Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle : enjeux d'une édition de la "Semaine Lyrique" de Martins Pena

Priscila Renata Gimenez

▶ **To cite this version:**

Priscila Renata Gimenez. Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle : enjeux d'une édition de la "Semaine Lyrique" de Martins Pena. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Universidade de São Paulo (Brésil), 2014. Français. NNT : 2014MON30003 . tel-01124304

HAL Id: tel-01124304
https://theses.hal.science/tel-01124304

Submitted on 28 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

Délivrée par Université Paul Valéry – Montpellier III
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

Préparée au sein de l'école doctorale 58 - Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
de l'unité de recherche RIRRA 21
Et du Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP/SJRP

Thèse de Doctorat en Cotutelle

Littérature française
Spécialité : Littérature comparée

Présentée par Priscila Renata GIMENEZ

Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle

Enjeux d'une édition de la *Semaine Lyrique* de Martins Pena

Soutenue le 5 mars 2014 devant le jury composé de

Directrices de thèse
Mme Lúcia GRANJA (UNESP – SJRP-São Paulo/Brésil)
Mme Marie-Ève THÉRENTY (RIRRA 21 Université Paul Valéry – Montpellier III/ France)

M. Jefferson CANO (UNICAMP – São Paulo/Brésil)
M. Guillaume PINSON (Université de Laval – Québec/ Canada)
M. Alain VAILLANT (Université de Paris Ouest-Nanterre la Défense/France)
Mme Norma WIMMER (UNESP – SJRP-São Paulo/Brésil)

Volume I

Délivrée par Université Paul Valéry – Montpellier III
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

Préparée au sein de l'école doctorale 58 - Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
de l'unité de recherche RIRRA 21
Et du Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP/SJRP

Thèse de doctorat en cotutelle

Littérature française
Spécialité : Littérature comparée

Priscila Renata GIMENEZ

Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle

Enjeux d'une réédition de la *Semaine Lyrique* de Martins Pena

Sous la direction de Lúcia GRANJA et Marie-Ève THÉRENTY
Soutenance le 5 mars 2014
à São José do Rio Preto – São Paulo – Brésil

JURY

M. Jefferson CANO (UNICAMP – São Paulo/Brésil)
Mme Lúcia GRANJA (UNESP – SJRP-São Paulo/Brésil)
M. Guillaume PINSON (Univesité de Laval – Québec/ Canada)
Mme Marie-Ève THÉRENTY (RIRRA 21 Univesité Paul Valéry – Montpellier III/ France)
M. Alain VAILLANT (Université de Paris Ouest-Nanterre la Défense/France)
Mme Norma WIMMER (UNESP – SJRP-São Paulo/Brésil)

Volume I

REMERCIEMENTS

MERCI à mes directrices de thèse, Lúcia Granja et Marie-Ève Thérenty, pour les efforts du travail en partenariat et pour la générosité des suggestions pendant la recherche. Vos conseils ont orienté cette étude et des itinéraires – intellectuel et personnel - entre Brésil et France.

Un grand merci à ma famille, Luiz, Vera et Licia, pour le soutien inconditionnel pendant cette trajectoire. Un merci spécial à ma mère pour sa participation effective dans la préparation et réalisation de ce travail.

Je salue tous mes amis qui ont été présent dans ma vie pendant ces dernières années. Particulièrement à Edvaldo, Patrícia, Janaína et Marcela: merci pour l'amitié de TOUS les moments.

À tous ceux que j'ai rencontrés dans mes allers-retours, notamment Larissa, Amélie, Marie, Sebastiana, Wilson, Slimane, Jérome et Fred: merci pour la vigueur apportée à ces années. Heureusement vous faites partie de mon destin.

De Rio Preto à Montpellier : merci à tous d'être toujours proches dans la pensée malgré les frontières et l'éloignement géographiques.

Enfin, je remercie à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP et à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pour le financement des étapes de cette recherche au Brésil et en France.

À mes parents

Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-bresiliens au XIXe siècle. Enjeux d'une edition de la « Semaine Lyrique » de Martins Pena

RÉSUMÉ

Dans le cadre des études sur presse et littérature et sur les transferts culturels, cette recherche présente une étude comparative entre les feuilletons dramatiques français, d'Hector Berlioz et de Théophile Gautier, et les feuilletons de théâtre lyrique écrits par le dramaturge brésilien Martins Pena. Il a écrit la série « Semaine Lyrique », parue au *Jornal do Commercio* en 1846-1847. Sous une perspective diachronique qui prend en compte le processus de mondialisation médiatique de la presse périodique au XIXe siècle, cet examen se propose de retracer et d'observer les transferts de pratiques culturelles médiatiques de la presse française vers la brésilienne qui ont déterminé l'acclimatation des feuilletons dramatiques au Brésil. En privilégiant l'analyse de la méthode, de la construction du discours critique et du style des feuilletonistes français et de Martins Pena, nous avons centré notre étude sur les aspects littéraires ainsi que sur la répercussion de leur adaptation dans la presse brésilienne. Particulièrement, les formes et la manifestation de l'ironie (journalistique) dans l'écriture des feuilletonistes constituent le cerne des analyses. Notre hypothèse est que Martins Pena a adapté les aspects de l'écriture littéraire des critiques français en créant une poétique autonome et légitime. En plus d'être la première série de chroniques de contenu culturel de la presse quotidienne de Rio de Janeiro, la « Semaine Lyrique » se distingue aussi des feuilletons dramatiques brésiliens précédents grâce à l'écriture ironique et fictionnelle assimilée et recrée au fil de la série par Martins Pena.

MOTS CLEFS : transferts culturels, presse périodique, feuilleton dramatique, ironie (journalistique), Martins Pena.

Theater serials and French-Brazilian cultural transfer in the 19th century. Aspects of an edition of Martins Pena's "Lyric Week"

ABSTRACT

In the perspective of researches about literature and press theory and about cultural transfers, this study presents a comparative analysis between Hector Berlioz' and Théophile Gautier's theater serials and Brazilian dramatic writer Martins Pena's serials about lyric theater wrote by the Brazilian dramatic writer Martins Pena. He wrote the series "Lyric Week" published in *Jornal do Commercio* in 1846-1847. In a diachronic perspective which consider the process of periodical press globalization in the 19th century, this investigation proposes to reconstruct and observe the transfers of media cultural practices from the French press to the Brazilian press which determined the acclimatization of the theater serials in Brazil. Emphasizing the method analysis, the construction of critical discourse and style of French theater serials and that of Martins Pena, we focused our study on the literary aspects as well as on the impact their adaptation had in the Brazilian press. Specifically, the form and manifestation of the (journalistic) irony in the writing of the columnists constitute the focus of the analysis. Our hypothesis is that Martins Pena adapted aspects of the French columnists' literary writing, creating an autonomous and legitimate poetic. In addition to being the first cultural content chronicle series of the daily press of Rio de Janeiro, the " Lyric Week" distinguishes itself from previous Brazilian theater serials through the ironic and fictional writing assimilated and recreated throughout the series by Martins Pena.

KEY-WORDS : cultural transfers, periodical press, theater serials, (journalistic) irony, Martins Pena.

SOMMAIRE

VOLUME I

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : CULTURE, LITTÉRATURE ET PRESSE : UN CROISEMENT DE RÉFLEXIONS ET DE THÉORIES

CHAPITRE I : LES TRANSFERTS CULTURELS

CHAPITRE II : LES TRANSFERTS CULTURELS ET LA « CIVILISATION DU JOURNAL »

DEUXIÈME PARTIE : POUR UNE CARACTERISATION DU FEUILLETON DRAMATIQUE EN FRANCE ET AU BRÉSIL

CHAPITRE III : LES FEUILLETONS DRAMATIQUES ET MUSICAUX DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE FRANÇAISE : IDENTITÉS, TRADITION ET INNOVATIONS CRITIQUES

CHAPITRE IV :
LES FEUILLETONS DE THÉÂTRE DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE AU BRÉSIL : PRÉLUDES D'UNE CHRONIQUE BRÉSILIENNE

TROISIÈME PARTIE : LA LITTÉRATURE DANS L'ÉCRITURE JOURNALISTIQUE : : INVENTION, IRONIE ET FICTIONALISATION DANS LES FEUILLETONS THÉÂTRAUX.

CHAPITRE V : L'ÉCRITURE MÉDIATIQUE ET LE TRANSFERT DE L'IRONIE

CHAPITRE VI : LA MÉTAMORPHOSE DE L'IRONIE

CONCLUSION

VOLUME II

QUATRIÈME PARTIE : ÉDITION ANNOTÉÉ DE LA « SEMAINE LYRIQUE » (1846-1847), FEUILLETONS DRAMATIQUES PAR LUÍS CARLOS MARTINS PENA

INTRODUCTION

En 1839, Sainte-Beuve déclare : « la littérature industrielle ne triomphera pas ; elle n'organisera rien de grand ni de fécond pour les lettres[1] ». Aujourd'hui, on est tenté de moduler cet énoncé. Les études en histoire littéraire et en histoire des pratiques culturelles de la presse française et brésilienne témoignent que la littérature publiée au sein du support périodique au cours du XIXe siècle est en grande partie la littérature légitime aujourd'hui. Avec le succès des genres présents dans les quotidiens modernes de « l'ère médiatique », comme le roman-feuilleton et la chronique notamment, la portée littéraire de la presse périodique a prospéré grâce à l'esprit et la verve des écrivains-journalistes. Malgré les contraintes de la périodicité et de l'actualité imposées par le support, l'écrivain s'est donc renouvelé à l'ère de la « littérature industrielle » par la réinvention du littéraire dans les médias.

Au Brésil, la presse périodique du XIXe siècle a représenté un des supports de l'édification des principes nationalistes et esthétiques du mouvement romantique[2]. Dans les journaux, ces principes ont trouvé un terrain fertile pour les expérimentations de l'écriture et pour l'établissement d'une identité nationale par le biais d'un style inédit. À l'exemple de la France, la présence des auteurs dans la presse périodique brésilienne a favorisé l'adaptation de nouvelles rubriques fondées sur la littérature. Particulièrement la chronique se distingue parmi les nouveaux genres du journal moderne assimilés par la presse brésilienne - et *a posteriori* réinventés dans le cadre de la production littéraire nationale.

Dans la littérature brésilienne, la chronique s'est établie comme un genre tout au long de la deuxième moitié du XIXe siècle et durant le XXe siècle avec une aura toute nationale. Cela n'a pu se produire que grâce à la participation effective des écrivains brésiliens dans

[1] Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », dans *Revue des Deux Mondes*, tome 19, 1839, p. 675-691.
[2] Voir notamment la revue *Nitheroy, Revista Brasiliense* . Ciências, Letras e Artes. Paris, Dauvin et Fontaine, 1836, 2 vol., un des socles du lancement du romantisme de la littérature brésilienne.

l'écriture des feuilletons et des variétés. Ce succès est dû également à la transposition des chroniques au livre depuis 1930[3].

À l'époque actuelle, l'étendue de la chronique dans les parutions et dans la presse périodique brésiliennes nous rappelle constamment l'importance des études sur sa genèse dans une perspective diachronique. Plusieurs études ont été déjà faites, cependant le phénomène de l'acclimatation et du développement de la chronique au Brésil a une nature extrêmement ample et riche en matière littéraire et culturelle. Au début, la « chronique brésilienne » était associée aux actualités et aux généralités de la rubrique du bas de page des quotidiens, c'est-à-dire au feuilleton.

Dans la presse française du début du XIXe siècle, l'espace supplémentaire inséré au bas de page est destiné aux rubriques de divertissement. D'abord, la nouvelle rubrique a été consacrée à l'actualité des spectacles avec la revue des principaux théâtres parisiens et leurs programmes. Au cours de l'essor que les médias imprimés ont connu au XIXe siècle, lorsqu'on pense au bas de page des quotidiens, le roman-feuilleton apparaît sans aucun doute comme le genre le plus important. Pourtant, de la monarchie de Juillet au Second Empire, le feuilleton dramatique est aussi resté présent et actif dans les quotidiens. Cette rubrique a traversé le siècle et s'est greffé sur le bas de page français avec la signature d'illustres rédacteurs.

Au Brésil, la rubrique dramatique a été assimilée dans la presse quotidienne à peu près en même temps que le roman-feuilleton mais en connaissant un parcours un peu différent de celui-ci. Tandis que le récit fictionnel s'établit dans les quotidiens brésiliens des années 1840 comme une rubrique fixe dans la case feuilleton et apparaît avec une périodicité presque quotidienne, la rubrique théâtrale a été insérée en bas de page au rythme des représentations en l'occurrence des tragédies et des drames – portugais et français – qui composaient le programme de la plupart des spectacles à l'époque.

En effet, la scène brésilienne n'a pu compter avec une production nationale qu'après 1838 avec les premières d'*Antônio José ou o Poeta e a Inquisição (Antonio José ou le Poète et l'Inquisition),* tragédie de Gonçalves de Magalhães, et d'*O Juiz de Paz na Roça (Le Juge de Paix dans la Campagne)*, comédie de Martins Pena[4]. Du côté du théâtre d'opéra, jusqu'en

[3] Voir Antônio Candido, « A vida ao rés do chão », dans *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil,* Campinas-SP, Editora Unicamp, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.
[4] Les spectacles des débuts ont eu lieu, respectivement, le 13 mars et le 4 octobre 1838.

1844, les spectacles étaient donnés en fonction du passage des compagnies lyriques européennes itinérantes, notamment italiennes, qui organisaient de très courtes saisons dans les principales villes de l'Amérique du Sud, comme Buenos Aires et Rio de Janeiro. Par la suite, l'importance des divertissements mondains dans la vie culturelle urbaine s'est accrue dans les pages des quotidiens à mesure que les spectacles dramatiques et lyriques ont été dynamisés. L'installation de deux compagnies d'opéra à Rio de Janeiro – la troupe italienne à partir de 1844, et la française depuis 1846 – a animé vivement la vie théâtrale de la capitale impériale en créant un public amateur de mélodrame. Le grand succès des spectacles lyriques révèle l'état latent des pratiques et habitudes culturelles à l'époque.

Ce contexte de création du théâtre national et de montage de célèbres opéras sur la scène brésilienne semble avoir contribué effectivement à la parution de plus en plus fréquente des feuilletons dramatiques dans la mesure où le théâtre devient le principal divertissement urbain de l'époque et, par conséquent, un espace de sociabilité. Dans l'actualité théâtrale des quotidiens, le lecteur trouve une sorte de prolongement de l'ambiance des théâtres. Dans l'espace public du journal et après les spectacles, le feuilleton dramatique apparaît comme une sorte de reproduction des moments de plaisir vécus aux soirées de spectacles lyriques, ravivés par les comptes rendus, les appréciations et les commentaires du critique. Parallèlement, dans l'ensemble du journal, le feuilleton présente un contenu alternatif aux informations politiques et économiques à l'ordre du jour.

En 1846, la rubrique dramatique gagne le statut de série dans le *Jornal do Commercio*. Ce journal, un des quotidiens les plus anciens de Rio de Janeiro, se charge de lancer la parution hebdomadaire et fixe en bas de page des feuilletons dédiés exclusivement aux spectacles lyriques. Du 8 septembre 1846 au 6 octobre 1847, ce quotidien publie des critiques d'opéras données au Théâtre de São Pedro de Alcântara, siège de la troupe italienne, et au Théâtre de São Francisco, plate-forme de la compagnie française. Cette série, parue sous le titre général de « Feuilleton du *Jornal do Commercio*», est réintitulée quelques mois plus tard « Semaine Lyrique ». Il s'agit de chroniques sur les spectacles lyriques et leur contexte qui configurent des articles très intéressants du point de vue culturel et artistique - mais surtout littéraire -, parce qu'ils abordent la totalité de la question théâtrale et musicale avec une plume ironique et innovatrice. L'absence de signature à la fin des articles ne signifiait pas l'anonymat de leur auteur : Luis Carlos Martins Pena[5].

[5] Un article du 8 juillet 1847 paru au *Mercantil* dans la rubrique « Comunicado », sous le titre « Teatro de São Pedro. A Semana Lírica », fait des références et des critiques au « discret feuilletoniste : M. Pena compositeur de comédies. » Voir article dans l'édition annotée, volume II.

Reconnu par le canon littéraire comme auteur de comédies, il est le créateur des comédies de mœurs au Brésil. Comme dramaturge, il a contribué effectivement à la formation du théâtre national au XIXe siècle, car ses comédies inaugurent une production dramatique légitime qui représente des questions universelles du point de vue local. Il a participé à l'édification du théâtre brésilien non seulement comme dramaturge, mais aussi par son activité comme censeur et secrétaire au Conservatoire Dramatique Brésilien. C'est parallèlement à son activité de dramaturge et après son expérience comme censeur qu'il a été chargé d'écrire l'actualité du théâtre lyrique pour le feuilleton du *Jornal do Commercio.* Toujours soucieux de la fondation et de l'établissement de l'art dramatique national, Martins Pena a pu également participer à la production et réalisation des spectacles de la scène de Rio de Janeiro de l'autre côté du plateau, avec son rôle de feuilletoniste. Comme critique, il était autorisé à intervenir dans la préparation des spectacles en les évaluant. Étant donné l'état du domaine artistique au Brésil, en pleine formation, le feuilleton est alors un espace public très visible et influent, un outil pour le perfectionnement des arts du spectacle par le biais du dévoilement des problèmes et de la mise en place de conseils dramatiques et techniques.

Grâce à sa plume habile et son esprit, Martins Pena feuilletoniste a apparemment conquis le respect de la rédaction du journal et a réussi à fidéliser le lectorat. La « Semaine Lyrique » a été publiée pendant treize mois successifs sans interruption. En effet, en sus d'offrir l'actualité théâtrale, pour un auteur perspicace comme Pena, le feuilleton théâtral configurait un espace propice à la littérature dans les pages du journal, dans un genre élaboré parallèlement au roman-feuilleton. En effet, ces écrits sont élaborés avec des moyens littéraires, comme l'ironie et la fiction, mis en scène par un ton conversationnel. En plus, ils sont fondés sur la liberté de création et l'invention propres à l'expression littéraire. Ainsi, l'établissement de ces feuilletons dramatiques en série en bas de page au moment de l'épanouissement du mouvement romantique au Brésil[6] est, effectivement, une étape nécessaire pour la création de la chronique de variétés brésilienne dans l'espace du feuilleton.

En fait, les années 1840 forment un moment intermédiaire entre l'assimilation de la case feuilleton grâce à l'acclimatation du roman-feuilleton à partir de 1839[7], et la parution de la chronique en bas de page par Francisco Otaviano en 1852[8]. Cette décennie constitue, donc, un moment important pour l'établissement des rubriques et des genres littéraires du bas de page de la presse quotidienne brésilienne. Alors que l'univers des spectacles a trouvé son

[6] D'après le canon et l'histoire littéraire traditionnelle, le romantisme littéraire a été officiellement inauguré en 1836 avec *Suspiros poéticos e saudade*, de Gonçalves de Magalhães.
[7] Année de parution du premier roman-feuilleton en bas de page.
[8] Série nommée « A Semana » (« La Semaine »), parue au *Jornal do Commercio.*

développement dans les quotidiens pendant la première moitié de 1840, cette décennie est généralement privilégiée en théorie et en histoire littéraires brésiliennes pour des études sur les origines du roman au Brésil[9]. Évidement le lien entre ce genre fictionnel et la case feuilleton est indéniable puisque cette rubrique a constitué un phénomène médiatique d'amplitude internationale pour la production et consommation de la littérature liée à la presse du XIXe siècle. Cependant, comme nous le montrerons, il est important de considérer que la rubrique dédiée à l'actualité théâtrale a été cultivée et a prospéré dans les quotidiens à proportion du succès des spectacles durant les années 1840. À la suite du feuilleton dramatique, la chronique s'est naturellement développée dans les quotidiens. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la rubrique dramatique se mêle à la rubrique des variétés. Les chroniqueurs parlent tantôt de politique et d'économie, tantôt des théâtres et des salons particuliers[10]. Cette fusion des deux rubriques a apparemment fait négliger l'importance de la critique dramatique écrite avant les années 1850, c'est-à-dire avant la parution de la chronique de variété dans la case feuilleton des quotidiens. En regardant ce développement de la case feuilleton, on note que s'il est vrai que le feuilleton dramatique a été phagocyté par la chronique dans les années 1850 et 1860, il est évident que la rubrique théâtrale a constitué la genèse de la forme, du contenu et de l'écriture de la « chronique brésilienne » devenue genre national au XXe siècle.

Au Brésil, l'état des études littéraires sur le roman-feuilleton et sur la chronique, notamment dans la seconde moitié du XIXe siècle est relativement avancé. À l'opposé, l'enquête spécialisée sur le feuilleton dramatique des quotidiens est pratiquement au point mort. Ainsi, la bibliographie sur ce thème n'est ni précise ni très vaste. Néanmoins, récemment, Luis Antonio Giron s'est intéressé à l'histoire de la critique des spectacles musicaux au Brésil. Dans *Minoridade Critica, a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*[11], il s'est voué à tracer la genèse de la critique musicale en répertoriant des articles sur les concerts et les opéras dans les périodiques brésiliens, des années 1820 jusqu'à l'époque de Machado de Assis chroniqueur, dans les années 1860. Parallèlement, les ouvrages historiques sur la musique et le théâtre au Brésil offrent des pistes importantes pour l'examen de la

[9] Voir notamment Márcia Abreu (dir.), *Trajetórias do romance, circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX,* São Paulo, FAPESP, Mercado das Letras, 2008.

[10] À cet égard, les images du feuilletoniste créé par les plus illustres chroniqueurs brésiliens du XIXe siècle sont exemplaires : la fourmi allée qui se croit un papillon, évoquée par José de Alencar, et le dynamique « colibri », de Machado de Assis. Voir José de Alencar, « Ao correr da pena », *Correio Mercantil,* 24 septembre 1854 ; Machado de Assis, « O folhetinista », *O Espelho,* 30 octobre 1859.

[11] Luís Antonio Giron, *Minoridade Critica, a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861,* São Paulo, Edusp, 2004.

critique des spectacles dramatiques et musicaux. Toutefois, une étude consacrée à cette rubrique était encore attendue. Ce objet, en effet, demandait une enquête à partir de la perspective des rapports entre presse et littérature, de la circulation et des échanges du capital matériel et intellectuel au XIXe siècle.

À partir de ce panorama, nous nous sommes vouée à retracer cette histoire jusqu'ici éludée des pratiques littéraires et culturelles de la presse quotidienne concernant les feuilletons dramatiques. Ainsi, nous nous sommes proposé de détailler le processus de création et d'écriture de la « Semaine Lyrique » dans le cadre de la presse brésilienne de l'époque. Cette série constitue le premier ensemble de critiques dramatiques écrites pour le bas de page et l'ensemble est assez consistant pour constituer un objet d'analyse de la présence de la matière culturelle, des idées artistiques et de l'écriture littéraire dans les quotidiens brésiliens, parallèlement à la production des romans-feuilletons. Ces feuilletons dramatiques trouvent leur importance également dans le fait qu'ils fondent la première série[12] de chroniques – malgré leur spécificité thématique – dans la case feuilleton des quotidiens brésiliens. La chronique est une rubrique dont la portée littéraire présuppose une grande liberté d'approche des thèmes et des styles avec une seule règle : mêler la reprise des faits référentiels avec une forte dose d'imagination et de fantaisie de l'auteur, selon les principes de création de la « Semaine Lyrique ». Ainsi, ces feuilletons composent de riches textes littéraires grâce aux transferts du style ironique des feuilletonistes français visible dans les stratégies du discours de Martins Pena.

En effet, la « Semaine Lyrique » constitue un objet d'étude complexe qui concerne à la fois les études littéraires, l'histoire des pratiques culturelles médiatiques, voire l'histoire des habitudes culturelles urbaines. Sa propre nature, hybride, nous a imposé la méthodologie de recherche et nous a indiqué un plan de travail à suivre. À cet égard, il a été d'abord essentiel de camper le contexte brésilien – la presse, la littérature, les manifestations culturelles et artistiques et, également le contexte personnel du feuilletoniste– où ces feuilletons ont été produits. Cette étape a révélé la nécessité de considérer le panorama de la presse internationale, ce qui nous a amené au modèle français.

La presse française des années 1830, en sus d'être une matrice de la presse périodique occidentale, à côté du modèle anglais, a forgé le prototype de la presse moderne. Cette matrice a lancé également le feuilleton comme supplément au journal au tournant de 1800. Un peu plus tard, les quotidiens parisiens se sont proposés d'équilibrer le contenu politique,

[12] Ici nous comprenons ce terme comme une parution ininterrompue des feuilletons pendant une longue période – treize mois –, consacrée toujours au même sujet et écrit par le un seul auteur.

économique et culturel, notamment avec le lancement du récit fictionnel et de la chronique fixe en bas de page. La formule du journal généraliste a connu un grand succès parmi les lecteurs en France et en Amérique Latine, particulièrement.

Cette trajectoire explique notre décision de situer nos recherches spécifiquement au carrefour de l'étude des transferts culturels, des études portant sur les relations entre littérature et presse au XIXe siècle et de la littérature comparée. En adoptant cette méthodologie, il est possible de penser au rapport entre la presse brésilienne et française comme à un phénomène inscrit dans des échanges culturels puisque le support médiatique constitue le vecteur des idées et des pratiques culturelles de la communauté ou la nation[13]. Dans le cas spécifique de la France, au début du XIXe siècle, les préceptes révolutionnaires, la tradition philosophique ainsi que la modernité artistique du pays ont connu une profonde répercussion dans l'imaginaire de l'Empire du Brésil. Sous le Ier Empire (1822-1831) et notamment au début du second Empire (1841-1889), le plus jeune pays de l'Amérique du Sud cherche à trouver une image autonome et à se constituer, en définitive, en tant que nation indépendante.

La méthodologie et la théorie des transferts culturels nous permettent, donc, d'analyser notre objet - les feuilletons dramatiques - d'une façon pertinente, en prenant en compte dans une perspective diachronique et interdisciplinaire l'endroit où ils ont été conçus et créés. Les points de convergence dans l'évolution hétérogène des pratiques culturelles médiatiques entre la France et le Brésil sont mis en valeur par l'étude des allers et retours des échanges et des passeurs en partant du processus mondial d'homogénéisation des périodiques, où s'inscrivent la circulation et les transferts du modèle éditorial et rédactionnel français. Dans cette perspective, cette relation est sans doute à l'origine des particularités qui caractérisent les feuilletons de la « Semaine Lyrique ».

Ainsi, le repérage et la caractérisation du processus de transfert et d'assimilation de la rubrique dramatique, comme une caractéristique culturelle de la littérature médiatique du XIXe siècle, se sont imposés tout d'abord, parallèlement à l'étude du succès du roman-feuilleton dans la presse brésilienne. Ensuite, il a été possible d'identifier globalement quels aspects de la presse brésilienne ont eu leur origine dans ce processus de mondialisation de la presse et quels éléments ont été créés ou récréés à partir de l'assimilation des matrices ; cela dans la macro structure de la case feuilleton. Dans un deuxième moment, dans la micro structure du feuilleton dramatique, il nous a fallu vérifier quelles marques formelles de la

[13] Notamment comme une « communauté imaginaire », inventée par « une profonde camaraderie horizontale », selon la description de Benedict Anderson dans son étude. *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002.

matrice apparaissaient dans la pratique brésilienne de compte rendu des spectacles. De même, il était impératif d'observer quelles étaient les traces propres à Pena et, finalement, quels étaient les nouveaux procédés hybrides de l'écriture du dramaturge-journaliste qui se sont produits par le contact avec les feuilletons français. Par conséquent, l'étude du style, de la méthode et des inventions de l'écriture de la rubrique ont constitué le point central de la vérification de notre hypothèse. Cela a révélé, de surcroît, comment et dans quelle mesure la littérature a pénétré dans la presse quotidienne brésilienne des années 1840 par les critiques dramatiques.

Cette étude n'a pu être complète que grâce à l'étude comparative des critiques de Martins Pena et celles des plus importants feuilletonistes français de son temps. Il s'agissait surtout de fixer la comparaison comme une méthodologie de l'observation des dissonances, réverbérations et innovations des feuilletons brésiliens par rapport au modèle français. Afin d'établir cette approche des aspects spécifiques de la critique dramatique, trois feuilletonistes français contemporains de Pena ont mérité notre attention. Jules Janin, Hector Berlioz et Théophile Gautier sont trois écrivains journalistes qui ont eu une œuvre critique remarquable parue dans la presse périodique parisienne. Néanmoins, l'observation plus approfondie de l'écriture des deux derniers feuilletonistes s'est révélée plus intéressante pour l'étude de l'adaptation du style français. On verra que les plumes ingénieuses du compositeur Berlioz et du poète romancier Gautier témoignent d'une habileté particulière.

Hector Berlioz a écrit au *Journal des Débats politiques et littéraires*, de 1834 à 1864, sur l'opéra et les concerts des principaux théâtres de l'Europe, notamment de Paris. Théophile Gautier, poète et auteur de contes et romans, a écrit les critiques des principaux théâtres dramatiques et lyriques parisiens entre 1836 et 1855 à *La Presse,* et jusqu'en 1872 dans d'autres journaux parisiens, selon ce que nous allons voir plus précisément dans les chapitres suivants[14]. Cette brève présentation de l'activité de ces deux feuilletonistes dévoile le volume de l'œuvre critique écrite exclusivement pour la presse quotidienne par ces deux artistes. Pour cette étude du corpus des feuilletons des critiques français, nous avons limité notre enquête à un empan de dix ans. La période entre 1836 et 1846 coïncide avec les années précédant la parution de la série de Martins Pena. Ce découpage temporel s'explique, d'une part, parce que 1836 marque un moment de changements importants dans la presse française avec la création de *La Presse* et du *Siècle.* D'autre part, parce que cette période marque un moment important

[14] Nous soulignons que dans cette étude nous prenons comme *corpus* la critique dramatique de Berlioz et Gautier publiée dans les quotidiens. Cependant, les deux critiques ont collaboré à d'autres périodiques. Berlioz, par exemple, a aussi fait carrière comme critique avec sa collaboration à la *Revue et Gazette Musicale*. Gautier, en plus de collaborer à d'autres quotidiens, a participé à la fondation de *L'Artiste*.

de l'établissement du mouvement romantique au Brésil dans le domaine artistique, particulièrement en ce qui concerne l'épanouissement du théâtre national et des pratiques culturelles urbaines. En outre, l'essor de la presse brésilienne pendant ces années aussi bien que ses rapports avec la presse périodique étrangère déterminent l'entrée de la presse brésilienne dans le processus de la mondialisation médiatique. Si l'on envisage un panorama plus étendu, il s'agit d'un moment de confluence avec des manifestations de la quête de nationalité de la part des artistes brésiliens, donc, un moment du déploiement des traits culturels assimilés, notamment de la culture révolutionnaire et romantique française, réinvestie dans l'espace national brésilien.

Les productions d'Hector Berlioz et de Théophile Gautier feuilletonistes témoignent de leurs styles particuliers de composition et d'écriture. Ils ont en commun le fait d'être déjà des artistes lorsqu'ils ont pris en charge l'actualité des spectacles de Paris. En effet, il semble que leurs idées sur l'art dramatique et musical, assez modernes pour l'époque, les guident vers une formule de critique qui proteste contre les règles néoclassiques. Par le biais de la critique, ils contestent tantôt l'inanité des spectacles, tantôt la tentation dogmatique de la critique. Berlioz et Gautier sont, donc, des artistes romantiques de leur temps, dont les principes révèlent un regard novateur sur un art original et moderne. Au niveau du registre littéraire, leurs écritures sont tournéés vers un métadiscours qui remet en question, à la fois, les spectacles commentés, leur rôle et le propre discours des feuilletonistes. Ces deux feuilletonistes se sont servis constamment de l'ironie pour composer leurs feuilletons, d'où découlent d'importantes innovations et des stratégies liées directement au support.

Les propositions et les analyses de cette étude sont ici présentées avec une structure qui reproduit le processus propre de développement de la recherche. Ainsi, la thèse part d'une échelle macro en étudiant l'imprégnation de la culture brésilienne par la culture française. Ce point de départ a comme base les études sur la presse périodique occidentale menées par l'histoire culturelle de la presse, ainsi que les principaux travaux sur la circulation et les échanges entre la France et le Brésil dans la perspective des transferts culturels. Cette théorie et les études spécifiques sur la presse informent la première partie de l'étude. Ses deux chapitres campent la conjoncture culturelle et de la presse périodique internationale et brésilienne, en vue d'éclairer globalement l'amplitude et les spécificités des rapports entre le Brésil et l'Europe dans le domaine des imprimés.

Dans la deuxième partie, les deux chapitres contextualisent la création et la configuration des feuilletons dramatiques en France et au Brésil, par le biais de réflexions qui caractérisent la rubrique ainsi que la participation de Berlioz, Gautier et Pena feuilletonistes à la presse quotidienne. En relevant les aspects personnels incontournables liés à la tâche de critique des feuilletonistes français et brésilien, cette partie trace essentiellement la fondation, la production et les caractéristiques de la rubrique dramatique dans les deux pays.

La troisième partie est dédiée à l'observation des mécanismes de l'ironie et de l'écriture fantaisiste des trois feuilletonistes, qui composent le coeur de notre étude. Les analyses proposées dans cette section présentent les stratégies poétiques d'Hector Berlioz et de Théophile Gautier ainsi que leur réverbération dans l'écriture de Martins Pena. Le dernier chapitre montre l'appropriation et la métamorphose de l'écriture ironique et fictionnelle sous la plume de Martins Pena par l'examen détaillé de passages tirés de la « Semaine Lyrique ». Par les réflexions développées au fil des six chapitres du premier volume, nous cherchons à confirmer le lien entre la production de Pena et la matrice française, dans le cadre de la presse quotidienne brésilienne. Finalement, la quatrième partie (le second volume) offre une édition annotée de la « Semaine Lyrique » pour clore la thèse, comme une série d'exemples des aspects analysés dans les chapitres.

Jamais aucune édition des feuilletons de Pena n'a été faite en tentant de garder à la série l'esprit de sa forme originale et sous une forme annotée. Ce travail était nécessaire en raison du grand nombre de références au contexte historique et culturel. On ne peut connaître et comprendre ces aspects relevés dans les feuilletons que par la recherche détaillée dans les pages du journal, à partir de la lecture en continu des critiques, des annonces des spectacles et des événements locaux et internationaux. D'autres documents de nature diverse, comme les contrats des artistes, les manuscrits personnels du feuilletoniste et les encyclopédies d'époque sont nécessaires pour l'interprétation de références plus générales.

En ce qui concerne la préparation des feuilletons pour l'édition, ce travail a consisté en la réunion et la normalisation des critiques transcrites et révisées à partir de son support original, le *Jornal do Commercio,* afin de moderniser l'orthographe de la langue portugaise, vérifier et corriger les fautes d'impression ainsi que pour standardiser les noms et les titres.

Pour la recomposition de la conjoncture de l'écriture de la « Semaine Lyrique », la lecture des feuilletons dans les exemplaires microfilmés du *Jornal do Commercio* a révélé des intéressantes et importantes surprises. Premièrement, nous avons trouvé un feuilleton de Martins Pena jamais publié, qui apparemment n'a pas été repéré par la seule édition de ces

critiques publiée en 1965 par l'Institut National du Livre. Ensuite, nous avons remarqué la présence de la matière théâtrale dans les colonnes du journal. Par exemple, nous avons découvert deux articles sur le théâtre de Pena parus dans les colonnes du journal, auxquels il fait allusion dans les feuilletons du bas de page. Nous avons trouvé également deux autres articles anonymes, qui sont très probablement dus à Pena, vu la nature, la méthode et le ton des textes qui offrent des comptes rendus des opéras français (*Fra Diavolo* et *Lucia de Lammermoor*), dont les présentations sont commentées dans les feuilletons suivants. Outre ces papiers inédits, nous avons découvert plusieurs articles parus dans les colonnes qui ont un rapport direct avec la « Semaine Lyrique ». Il s'agit de lettres, d'articles d'opinion du *Jornal do Commercio* ou encore d'autres journaux. Dans le panorama de nos études, ces articles fonctionnent comme un complément d'information, de perspectives et de contextualisation de l'univers des spectacles dans le journal. Parfois ces textes renforcent les appréciations de Pena ; d'autres fois, il portent un point de vue à l'opposé de celui du dramaturge et enrichissent le panorama en remettant explicitement en question les opinions soit de la rubrique dramatique du *Jornal do Commercio,* soit du propre feuilletoniste.

Avec cette lecture réalisée sur le support original des feuilletons, nous avons pu principalement relever le dialogue du discours du bas de page manifesté par le discours de Martins Pena avec le haut de page. Ce dialogue et l'originalité de la série vis-à-vis de l'ensemble du journal disparaissent à la lecture de la première édition de la « Semaine Lyrique ». Par défaut de notes, d'indications et d'explications contextuelles, l'édition de 1965 se montrait insuffisante pour le lecteur actuel. Cette constatation nous a amenée à préparer un recueil de ces feuilletons dramatiques afin de combler une lacune dans l'information sur l'importante œuvre journalistique de Martins Pena et de contribuer aux études et à la bibliographie spécialisées en histoire du théâtre, ainsi qu'en histoire culturelle de la presse.

Pour Martins Pena l'espace du bas de page était un « *sarabulho* littéraire journalistique[15] ». À l'époque, peut-être, son esprit d'artiste lui a permis de réfléchir aux « mélanges » et aux « échanges » dont le feuilleton a été la plate-forme privilégiée dans le journal. En envisageant tantôt un lecteur d'origine étrangère, tantôt un lecteur brésilien, nous avons essayé de fournir l'essentiel de toutes les informations et données contextuelles pour la

[15] Dans Marlyse Meyer, *Folhetim : uma história,* São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 58. En portugais l'expression est « sarabulho litero-jornalistico ». Sarabulho est un plat typique de la cuisine portugaise préparé avec une mélange de viande (viscères de porc et chevreau) et d'herbes.

construction et vérification de notre hypothèse. Le fait d'étudier la littérature et la presse nous a menée à chercher de nouvelles possibilités d'analyses dans le cadre des études en littérature comparée, considérant l'ensemble des questions incontournables comme les aspects culturels, en plus des questions liées aux aspects strictement littéraires.

Outre le fait d'évaluer les transferts culturels entre le Brésil et la France dans le contexte de la presse du XIXe siècle, cette étude signale la synchronie de la critique dramatique de Pena et des feuilletons français, ce qui révèle une originalité de l'œuvre journalistique du célèbre dramaturge brésilien, jamais encore explorée. Les chapitres qui suivent, ainsi que l'édition de la « Semaine Lyrique », confirment, finalement, les niveaux symboliques et concrets des transferts culturels entre le Brésil et la France dans le principal support médiatique du XIXe siècle : le journal.

I

CULTURE, LITTÉRATURE ET PRESSE : UN CROISEMENT DE RÉFLEXIONS ET DE THÉORIES

CHAPITRE I

LES TRANSFERTS CULTURELS

1. L'intersection France et Brésil

Parmi les nations émergentes des premières décennies du XIXe siècle qui se sont inspirées de la France, le Brésil se présente comme un cas particulier et très intéressant à étudier. L'étroite relation entre ces deux pays concerne tout d'abord le domaine culturel. Malgré la colonisation portugaise, de nombreuses pratiques culturelles de l'Empire brésilien (1822-1889) ont été inventées à partir de l'héritage légué par les relations diplomatiques et culturelles entre la France et le Brésil. Ces rapports sont aussi dus à la circulation de personnalités liées au commerce, aux beaux-arts, à la littérature et au théâtre : des passeurs culturels.

Ces considérations générales relatives à la richesse des relations franco-brésiliennes peuvent être établies par l'étude des transferts culturels entre les deux nations. En adoptant cette théorie et méthodologie comme base d'approche et d'étude des phénomènes culturels, nous observons que la France et le Brésil présentent des points de contacts, en différents moments de leurs histoires qui ont permis d'établir des croisements culturels solides notamment dans le domaine de la presse périodique et de la circulation des idées inscrites dans les supports médiatiques. À la différence de motifs plutôt éphémères ou superficiels, fréquemment relevés dans les études des relations entre ces deux pays, comme l'imaginaire exotique incarné par le Brésil, du côté français, ou le prestige social de la langue française dans la vie sociale et dans les salons au Brésil au XIXe siècle, du côté brésilien, ces croisements des aspects culturels sur lesquels nous nous penchons sont des points de convergence et d'évolution hétérogènes qui se sont établis dialectiquement et réciproquement, ce qui permet un véritable 'aller-retour' de certaines pratiques, connaissances ou idées de la sphère culturelle, malgré l'hétérogénéité « infra-structurelle » des sociétés et les

dissemblances des « phénomènes de la vie intellectuelle ou morale[1] », c'est-à-dire malgré les décalages historiques et structurels entre ces deux espaces culturels. Tandis que l'observation des interactions culturelles nous permet de retracer une histoire culturelle parfois discontinue, qui met en évidence les motivations particulières à chacun des groupes culturels et le contexte où ce processus s'est concrétisé, seule une analyse diachronique des cultures croisées et des manifestations des échanges peut révéler des formes hétérogènes et des relectures des aspects empruntés.

Or c'est exactement l'ampleur des révolutions en France et les pratiques culturelles de l'imprimerie française qui offrent, au début du XIXe siècle, une voie de communication avec l'espace culturel brésilien, ce dernier étant en train de se constituer comme un état-nation et de susciter une presse nationale fondatrice de son identité. Cet essor de la presse brésilienne à partir des années 1820 concerne aussi le développement international de la presse en langue portugaise, c'est-à-dire à la fois celle éditée en France pour le commerce dans les pays lusophones, et celle éditée et diffusée dans les librairies parisiennes, ce qui configure une véritable communication entre la France, le Portugal et le Brésil dans la sphère des journaux et revues. En outre, il est fort possible que ce réseau a permis l'établissement en France d'une communication par le biais de la presse lusophone [2] entre la petite communauté d'immigrants lusophones et le lectorat français de la langue portugaise. Réciproquement, Portugal et Brésil n'ont pas cessé de recevoir la presse périodique française pendant tout le siècle.

> Le terme transfert culturel marque un souci de parler simultanément de plusieurs espaces nationaux, de leurs éléments communs, sans pour autant juxtaposer les considérations sur l'un et l'autre pour les confronter, les comparer ou simplement les cumuler. Il signale le désir de mettre en évidence des formes de métissage souvent négligées au profit de la recherche d'identités, d'une recherche qui vise naturellement à occulter ces métissages, même lorsque les identités en résultent[3].

Dans ce sens, par l'étude des transferts culturels entre le Brésil et la France, en partant d'une appréhension globale des phénomènes pour aller vers ceux liés à la presse périodique, nous pouvons faire ressortir les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception, de répercussion et de réinterprétation de l'appropriation. L'attention portera sur les supports – les journaux, les revues, les feuilles, etc – ainsi que sur les intermédiaires, les personnalités sans lesquels ce processus ne se serait jamais accompli avec succès : les passeurs culturels,

[1] Michel Espagne, *Les transferts franco-allemends,* Paris, PUF, 1999, p. 19.
[2] Qui contenait des articles sur l'actualité, histoire, littérature, botanique et médecine, par exemple, et plus rarement des articles sur la langue portugaise.
[3] *Ibid.*, p.1.

notamment des éditeurs français, installés pour certains à Rio de Janeiro et pour d'autres à Paris, qui ont établi ces échanges réciproques, en dépit des frontières géographiques, en concrétisant la médiation entre le Brésil et la France ou à l'intérieur du réseau franco-luso-brésilien. L'observation détaillée de ces signes s'impose, finalement, afin d'analyser les mécanismes symboliques par lesquels la sphère de la presse périodique brésilienne, mais aussi la presse française ont été touchées, (re)composées et, par conséquent, renouvelées, aux niveaux national et international. Étant donné qu'on peut repérer des signes de transferts culturels entre la France et le Brésil dès l'époque de la colonisation, particulièrement des traits empruntés par l'espace brésilien, il sera impossible d'aborder l'ensemble des cas. Ce qui nous intéressera le plus sera d'étudier les conditions du processus du transfert des traits culturels les plus significatifs, le processus en lui-même et les relectures qui émergent de chaque phénomène importé dans la presse brésilienne.

En regardant un panorama des rapports entre le Brésil et la France, on constate l'importance de leurs relations dans le domaine de l'imprimerie, particulièrement du côté des techniques et des pratiques qui entourent la presse périodique. Née officiellement en 1821 avec la suppression du monopole de la couronne portugaise sur la presse éditée et diffusée au Brésil, cette jeune presse s'engage assez rapidement dans la révolution de la presse, lancée en France par Émile de Girardin à partir de 1836 avec la création du journal *La Presse*. Autrement dit, le Brésil n'a pas tardé à intégrer les innovations, notamment celles provenant de la matrice française et, par conséquent, à participer du phénomène d'internationalisation de la presse médiatique moderne. Ce modèle a été importé grâce à la présence d'éditeurs et libraires français au Brésil et grâce à la libre circulation des périodiques étrangers, français et anglais surtout, à la cour brésilienne depuis 1821 – nous y reviendrons plus tard pour un examen plus détaillé. Pour donner deux exemples de cette relation entre éditeurs français et périodiques brésiliens, citons déjà les cas de deux passeurs culturels ayant participé directement aux processus des transferts qui ont abouti à l'incorporation de la case feuilleton dans les quotidiens de Rio de Janeiro à partir de 1839, ainsi qu'à la publication d'une série unique de feuilletons spécialisés en théâtre lyrique confiée à Martins Pena, durant la deuxième moitié des années 1840. Ces passeurs sont Pierre Plancher, imprimeur, libraire et créateur du *Jornal do Commercio* – le plus important quotidien du milieu du XIXe siècle – qui est arrivé à Rio de Janeiro en 1824 et Junius Villeneuve, futur propriétaire et responsable de la modernisation matérielle et structurelle de ce périodique et qui débute son métier de rédacteur en chef de ce journal en 1830.

Néanmoins, il est certain que les transferts culturels entre les espaces culturels français et brésilien commencent à se renforcer avant l'indépendance politique du Brésil en 1822, notamment par les relations permanentes instaurées dans le cadre de l'immigration, où le contact avec les pratiques culturelles étrangères est plus direct et favorable aux interactions entre cultures. En observant un état étendu des rapports culturels entre les deux pays, un exemple significatif de ce type de communication réside dans la création de l'Académie des Beaux-Arts pendant le royaume de Jean VI au Brésil[4]. En mars 1816, la Mission Artistique Française est arrivée à Rio de Janeiro. Elle était composée d'un groupe d'artistes français dont faisaient partie les peintres Jean-Baptiste Debret et Nicolas-Antoine Taunay, l'architecte Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, le sculpteur Auguste Marie Taunay et le musicien Sigismund Neukomm. Ces artistes venus avec la Mission française suivis d'autres arrivés dans les années suivantes pour rejoindre le groupe, ont non seulement intégré le groupe cadre de maîtres de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro mais ils ont aussi enregistré la physionomie du pays dans maintes œuvres laissées comme un héritage historique et artistique de l'époque[5]. Le contact du cercle artistique français avec la société locale a constitué une autre voie pour l'interaction entre les pratiques culturelles françaises, la communauté portugaise et les autochtones qui fréquentaient la capitale à ce moment-là. Puisque les artistes se sont installés dans la ville, parfois avec leur famille, il est fort probable qu'ils ont établi un contact avec la société locale contemporaine dans leur vie quotidienne, en plus des interactions avec les étudiants, ce qui leur a permis de vivre la réalité locale, d'y participer et de la transcrire dans une partie considérable de leurs œuvres. C'est ce dont témoignent plusieurs tableaux de Jean-Baptiste Debret et de Nicolas-Antoine Taunay qui ont dédié leur art aux thèmes, mythes, paysages et aux portraits de la société du Brésil de cette période-là ; en même temps, ces œuvres composent, également, un témoignage de l'ensemble de leurs expériences vécues à Rio autant qu'une interprétation des aspects inoubliables de la société et du paysage locaux à leurs yeux, dans une optique artistique mais aussi selon une perspective de découverte d'un nouvel espace culturel de métissage. Dans le cadre de l'art plus spécifiquement, il n'y a pas de doute que, pendant le séjour de ces artistes dans le pays, les

[4] Période entre 1808 et 1821.

[5] À propos de la trajectoire de la Mission Française et l'Académie des Beaux-Arts, nous rapportons le lecteur aux oeuvres suivantes : Joachim Lebreton, *Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, 12 de junho de 1816 ; Quirino Campofiorito, *A missão artística francesa e seus discípulos : 186-1840*, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983 ; et Anderson Trevisan, « Debret e a Missão Artística Francesa de 1816 : aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil », *Plural*, n° 14, 2007, p. 9-32.

idées et les concepts de l'art français ont été greffés dans le jeune paysage artistique des beaux-arts brésilien, qui était en train de se constituer une base technique et esthétique[6]. Au demeurant, quelques-uns de ces maîtres de l'Académie ont enseigné à d'importantes personnalités brésiliennes comme Manuel de Araújo Porto-Alegre, peintre et écrivain, qui a reçu des cours de Jean-Baptiste Debret dans les années 1820, et est parti avec son maître en 1831 à Paris pour la suite de sa formation en Europe ; et c'est le cas de Martins Pena, le futur feuilletoniste du théâtre lyrique du *Jornal do Commercio*, qui a suivi le cours de sculpture dans les années 1830 et qui essayait déjà sa vocation de critique d'art dans le journal de l'École.

En effet, la décennie de l'Indépendance politique du Brésil, déclarée en 1822, a été marquée par l'immigration et l'installation d'immigrants européens de plusieurs origines à Rio de Janeiro. Les immigrants français, particulièrement, sont arrivés effectivement plutôt à cette époque pour s'y installer et travailler dans les domaines des arts, du commerce des livres, des articles de luxe, et dans le secteur des techniques, comme l'ingénierie. C'est le cas, par exemple, de Jean-Étienne Seraine, architecte et ingénieur, installé à Rio de Janeiro en 1827, qui a dirigé les travaux publics en Ceará[7] à partir de 1834, engagé par le sénateur José de Alencar[8]. Un autre exemple plus remarquable est celui d'Hercule Florance : graveur, dessinateur et naturaliste, ex-marin français, arrivé au Brésil en mars 1824. Il a travaillé, d'abord, avec Pierre Plancher dans l'imprimerie du *Jornal do Commercio,* et ensuite a intégré, comme géographe, l'expédition naturaliste et artistique organisée par le consul russe au Brésil, G. I. von Langsdorff. Le groupe comptait aussi le peintre Adrian Taunay, en plus d'autres scientifiques, dont un astronome et des naturalistes[9].

La circulation de ces immigrants et le dynamisme qu'ils ont apporté à la cour brésilienne d'après l'Indépendance apparaissent dans le témoignage d'Ernesto Senna, qui a dédié un essai au rôle du commerce à Rio de Janeiro au XIXe siècle[10]. Le domaine

---

[6] Consolidation développée au cours du XIXe siècle et qui se révélera, en définitive, dans le mouvement moderniste des premières décennies du XXe siècle, notamment avec les peintres Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Candido Portinari et le sculpteur Victor Brecheret, par exemple. Ces artistes ont participé activement à des manifestations modernistes de la Semaine d'Art Moderne en février 1922 à São Paulo.

[7] Région situé au nord-este du Brésil.

[8] À propos de sa biographie, voir l'article de Jean Glénisson « Um emigrante francês no Brasil : Jean Étienne Seraine (1827-1854) », dans Laurente Vidal et Tania Regina de Luca, *Franceses no Brasil. Séculos XIX-XX,* São Paulo, Editora UNESP, 2009, p.119-145.

[9] Pour la biographie détaillée et l'œuvre artistique et scientifique d'Hercule Florence, nous nous rapportons à l'article de Dirceu F. Ferreira et Nelson Mendes Cantarino, « Um humanista nos trópicos : a singular trajetória de Hercule Florence no Brasil », dans Laurente Vidal et Tania Regina de Luca, *Franceses no Brasil, op. cit.,* p. 397-420.

[10] Ernesto Senna, *O Velho Comércio do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2006.

commercial, dans le contexte d'un important centre urbain en train de se consolider physiquement et culturellement comme capitale de l'Empire, configure aussi une sphère très favorable à l'échange de pratiques culturelles entre les immigrants et la population locale. À propos des nouvelles affaires et des transformations motivées par l'arrivée des étrangers, Senna, dans une description détaillée et très intéressante du commerce à Rio, tente de reconstituer cette corrélation culturelle.

> Depuis 1827, il a commencé à couler, vers Rio de Janeiro, des Français, des Allemands, des Anglais, des Italiens, sans compter les Portugais dont l'exode vers le grand pays, celui qu'ils avaient créé, n'a jamais eu d'interruption. La migration française fut artistique et commerciale, et elle a tant augmenté dans la première moitié du siècle que la rue la plus populaire de la ville, la rue de l'Ouvidor, était pleine de commerçants presque exclusivement de cette nationalité.
> Un écrivain français, Ferdinand Denis, […] vingt ans après l'ouverture des ports[11], a comparé notre rue de l'Ouvidor à la rue Vivienne à Paris, dans laquelle les boutiques de mode, les merceries et les modistes se rassemblent en exhibant des magnifiques vitrines d'échantillon[12].

En ce qui concerne le passage et la circulation des étrangers au Brésil, il est sûr que pendant la période coloniale, plusieurs voyageurs étrangers y sont venus afin de connaître et d'exploiter les atouts naturels et les communautés des Indiens du « nouveau-monde ». À titre d'exemple, nous pouvons citer les célèbres œuvres du XVIe siècle d'André Thevet, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps,* et de Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique,* qui constituent les premières descriptions du Brésil diffusées en Europe et qui présentent aussi les premiers récits et évocations des espèces de la faune et flore de l'Amérique brésilienne et du peuple *Tupinambas*, anciens habitants de la région où a été créée la ville de Rio de Janeiro. Un peu plus tard, au XVIIIe siècle, déjà sous l'influence des Lumières, est paru l'ensemble cartographique et monographique de Charles-Marie de LaCondamine, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la Mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil & de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones*, une œuvre qui repère géographiquement ce qu'était, alors, le territoire de la colonie portuguaise dans l'Amérique Ibérique[13].

---

[11] L'ouverture des ports a eu lieu en janvier 1808.

[12] Ernesto Senna, *O Velho ... op. cit.,* p. 24. « Para o Rio de Janeiro, desde 1827, principiaram a fluir franceses, alemães, ingleses, italianos, não contando os portugueses, cujo êxodo para o grande país que haviam criado nunca teve interrupção. A migração francesa foi artística e comercial e subiu tanto na primeira metade do século que a rua mais frequentada da cidade, a rua do Ouvidor, era ocupada quase exclusivamente por negociantes dessa nacionalidade. »

[13] André Thevet, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps,*Paris, Maurice de La Porte, 1558; Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique, Paris,* Antoine Chuppin, 1578 ; Charles-Marie de La Condamine,

La liste des voyageurs qui sont passés par les principales villes du pays de l'époque ou qui ont exploité la nature et l'histoire du Brésil au XIXe siècle est encore plus étendue. Comme voyageurs et notables scientistes, on ne peut pas oublier les Allemands Wilhelm Ludwing Von Eschwege (1777-1855), geologue engagé par la couronne portugaise, le botanique Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), et le zoologue bavarois Johann Baptist von Spix (1781-1826), qui ont beaucoup contribué à l'exploration scientifique du pays[14]. Nonobstant l'exploitation scientifique, il faut souligner que quelques-uns des voyageurs venus au Brésil ont aussi diffusé sur le vieux continent leurs impressions et leurs études relatives aux aspects culturels et sociaux du nouveau territoire dans quelques célèbres publications. Deux voyageurs français ont écrit des œuvres très importantes à cet égard. L'un est le botaniste Auguste de Saint-Hilaire, qui a découvert la flore et les principales villes du pays entre 1816 et 1822. Parallèlement à ses observations scientifiques, il a rédigé un témoignage sur la vie et la société des principaux villages et villes des régions de Minas Gerais et de Rio de Janeiro dans son *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes,* publié en français en quatre parties et huit volumes à Paris en 1830[15].

L'autre voyageur, dont l'œuvre est encore plus connue et remarquable est Ferdinand Denis, qui a donné une importante contribution à l'historiographie du Brésil et à l'histoire de

---

Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la Mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil & de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones, Paris, chez Pissot, en 1745. Ces trois oeuvres sont classées actuellement au catalogue de la Bibliothèque Nationale de France et les deux premières sont accessibles intégralement en format numérique sur la plate-forme Gallica. Sur les voyageurs étrangers et les exploitation au Brésil-colonie, voir aussi : Maria Elice Brzezinki Prestes, *A investigação da natureza no Brasil colônia,* São Paulo, Annablume, FAPESP, 2000 ; l'article de Lorelai Kury, « Viagens científicas », *Redememoria,* disponible en format numérique sur: http://bndigital.bn.br/redememoria/viacientifica.html ; et Joaquim Manoel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*, Brasília, Senado Federal, 2005.

[14] Voir Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2008, p. 127, Günther H. Augustin, *Viagens pelo novo mundo – olhar europeu e interculturalidade na literatura de viagem de Eschwege, Spix e Martius*, Thèse de doctorat en Littérature Comparée, Université Federale de Minas Gerais, Université Federale de Minas Gerais – UFMG, 2003. Parmi les nombreux ouvrages de ces trois scientistes, nous soulignons : W. L. v. Eschwege, *Journal von Brasilien*, Weimar, Handels- und Industrie Verlag, 1818, et *Pluto Brasiliensis*, Berlin, G. Reimer, 1833 ; C. F. P. v. Martius, *Frey Apollonio* – um romance do Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1992, parus originalement en allemand en 1831; et de J. B. v. Spix, *Viagem pelo Brasil*, par Spix et Martius, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, 4 vol., paru aussi originalement en allemand sous le titre *Reise in Brasilien*, en 1823, 1828 et 1831.

[15] Auguste de Saint-Hilaire, *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, 2 vol. Du même auteur : *Voyages dans l'intérieur du Brésil*, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, (1re partie. Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes. - 2 vol. ; 2e partie. *Voyage dans le district des Diamants et sur le littoral du Brésil*. - 2 vol. ; 3e partie. *Voyage aux sources du Rio de San Francisco et dans les provinces de Goyaz*. - 2 vol. ; 4e partie. *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*. - 2 vol c.). Sur la plate-forme numérique Gallica il existe disponible une reproduction de l'original édité en 1985. En portugais nous signalons l'œuvre *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo,* Trad. Afonso de E. Taunay, São Paulo / Rio de Janeiro/ Recife/Porto Alegre, Companhia Editorial Nacional, 1932. Finalement nous remarquons l'article de Saint-Hilaire, « Tableau des dernières révolutions du Brésil », *Revue des Deux Mondes*, vol. III et IV, 1831.

la littérature du pays. En tant qu'historien, Denis a écrit des ouvrages considérables sur le paysage, l'histoire et la société du Brésil-colonie au début de l'Empire. Il a été le premier auteur qui a effectivement diffusé en France un portrait du Brésil, notamment avec trois ouvrages : *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie,* paru en 1824 à Paris, *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d'histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l´Athénée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d´après les dessins faits dans le pays par M. H. Taunay*, œuvre publiée en 1822, et *Résumé de l'histoire du Brésil, suivi du Résumé de l'histoire de Guyane,* paru en 1825. Encore plus notable dans le cadre des études de découverte des aspects culturels et non seulement scientifiques de la nouvelle nation est son *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil,* de 1826, une des études fondatrices de l'histoire littéraire brésilienne – celle-ci vivra son véritable développement à partir de la décennie suivante avec l'épanouissement du courant romantique et nationaliste des intellectuels et des lettres au Brésil[16]. Outre cet œuvre de Denis, qui a diffusé en langue française des aspects de la littérature brésilienne, nous rappelons la parution en 1825 d'une traduction du célèbre poème néoclassique *Marilia de Dirceu*, du brésilien Tomás Antonio Gonzaga, traduit du portugais par Monglave et Chalas et publié à Paris chez Panckoucke éditeur[17].

Dans cette perspective de diffusion des aspects relatifs au Brésil en France, il est pertinent de citer la thèse de Melo Franco sur l'influence des indiens brésiliens dans la constitution de la philosophie et de la littérature humaniste qui ont culminé dans la Révolution

[16] Ferdinand Denis, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, Lecointe et Durey, 1826 ; *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie,* Paris, L. Janet, 1824 ; *Résumé de l'histoire du Brésil, suivi du Résumé de l'histoire de Guyane,* Paris, Lecointe & Durey,1825. Ferdinand Denis ; Hippolyte Taunay, *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d´histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l´Athénée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d´après les dessins faits dans le pays par M.H. Taunay*. Paris, Nepveu, Passage des Panoramas, 26, 1822, 6 vols. De Ferdinand Denis nous signalons encore les ouvrages : *Brésil,* Didot Frères, Paris, 1863 (souvent édité avec Colombie et Guyane de César Famin) ; *Histoire Géographique du Brésil par M. Ferdinand Denis*, Paris, Rue et Place Saint-André-des-Arts, nº 30. 1833. 2 vols ; *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d´un fragment du XVIe siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente*, par Ferdinand Denis, Paris. J. Techener, 1849 ; *Rapport sur quelques ouvrages de linguistique brésilienne publiés en ces derniers temps,* Paris, de J. Tremblay, 1877. Toutes ces œuvres sont également cataloguées sur les bases de la BNF.

[17] Tomás Antonio Gonzaga, *Marilie*, Chants élégiaques de Gonzaga, traduits du portugais par E. de Monglave et P. Chalas, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1825.

de 1789[18]. Selon l'auteur, l'image des peuples autochtones du Brésil était présente dans les doctrines particulièrement du XVII et XVIII siècles grâce à la représentation de l'esprit de liberté. Au fur et à mesure, la découverte du Brésil-colonie et de ses habitants aurait inspiré les philosophes et hommes de lettres, notamment les français, à réfléchir à propos de leur propre système politique et de leur civilisation. Le Brésil idyllique aurait, ainsi, contribué à la redécouverte de l'Europe dans cette période d'importants changements politiques et sociaux.

S'il est certain que la presse périodique brésilienne s'est formée à partir d'un réseau de communications et d'échanges qui s'inscrivent dans le champ artistique et dans l'internationalisation naissante de la presse périodique, comme en témoigne la présence d'éditeurs et de libraires français qui ont contribué à la formation technique et intellectuelle d'une presse nationale brésilienne, il faut aussi considérer les échanges dans le sens contraire : Brésil-France. Outre les œuvres des peintres et des voyageurs français au Brésil qui ont diffusé des descriptions de ce pays en Europe, particulièrement en France, les recherches récentes sur l'édition et la circulation des livres et des périodiques en langue portugaise en France et en Angleterre ont révélé des cas très intéressants de transferts. Les études de Diana Cooper-Richet, par exemple, montrent que dix périodiques ont été publiés en portugais à Paris entre 1815 et 1840 : *O Observador lusitano em Pariz ou collecçao literaria, politica e commercial* (1815)*, Annaes das Sciencias, das Artes e das letras por huma Sociedade de Portuguez residente em Pariz* (1818), *Novos Annaes das Sciencias e das Artes dedicados as que fallem a lingua portugueza em ambos os hemispherios* (1827), et *Archivo dos Conhecimentos uteis, periodico mensal destinado a promover a agricultura e industria de Portugal e do Brasil* (1837)*,* ce dernier publié par Jean-Pierre Aillaud, tous les quatre créés et dirigés par le Portugais Francisco Solano Constancio, un médecin et diplomate au service du Portugal à Paris. La liste continue avec *A Abelha ou Collecçao de conhecimento os mais agradaveis instructivos, necesarios e uteis as classes da sociedade, extrahidos dos jornaes scientificos e literarios de toda a Europa e dos obras dos melhores escriptores. Jornal portugués dirigido e publicado mensalmente em Paris* (1830), créé par l'auteur et traducteur Francisco Ladislas Alvares d'Andrada ; *O Patriota Brasileiro* (1830)*,* fondé par Antoine-Augustin Renouard et édité par la Livraria des Estrangeiros, propriété de ce même éditeur ; *O Nivelador, Jornal scientifico, techinico e literario redigico por huma sociedad de Portuguez residentes em Paris* (1826), *O Padre Malagrida ou a Tezeira periodico politico e literario* (1829) et *O Vinhateiro. Obra em que se tratara de cultura da vinha da fabricaçao e*

[18] Afonso Arinos de Melo Franco, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa:* as origens brasileiras da teoria da bondade natural, Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.

conservaçao de vinho, da distillaçao dos agoas aredentes (1832), dont les notices n'indiquent pas les directeurs. Et, finalement, on trouve la revue brésilienne *Nitheroy. Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras e Artes*, publiée par l'Imprimerie de Baulé à Paris en 1836. Cette revue parue en deux numéros, créée par Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel José de Araújo Porto-Alegre et Francisco de Salles Torres Homem, nous semble la plus importante de ce bref répertoire de périodiques : elle est très significative du côté de la presse périodique mais aussi du côté de la littérature brésilienne parce qu'elle participe du mouvement intellectuel et littéraire qui a milité en faveur d'une autonomie culturelle nationale depuis l'Indépendance de 1822, à contre-courant de l'héritage portugais, et qui a inauguré le romantisme littéraire au Brésil à côté de l'œuvre poétique de Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*. À cette époque, les trois jeunes artistes brésiliens étudiaient à Paris et participaient activement de l'Institut Historique de Paris.

Il est vrai qu'il s'agit généralement d'une presse assez précaire et éphémère, comme l'observe Diana Cooper-Richet[19]. En tout cas, ces journaux constituent un signe manifeste des échanges entre le Brésil et la France, qui s'ajoute aux 52 livres édités et parus à Paris, vendus aussi au Portugal et au Brésil, dans la première moitié du XIXe siècle, selon les catalogues de Jean-Pierre Aillaud, les Bossanges, les Barrois, la maison Didot, parmi d'autres[20]. Contrairement à ce type de presse, les périodiques brésiliens édités en France plus tard dans le siècle, montrent une attention beaucoup plus grande à la forme éditoriale et au contenu médiatique. Nous signalons la publication de quelques remarquables périodiques, qui méritent encore l'attention des chercheurs au vu de leur configuration transnationale très intéressante pour les études sur l'internationalisation de la presse et sur les transferts culturels. Nous en listons ici trois : *Le Courrier du Brésil, journal républicain hebdomadaire,* des années 1890, sous la direction du brésilien Simões da Fonseca dont le siège était au numéro 12 rue de la Grande-Batelière, Paris ; *Le Brésil, Courrier de l'Amérique du Sud,* hebdomadaire dirigé par Gaston d'Argollo au début du XXe siècle dont le siège était à Rio de Janeiro mais qui maintenait un bureau au 20, Boulevard Montmartre, à Paris ; et finalement, la *Revue du Brésil,* publication bi-mensuelle créée en 1896, d'abord sous la direction de A. d'Atri, puis sous celle d'Atri et de Félix Bacayuva à partir de 1900. Avec un bureau à Paris, au numéro 56, rue Saint-Georges, et un siège à Londres, au 18, Wardour Street, cette revue est remarquable parce qu'elle incorpore dans sa politique éditoriale une confluence de nationalités qui

[19] Diana Cooper-Richet, « Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX », dans *Varia história*, vol. 25, n° 42, jul/dez 2009, p. 539-555.
[20] *Ibid.*, p. 544-545.

représentait bien le Brésil de la fin du siècle ; en même temps, ce caractère multinational correspond à la vocation transnationale qu'affichait la revue : la *Revue du Brésil* publiait des articles rédigés en langue française, portugaise, italienne et, plus rarement en allemand, sans traductions vers le français ou le portugais. Autrement dit, il semble que cette revue rassemble des nouvelles, actualités et des débats qui concernent toujours le Brésil mais qui sont destinés aux nombreux immigrants brésiliens en Europe, aux immigrants européens au Brésil et aussi aux possibles lecteurs – bilingues et/ou polyglottes – d'Europe intéressés aux sujets industriels, économiques et culturels du Brésil de la Belle Époque. Ces brèves références montrent donc quelques exemples de l'effet-retour des transferts culturels par la presse ; elles témoignent aussi concrètement de l'internationalisation de la presse médiatique moderne dès le début du XIXe siècle.

Ainsi, afin d'exploiter plus profondément quelques croisements culturels-clés dans l'essor de la presse brésilienne médiatique, nous poursuivrons le réseau de connexions et des transferts culturels entre les deux pays qui ont permis l'incorporation des feuilletons dramatiques au bas de page brésilien et l'acclimatation de l'écriture journalistique par le feuilletoniste Martins Pena, celui qui inaugure la rubrique en série des critiques théâtrales au rez-de-chaussée des quotidiens au Brésil. À cet égard, nous allons tracer et analyser un panorama des contextes de départ et de réception du transfert de la rubrique feuilletonesque pour observer les conditions qui ont favorisé la greffe et l'adaptation des feuilletons dramatiques au Brésil. Ensuite, nous aborderons les paradigmes de la presse internationale du XIXe siècle, notamment les transformations de la presse périodique française, ainsi qu'une brève histoire de l'imprimerie au Brésil afin de comprendre la mise en place de la presse quotidienne nationale et, particulièrement, la création et la précoce conception transnationale du principal journal brésilien de l'époque, le *Journal do Commercio*. Il s'agira de souligner le rôle des médiateurs qui ont participé activement à ce processus d'échanges et notamment des passeurs culturels, qui ont beaucoup contribué à la fondation et l'essor de la presse médiatique au Brésil.

2. Quelques précisions sur le contexte historique

2.1. Le contexte de départ : Paris, la capitale culturelle du XIXe siècle.

Connus internationalement, les principaux événements de l'histoire de France ainsi que les principaux courants philosophiques qui s'y sont développés au moins depuis le XVIIe siècle sont souvent évoqués quand on parle de la civilisation européenne. Quelques-uns de ces faits historiques font partie, en effet, de l'histoire de l'humanité comme la Révolution Française (1789-1799), orientée par les Lumières, ou ont marqué l'histoire de plusieurs nations, comme l'expansion de l'Empire de Napoléon Bonaparte menée entre 1804 et 1812, date où son armée a été anéantie par sa défaite en Russie.

Pour notre enquête sur les transferts culturels entre le Brésil et la France, il est très important de reprendre de cette histoire française ce qui la caractérise au début du XIXe siècle, au regard des nations émergentes modernes, afin de mieux comprendre le modèle qu'elle constitue ailleurs. À peine sortie d'une réforme politique sociale qui a changé l'avenir de l'Occident, la France était au début du XIXe siècle le symbole des Lumières, de la république et, en bref, de la modernité : ses convictions révolutionnaires faisaient encore écho chez les jeunes nations récemment indépendantes de l'Amérique hispanique. Cette étendue de l'esprit révolutionnaire politique et des traditions philosophiques et intellectuelles françaises, bien en évidence dans le monde occidental à ce moment-là, sont à l'origine aussi du dynamisme de l'élan culturel et cosmopolite que la capitale française suscitera du début du Romantisme à la Belle Époque surtout, car Paris est le « carrefour de toute les langues et de toutes les cultures », depuis les premières décennies du siècle[21].

Si la constitution des nations modernes en Europe au cours du XIXe siècle est notable, la formation des nations en Amérique Latine et l'affirmation émergente de leurs identités nationales sont encore plus étonnantes étant donnés leur passé colonial et les luttes politiques et civiles pour l'émancipation. À ce propos, Pierre Rivas, chercheur en relations franco-brésiliennes, remarque qu'à ce moment-là, dans l'ensemble des nouvelles nations latino-américaines, il existait la demande d'une identité culturelle différente de l'identité ibérique qui venait d'être niée par les émancipations républicaines des ex-colonies espagnoles et par l'émancipation politique de l'Empire brésilien du Portugal. Le besoin de s'identifier à une culture différente des colonisateurs, mais représentant, en même temps, leurs idéaux, pendant le processus de constitution civile, politique et économique de ces pays après l'indépendance, constitue la raison essentielle du rapprochement culturel entre ces pays et la France, particulièrement Paris, au détriment des autres capitales européennes. Non seulement la

[21] *Ibid.*, p. 541.

France était en évidence dès la fin du XVIIIe siècle, mais encore Paris se présentait comme une capitale marquée par les signes de liberté et de la révolution et par un environnement culturel exceptionnel grâce à ses théâtres, ses concerts, ses salons, etc. Au cours des premières décennies du XIXe siècle, Paris est investie du rôle de berceau des traditions de la philosophie, littérature, beaux-arts et architecture qui caractérisaient désormais le monde moderne après les révolutions politique et économique. Discutant la représentativité de cette capitale, Pierre Rivas souligne, de surcroît, la capacité de la ville à confluer plusieurs cultures.

> Paris est comme une place par où tout circule, l'endroit qui rejoint le nord et le sud, l'est et l'ouest. Son histoire la constitue comme un espace culturel homogène et continu dans l'héritage du centralisme réel, du jacobinisme républicain, selon un souhait d'irradiation universaliste, de munificence du pouvoir jusqu'à l'ostentation.
> Son prestige était remarquable sur les élites créoles dont les factions modernistes, en Espagne autant qu'au Portugal, revendiquaient eux-mêmes le modèle français, d'où la tentation de ces jeunes nations de s'inspirer directement des sources françaises. Comme les revolutions nationales étaient contre la péninsule et appuyées sur le modèle français de rupture radicale de la part du « Nouveau-Monde », depuis le début absolu, l'homologie française s'imposait. Couper le cordon ombilical ibérique conduisait à l'élaboration d'une nouvelle filiation adoptive pour la construction de l'identité nationale. Ainsi s'est construite une généalogie mythique, différente du modèle ibérique renié, cependant, forcément proche du modèle requis dans sa base et dans son imaginaire[22].

En effet, les nations latino-américaines émergentes ont trouvé l'inspiration révolutionnaire dans le modèle français tout en reconnaissant Paris comme une capitale culturelle, au moment où la vie culturelle parisienne se distinguait par sa vivacité et sa variété de celles des autres capitales européennes. Bien avant la conception des grands centres urbains modernes au tournant du XXe siècle et la formation de véritables métropoles, Paris était « la capitale du XIXe siècle », selon l'expression de Walter Benjamin[23]. Alors qu'à l'époque de Baudelaire, la capitale est caractérisée par les réformes architecturales d'Haussmann, par la création des passages et par les « fantasmagories du marché » – des signes qui légitiment la figure du flâneur comme incarnation de la modernité et de la

[22] Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*, São Paulo, Hucitec, 2005, p. 119. « Paris é a praça onde tudo circula, o ponto de encontro entre norte e sul; leste e oeste. Sua história a constitui como um meio cultural homogêneo e constante, na herança do centralismo real, do jacobinismo republicano, num desejo de irradiação universalista, de munificência do poder até a ostentação. O seu prestígio era grande sobre as elites crioulas, cuja corrente modernizadora, tanto na Espanha como em Portugal, reclamava, ela própria, o modelo francês; daí a tentação dessas jovens nações de beberem diretamente na fonte francesa. Como as revoluções nacionais se faziam contra a península e sobre o modelo francês de ruptura violenta, do "Novo Mundo", do início absoluto, impunha-se a homologia francesa. Cortar o cordão umbilical ibérico devia conduzir à elaboração de uma nova filiação, adotiva, para a construção da identidade nacional. Assim se constrói uma genealogia mítica, diferente do modelo ibérico renegado, mas necessariamente próxima do modelo requerido, em seus fundamentos e em seu imaginário. »

[23] Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIXe siècle », « exposé » de 1939 , dans *Das Passagen-Werk,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 60-77.

fascination représentées par la capitale française –, dès la première moitié du siècle, la ville de Paris se présente déjà comme la capitale littéraire de l'Europe et, par conséquent, de tout le monde occidental, en plus d'être le cœur de la presse périodique nationale. Dans le domaine de l'édition et de la sociabilité des écrivains, une capitale littéraire c'est, comme l'a affirmé Michel Espagne, un endroit où « vivent de nombreux auteurs, où leurs livres sont produits, où leur consécration se décide, où sont engagées les traductions, où s'opère la diffusion et se pratique intensément la lecture critique[24] ». En sus d'être le cœur de l'édition nationale, Paris est aussi un actif et puissant centre d'édition en langue étrangère, du « mongol ou persan à l'anglais, en passant par le copte, l'italien, mais aussi le portugais, et cela, dès les premières années d'après la Révolution[25]. »

Il ne s'agit pas ici de reprendre à notre compte l'hypothèse de Pascale Casanova qui voyait dans Paris le méridien de Greenwich du monde littéraire et culturel[26]. Il s'agit, en revanche, de penser cette ville comme une capitale internationale capable d'effectuer une « capitalisation de la culture contre les insularités culturelles », conformément à sa propre tradition. Paris a la fonction de faire se rejoindre « des peuples, des personnes et des cultures, capables de 'se confondre' ». Il s'agit d'un endroit de rencontre internationale « entre l'Europe latine et l'Europe nordique dans une confluence des cultures spécifique à la société française[27]. » En plus de cette vocation historique de capitale culturelle cosmopolite, Paris, à cette époque, rassemble les plus importantes institutions représentatives de la nation : les pouvoirs politique, économique et les universités, ce qui s'ajoute à son aura symbolique de lieu fondateur de l'histoire des révolutions philosophique, politique et artistique[28]. De même, en ce qui concerne la presse périodique nationale française, qui circulait aussi dans les ex-colonies latino-américaines en plus de l'Europe, elle était « naturellement parisienne », car Paris est le centre incontestable de toutes les manifestations de la nation française, au moins jusqu'à l'ouverture des chemins de fer vers 1860, conformément à la remarque de Sylvain Venayre[29].

---

[24] Michel Espagne, « Les capitales littéraires allemandes », dans Christophe Charles, Daniel Roche (dir.) *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 323-334.
[25] Diana Cooper-Richet, , « Paris, capital editorial ... », *op. cit.,* 2009, p. 540.
[26] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres,* Paris, Seuil, 2008.
[27] Pierre Rivas, *Diálogo interculturais, op. cit.*, p. 118 et p. 120-121
[28] *Ibid.,* p. 119.
[29] Sylvain Venayre, « Identités nationales, altérités culturelles », dans Dominique Kalifa, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant et Philippe Régnier, *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 1384.

Cet ensemble de caractéristiques conférent, donc, à Paris une visibilité et une place à part dans le paysage des principales villes européennes, notamment de Grande-Bretagne, d'Allemagne et d'Italie[30]. Conséquemment, pour l'Amérique ibérique récemment indépendante, Paris incarne moins le carrefour des traditions européennes du nord au sud qu'elle ne constitue un imaginaire latino-américain où tous ces pays émergents se rencontrent dans l'esprit révolutionnaire et dans la chaleur de l'auto-affirmation de leurs nationalismes. Pour eux le « *détour* européen est une quête pour le *retour*[31] », à savoir la concrétisation et la reconnaissance de l'identité nationale de chaque nouvelle nation. À propos des rapports franco-brésiliens particulièrement, Valéria Guimarães[32] signale aussi ce symbole de légitimation que la France représentait pour le Brésil, en observant que le prestige français s'étendait aussi aux domaines de l'urbanisme, de l'architecture, de l'éducation, de la mode, et à toutes les formes de sociabilités, en plus des domaines artistiques, littéraires, et médiatiques. Ceci renforce l'hypothèse que la « logique de ces échanges est d'emblée, l'hégémonie culturelle française au XIXe siècle, et est facile à comprendre en vue du rôle que joue la France comme centre culturel mondial à ce moment-là[33]. »

Dans le champ littéraire spécifiquement, il faut signaler que, depuis la fin du XVIIIe siècle Paris s'établit comme une capitale littéraire du monde occidental, dont les racines remontent à la base philosophique gréco-latine partagée par les pays européens et américains. Ce statut est né de la culture cosmopolite fondée par les Lumières qui ont trouvé un espace fertile en France révolutionaire. Ce statut provient aussi du caractère culturel cosmopolite de cette ville qui permet aux Latino-Américains de nier l'héritage symbolique de domination des colonisateurs ibériques sans, pour autant, faire un retour absolu aux origines latines, qui demeurent à un registre mythologique[34], selon propose Rivas d'après Angel Rama et Antonio Candido. Il s'agissait, donc, d'une sorte de rétablissement d'un pont capable de lier, à la fois, les nouvelles nations aux racines gréco-latines, à la culture courante du vieux monde ainsi qu'aux techniques et aux concepts modernes des arts et des lettres, en se libérant de la domination des ex-métropoles. D'ailleurs, avec ce statut de ville ancienne et internationale, pour les écrivains de l'Amérique Latine, Paris est l'espace le plus évident et accessible qui

[30] Dans la première moitié et au milieu du XIXe siècle ceux derniers pays ne sont pas encore entendus comme des nations politiquement organisées autour d'un État, mais si comme des 'cultures nationales'.
[31] Pierre Rivas, *Diálogos interculturais, op. cit*., p. 123.
[32] Valéria Guimarães, « Les faits divers dans la presse du Brésil et de la France », dans Valéria Guimarães (dir.), *Les transferts culturels.* L'exemple de la presse en France et au Brésil, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 119-134.
[33] *Ibid.*, p. 122.
[34] Voir les propositions de Pierre Rivas d'après les critiques littéraires Angel Rama et Antonio Candido, dans *Diálogos interculturais, op. cit*., p. 118-125.

consacre la « citoyenneté à la littérature » insaisissable encore dans les principaux centres urbains du Brésil et des pays hispaniques pendant la première moitié du XIXe siècle.

> Centre de latinité, capitale culturelle internationale (Londres, capitale financière, Allemagne et Italie, pays décentralisés dont les capitales régionales sont multiples et, donc, locales), Paris, dans la tradition d'ostentation réelle et jacobine est un moyen culturel homogène et constant où la diffusion culturelle universalise la fonction littéraire et la consacre […][35].

Également, ce qui explique une telle identification du domaine de la littérature et des imprimés à l'univers culturel parisien, se retrouve dans l'importance de la presse périodique – tout particulièrement des quotidiens parisiens – au sein de la société moderne. Le prototype du journal moderne devient, alors, une matrice pour les presses étrangères, surtout pour les jeunes presses hispaniques et brésiliennes en train de se former matériellement et idéologiquement. À ce moment, la presse quotidienne française est déjà fondée sur les techniques de production les plus modernes et participent du phénomène d'internationalisation de la culture française, en élargissant les frontières techniques et géographiques de production des imprimés, de circulation et d'exportation des périodiques. Cet épanouissement de la presse en Amérique, donc, fait partie d'un processus plus large, profond et globalisant que celui de la consolidation matérielle d'une presse moderne selon le paradigme de la production capitaliste puisque qu'il est né et participe essentiellement de la standardisation et de l'internationalisation médiatique de la presse périodique.

De l'autre côté de l'Atlantique, la constitution d'une presse quotidienne nationale dans l'Amérique Latine à partir des matrices européennes, et notamment française, suppose, alors, une conjoncture qui légitime la propre identité et l'authenticité de ces jeunes nations. En effet, par le biais du support médiatique sont véhiculés les aspects les plus singuliers de la nation comme la langue, l'ensemble des représentations symboliques et des valeurs du peuple ainsi que les paradigmes idéologiques de la politique et des croyances, conformément a ce qu'a proposé Benedict Anderson dans ses *Communautés Imaginaires*. Le journal, donc, comme instrument médiatique d'auto-affirmation d'une identité propre à chacune de ces jeunes nations face aux ex-colonisateurs, concrétise l'idée d'une collectivité et d'une identification nationale, en même temps qu'il donne un aperçu de cette nouvelle ère mondiale par la forme et le contenu des quotidiens, mis en commun au sein des communautés par l'actualité

[35] Pierre Rivas, *Diálogos interculturais, op. cit.*, p. 143. « Centro de latinidade, capital cultural internacional (Londres, capital financeira, a Alemanha e a Itália, países descentralizados com capitais regionais múltiplas e, portanto, locais), Paris, na tradição de ostentação real e jacobina é um meio cultural homogêneo e constante em que a difusão cultural universaliza a função literária e a consagra [...]. »

politique, économique et culturelle, nationale et internationale, véhiculée par le biais des presses anglaise et française.

Dans le domaine des imaginaires philosophique et politique, des champs artistique et littéraire et dans le champ de la presse, la capitale française crée donc une pléiade de représentations incontournables dans l'imaginaire culturel de constitution des identités nationales des ex-colonies ibériques. Ainsi, les rapports culturels entre les traditions françaises et celles d'Amérique Latine – et spécialement entre la France et le Brésil-Empire – ne se configurent pas comme une influence, dans le sens d'une simple reproduction d'un modèle. En prenant en compte les échanges culturels au niveau symbolique des représentations, les mots d'ordre sont, donc, « confluence, convergence et pas influence[36] ». Pour les nations émancipées latino-américaines, la référence culturelle parisienne constitue en effet, le « *retour* » à leurs propres cultures configurées par une sorte de capacité sélective, qui équilibre le cadre de savoirs, valeurs et symboles reçus d'autres cultures et la recomposition des éléments propres à chacune. Le dévoilement des identités nationales en formation, par la suite, se concrétise par le biais de formes et de manifestations hétérogènes à la culture des pays hispaniques et à la culture brésilienne, qui ont incorporé, adapté et ré-signifié des traits culturels empruntés, selon leurs besoins et en fonction de leurs propres idéologies nationales[37].

> Paris est le *détour* qui permet de *contourner* l'aliénation ibérique afin de *retourner,* finalement, au pays américain d'origine. La stratégie d'émergence nationale oblige à couper le cordon ombilical et à réinterpréter une nouvelle généalogie de l'œuvre dans les consciences créoles. Le mythe de la latinité permet cette stratégie du Même dans la Différence, une généalogie « latine » de prestige, les Lumières, de la Modernité[*sic*], dans laquelle Paris (et la France) joue un rôle de Rome et d'Athènes[38].

[36] *Ibid.,* p. 146.

[37] À propos de ces idées, on peut tracer un parallèle au concept de « transculturation narrativa » d'Angel Rama (qu'on pourrait traduire par une 'transculturation de la narrativité'), à la suite de Fernando Ortiz. Ce concept, appliqué aux études sociologiques de la littérature, se construit, en gros, par un processus de perte, sélection, redécouverte et incorporation des éléments propres des cultures latino-américaines face aux cultures européennes. Ainsi, le « *retour »*, dans les transferts culturels, est une analogie à la transculturation du trait culturel qui, une fois ré-signifié, s'ouvre aux échanges réciproques des deux cultures mises en relations. Angel Rama, *Transculturation narrativa en América Latina,* Mexico, Siglo Ventiuno Editores, 1987.

[38] Pierre Rivas, *op. cit*., p. 141. « Paris é o *détour* (desvio) que permite *conturner* (contornar) a alienação ibérica para finalmente *retourner* (retornar) à terra natal americana. A estratégia de emergência nacional obriga a cortar o cordão umbilical e a reinterpretar uma nova genealogia da obra nas consciências crioulas. O mito da latinidade permite essa estratégia do Mesmo na Diferença [*sic*], uma genealogia "latina" de prestígio, das Luzes, da Modernidade [*sic*], em que Paris (e a França) desempenham o papel de Roma e de Atenas. »

2.2. Le contexte de réception brésilien : la quête d'une identité nationale après l'Indépendance politique de 1822

À ce point de notre démonstration, il est très important de souligner le moment politique et historique que le Brésil a vécu dans les premières décennies du XIXe siècle, car ce moment de quête d'autonomie et d'identité nationale a occasionné une grande ouverture à des nouvelles habitudes culturelles. Dans une courte période de temps de quatorze ans, le pays, qui était une colonie d'exploitation du Portugal, devient le siège officiel de la cour portugaise et conquiert son indépendance politique vis-à-vis de la métropole. Faisons, donc, une brève rétrospective historique de ces événements arrivés si hâtivement mais qui ont déterminé une multitude d'échanges culturels dans ces années de constitution du profil qui a caractérisé l'Empire du Brésil au cours du siècle.

En 1807, l'Europe suivait le scénario de la guerre déclarée par Napoléon Bonaparte contre l'Angleterre, un conflit qui s'est étendu à presque tous les pays du continent. Le Portugal a également été menacé et envahi par les troupes de l'Empereur français. Puisque ce pays maintenait des liens avec l'Anglerterre, notamment dans le commerce maritime, il représentait un danger venu de la coalition de forces maritimes entre l'Angleterre et le continent à l'entreprise de Napoléon, d'où le besoin de s'approprier le Portugal pour valider le contrôle français absolu sur ce territoire. À la suite de ces faits, Jean VI [39] a décidé de se retirer de Lisbonne et de transférer le siège du royaume portugais au Brésil, où la couronne et le souverain seraient plus assurés. Si d'une part le départ du prince portugais semble être une strtégie pour se détourner de l'armé de Napoléon, d'autre part, il est fort possible que Jean VI avait l'intention tactique de maintenir son projet de colonisation en s'installant au Brésil à ce moment-là[40].

En novembre 1807, un cortège d'une centaine de personnes est parti vers la colonie sous la protection des navires anglais. Selon l'historien Boris Fausto, toute la « 'machine bureaucratique' » a suivi la cour portugaise, c'est-à-dire « des ministres, des conseillers, de juges de la Suprême Cour, des fonctionnaires du Trésor, des officiers de l'armée et de la marine et des membres du corps ecclésiastique[41]. » L'auteur signale également que des archives royales, une machine de presse et plusieurs bibliothèques ont été aussi amenées, en plus du trésor royal. Les trois bateaux partis de Portugal sont arrivés à la côte brésilienne le 28

[39] Le fils de la reine Dona Maria, connue comme « la folle ». Il fut sacré roi du royaume portugais en 1792.
[40] Voir particulièrement la thèse proposé par Oliveira Lima présenté dans *D. João VI no Brasil.* 1808-1821, Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio de Rodrigues & C., 1908.
[41] Boris Fausto, *História do Brasil, op. cit.,* p. 121.

janvier 1808. En avril de cette année, la Famille Royale et sa cour étaient déjà installées à Rio de Janeiro, le nouveau siège officiel de la couronne portugaise, d'où le roi dirigeait le Brésil, territoire portugais en Amérique, l'Algarve, territoire portugais luso en Afrique, et suivait le conseil de régence au Portugal, créé pour gérer le pays en l'absence du roi.

Après l'arrivée de la Famille Royale, un deuxième événement très important intervient en ce qui concerne la réception et les échanges économiques et culturels avec les pays étrangers. Il s'agit de l'ouverture des ports brésiliens au commerce international : ils n'étaient ouverts jusqu'en 1808 qu'à l'Angleterre, l'ancien partenaire économique du Portugal auprès de sa colonie américaine. Malgré les avantages que l'Angleterre a continué à avoir du côté des taxes et des impôts d'importation et d'exportation, l'ouverture des ports a fortement dynamisé le commerce et les relations internationales du Brésil. Ce nouvel accès au pays a ouvert, de surcroît, les portes d'un territoire prospère à l'immigration étrangère. Celle-ci au début a été un peu timide mais a pris d'énormes proportions un peu plus tard à partir des années 1820, comme nous l'avons déjà évoqué.

Au début de cette décennie, survient une grande crise instaurée autour du pouvoir politique au Portugal, alors dirigé par un conseil de régence formé par une commission portugaise et des officiers anglais depuis le déménagement de la Famille Royale au Brésil. Si Jean VI restait au Brésil, il risquait forcément de perdre la couronne au Portugal contre les révolutionnaires si bien qu'il repart de Rio de Janeiro en avril 1821 pour aller reprendre sa place dans son pays d'origine. Pour le remplacer au Brésil, il a laissé son fils Pedro de Alcântara de Bragança (Pierre Ier du Brésil), le prince régent qui va proclamer l'Indépendance politique du Brésil environ un an après, le 7 septembre 1822[42]. En dépit de l'importance historique et politique de l'Indépendance, cet événement n'a pas enclenché de grandes transformations d'ordre économique, social ni même gouvernemental, puisque la nouvelle nation a continué sous la tutelle d'une monarchie de base absolutiste. Benedict Anderson, en analysant les mouvements républicains d'Amérique Latine, remarque que, depuis les révolutions d'indépendance des ex-colonies espagnoles, les créoles se tournaient vers des propositions et revendications d'autonomie politique et vers le système républicain

[42] Puisque notre intention n'est pas de réévaluer les épisodes de l'Indépendance de 1822 ainsi que des autres événements historiques du Brésil, nous ne mettons pas en question, par exemple, les motivations politiques et les conditions dans lesquelles ce fait est arrivé, questions souvent revisitées par les historiens. Nous nous rapportons a ces événements de l'histoire en cherchant à retrouver et à repenser les moments et les points de contacts de la culture brésilienne, alors en formation, avec les cultures étrangères, surtout. Le but c'est de faire une nouvelle lecture des relations franco-brésiliennes, notamment, de 1808 jusqu'aux années 1840, lorsque Martins Pena a écrit sa série « Semaine Lyrique ».

notamment. Le « cas ironique du Brésil[43] », en revanche, était configuré comme « le centre d'un empire mondial qui allait jusqu'à Angola, Mozambique, Macao et Timor Oriental. Mais cet empire était dirigé par un Européen, non par un Américain[44] » ; d'abord par Jean VI, de son arrivée en 1808 à l'Indépendance du Brésil en 1822, et par Dom Pedro I, le prince régent et le premier empereur du Brésil de 1822 à 1831 lorsqu'il rentre au Portugal. L'historien Boris Fausto, de surcroît, signale que déjà dans les premières années de l'empire brésilien, « la monarchie s'est transformée en un symbole d'autorité, même quand Dom Pedro I était contesté[45]. »

Il est sûr que l'Empire assume une position autoritaire, notamment dans les dernières années, et ensuite du fait du gouvernement de la Régence (1831-1841), une autocratie qui a remplacé le nouvel empereur, encore très jeune pour assumer son poste, et qui s'est renforcé par la forte résistance aux révolutions régionales, comme la « Cabanagem » (1835-1840), la « Sabinada » (1837-1838), la « Balaiada » (1838-1841) et la « Revoluçao Faroupilha » (1835-1845). Mais il est vrai aussi que le gouvernement pendant la période du « Segundo Reinado » (1840-1889) s'est engagé à l'essor culturel, scientifique et militaire en vue de consolider l'identité de la nouvelle nation plus stable à cette époque-là. Ainsi, il n'est pas difficile de comprendre que l'Empire s'ouvre à d'autres habitudes, d'autres cultures en envisageant de consolider sa propre image. Par la suite, depuis la fin du séjour de Jean VI et pendant les années après l'Indépendance – chronologiquement durant la période entre 1820 et 1840 – le pays vit pleinement une période d'auto-affirmation, c'est-à-dire de concrétisation d'une identité nationale, processus où s'inscrit l'établissement des symboles officiels, d'une continuité historique, d'une culture populaire, d'une langue officielle, etc. Il semble qu'on peut expliquer ainsi la perpétuation du système monarchiste au Brésil, alors que tous les autres pays d'Amérique Latine étaient déjà organisés sous le régime républicain. Au Brésil, en dépit de l'indépendance politique, l'image de l'empereur a figuré comme une édification du régime monarchiste sous lequel l'identité d'autonomie du nouvel Empire s'est fondée. De surcroît, Pierre II, le futur empereur de 1841 à 1889, était déjà un fils de la patrie, né à Rio de Janeiro en 1825. Son couronnement marque une nouvelle étape de l'Empire, qui se retrouvait plus émancipé et éloigné de l'héritage de Portugal. C'est pourquoi, ce moment, apparaît comme aussi fécond aux interactions avec d'autres cultures, notamment aux cultures de tradition scientifique et artistique, conformément au caractère propre à Pierre II, lui-même un

[43] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002, p. 261 .
[44] *Ibid.*
[45] Boris Fausto, *História do Brasil, op. cit.,* p. 147.

homme cultivé, enthousiasmé par les sciences humaines et naturelles, ainsi que par toutes les manifestations de l'art.

En suivant l'histoire du Brésil au fur et à mesure des transformations politiques, on s'aperçoit que le déménagement de la cour portugaise à la colonie et l'ouverture des ports ont marqué aussi l'histoire culturelle du Brésil. Les conséquences directes de ces deux événements sur le territoire sont la formation d'une vie sociale et économique dans le nouveau siège du royaume portugais ainsi qu'une vie culturelle et mondaine plus dynamique. Les historiens et les intellectuels sont unanimes à propos de l'essor que la vie culturelle et artistique a connu à Rio de Janeiro depuis l'arrivée de Jean VI, sans doute, en raison des exigences de la cour, qui, une fois installée cherchait à retrouver des habitudes culturelles et à entretenir les sociabilités de façon, au moins, équivalente aux possibilités offertes à Lisbonne.

3. La vie culturelle sous l'Empire Brésilien : les soirées théâtrales d'une jeune capitale

En ce qui concerne le théâtre lyrique, on constate son développement plus notable dans les années 1820, lorsque les compagnies lyriques européennes commencent à venir en Amérique du Sud pour offrir des saisons de spectacles. En tout cas, dès 1813, Rio de Janeiro comptait déjà avec le Royal Théâtre de São João, une salle assez grande pour la cour à l'époque[46] dont la façade était une reproduction du Royal Théâtre de São Carlos de Lisbonne. Après une décennie d'activité, le théâtre a été fermé à cause d'un incendie en 1824. Un théâtre provisoire a été arrangé devant la salle brûlée sous le nom de Petit Théâtre Constitutionnel. Pendant deux ans, le bâtiment du Royal Théâtre a été rénové et, en 1826, a eu lieu l'ouverture de l'Impérial Théâtre de São Pedro de Alcântara, renommé Théâtre Constitutionnel Fluminense à partir de 1831. Puis, en octobre 1838 cette salle de spectacle a été fermée pour une nouvelle restauration mais elle reprend ses activités en septembre 1839, dorénavant sous le nom de Théâtre São Pedro de Alcântara. Malgré les contraintes, le maintien d'une institution de théâtre à Rio de Janeiro montre que la vie théâtrale est de plus en plus diffusée dans la société de l'époque qui compte dorénavant , au fur des années, avec d'autres théâtres et une scène plus variété d'emblée[47]. Dans ce panorama, il faut souligner l'incontestable succès

[46] Le Royal Théâtre de São João comptait avec 1020 places au premier rang du parterre, 30 premières loges, 28 deuxièmes, 28 troisièmes et 26 quatrièmes loges, URL : http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cod=38&cdP=14&tipo=Identificacao.

[47] Comme salle de spectacles, par exemple, on peut citer le « Teatrinho » (Petit Théâtre) (1823), le Théâtre do Placido (1824), le Théâtre São Francisco de Paula (1832), le Théâtre São Francisco (1846) et le Théâtre Tivoly

du premier acteur dramatique brésilien, Joao Caetano dos Santos, dans les années 1830, qui a donné vie aux rôles les importants des legendaires tragédies, comme Othello, Macbeth, Richard III et a joué les plus célèbres drames romantiques de Alexandre Dumas et Victor Hugo, parmi d'autres. Bref, Joao Caetano était un véritable talent, hors du commun, qui rassemblait un énorme public dans les soirées de spectacle au Théâtre São Pedro, puis au Théâtre Constitutionnel Fluminense.

Alors que les activités constamment promues par ces théâtres étaient centrées encore autour des spectacles dramatiques, et pour une moindre part des opéras et des concerts, les spectacles lyriques connaissent un franc succès au Brésil dans les années 1840, suivant une tendance là encore européenne, notamment grâce à l'arrivée d'une compagnie lyrique italienne qui s'est installée à Rio de Janeiro au Théâtre São Pedro de Alcântara en 1844 ; deux *prime donne* italiennes étaient les vedettes de la compagnie : Augusta Candiani et Clara Delmastro. Deux ans après, en septembre 1846, une compagnie lyrique française, engagée par l'acteur et entrepreneur Joao Caetano dos Santos, débarque à Rio et débute ses activités dans la même semaine, provisoirement dans la Salle São Januário. Parmi les chanteurs et les acteurs des vaudevilles, Artémise Duval, qui jouait auparavant à l'Opéra-Comique de Paris, était la première soprano[48]. La troupe s'installe, en définitive, dans le Théâtre São Francisco à partir du 9 décembre 1846 où la compagnie a développé un intense programme d'opéras-comiques et vaudevilles pendant toute l'année de 1847.

Avec ces deux compagnies lyriques installées à la cour, les spectacles lyriques prennent une place très importante comme activité culturelle de la ville. Plusieurs romans de l'époque en témoignent, en plus des ouvrages de mémoires[49]. L'œuvre dramatique de Martins Pena nous en offre un témoignage particulièrement intéressant : il s'agit de la comédie *O Diletante (Le Dilettante).* Représentée par la première fois en février 1845 au Théâtre São Pedro de Alcântara, cette comédie est centrée sur un personnage mélomane, José Antonio, dilettante de l'opéra italien et complètement passionné par la *Norma*, de Bellini, notamment par l'air *Casta Diva*. En sus de le chantonner et de le jouer tout le temps au piano, il force sa

(1846). Comme troupes, on peut évoquer la compagnie dramatique et la troupe des comédies du Théâtre São Pedro de Alcântara, le théâtre de marionnettes du Campo de Sant'Anna et les spectacles de danse et pyrotechnie du Tivoly.

[48] Ayres Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo,* 1808-1865. *Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, vol. 2, p. 11.

[49] À ce propos on peut citer le roman de Joaquim Manuel de Macedo, *O* Moço *Loiro* (1845) , mais aussi de José de Alencar, *Lucíola* (1862), et de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899). Malgré l'écart chronologique entre ces récits, les trois romans figurent bien la pratique des spectacles et les sociabilités des théâtres d'opéra à Rio de Janeiro. Quant aux ouvrages de mémoires, voir Vivaldo Coaray, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

fille et sa femme à apprendre à le chanter, poursuit et harcèle un riche fermier rustique, prétendant à épouser sa fille, à cause de son ignorance du théâtre lyrique italien et de son goût pour la musique régionale. Cette comédie caricaturale, en plus de relever le grand succès des opéras italiens au théâtre et dans les rues de Rio de Janeiro, surtout après l'installation de la compagnie lyrique italienne, constitue aussi une critique humoristique des exagérations pratiquées par les mélomanes au sein de la société ainsi que des manifestations exaltées assez courantes des dilettantes, notamment envers la *prima donna* de la compagnie italienne, Augusta Candiani, qui joue le rôle de la prêtresse.

Ainsi, on peut constater la dimension que le théâtre lyrique a connu au Brésil à partir de cette période et tout au cours du siècle. Lieu de sociabilité et de divertissement mondain, le théâtre lyrique, et particulièrement l'opéra italien, deviennent incontournables dans la capitale de l'empire. Les dilettantes, les partis des chanteurs, les *prima-donne* ovationnées, l'excitation des premières, bref, aucun élément de la 'mélomanie' ne manque au paysage lyrique de Rio de Janeiro à l'époque de Bellini, Donizetti, Adam et Auber.

En suivant l'histoire de l'Empire au Brésil, pour conclure ce bref panorama, on verra qu'à la fin du XIXe siècle seulement, en 1889, à cause d'une situation politique insoutenable et d'une forte tension entretenue par les républicains et quelques militaires influents opposants au gouvernement, le pays est devenu une république. Malgré la date tardive de la Proclamation de la République, l'Indépendance du Brésil en 1822 marque un premier moment de légitimité de la nouvelle nation pour laquelle l'un des principaux modèles a été la France, qui rayonnait encore, de l'autre côté de l'Atlantique, comme un pays unifié et ancré dans les convictions sociales et politiques révolutionnaires ; du côté culturel, sa capitale, Paris, figurait un confluent de traditions européennes, symbole de la culture universelle du monde occidental. Le Brésil, pour sa part, vit à ce moment-là une recherche d'autonomie à l'égard du Portugal, si bien que la France lui apparaît comme un modèle évident de société moderne. C'est pourquoi les cultures philosophique, artistique et sociale françaises ont trouvé un champ très fertile au Brésil, notamment après son indépendance, quand cette nation émergente a accueilli selon un flux constant, des aspects de l'espace culturel français et les a assimilés, adaptés et transformés au fur et à mesure de leur acclimatation, comme nous allons le montrer en analysant le cas des feuilletons dramatiques brésiliens, qui engage tout un enchaînement d'échanges dans le domaine de la presse périodique, et constituent un exemple de véritables transferts culturels entre la France et le Brésil.

CHAPITRE II

LES TRANSFERTS CULTURELS ET LA « CIVILISATION DU JOURNAL »

1. L'internationalisation de la presse : les matrices d'une presse transnationale

Depuis l'essor des imprimés impulsé grâce aux innovations techniques de Gutenberg, la production de la librairie n'a cessé de se développer exponentiellement. La presse, entendue comme un ensemble de publications périodiques, n'a acquis une vraie importance commerciale et culturelle qu'une fois inventé un certain nombre de dispositifs techniques et qu'une fois le désir venu chez l'homme d'exploiter les représentations périodiques de la vie en société dans les domaines politique, économique, social et culturel.

À partir de ces considérations, nous repérons le développement de la presse quotidienne à la fin du XVIIIe siècle en parallèle avec deux événements de l'histoire occidentale déterminants sur les plans économique et politique : la Révolution française de 1789 et la révolution industrielle. Ce que ces deux révolutions amènent au niveau des identités – nous le disons d'une manière abrupte parce que le sujet a été abondamment traité – c'est, du côté politique, l'établissement des états-nations et, du côté économique, l'accroissement de la vitesse des interactions et des réseaux commerciaux internationaux, en raison, notamment, des intérêts financiers et de l'essor des moyens de transport terrestres et maritimes au cours du XIXe siècle.

Tous ces changements économiques et politiques ont aussi imposé une nouvelle perception du monde et de la notion du temps. L'ère moderne est essentiellement marquée par la mutation de la « perception rythmique du temps[1] ». Benedict Anderson analyse les transformations entraînées dans l'ère moderne par la corrélation entre la constitution des nations modernes et la nouvelle conception du temps qui institue l'idée de « simultanéité ». La conception médiévale de la simultanéité-au-fil-du-temps a fait place, pour citer une fois de plus Benjamin, à l'idée d'un « temps vide et homogène », où la simultanéité est, pour ainsi dire,

[1] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique,* Paris, Nouveau Monde, 2001, p. 9.

transversale, intertemporelle, non plus marquée par la préfiguration et l'accomplissement, mais par la coïncidence temporelle ; c'est une simultanéité que l'on mesure par l'horloge et le calendrier.

> Si l'on veut comprendre l'importance de cette transformation pour la naissance de la communauté imaginée qu'est la nation, le mieux est de se pencher sur la structure élémentaire de deux formes d'imaginaire qui commencèrent à fleurir en Europe au XVIIIe siècle : le roman et la presse. Car ces formes fournirent les moyens techniques de « re-présenter » le *genre* de communauté imaginée qu'est la nation[2].

Le monde est alors perçu comme fragmentaire et caractérisé par le mouvement. Au niveau matériel, les nouvelles techniques et technologies, améliorées au cours du XIXe siècle, ont permis la mobilité des personnes et des biens par les chemins de fer et les bateaux à vapeur ; cette expansion s'est aussi étendue aux moyens de communication, avec l'invention du télégraphe et du téléphone, si l'on prend en compte les innovations jusqu'à la fin du siècle. Le cadre des connaissances et des médias a également connu une énorme expansion tout comme l'internationalisation de l'information depuis le début de cette nouvelle « ère des révolutions[3] ». La vie et le monde qui, auparavant, étaient saisis particulièrement par chaque individu dans ses propres temps et mesure, se sont fragmentés. La vie moderne est alors marquée selon les domaines qui organisent la réalité, comme la politique, le marché, les médias, etc., et par leurs cycles, où tous coexistent à la fois en fonction des impératifs des contextes économique et social.

La presse périodique a aussi connu des transformations au niveau téchnique et à l'égard de son espace au sein de la vie moderne bourgeoise, qui était organisée autour de l'expansion du système capitaliste. Néanmoins, non seulement la presse s'est restructurée face à ces changements mais la littérature et l'écrivain ont été encore replacés dans cette nouvelle configuration du monde avant la re-configuration des médias. De façon plus précise, le nouveau rythme, le renouvellement de « la perception individuelle et collective de la temporalité » ainsi que la mobilité engendrée par la modernité technique sont des aspects absorbés par l'écriture littéraire, ce qui se traduit désormais par une

> irruption des formes brèves, en prose comme en poésie ; rejet flaubertien de la grande et belle période oratoire ; primat du *voir* sur le *dire,* de Baudelaire au surréalisme ; présence du spasme comique, au cœur de toutes les poétiques nouvelles[4].

---

[2] Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, *Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002, p. 36.
[3] *L'ère des révolutions*. 1789-1848 / E. J. Hobsbawm, trad. de l'anglais par Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau, Paris, Hachette littératures, 2002.
[4] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit.,* p. 10.

Tous ces changements d'ordre économique, politique, technique, culturel et littéraire, surtout, se retrouvent rassemblés et assimilés dans la presse périodique et notamment, dans les quotidiens. C'est à partir de ces deux constatations que Vaillant et Thérenty suggèrent que le journal endosse le rôle de « moteur et vecteur de l'innovation littéraire » : d'abord parce que « les formes et les objets nouveaux d'écriture, depuis le romantisme, sont nés de ce bouleversement des rythmes culturels », puis à cause du lien indissociable et réciproque de la littérature et la presse au cours du XIXe siècle[5]. Le journal, donc, apparaît comme un terrain où s'épanouissent des nouvelles formes et matières par lesquelles se construit la parole littéraire. Conformément aux relations créées par les auteurs entre la presse quotidienne et la modernité, ce média fonde dans sa propre nature les particularités de la modernité : le journal est « périodique, médiatique et collectif ». Il est un médiateur des nouvelles, des débats et des objets communs pensés, commentés, bref, discutés quotidiennement, selon le nouveau rythme de la vie sociale démocratique et industrialisée, par un collectif de rédacteurs qui compose l'unité du numéro du journal et dont la cible est le public lecteur qui participe de l'économie interne de la ville et qui fréquente les divertissements urbains. Autrement dit, les quotidiens ne sont plus de simples transmetteurs de discours mais inscrivent les domaines publics du commerce, de la culture et de la vie mondaine dans leur contenu au fur et à mesure, en vue d'offrir aux lecteurs une intermédiation avec l'univers moderne. Le journal quotidien est investi, lui-même, du rôle d'intermédiaire entre les personnes par la voix collective qui écrit le journal dans la promptitude des événements et des actualités. La littérature établit, donc, sa complicité avec le journal, par le biais de l'écriture journalistique, grâce à l'association de ces trois caractères essentiels qui composent les spécificités du principal support médiatique de la modernité.

> Le journal tire sa vertu littéraire de ses traits distinctifs. Relevant de la sphère médiatique, il oblige l'écrivain à penser et à construire les médiations qu'il entend établir, par les formes de son écriture, entre son travail singulier et l'espace public, entre ses mots, que lui sont propres, et l'univers des stéréotypes et des discours sociaux où ils sont immergés. Périodique, le journal conduit l'écrivain à intérioriser les nouveaux rythmes sociaux qui sont ceux d'une société démocratique et industrialisée (ceux de la politique, du travail, des loisirs, de la vie mondaine) et dont le *quotidien* offre l'image à la fois la plus triviale et la plus prégnante. Collectif, le journal rappelle à l'écrivain, en ces temps de solitude – si redoutée – face au public anonyme du livre, que la littérature a toujours été l'affaire d'hommes et de femmes, travaillant ensemble (grâce à l'échange, au dialogue, aux lectures croisées, aux correspondances, à la connivence intellectuelle ou sociale) à une entreprise par nature interpersonnelle et dialogique[6].

[5] *Ibid.*, p. 10.
[6] *Ibid.*, p. 9.

Ainsi configurée, la presse périodique – notamment les quotidiens – se manifeste comme médiatrice non seulement des nouvelles mais elle devient, surtout, une sorte de diffuseur des « stéréotypes collectifs », chargée d'établir le « *tempo* uniforme du journal quotidien » à la fois instrument de débat public et social mis en commun, au niveau national et international, tribune d'opinion collective d'une nation et vecteur des idées dans le réseau médiatique international. Comme l'établit Alain Vaillant, le journal est le protagoniste de la « mondialisation médiatique ». Cette formule traduit le caractère international des journaux européens de cette époque dont la circulation a favorisé l'exportation des traits culturels puisque la nature du journal rejoint une « forme-contenu ». Ainsi, le périodique détermine une « homogénéisation culturelle » dès lors qu'il est une façon de percevoir et d'organiser le monde, donc, de représenter le réel. D'ailleurs, contrairement à ce qu'on pourrait penser aujourd'hui, cela situe la genèse de l'ère médiatisée au XIXe siècle.

> L'internationalisation des modèles journalistiques est sans doute à ce titre le facteur le plus déterminant dans l'homogénéisation culturelle qu'on constate à partir de la révolution industrielle : c'est pourquoi on peut à bon droit parler, dès le XIXe siècle, d'un véritable processus de *mondialisation médiatique* […]. [7]

La presse, qui circule de plus en plus entre les pays et entre les continents américain et européen, s'inscrit de façon dialectique dans le processus de mondialisation : premièrement, les journaux s'imposent comme des médias incontournables dans la constitution des nations modernes, puisque le journal, particulièrement, constitue un véhicule de représentations des identités ; deuxièmement, la presse périodique internationalise ses modèles à partir des matrices anglaise et française en fixant une standardisation éditoriale et rédactionnelle au fur et à mesure de leurs circulation et assimilation, et dans la mesure où la formule plutôt démocratique des contenus politique et de divertissement devient de plus en plus en évidente[8]. Il s'agit aussi d'une dialectique entre le plan national et l'international, deux sphères que la presse traverse grâce à sa mobilité dans l'espace physique et à sa capacité de rassembler et de diffuser l'actualité du monde dans le nouveau rythme de la modernité.

> L'émergence des identités nationales va de pair avec la structuration progressive de l' « espace public » – tel que l'a théorisé Jürgen Habermas –, qui exerce une très grande force d'homogénéisation idéologique et sociale au niveau national. Cette fois au plan international,

[7] Alain Vaillant, « Identités nationales et mondialisation médiatique », dans Lise Andries, Laura Suárez de la Torre (dir.), *Impressions du Mexique et de France,* Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme ; Mexico, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 115-129.
[8] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 7-8.

> cette homogénéisation s'observe aussi logiquement entre les différents espaces publics, qui sont conduits à dialoguer, à se comparer, à se conforter mutuellement, à s'imiter. Or la presse est au cœur de ces deux processus parallèles[9].

Cette constatation, en plus de confirmer la participation de la presse périodique au nouveau paradigme mondial, vient aussi renforcer le fait que la presse est un instrument de transfert culturel – des idées politiques et philosophiques, mais aussi des façons et formes de concevoir, de faire et d'apprendre l'univers culturel. Ainsi, la presse se configure comme un véritable axe de la mondialisation au XIXe siècle au niveau des représentations symboliques, puisqu'elle permet le contact et les interactions entre les pays européens et également entre l'Europe et les nouvelles nations de l'Amérique. Diana Cooper-Richet souligne, de surcroît, la nature médiatrice, caractéristique des médias imprimés, dans le cadre de la mondialisation :

> La presse possède, en effet, toutes les qualités propres à la médiation culturelle idéale : souplesse et variété de ses formes, périodicités multiples, capacité à se renouveler en permanence, tant du point de vue du contenu que de la présentation. Produits modifiables par excellence, les périodiques, quels qu'ils soient, sont aussi facilement transportables, il sont enfin infiniment recyclables et, nous le savons, leur durée d'existence est, au XIXe siècle, voire même après, très longue[10].

À l'aube de la « mondialisation médiatique », deux paradigmes de la presse quotidienne s'imposent : la presse britannique et la presse française. La première, selon Thérenty et Vaillant, constitue une matrice du quotidien pour tous les espaces journalistiques de l'Europe et des Amériques. Comme une matrice médiatique et, sans doute, comme un vecteur de médiation culturelle, le journal *The Times,* crée en 1785, a été un modèle exporté et adapté avec succès, même pour la France. Cooper-Richet remarque encore que

> la Grande-Bretagne, jouit d'atouts de taille. Elle est en effet, au XIXe siècle, la première puissance mondiale et son avance en matière de presse est avérée, tant sur le plan des méthodes que sur celui de l'avidité de ses lecteurs […] Ces publications témoignent de la vigueur du modèle anglais, mais également de leur souplesse et de leur capacité à être des vecteurs d'échanges culturels[11].

La presse anglaise, donc, retrouve aussi sa puissance comme modèle dans la continuité de ces propres traditions sociales, politiques et économiques, c'est-à-dire, dans les particularités du pays, tel le zèle à l'éducation des élites, le débat intellectuel, l'assiduité

[9] Alain Vaillant, « Identités nationales... », *op. cit.*, p. 115.
[10] Diana Cooper-Richet, « La diffusion du modèle victorien à travers le monde. Le rôle de la presse en anglais publiée en France au XIXe siècle », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle, op. cit.,* 2010, p. 17-32.
[11] *Ibid.*, p. 17.

parlementaire et la puissance économique, aspects qui caractérisent une presse raisonnable, sérieuse, fondée sur le compromis du débat et de la diffusion effective de l'information internationale des sphères politique, économique et culturelle où s'inscrit un projet de « diffusion et de la consolidation du modèle victorien à travers le monde » puisque les quotidiens, ainsi que les petites presses, « sont, avant tout, les porte-drapeaux des valeurs identitaires de la Grande-Bretagne[12] ». Dans ce panorama se retrouve aussi la presse américaine, héritière de cette matrice, celle qui se légitime dès les années 1830 avec une presse populaire, de grand tirage et accessible économiquement à tous.

Le paradigme français, d'autre part, se caractérise, tout d'abord, comme le véhicule d'une opinion politique, conformément à ce qu'observent Thérenty et Vaillant[13]. En effet, la presse moderne française est née de la Révolution de 1789. À ce moment-là, le journal était un outil de l'action politique dans laquelle les protagonistes étaient à la fois acteurs révolutionnaires et journalistes. Ensuite, à cause de la censure imposée à la fin de la Restauration, la feinte trouvée par les quotidiens pour continuer à s'exprimer a été la médiatisation culturelle, c'est-à-dire la transmutation des pratiques culturelles de la vie urbaine – comme le théâtre, les concerts, la littérature fictionnelle, la mode, etc. – en nouvelles, commentaires, analyses, voire en évaluations, mais aussi en objets de divertissement, véhiculés dans la presse. Néanmoins, en même temps que la presse française ajoute aux sujets politiques la vie mondaine, les auteurs et la littérature française du XIXe siècle, publiés en grande partie dans les journaux et revues, sont de plus en plus connus ailleurs et deviennent de véritables références pour les littératures et les presses du monde contemporain. Ainsi, la presse française, fondée sur l'esprit révolutionnaire et sur le détournement du contrôle politique, tient son prestige de la représentativité de la vie culturelle romantique, et dévoile le portrait de la ville, notamment Paris, dans toutes les sections de la vie politique, économique et, surtout, culturelle.

> Mais la presse française […] a su aussi très tôt s'exprimer par le biais de la culture : par la médiation de la vie artistique, du théâtre, de la littérature, de la mode, de la fièvre parisienne. Or ce besoin d'information et de distraction culturelles, à côté de la politique, se manifeste partout dans le monde en même temps que se développent les classes moyennes : à l'échelle de ce monde embourgeoisé, la presse française devient synonyme d'élégance, de fantaisie, d'ironie, de divertissement et de romantisme. Enfin, ce charme propre à la presse française […] s'appuie sur l'écart international de la littérature française[14] […].

[12] *Ibid.*, p. 32.
[13] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle, op. cit.,* p. 11.
[14] Idem, p. 11.

Il va de soi que ces formules de presse quotidienne se sont développées en France et en Angleterre grâce à la confluence des traditions intellectuelles et philosophiques de ces deux pays, fondées sur une longue expérience dans l'édition du livre et du discours politique et parlementaire, ainsi que sur des moyens matériels et capitalistes modernes suffisamment développés pour envisager une internationalisation de la presse. En tout cas, en dépit de l'écart historique dans la formation des nations et dans l'histoire de l'édition, l'homogénéisation des périodiques est un phénomène qui se retrouve à la fois dans la vieille Europe, mais aussi dans le nouveau-Monde. Dans le cadre de la « mondialisation médiatique » au XIXe siècle, il faut considérer que les connexions entre l'Europe et les ex-colonies se configurent comme une « hybridation et appropriation » en ce qui concerne la circulation des imprimés et la production de la presse périodique, étant donné que les nations émergentes de toute l'Amérique adaptent ces paradigmes de la presse quotidienne en les acclimatant et en les reconfigurant « à leur propres fins idéologiques et culturelles[15] ».

Plus qu'un « instrument majeur dans la création d'une conscience nationale[16] », la presse contribue effectivement à la formation d'un imaginaire national face aux autres nations tout autant qu'elle permet la diffusion et la connexion, au niveau international, des altérités culturelles. Les travaux d'Anne-Marie Thiesse, après les conclusions de Benedict Anderson, révèlent donc le véritable rôle de véhicule de l'identité culturelle de la presse médiatique. En effet, en adoptant la perspective des *Communautés Imaginées* d'Anderson, Thiesse réitère l'idée que la presse constitue un support d'excellence des transferts culturels car l'identité culturelle d'une communauté ou d'une nation, y est inhérente, c'est-à-dire que cet espace médiatique réalise la reconnaissance d'une nation par le soutien de la langue nationale et par les valeurs communes de la nation qui y sont véhiculées. À l'ère de la « mondialisation médiatique », toutes ces particularités, à l'instar d'un capital culturel, sont susceptibles d'être exportées et de dépasser les frontières géographiques, en diffusant des traits culturels nationaux dans les pays voisins et même de l'autre côté de l'Atlantique, si bien que le croisement des cultures a été dynamisé à partir de cette internationalisation de la presse quotidienne.

Penser ce phénomène d'internationalisation de la presse périodique comme un croisement, au lieu de le voir comme une soumission de la part des plus jeunes presses nationales, implique de considérer la production en langue portugaise et espagnole parue à

[15] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle, op. cit.,* p. 9.
[16] Anne-Marie Thiesse, « Rôles de la presse dans la formation des identités nationales », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle, op. cit.,* p. 130.

Paris et à Londres, par exemple. Nonobstant les clivages historiques et les frontières géographiques, cela montre, en gros, que « la presse est le creuset de transformations culturelles et littéraires d'ampleur de par l'entrée massive dans une nouvelle ère de circulation des idées et des textes, l'ère médiatique[17]. » Or si l'on pense au développement et au déploiement des transformations dans les domaines de l'art, de la presse, de la politique, de l'économie ainsi que de la vie privée et à l'intermédiation de l'individu avec chacune de ces instances au cours du XIXe siècle, on s'aperçoit que le journal quotidien participe effectivement de la fondation et de la consolidation de l'ère moderne, qui s'est instaurée au fur et à mesure du « long XIXe siècle[18] ». Le journal a institué de nouvelles formes d'appréhension de la réalité des états nationaux, de la vie sociale et des formes des sociabilités, bref, de la vie privée et quotidienne, immergées dans la modernité et intermédiées par l'espace public médiatique de la presse quotidienne qui caractérise une véritable « civilisation du journal. »

> […] l'essor du journal […] en raison du caractère massif de sa production de l'ampleur de sa diffusion et des rythmes nouveaux qu'il impose au cours ordinaire des choses, tend à modifier profondément l'ensemble des activités (sociales, économique, politiques, culturelles, etc.) des appréciations et des représentations du monde, projetées toutes ensemble dans une culture, voire dans une « civilisation » de la périodicité et du flux médiatique[19].

2. La matrice française de la révolution médiatique: *La Presse*, forme et contenu

Les « formes et logiques médiatiques », ont connu, sans doute, une transformation et une évolution tout au long du XIXe siècle. Parmi les titres de quotidiens parus dans la première moitié du siècle, un journal se présente comme une sorte de prospectus de la presse moderne dès sa création : *La Presse*, quotidien créé par Émile de Girardin à partir du 1er juillet 1836. D'une façon générale, la particularité de ce journal, dans le cadre des médias de l'époque, se trouve dans la création d'un journal généraliste, c'est-à-dire composé par la réunion de plusieurs thèmes dans un même quotidien, en plus de la politique, et dans la

[17] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle.* Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 537.
[18] Selon la définition d'Eric Hobsbawn de la période moderne de 1780 à 1914, déterminée par la Révolution Française, la Révolution Industrielle et le début de la Première Guerre Mondiale. Voir la trilogie *L'ère des révolutions 1789-1848,* Bruxelles, Complexe, 2000*; L'ère du capital 1789-1848,* Paris, Hachette, 1997 ; *L'ère des empires 1789-1848,* Paris, Hachette littératures, 2000.
[19] Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 7.

création d'une mosaïque manipulée stratégiquement par le directeur du journal en fonction des intérêts commerciaux. En effet, le quotidien de Girardin se dédiait à constituer une véritable plate-forme d'instruction et d'information, en vue d'établir un espace pour les débats d'idées politiques et non seulement pour discourir avec une seule orientation idéologique. La proposition du quotidien, donc, est d'engager la discussion sur des sujets d'intérêt général comme l'économie, la culture savante, l'actualité nationale, internationale et la vie mondaine, ainsi que d'ouvrir un espace à la littérature. Il est bien connu que l'une des innovations essentielles de Girardin a consisté à accroître l'espace du bas de page destiné à la fiction, celui qui était d'abord réservé aux comptes rendus des ouvrages et des spectacles et à la chronique de variétés. En tout cas, la fiction s'assure un espace au sein du journal soit comme procédé d'écriture de plus en plus utilisé, soit spécifiquement par l'intermédiaire du genre romanesque : le « roman découpé en tranches », autrement dit le roman-feuilleton. L'agrandissement de l'espace de la publicité a été aussi une innovation, justifiée par la réduction du prix d'abonnement, ce qui signale l'entrée définitive de la presse périodique dans le monde capitaliste, en voie d'établissement en Europe et dans les Amériques. Bref, l'entreprise de Girardin se légitime en rejoignant « l'univers idéologique, mais aussi culturel et socio-économique, dont la publicité sert d'abord à manifester la présence et l'influence[20] ».

Né comme un « produit d'une époque de mutation culturelle », lié aux transformations politiques et économiques de l'Occident, *La Presse,* est, avant tout, conçue comme une entreprise d'information qui doit conquérir des « consommateurs » – les lecteurs – d'où cette nouvelle structure en forme d'éventail de l'actualité de la vie sociale urbaine, orné par la rubrique de divertissement et particulièrement par le roman-feuilleton, et soutenu par les publicités, auxquelles toute la quatrième page est dorénavant destinée. Les annonces commerciales présentées dans chaque numéro du quotidien, caractérisent aussi la politique éditoriale de cette presse renouvelée et permettent à Girardin, en gros, de réduire de moitié le prix de l'abonnement en usage, de 80 F à 40 F. Au vu de l'énorme succès du roman-feuilleton, grâce auquel le journal a réuni de nombreux abonnements supplémentaires, Girardin a modifié son projet initial pour la case feuilleton. Conformément à sa conception idéale du quotidien comme un espace dévoué à l'instruction et à la confrontation d'idées, il avait pensé à une séquence hebdomadaire de feuilletons qui aborderaient un thème différent chaque jour de la semaine ; Girardin avait listé du dimanche au samedi, respectivement, un récit puis des chroniques sur le théâtre, la science, les variétés, l'actualité industrielle et les nouvelles

[20] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit.*, p.7.

internationales. Cependant, pour garantir et fidéliser son lectorat, le directeur de *La Presse* finit par reformuler son plan initial après avoir trouvé la formule du succès commercial : en substance, il a limité les éditions quotidiennes de la chronique en proposant des parutions presque quotidiennes du roman-feuilleton, la vedette de la presse périodique du XIXe siècle.

Le quotidien d'Emile de Girardin n'a certes pas été un pionnier sans avoir des modèles repérés dans les presses française et anglaise, qui l'ont éveillé à un projet si révolutionnaire et ambitieux. D'abord, il ne faut pas oublier que la presse périodique française des années 1820 a été soumise aux dures lois de la censure imposées à la fin de la Restauration. La réaction de cette presse périodique a été le détournement de la censure, par les images, les caricatures, et aussi par une écriture journalistique qui s'ouvre à au fur et à mesure à la fiction. Si d'un côté les périodiques cherchent à se vouer aux débats politiques en esquivant la surveillance politique de la Restauration, d'autre part, le statut de l'homme de lettres, social et professionnel, ainsi que les productions littéraires françaises sont progressivement reconnus. En 1829, malgré leur profil élitiste, la création de deux revues, la *Revue de Paris* et la *Revue des deux mondes,* dont le projet est lié à l'instruction et à la littérature, fournissent un tremplin pour les hommes de lettres car elles suppriment l'anonymat de la propriété littéraire en affichant la signature des auteurs en bas de l'article et emploient des jeunes écrivains romantiques de l'époque, comme Dumas et Balzac. En même temps, les périodiques cherchent des nouvelles façons d'innover et de populariser les journaux, soit par les images, comme la caricature, soit par le label littéraire, toujours dans le but d'exprimer leurs opinions, malgré la surveillance de la presse. Après la Révolution de 1830 et l'établissement de la monarchie de Juillet, une nouvelle configuration politique de la presse s'impose et, en entreprises modernes, les périodiques commencent à envisager l'extension du public vers la petite bourgeoisie voire vers un public plus populaire afin d'augmenter les abonnements et faire prospérer les affaires. De nouveaux formats de périodiques, pensés comme pédagogiques, sont inventés ; par exemple, nous pouvons citer les magasins mensuels encyclopédiques créés en 1833 : *Le Magasin pittoresque, Le Magasin Universel, La Lanterne Magique* et *Le Musée des familles.*

En outre, *La Presse* est une création qui hérite directement des anciennes participations de Girardin à la presse française comme éditeur. Quatre notamment ont été essentielles dans le processus de conception de *La Presse.* D'abord *Le Voleur*, journal des nouvelles étrangères, culturelles et littéraires, lancé en 1828, publié tous les cinq jours et dont l'abonnement se montait à 50 F par an. En ce qui concerne les rubriques, un autre exemple

d'expérimentation constituant un embryon essentiel de la nouvelle formule de Girardin est la publication des *Lettres de Paris,* de Balzac, une série de lettres fictionnelles parues du 30 septembre 1830 au 31 mars 1831 dans les pages du *Voleur.* Le deuxième périodique, *La Mode*, paru aussi en 1828, était un journal hebdomadaire qui s'adressait notamment aux femmes et centrait son contenu sur des articles théoriques, contes, variétés et des articles de mœurs, écrits par quelques-uns des futurs collaborateurs de *La Presse,* comme Balzac et Delphine Gay. Ensuite, le *Journal des connaissances utiles*, destiné pour sa part à un public masculin ; en effet, il s'agissait d'une publication mensuelle de trente-deux pages qui a suscité de nombreux abonnements grâce à son prix économique de 4 F par an. Ce journal, plus sérieux que *La Mode*, comportait, outre des gravures, des articles documentaires sur l'industrie, les lois, l'agriculture, l'économie et d'autres sujets du même genre. *Le Musée des familles* est la quatrième source d'inspiration de Girardin, un journal qui endosse le projet de démocratisation de la presse et se caractérise par une importante intégration de la littérature, selon les propositions toujours défendues par Girardin. Ce journal était vendu à 2 sous, et sa politique éditoriale peut être exprimée par le principe suivant : « la publicité rendit la littérature populaire[21] ». Jules Janin, Charles Nodier, Sophie Gay et Frédéric Soulié, par exemple, y ont collaboré.

Il faut signaler aussi que cette presse des premières décennies du siècle cherchait à conquérir des abonnés en offrant des innovations et des avantages. Ainsi, par exemple, pour donner un exemple repéré à la périphérie de la presse traditionnelle d'opinion française, le quotidien parisien édité en anglais, *Galignani's Messenger*, publié entre 1814 et 1890, décide, dès sa parution, « d'être le vecteur de nouvelles en provenance d'un vaste espace, quasi planétaire[22] ». En plus du projet de connecter tous les espaces qu'ils soient centraux ou périphériques avec pour effet de fonder une presse globalisée, ce journal a innové aussi grâce à l'initiative de lancer le portage à domicile, inclus dans le prix d'abonnement, pour les abonnés de la capitale et des alentours, selon Cooper-Richet.

Par ailleurs, le *Journal des débats* a été le premier à élargir, sous l'Empire, la première page du journal avec un supplément culturel ou commercial séparé des colonnes par un trait horizontal. Cette mesure a été un « subterfuge fiscal », puisque cet accroissement, en haut ou

[21] Voir Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op .cit.,* p. 37 .
[22] Diana Cooper-Richet, « La diffusion du modèle victorien à travers le monde. Le rôle de la presse en anglais publiée en France au XIXe siècle », *op. cit.*, p. 25.

en bas de page, était admis sous l'Empire sans augmentation du timbre et des frais de poste[23]. Normalement dédié au compte rendu des spectacles et des ouvrages et plus tard à la chronique dramatique et littéraire, ce nouvel espace en bas de page lancé le 28 janvier 1800 du calendrier grégorien[24] est appelé « feuilleton ». La nouvelle rubrique est alors confiée à Julien-Louis Geoffroy, de 1800 à 1814, où il donne le compte rendu et ses observations sur les spectacles du Théâtre Français et de l'Académie Impériale de Musique[25].

Dans ce contexte d'expérimentation de nouveaux contenus variés, presque tous liés directement à l'effort d'ouverture et de popularisation de la littérature, un aspect économique est à prendre en compte : la création de deux périodiques, le *Journal général de France* et *La Renommée*, lancés à 48 F l'abonnement, au lieu du prix conventionnel de 80 F, dans la première moitié de 1836. Or les prix élevés des abonnements aux quotidiens parisiens, fixés à 80 francs par an pour les principaux quotidiens au début de la monarchie de Juillet, ont toujours inquiété Girardin qui pensait que la question économique limitait la diffusion du journal parmi la population en la restreignant aux élites et à la bourgeoisie. Le lancement de ces deux journaux à un prix considérablement réduit, a contribué, en définitive, à l'épanouissement du projet de Girardin ; mais pas seulement du sien. Le 1er juillet 1836, deux journaux sont créés : *Le Siècle* et *La Presse,* tous deux lancés pour un prix d'abonnement de 40 francs. Ce tarif a inquiété les autres quotidiens pendant presque toute la première année d'existence de ces journaux. Cette innovation a été complètement identifiée à la personne de Girardin puisque sa personnalité d'homme politique et ses idéaux d'une presse plus populaire étaient aussi publics.

La Presse, à la différence de la conception originale du *Siècle,* naît, donc, avec le projet d'être un journal « politique, intellectuel et industriel[26] ». Autrement dit, le profil proposé pour ce nouveau quotidien découle des convictions de son directeur et tient à sa volonté de promouvoir un lieu de réflexion et de débats essentiels au libéralisme moderne. Pour cela, en ce qui concerne la politique, le journal se propose d'informer, selon l'héritage et la tradition de la presse anglaise, d'abord pour former l'opinion de son lecteur et, ensuite, pour promouvoir la confrontation d'idées en essayant de dissocier l'information politique de l'opinion politique – même si ce dernier point est plutôt resté dans l'intention du projet que

[23] Marie-Ève Thérenty, « La case ironique: Delphine de Girari n et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848) ». In: Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vives (dir.), *Ironies : entre dualités et duplicités.* col. « Textuelles littérature », Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2007, p.79-90.
[24] Dans le calendrier républicain français cette date est notée le 8 pluviôse de l'an VIII.
[25] Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz,* Paris, Honoré Champion, 2005, p. 22.
[26] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit.,* p. 40.

dans son exécution. Puis, en ce qui concerne le propos intellectuel, le projet envisage d'engager les écrivains en reconnaissant leur statut et la propriété littéraire. Pour y arriver, « il faudrait une redéfinition du rôle de l'intellectuel et de l'écrivain dans la culture post-révolutionnaire », vu qu'il était nécessaire que la société reconnaisse cette fonction – ce que la *Revue de Paris* et la *Revue des deux mondes* avaient déjà amorcé en publiant la signature des auteurs ; de l'autre côté, de la part des écrivains, il fallait leur engagement dans le débat collectif d'actualité au détriment de l'expression de convictions et d'expressions personnelles réservées à leurs écritures. Finalement, cette tribune sera, alors, organisée et fondée selon une logique commerciale et industrielle, dans laquelle ce sont les publicités, et pas forcément les frais d'abonnement, qui vont assurer la rentabilité du journal.

S'il est vrai que le projet était ambitieux à l'époque, même s'il était favorisé par la conjoncture qui s'était ébauchée dans les années précédentes, il est d'autant plus étonnant de constater que pendant la première année, les « modèles de *La Presse* de Girardin reposent sur des conceptions antiques de rhétoriques et une image sédentaire du journal[27] ». Cette affirmation se confirme si l'on regarde plus attentivement, par exemple, les aspects de composition éditoriale et matérielle du journal. D'abord, le format graphique des pages n'est pas attractif : le texte est distribué densément sur trois colonnes ; en bas de page figure le feuilleton généralement sur les deux ou trois premières pages, et, à la fin, la dernière page est remplie par les publicités disposées sans format fixe. De plus, il n'y a pas de traitement factuel de l'information : les informations nationales sont souvent fondées sur des rumeurs non vérifiées et sont assez fréquemment incomplètes, si l'on considère la consigne journalistique moderne de la composition éditoriale d'une nouvelle, c'est-à-dire répondre au questionnement : « qui, quand, où, pourquoi et comment ». En tout cas, malgré ces lacunes, *La Presse* est un journal qui engage des efforts pour l'observation et la re-configuration de la presse quotidienne au niveau du contenu du journal, ce qu'il concrétise par une écriture métadiscursive qui prend sa place, au fur et à mesure de la consolidation de la nouvelle formule du journal médiatique.

> Archaïque d'une certaine manière dans la maîtrise de la transmission de l'actualité, elle constitue cependant un miroir de réflexion sur les pratiques journalistiques de l'époque et elle tente d'énoncer un certain nombre d'obligations du journalisme. Il faut cependant constater un immense écart entre cet embryon de réflexion et des pratiques journalistiques très artisanales[28].

[27] *Ibid.*, p. 92.
[28] *Ibid.*, p. 80.

Ainsi, c'est d'après une observation de toute la conjoncture du monde moderne, de la contextualisation de la fonction de la presse dans ce nouveau modèle de vie et, finalement, de l'examen du format matériel et structurel avec lequel la presse se présentait en Europe qu'on peut comprendre le croisement de l'essor de la presse périodique et de l'écriture littéraire, au XIXe siècle. De même, ce parcours montre que ces deux pratiques deviennent inhérentes l'une à l'autre au cours du siècle à partir de l'intention d'intellectualiser les quotidiens et d'offrir des rubriques voués à la création fictionnelle, ce qui a demandé la participation directe et constante des écrivains à ce modèle de périodique médiatique en train de se constituer au moment de la création de *La Presse.*

C'est ainsi qu'on arrive à l'hypothèse qui oriente les études sur presse et littérature au XIXe siècle, celle d'une « poétique journalistique », proposée par Vaillant et Thérenty, née des constatations observées dans les études du processus de changement de forme et de contenu de la presse depuis le début du siècle. La littérature, dans ce panorama, sortie d'une tradition classique d'éloquence et d'expressivité personnelle, se retrouve sollicitée dans la sphère de communication de la presse, d'une part, et sommée de participer effectivement au monde moderne redéfini par les idéaux libéraux, d'autre part. Autant qu'imposer une réflexion sur la pratique journalistique, la révolution médiatique engage la littérature à repenser les formes et les objets et, à la limite, la pratique littéraire dans ce moment de changement profond du monde tangible et artistique situé dorénavant dans la modernité. Sans s'écarter de sa propre nature, la littérature s'y engage par l'écriture qui devient le principe de son invention et traduit sa façon d'apercevoir le monde, dans la mesure même où cette écriture est capable de rendre compte des récentes transformations de la réalité temporelle et matérielle adossées désormais aux médias, notamment aux quotidiens, car « le journalisme constitue, au XIXe siècle, la pratique littéraire qui assume pleinement la nature communicationnelle de toute écriture et qui, en conséquence, fait de cette rhétoricité le principe même de l'invention scripturale[29]. » Différemment du rôle de transmission ou de manifestation d'une idéologie politique auquel la plupart des périodiques français s'inscrivait avant 1836, dans ce nouveau paradigme des quotidiens médiatiques, les formes de l'écriture journalistique permettent l'intermédiation entre les personnes, entre les idées et les événements du monde économique, commercial, industriel, urbain et culturel aperçus dans sa totalité par le biais d'un support médiatique, le journal.

[29] *Ibid.*, p. 93.

Cela dit, et pour être précis, *La Presse* a innové moins par le fait de créer des nouvelles rubriques de contenu culturel, que de les adapter dans un journal plus démocratique, où les nouvelles culturelles et mondaines sont tout autant abordées que la politique. En revanche, ce journal a effectivement renouvelé la conception et la structure du quotidien, d'abord en France et ensuite dans tout monde médiatisé. Cette nouvelle idée d'intermédier les nouvelles par le biais d'une structure fondée sur le croisement du discours sérieux et du divertissement, soutenue par les intérêts commerciaux, marque un nouveau paradigme pour la presse médiatique moderne. En identifiant cette structure aux rubriques, la distribution suivante est schématisée : la case feuilleton au rez-de-chaussée de la première et deuxième pages et des annonces dans la quatrième, séparés par des articles d'opinion et d'information sur la politique et l'actualité transnationales. La nouvelle structure prétendait, donc, offrir un tel contenu pour permettre aux lecteurs de se former leurs propres opinions ; voici la formule idéale de Girardin, qui n'a pas été souvent accomplie de façon précise et efficace. Pourtant, le progrès que cette nouvelle formule a représenté pour la littérarisation de la presse ainsi que pour les pratiques culturelles des médias est indéniable.

> Pour la première fois, un grand quotidien politique – ce qu'est d'abord *La Presse* de Girardin, qu'on peut situer au centre-gauche – est conçu comme une entreprise indépendante, ayant sa propre dynamique, poursuivant un double objectif de rentabilité industrielle et de développement culturel, visant à occuper systématiquement le plus large terrain possible : la politique, mais aussi la littérature, les arts, les divertissements, l'économie, les questions sociales et sociétales. Pour la première fois, une stratégie éditoriale et rédactionnelle d'envergure, cohérente et explicite, est définie : bien plus que le roman-feuilleton ou telle autre des innovations introduites par *La Presse*, c'est cette nouvelle ambition assignée au périodique qui va se propager et s'imposer à la totalité de la presse française, pour transformer progressivement le paysage médiatique. Pour cette seule raison et indépendamment des créations qui lui avaient permis de préparer le terrain pour *La Presse* […] Girardin peut à bon droit être considéré comme le premier entrepreneur moderne de la presse française, le premier à avoir pris pleinement conscience que la presse était un pouvoir social à part entière – le « quatrième pouvoir » […]. [30]

En conclusion, *La Presse* a bien réussi à démocratiser partiellement l'accès aux quotidiens en France en réduisant le prix d'abonnement et grâce à l'ouverture à un contenu varié dans l'intention d'intermédier le contact entre le lecteur et les événements nationaux et internationaux, ce qui donne un nouveau statut à la presse quotidienne et une nouvelle structure à la presse périodique. En adoptant une position politique moins imposée et en incorporant le contenu de la vie mondaine et littéraire, *La Presse* se présente comme un

[30] Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, « Les scansions internes à l'histoire de la presse », dans *La Civilisation du journal, op. cit.,* p. 249-268.

quotidien qui endosse, en définitive, le rôle de médiateur de l'espace public. Le prototype du journal moderne était, alors, prêt. Par la suite, les autres quotidiens parisiens se sont soumis au succès du nouveau produit journalistique en adaptant progressivement le nouveau format de quotidien, tout comme une partie des presses périodiques européennes (Espagne, Allemagne, Italie..) et des Amériques (Mexique, Brésil) ; c'est la raison pour laquelle 1836 marque en définitive l'*An I de l'ère médiatique ;* cette formule manifeste la dynamisation de la « mondialisation médiatique » qui détermine la consolidation de la « civilisation du journal » à l'aube du XXe siècle.

3. La presse et les passeurs culturels

3.1. Une brève histoire de l'imprimerie brésilienne et des médiations culturelles dans le domaine de la presse

Depuis le XVIIIe siècle, la circulation des imprimés et, conséquemment, des idées dans le réseau transatlantique Angleterre-France-Portugal-Brésil s'est développée. Cette circulation s'accroît encore exponentiellement dans la deuxième décennie du XIXe siècle, avec la suppression du contrôle imposée par le Portugal sur les imprimés qui entraient au Brésil et lors de la constitution d'une presse nationale. Plusieurs recherches, récemment, ont été dédiées aux rapports établis par ces réseaux dans les domaines de la culture en général et, particulièrement, dans le domaine de l'édition, dans l'intention de repenser les connexions, les interactions et les échanges entre ces espaces culturels[31].

Dans l'Empire du Brésil, indépendant depuis 1822, la plus jeune parmi ces quatre nations, on peut constater une forte confluence des apports techniques et matériels dans le domaine de l'imprimerie venus des traditions européennes, ainsi que des aspects et paradigmes de la vie sociale et artistique reçus de ces espaces culturels, en plus de l'héritage laissé par l'ex-métropole, naturellement. Il va de soi que le Portugal est le pays qui a transmis

[31] Nous rappelons les recherches présentées à l'occasion du colloque *Les transferts culturels. L'exemple de la presse en France et au Brésil*, publiées sous la direction de Valéria Guimarães, chez Harmattan, en 2011, ainsi que le projet international de recherche en cours, « La circulation transatlantique des imprimés – La mondialisation de la culture au XIXe siècle », coordonné par Jean-Yves Mollier et Márcia Abreu, qui se consacre à connaître et à étudier les processus de circulation des imprimés et des idées entre l'Angleterre, la France, le Portugal et le Brésil.

la base de traditions culturelles et de savoirs spécifiques pour la création d'un atelier de presse officiel – la Presse Royale – à sa colonie en Amérique, selon l'usage de l'imprimerie à Lisbonne, étant donnés les siècles de colonisation et domination exclusive du territoire. Néanmoins, entre la fin du XVIIIe et les premières décennies du XIXe siècle, en dépit de toute la richesse et du pouvoir conquis à l'époque des Grandes Navigations, le Portugal est encore en manque de modernité industrielle, de pratiques culturelles mondaines en vogue dans les villes européennes en évidence comme Paris et Londres, et également il ne compte pas avec une tradition importante dans le domaine de l'édition. C'est pourquoi, le Portugal a toujours emprunté, lui-même, maints aspects culturels et matériels à ses voisins. En ce qui concerne le domaine de l'imprimerie et des maisons d'édition, par exemple, on sait que le Portugal se servait des outils et machines importés d'Angleterre et de France et était aussi un des fiefs des libraires français, comme on le montrera par la suite.

Quant aux rapports entre le Brésil et l'Angleterre, ce pays fut d'abord un important associé économique, politique et culturel du royaume portugais et un partenaire utile du Portugal durant la période de colonisation au Brésil. En 1808, avec la libéralisation commerciale et l'ouverture des ports brésiliens, les relations avec les Britanniques se sont renforcées au fur et à mesure de la consolidation politique de l'Empire brésilien après son indépendance. Par exemple, on constate une forte présence des traditions anglaises dans la politique, la diplomatie, le système administratif et dans l'économie du Brésil surtout. Les apports techniques anglais sont également notables car ils ont été essentiels dans la structuration matérielle et physique du pays, notamment dans l'installation de chemins de fer et dans la modernisation, avec l'importation de machines industrielles pour la timide – mais pleine d'avenir – industrie au Brésil, alors développée dans les principaux centres urbains, spécialement dans la région de São Paulo. Alors que l'Angleterre est une référence de l'univers industriel, économique et du commerce international pour le Brésil, la France apparaît comme la représentante du monde culturel et de la vie mondaine, outre les représentations politiques françaises d'idéal révolutionnaire et nationaliste qui ont aussi animé directement la formation de cette nation émergente. Symbole de la libération politique et de la pensée des Lumières, la France a l'avantage d'avoir la ville de Paris, une capitale culturelle et mondaine, un signe éclatant de la valorisation et de la dynamisation de la vie culturelle, mondaine et de divertissement, comme nous l'avons déjà démontré.

En suivant la tendance globale d'accroissement de la circulation des personnes, notamment entre les quatre pays évoqués, et avec l'augmentation significative du nombre de

lecteurs et l'essor technique dans la production des imprimés, depuis le XIXe siècle, les gens, les idées et les pratiques culturelles se sont connectés et ont interagi dans ce circuit d'une façon particulière par le biais du trafic permanent des livres et de la presse périodique. À cet égard, Márcia Abreu rappelle que la Grande-Bretagne débute dans le secteur d'exportation de livres vers ses colonies en 1740 et, en 1820, vers toute l'Europe et d'autres coins du monde. Du côté français, l'auteur signale le prestige de cette littérature nationale au cours du siècle ainsi que l'« explosion du commerce extérieur des imprimés français[32] », après la Restauration, surtout. En sus des imprimés, la France exporte des éditeurs et des libraires à ce moment-là. Abreu estime que, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, sur un total de dix-sept libraires à Lisbonne, quatorze étaient français ; à Porto et à Coimbra, deux importantes villes portugaises à l'époque, également, il y avait respectivement six et cinq libraires français[33]. La croissance du marché de l'édition en Europe a stimulé la migration des imprimeurs et libraires qui se sont répandus vers le Brésil. Certes, la France et l'Angleterre exportaient déjà des imprimés vers la péninsule ibérique depuis le XVIIIe siècle, mais pourtant, jusqu'à 1821, cette production arrivait au Brésil par la médiation et sous la surveillance absolutiste et religieuse du Portugal. En réalité, l'histoire de l'imprimerie au Brésil a toujours témoigné d'évidentes connexions et interactions culturelles et commerciales avec l'Europe. En regardant le déroulement de la pensée et de l'histoire de l'imprimerie brésilienne, notamment à Rio de Janeiro, nous pouvons remarquer que la circulation des imprimés et des idées sur la politique, la science, etc. tout autant que le débat autour des sujets philosophiques et idéologiques, ont été toujours marqués par une forte censure, sinon par un fort contrôle des autorités pendant le Brésil-colonie, et même pendant les premières années de l'Empire par le gouvernement totalitaire de Pière Ier du Brésil[34].

Malgré ces contraintes, outre leur présence remarquable dans le commerce des articles de consommation de la vie urbaine à Rio de Janeiro, particulièrement dans la mode, la mercerie et la décoration, les immigrants français se distinguaient aussi dans le domaine de la librairie. Ils ont été les pionniers du secteur à côté des Portugais, moins nombreux.

[32] Márcia Abreu, « A circulação transatlântica dos impressos », dans *Livro*, n. 1, p. 115-128, maio 2011, p. 119.
[33] *Ibid.*, p. 119.
[34] Sur ce sujet, nous avons comme références les ouvrages de Márcia Abreu, *Os caminhos do livro,* Campinas-SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo, FAPESP, 2003; *Leitura, história e história da leitura*, Campinas- SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo, FAPESP, 1999 ; et Márcia Abreu et Nelson Schapochnik, *Cultura letrada no Brasil*. Campinas- SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo, FAPESP, 2005.

L'historienne Lúcia Maria Bastos P. das Neves[35], à partir des analyses des documents de la Real Mesa Censória (Bureau Royal de Censure) – institution qui contrôlait tout ce qui entrait au Brésil-colonie –, montre, d'abord, que dès 1799 des commerçants libraires installés au Portugal, envoyaient des livres français importés à la colonie. João B. Reycend, Veuve Bertrand & Fils, Paulo Martin, Borel & Borel et Francisco Rolland sont quelques-uns des hommes d'affaires français qui envoyaient constamment au Brésil des ouvrages, surtout religieux. Les Registres des Étrangers entrés au Brésil et la Mesa de Desembargo do Paço – bureau qui enregistrait toutes les marchandises reçues et envoyées par les commerçants de Rio de Janeiro – indiquent déjà l'existence de la maison commerciale de João Roberto Bougeois. D'origine française, il serait arrivé à Rio de Janeiro en 1782, et à partir de 1799, lorsqu'il installe son magasin dans la ville, il travaille avec le commerce des livres français parmi d'autres articles. Quelques annonces de la *Gazeta do Rio de Janeiro* de 1810 à 1813, le journal officiel créé en 1808, font la publicité du magasin au numéro 13, rue de la Quitanda. Plus qu'importer et revendre des livres au Brésil-colonie, l'inventaire public révèle encore que Bougeois maintenait des rapports commerciaux avec Londres, Porto, Luanda et, au Brésil, avec São Paulo, Santos et Porto Alegre.

Deux autres noms remarquables, car il s'agit de commerçants plus spécialisés dans le commerce de livre et de l'édition, sont repérés par Neves : Paulo Martin et Pierre Constant Dalbin. Celui-ci a participé activement aux affaires de librairie à Rio, même si ce fut pendant une courte période, entre 1816 et 1822. Paulo Martin, à son tour, est entré à Rio de Janeiro en 1799 comme employé de commerce. Cependant, on sait bien qu'il était le fils du célèbre libraire et éditeur Paul Martin qui s'était installé au Portugal. Des signes indiquent que Paulo Martin – le fils – servait d'intermédiaire pour revendre les livres expédiés par son père ; de toutes façons, les annonces de la *Gazeta do Rio de Janeiro* confirment qu'en 1808 Paulo Martin avait déjà sa maison de commerce également située à la rue de la Quitanda. Parallèlement au commerce illégal de livres, assez fréquent à cette époque à cause de la forte censure du Portugal, Paulo Martin a aussi engagé des efforts pour la création effective de l'édition au Brésil. Les registres du « Catálogo dos Folhetos Impressos à custa de Paulo Martins Filho, que se acham na sua loja na rua da Quitanda nº 34 » (Catalogue des Feuilles Imprimées aux frais de Paulo Martins Filho, qui se trouvent chez son magasin au nº 34, rue de la Quitanda), cité par Márcia Abreu[36], montrent une importante production de pamphlets et de

[35]« Livreiros franceses no Rio de Janeiro 1799-1824 », URL : http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/bb3aea30006796253008218e5bdda0c1.pdf
[36] Márcia Abreu, « A circulação transatlântica dos impressos», *op. cit.,* 2011, p. 118.

titres à Rio de Janeiro depuis 1810. C'est pourquoi le libraire Paulo Martins est considéré officiellement comme le premier éditeur du Brésil.

Pourtant, le projet de fonder la presse au Brésil remonte à plus d'un siècle. Selon Laurence Hallewell, dans son grand ouvrage sur *Le Livre au Brésil*, le premier essai pour introduire l'imprimerie au Brésil a été tenté pendant l'occupation néerlandaise du nord-est du pays, entre les années 1630 et 1655[37]. Naturellement, cette démarche a échoué à cause du contexte politique instable et de la situation de conflit à ce moment-là. Ce n'est qu'un siècle plus tard, qu'un personnage portugais devient très important pour l'imprimerie brésilienne ; il s'agit d'Antonio Isidoro da Fonseca, un des principaux imprimeurs de Lisbonne du milieu du XVIIIe siècle. La figure de cet imprimeur est remarquable dans l'histoire de l'imprimerie brésilienne parce qu'il a créé le premier atelier de typographie à Rio de Janeiro, en 1747. Cette information a été pendant longtemps ignorée, probablement à cause de la courte période d'existence de cet atelier, d'après Hallewell ; cependant, quelques recherches dans les documents de la période coloniale prouvent l'existence d'une imprimerie dans la capitale à cette époque. Malgré les efforts d'Isidoro pour inaugurer les affaires typographiques à Rio de Janeiro, finalement il a dû retourner au Portugal suite à la fermeture de son atelier à cause de la surveillance du gouvernement royal portugais. En sus de son effort pour installer l'imprimerie au Brésil, Isidoro da Fonseca est aussi une figure notable pour l'édition parce qu'en 1744, peu avant d'arriver au Brésil, il a été l'imprimeur du premier auteur dramatique brésilien du genre comique, Antonio José da Silva, plus connu sous le surnom « le Juif », qui est censé avoir vécu plusieurs années au Portugal jusqu'à sa condamnation à mort[38].

Quant à la censure implacable de la métropole, pendant le XVIIIe siècle et jusqu'à l'arrivée de la Famille Royale au Brésil, le Portugal entamait une forte surveillance pour contrôler toute les sortes d'imprimés qui circulaient au Brésil et toutes les éditions étrangères qui entraient sur le territoire, afin de garder son autorité sur ce riche territoire du nouveau-Monde. Le poids de cette censure a limité, surtout, l'établissement des librairies à Rio de Janeiro. Entre 1817 et 1820 la capitale ne comptait qu'avec quatre librairies[39]. À cette époque-là, le flux de livres portugais ou venus de Portugal était plus significatif que les étrangers dans

[37] Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, São Paulo, Edusp, 2005*, p. 78-82. En envisageant de reprendre le commerce de sucre, produit au Nord-Est brésilien, la Compagnie Néerlandaise des Indes Occidentales a occupé le territoire brésilien à partir de 1624, ce qui a occasionné une guerre de résistance régionale jusqu'en 1654.

[38] Antonio José da Silva, "O Judeu", est né à Rio de Janeiro, en 1705. Sa famille de juifs convertis a été contrainte d'aller à Lisbonne en 1813, sous l'accusation d'apostasie. Pendant le temps qu'il a vécu à Lisbonne, il a été retenu et torturé pour deux mois en 1826, sous la même accusation. Finalement, en 1839, on l'a dénoncé et il a été condamné à mourir par le feu sur une place à Lisbonne par la Sainte Inquisition.

[39] Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p.108.

le listage officiel. S'il est vrai que le Brésil recevait constamment des idées politiques et religieuses conservatrices du Portugal, ce qui constituait une stratégie pour assurer le pouvoir absolu sur la colonie, la surveillance portugaise sur les ouvrages des philosophes européens, principalement sur ceux des Lumières, n'a pas empêché, malgré tout, l'arrivée au Brésil de façon clandestine de plusieurs œuvres de cette nature, ainsi que de la production de périodiques en langue portugaise édité à Londres et Paris, arrivés dans les bateaux venus d'Europe.

Le Portugal, effectivement, n'avait pas de tradition d'édition des ouvrages d'apprentissage de la grammaire, du style et de la philologie de la langue portugaise ainsi que des œuvres philosophiques destinées à la formation de la pensée, rédigées en langue souche, si l'on compare aux traditions anglaise, allemande et française. Pour en donner une idée, L. Hallewell fournit une comparaison statistique très intéressante entre les imprimeries à Londres et à Lisbonne au milieu du XVIIIe siècle : en 1755, la capitale anglaise avait cent vingt-huit imprimeries, alors que Lisbonne n'en comptait que dix. Quant à la comparaison entre les presses quotidiennes en Amérique du Nord et au Portugal, l'auteur présente les données suivantes : en 1741, il y avait cinq journaux en circulation à Boston tandis qu'à Lisbonne il n'y avait que la *Gazeta de Lisboa,* journal fortement contrôlé par le gouvernement conservateur. Par conséquent, ce n'est qu'en 1768 que la Presse Royale portugaise a été créée à Lisbonne, toujours marquée par l'assujettissement à l'absolutisme de la couronne portugaise.

En dépit d'un héritage plein de contraintes dans le domaine de l'imprimerie et de la circulation des imprimés au Brésil, et malgré la censure permanente du Portugal, l'ouverture des ports brésiliens en 1808 a aussi stimulé et dynamisé l'importation des livres et des périodiques, au rythme du flux des bateaux commerciaux qui circulaient dans les ports brésiliens. Cet essor du commerce a conduit conséquemment à l'augmentation de la circulation de personnes et de biens matériels étrangers, ce qui a soutenu, sans doute, une notable industrie éditoriale en langue portugaise entamée, d'abord, à Londres et puis à Paris, à partir de 1814, que nous avons déjà évoquée et qui a prospéré approvisionnée par ce commerce clandestin. La plus importante de ces publications a été le journal mensuel *Correio Brasiliense,* écrit par le journaliste brésilien Hipólito José da Costa, installé à Londres. Ce journal, édité et imprimé dans la capitale anglaise, avait un profil de contestation et de débat sur la situation politique du Brésil à l'époque – encore sous le pouvoir du Portugal – ; c'est pourquoi il était le périodique le plus connu et diffusé dans le pays jusqu'en 1822, an de l'indépendance politique brésilienne. Le journal de Hipólito da Costa devient officiellement le

principal instrument médiatique des débats politiques et économiques au Brésil de la deuxième décennie du XIXe siècle, sur le territoire et ailleurs.

Nonobstant cette industrie européenne en langue portugaise, le besoin existait d'une imprimerie pour le nouveau siège de la Famille Royale, arrivée et installée à Rio de Janeiro en 1808, au moins pour l'impression des documents administratifs du gouvernement local. Ainsi, le 13 mai de cette même année, on a vu l'inauguration de la Presse Royale brésilienne. Les chiffres de cette institution témoignent bien de l'ampleur de la tâche bureaucratique au Brésil à cette époque : plus de 1192 documents ont été imprimés de 1808 à 1822, la plupart des papiers du gouvernement, des prospectus, des affiches, etc. Parallèlement au travail administratif, la Presse Royale imprimait le seul journal officiel à ce moment-là à Rio de Janeiro, la *Gazeta do Rio de Janeiro,* un quotidien soumis à la tutelle de la couronne, dont le premier numéro, paru le 10 septembre 1808, a été mis en vente dans le magasin du libraire Paulo Martin[40].

En effet, le répertoire présenté par Neves des marchands français à Rio de Janeiro du début du XIXe siècle liés au commerce des imprimés, dont Paulo Martin est un important représentant, est considérable : il compte avec quatorze noms d'immigrants français commerçants qui se sont installés, chacun avec son magasin dans la capitale impériale, à partir de la période de la Restauration en France, notamment au début de cette période, entre 1815 et 1819. Deux raisons administratives ont concouru directement au dynamisme dans le commerce des livres et dans l'attraction des libraires français pour l'espace brésilien. Conformément à ce qu'écrit Laurence Hallewell[41], la première motivation a été déterminée par l'exemption des impôts douaniers sur les livres importés, à partir de 1819 ; la deuxième est la publication de la loi de suppression de la censure royale sur la circulation des imprimés au Brésil, le 23 août 1821. Jusqu'à cette époque, la couronne portugaise détenait le monopole sur toute la production des imprimés au pays et la Régia Tipographia (Typographie Royale) était l'imprimerie officielle du gouvernement sur le territoire. Selon l'auteur, après la loi qui a aboli la censure, au moins sept nouvelles imprimeries ont été créées à Rio de Janeiro entre août 1821 et septembre 1822[42]. Ce dynamisme est directement lié à la production et au commerce de livres en langue portugaise développé à Paris depuis les années 1810, notamment par les éditeurs Didot, J. P. Aillaud, Beaulé et Jubin, éditeurs qui ont eux aussi exporté directement

[40] Laurence Hellewell, *O livro no Brasil, op. cit.*, p 115.
[41] *Ibid.*, p. 115-121.
[42] *Ibid.*, p. 118-120.

cette production au Brésil en quantités considérables[43]. Parmi ceux-ci, Firmin Didot Frères et J. P. Aillaud (représenté par la maison de Souza Laemmert), en plus de Louis Mongie et Bossange, sont des éditeurs libraires français qui ont travaillé avec ce nouveau marché et ont débarqué à Rio de Janeiro pour intégrer le circuit d'imprimerie et de vente sur place, selon Schapochnik. Cet auteur souligne encore que, parallèlement à l'établissement de ces éditeurs, d'autres Français plus compétents se sont aussi installés à Rio dans les années 1820 ; c'est le cas de Pierre Plancher, Gueffier et René Ogier. Le premier, l'une des figures les plus importantes de la presse périodique au Brésil, était un libraire et éditeur réputé de Paris qui cherchait à s'abriter, lui et ses éditions, de la censure de la Restauration française. Sa trajectoire au Brésil est strictement liée à l'histoire de la presse périodique du pays des années d'après l'indépendance, ainsi qu'avec l'essor de la presse quotidienne et la création du plus important journal du XIXe siècle de la capitale impériale, le *Jornal do Commercio,* sujets qui seront abordés ultérieurement en détail. René Ogier, à son tour, a participé particulièrement à la formation de l'imprimerie moderne au Brésil avec son *Manual da Tipografia Brasiliense (Manuel de Typographie Brésilienne)*, paru en 1832, sous le label de l'éditeur 'René Ogier' « ancien imprimeur à Paris, établi à Rio de Janeiro depuis 1827[44] ».

Dans cette même année, Louis Mongie ouvre sa librairie sur la rue de l'Ouvidor, la principale rue commerciale de la ville. Selon les observations d'Ubiratan Machado sur *La vie littéraire au Brésil,* pendant cette période de formation de la nation et de la littérature nationale, la librairie Mongie a été le premier magasin du genre à présenter une ambiance propice aux sociabilités des écrivains, journalistes, et même des hommes politiques de la capitale. D'après Machado, la librairie « présentait toutes les conditions favorables aux réunions des intellectuels : le ton parisien, particulier au commerce de la rue, l'espace, un excellent approvisionnement de livres français vendus à prix raisonnables et, notamment, la sympathie de son propriétaire[45]. »

La librairie comptait aussi parmi les cabinets de lecture privés de l'époque. Ils sont évoqués par Meyer à propos de la passion furieuse pour *Les Mystères de Paris*[46] : ils étaient disponibles dans ces cabinets dès 1844 en français. Mongie est un des huit cabinets de lecture

[43] Ces informations ont été aussi remarquées par Nelson Schapochnik dans son article « Maudits typographes », p. 117, URL : http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/10-SCHAPOCHNIK.pdf .
[44] Nelson Schapochnik, « Maudits typographes », *op. cit*., p. 120.
[45] Ubiratan Machado, *A vida literária no Brasil durante o romantismo,* Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001, p. 54.
[46] Probablement il s'agit de l'édition de Ch. Gosselin édité à Paris en 1843, œuvre en 2 vol. in-8 °, qui comprend 8, Comparaison - Les complices ; 10, Gerolstein - Rodolphe à Clémence.

privés dont les propriétaires étaient d'origine française, selon l'étude de Schapochnik[47]. Au *Jornal do Commercio*, par exemple, on retrouve des annonces de ces livres, que se disputent les lecteurs des *Mystères.*

CABINET DE LECTURE
RUE DO OUVIDOR N. 118.

Mlle. EDET prévient Messieurs les abonnés de son Cabinet de Lecture qu'elle vient de recevoir par le navire de *Génie* la neuvième et dernière partie des *Mystères de Paris*, y compris Gérolstein, par M. Eug. SUE[48].

Mongie qui publie souvent des annonces en français, fait sa publicité le 5 février 1845 :
MONGIE, rue do Ouvidor n. 87, prévient MM. Les abonnés qu'il vient de recevoir par le *Génie : Le Comte de Gerolstein*, par E. Sue ; Balzac, *La Muse du département*, *ou Dinah et Rosalie*, 4 vols. ; Mme. Dash, *Le Château de Pinon*, 2 vols. ; Emile Souvestre, *Deux misères*, 2 vols. ; Bulwer, *Le Dernier des barons*, 4 vols. : Jules Sandeau, *Fernand*, 2 vols. ; Paul de Musset, *Naples en 1843*, 1 vols. ; Léon Gozlan, *Lettres d'amour*, 1 vol. ; L. de Carné, *Le Cardinal de Richelieu,* 2 vols. ; et une collection de pièces de théâtre modernes, dont quelques-unes ont été représentées en octobre et novembre dernier. Mongie continuera à recevoir les ouvrages nouveaux avec une telle exactitude, que MM. Ses abonnés pourront les lire deux mois après leur publication à Paris : prix de l'abonnement 2$rs.[deux mil *réis*] par mois[49].

À la même période, on peut lire dans les pages commerciales une nouvelle annonce de Mme Edet, cette fois écrite en portugais pour le public spécialisé du domaine médical :

CABINET DE LECTURE
RUE DO OUVIDOR N. 118.

Mlle EDET a l'honneur d'annoncer aux abonnés du PROGRESSO MEDICAL qu'elle a reçu de Paris les numéros de cette œuvre jusqu'au mois de septembre dernier, ainsi que les Aphorismes d'Hippocrate pour les abonnés de la 1er année, et l'Annuaire de thérapeutique pour ceux qui se sont abonnés à la 2eme année. [50]

Ces données révèlent des aspects très importants si l'on pense aux réseaux commerciaux, économiques et culturels que les commerçants étrangers suscitaient à Rio de Janeiro. Comme la configuration politique administrative et économique au Brésil a beaucoup changé dans les premières décennies du XIXe siècle, comme on l'a déjà vu, les années 1820

[47] Nelson SCHAPOCHNIK, *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial* , Thèse de doctorat en Histoire Sociale, Université de São Paulo, FFLCH-USP, 1999, p. 49-61.
[48] *Jornal do Commercio*, 29 janvier 1844, p. 4. Nous avons préservé le format de l'original. Voir Marlyse Meyer, *Folhetins.Uma história,* São Paulo, Cia das Letras, 1996, p. 281.
[49] *Jornal do Commercio*, 5 février 1845, p. 3-4. Nous avons uniformisé les titres, écrits sans majuscule et sans italiques dans l'original. Voir, Marlyse Meyer, *Folhetins, op. cit.,*p. 281-282.
[50] *Jornal do Commercio*, 5 février 1845, p. 3-4 . « GABINETE DE LEITURA. RUA DO OUVIDOR N. 118.
Mlle Edet tem a honra de anunciar aos assinantes do PROGRESSO MEDICAL que ela recebeu de Paris os números desta obra até o mês de setembro próximo passado, bem como os Aforismos de Hipócrates para os assinantes do 1° ano, e o Anuário de terapêutica para os que abonaram o 2° ano.

marquent une nouvelle ère dans le marché du livre et de l'édition de périodiques au Brésil. Quant aux journaux quotidiens, nous remarquons, par exemple, la parution du *Diário do Rio de Janeiro,* dirigé par Zeferino Victor de Meireles, en 1821, le *Spectador Brasileiro*, édité par Plancher entre 1824 et 1826, l '*Aurora Fluminense*, paru en 1827, dont Evaristo da Veiga était le principal rédacteur, et le *Journal do Commercio*, publié aussi à partir de 1827, sous la direction de Plancher et ensuite de Junius Villeneuve, pour ne donner que quelques exemples de périodiques importants parus au cours des années 1820. Cette époque a vu la naissance de nombreux journaux et revues, même si la plupart ont eu une existence éphémère ; parallèlement, l'édition du livre a aussi prospéré au fur et à mesure des années.

> Les libraires-éditeurs installés au Brésil non seulement importaient et vendaient des livres produits sur le Vieux Continent, mais encore se consacraient à la publication de livres et revues brésiliens qui ont vu le jour tantôt au Brésil, tantôt dans quelques typographies et imprimeries installées en France et au Portugal. En plus, ils prenaient en compte, dès le début du XIXe siècle, le public lecteur portugais, en inversant la direction du flux séculaire des livres à tel point que la concurrence des œuvres portugaises imprimées au Brésil –
> souvent par contrefaçon – devient une raison d'inquiétude du côté de Portugal.
> Ainsi, il est évident que le XIXe siècle a été une période d'essor sans précédent dans la production des livres et revues et de circulation significative d'imprimés entre l'Europe et le Brésil[51].

La citation montre que les liens et les échanges commerciaux et culturels ne sont pas nés au XIXe siècle mais qu'ils se sont renforcés dans la première moitié de ce siècle, ce qui peut expliquer l'appropriation du paradigme français de périodique. Une deuxième raison, qu'on a déjà vu dans la première partie, réside dans le poids qu'a eu Paris comme « capitale littéraire » du Brésil, et d'ailleurs de toute l'Amérique Latine, dans sa quête de nouvelles références culturelles.

Dans ce sens, il semble que la jeune presse brésilienne a trouvé dans le modèle français des caractéristiques qui convenaient à son contexte et s'est identifiée avec la conjoncture qui a caractérisé les particularités de la matrice française. Par exemple, pendant le passage à l'ère médiatique en France, les écrivains, au fur et à mesure, ont intégré la rédaction des journaux, ce qui explique l'écriture journalistique toute particulière de ces quotidiens, fondée *grosso modo* sur la fiction et le métadiscours. Au Brésil, la masse des rédacteurs était

[51] Márcia Abreu, « A circulação transatlântica dos impressos », *op. cit.,* p. 121. « Os livreiros editores instalados no Brasil não apenas importavam vendiam livros produzidos no Velho continente, mas também promoviam a publicação de livros e revistas brasileiros, dados à luz tanto no Brasil quanto em tipografias e gráficas instaladas na França e em Portugal. Além disso, visaram desde o início do século Xix, o publico leitor português, invertendo a direção do fluxo secular dos livros, a ponto de a concorrência feita pelas obras lusas impressas no Brasil – muitas vezes em contrafação – tornar-se motivo de inquietação em Portugal. Assim, fica claro que o século XIX foi um período de ampliação sem precedentes na produção de livros e revistas e de intensa circulação de impressos entre a Europa e o Brasil. »

en grande partie constituée par des écrivains, quelques-uns ont même participé de la fabrication et de la direction des quotidiens (voir les cas célèbres du grave et raisonnable José de Alencar, rédacteur en chef du *Diário do Rio de Janeiro* en 1855, et du jeune Machado de Assis, qui a débuté comme typographe en 1856, puis comme secrétaire de rédaction et finalement est engagé comme rédacteur du *Diário do Rio de Janeiro* en 1860).

1836 marque aussi la parution du journal qui a lancé le prototype du feuilleton/ chronique au Brésil : *O Chronista (Le Chroniqueur).* Fondé par Justiniano José da Rocha, le *Chronista* a été un journal essentiellement politique[52]. En dépit d'être un journal d'opinion, à l'instar des quotidiens français, ce périodique avait une périodicité irrégulière ; en général, il était publié, d'abord, deux fois par semaine et, dans sa dernière année, trois fois[53]. En tous cas, ce périodique était aussi connecté à la presse étrangère de contenu culturel qui circulait à Rio de Janeiro. Le numéro du 20 juin 1836 annonce des parutions littéraires qui, sans doute, constituent un embryon de l'adaptation de la rubrique fictionnelle dans les quotidiens brésiliens deux ans plus tard. Dans un article assez court, la direction avertit les lecteurs de son intention de « résumer en brefs tableaux […] ce qu'il y a de plus notable et élégant dans les principaux ouvrages de Hugo, Balzac, Sue, Lacroix & cie[54]. » Cette proposition visait notamment, à diffuser la « littérature moderne », selon le rédacteur. Ces « brefs tableaux », parus sous le format de nouvelles, étaient normalement affichés dans les dernières pages du journal. Ce même numéro a publié « A luva misteriosa » (Les gants mystérieux), inspiré de *La Peau du chagrin* (1831), dans les six dernières colonnes du journal. Cependant, son innovation la plus remarquable apparaît le 5 octobre, lorsque le *Chronista* lance une nouvelle rubrique : le feuilleton, appelé « *folha* » (feuille) par Rocha, son principal rédacteur[55]. Sous les titres de « Feuille littéraire », « Feuille dramatique » et puis « Appendice », le feuilleton a paru dans ce journal de 1836 à 1839 presque toutes les semaines. En dépit de la périodicité, on ne peut pas penser à ces feuilletons comme à une seule série. Certes, il y a des feuilletons

[52] Publié à partir de mai 1836 avec la collaboration de Josimo do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva. Jefferson Canno, « Justiniano José da Rocha, cronista do desengano », dans Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves, Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *História em cousas miúdas*, Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2005, p. 23-65.

[53] D'ordinaire, en 1836 et 1837, *O Chronista* était publié le mercredi et le samedi et, en 1839, les mardis, jeudis et samedis. Sur ce journal voir aussi Norma Wimmer, « Folha, folhetim, folhetão: do jornalismo francês para a imprensa do Rio de Janeiro », dans SILVA, Antonio Manoel dos Santos (dir.), *Crônicas brasileiras do século XIX: folhetins, crônicas e afins*, São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2010, vol. 1, p. 9-14.

[54] *O Chronista,* 20 juin 1836. « resumir em mais breves quadros, onde reunissemos o que ha de mais notavel e elegante nas principais obras de Hugom Balzacm Sue, Lacroix, & c. »

[55] Jefferson Cano souligne que Josimo do Nascimento Silva a souvent partagé la tâche de feuilletoniste avec Justiniano da Rocha, « Justiniano José da Rocha, cronista do desengano », *op. cit.,* p. 27.

connectés qui composent des mini-séries thématiques[56] ; néanmoins, la plupart des feuilletons se présente indépendamment les uns des autres. Dans ses chroniques sur le théâtre, les œuvres littéraires et les événements plus importants de la vie politique et sociale de la cour, on note le discours politique de tendance conservatrice. Jefferson Cano suggère que la désillusion de la quête de liberté – politique, économique et artistique[57] – semblent édifier tantôt les « feuilles littéraires » , où le discours idéologique est plus évident, tantôt les « feuilles dramatiques » où ses opinions politiques apparaissent associées aux principes esthétiques à la base des analyses du mérite des spectacles, notamment des drames romantiques français et des tragédies portugaises.

Parallèlement, le succès de la formule plutôt démocratique du journal généraliste d'Émile de Girardin, trouve dans le Rio de Janeiro des années 1840 un terrain très fécond puisqu'elle coïncide avec l'effervescence de la vie mondaine de la capitale et notamment, avec une dynamisation significative du volume et de la variété des spectacles et des salons. Ces pratiques culturelles et de sociabilité ont permis la réussite du paradigme français du journal quotidien au Brésil, au détriment du modèle anglais plus grave, parce que les périodiques français offraient un contenu culturel presque tous les jours, soit dans les feuilletons dramatiques, soit sous la forme de petits articles ou de « Correspondances » des lecteurs, publiés dans leurs colonnes. Cooper-Richet et Guimãraes confirment aussi plusieurs aspects de la relation privilégiée qu'entretiennent les presses brésilienne et française face aux autres presses étrangères qui arrivaient au Brésil à ce moment-là.

> Or, dès le début du XIXe siècle et jusque dans les années 1950, les plus grands organes de presse brésiliens – quotidiens, hebdomadaires, revues – ont suivi le « style français », en dépit de la présence, dans le pays, d'autres types de journaux en provenance du Portugal, d'Angleterre et des États-Unis, dans lesquels écrivains et journalistes auraient également pu puiser leur inspiration. La matrice hexagonale demeurera, pourtant, une référence fondamentale, tant pour les sujets que pour la mise en pages, de même que pour les images et les dessins, voire aussi pour certains textes qui se retrouvent reproduits en version presque originale dans les journaux brésiliens, après avoir été l'objet d'une acclimatation propre à satisfaire les lecteurs du Nouveau Monde[58].

Une brève observation des numéros du *Journal do Commercio* entre les années 1837 et 1847, montre une liste de journaux et revues français, anglais et portugais dont des articles

[56] C'est le cas d'une série de quatre feuilletons parus entre le 22 octobre et le 9 novembre 1836 qui fixent aussi dans le bas de page les principes politiques du journal et de Justiniao José da Rocha. Jefferson Cano analyse cette mini-série dans la première partie de son essai.
[57] Il s'agit d'une opposition explicite à la liberté lorsqu'elle devient « dangereuse, dans la mesure où sa réalisation pleine menace l'existence du propre État. » *Ibid.,* p. 31.
[58] Valéria Guimarães, *Les transferts culturels, op. cit.*, p. 19-20.

sont traduits soit intégralement, soit par petits extraits. Parmi les périodiques français, on trouve, par exemple, *La Presse,* le *Journal des débats, Le Moniteur, Le Siècle, La Démocratie pacifique, Le National, Le Temps, L'Époque,* la *Gazette de France, Le Sémaphore de Marseille,* la *Revue des deux mondes* et la *Revue Française* ; les Anglais, déjà, sont un peu moins nombreux mais fréquemment cités : *The Times, Weekly Chronicle* et *Morning Chronicle* ; et, finalement, du côté portugais on repère le *Periodico dos Pobres* et le *Diário do Governo*, parmi d'autres journaux moins cités comme le quotidien de *Franckurt* et Montevideo, *El Nacional*. En fait, la première rubrique ou une des premières rubriques des quotidiens brésiliens de cette époque était la rubrique « Extérieur », où le quotidien présentait les nouvelles du monde repérées dans les périodiques étrangers. Particulièrement le *Jornal do Commercio* dédiait souvent trois ou quatre colonnes à l'actualité internationale, pendant que les autres grands quotidiens, comme *O Mercantil* et le *Diário do Rio de Janeiro,* privilégiaient assez souvent les nouvelles du Portugal et réservaient moins d'espace à cette rubrique. Ainsi, parmi les nombreux exemples qu'on pourrait évoquer ici, on citera le numéro du 16 janvier 1838 du *Jornal do Commercio* dans lequel nous retrouvons la traduction d'un article complet sur l'Espagne publié le 13 novembre 1837 dans *La Presse* : « Discours adressé par le général Espartero à l'armée, à l'occasion du châtiment subi par trente soldats du régiment de Ségovie qui avaient trempé dans le meurtre du général Escalera[59].» Quelques années plus tard, le journal du 20 juin 1841, du même quotidien, publie dans la rubrique « Nouvelles de France » une compilation des nouvelles de Paris du 1er mai sous le titre : « Festas em Paris no aniversario do rei » (« Fêtes à Paris pour l'anniversaire du roi ») en ajoutant à la ligne suivante : « Paris, le 3 mai » ; toutefois, la lecture du journal français confirme que ces nouvelles sont parues, en effet, dans le *Journal des débats* du 2 mai 1841 dans la rubrique « France ». Plusieurs manifestations de ce type d'adaptation des nouvelles recueillies dans les périodiques étrangers se trouvent dans les quotidiens brésiliens dès années 1830. L'annonce de l'arrivée des bateaux qui apportaient des périodiques étrangers, notamment les londoniens et les parisiens, et un bref résumé des dernières nouvelles de l'Europe étaient aussi une pratique courante du *Jornal do Commercio.* Le 4 janvier 1839, par exemple, sous la rubrique titrée « Rio de Janeiro » le journal annonce :

> Par le biais du bateau anglais *Seagull* entré hier de Falmouth, nous avons reçu des feuilles de Londres jusqu'au 7 et de Paris jusqu'au 5 novembre.

[59] Dans le quotidien brésilien, on voit la traduction du titre : « Discurso que dirigiu o general Espartero ao exército, por ocasião de serem castigados trinta soldados do regimento de Segovia, que tomaram parte no assassínio do general Escalera : [...]. »

> Comme nous avons reçu auparavant des gazettes d'Amsterdam jusqu'au 12 novembre et une feuille de Londres du 8, elles ne nous apprennent rien de nouveau.
> De l'Orient, en Angleterre, les nouvelles ne diffèrent pas de celles publiées il y a quelques jours ; il était, cependant, de l'avis général que la paix en Europe ne serait pas perturbée.
> Le *Journal de Odessa* ne dit rien à propos des préparatifs militaires que l'on fait dans les provinces méridionales de la Russie, ni de la guerre du Caucase. On voit, toutefois, d'après les lettres particulières reçues de cette ville, publiées dans les journaux français et anglais, que 300 Cosaques de la Mer Noire, en comprenant ses deux officiers, sont passés du côté des Circassiens.
> Dans les numéros suivants nous offrirons les articles que nous considérons comme intéressants [60]

Dans le même numéro du 20 juin 1841 du *Jornal do Commercio,* cité auparavant, dans une petite rubrique signée « Jornal do Commercio », on peut lire : « Par le biais du bateau *Linnet* nous avons reçu des feuilles de Paris jusqu'au 3 et de Londres jusqu'au 5 mai. Les nouvelles politiques qu'elles tiennent présentent peu d'intérêt. » Le paragraphe suivant continue avec un résumé des événement français : « En France rien n'est arrivé de nouveau, et les fêtes de mai sont passées sans avoir perturbé la tranquillité publique. » Et à la suite, il est donné un résumé sur la question turque égyptienne, sur la Chine et l'Angleterre. On verra que cette formule pour donner des actualités est souvent reprise. Seulement deux jours après, le 23 juin, on voit une annonce similaire : « Par la barque *Jeane Pauline* [*sic*], arrivée hier de Havre, nous avons eu des feuilles de Paris jusqu'au 9 mai soir et des nouvelles de Londres jusqu'au 7. De France rien de nouveau, et de l'Angleterre, la nouvelle plus importante que nous avons rencontrée est la démission du capitaine Elliot[61] […]. » Le 25 janvier 1845,

[60] Dans l'original : « Pelo paquete inglês *Seagull* entrado ontem de Falmouth, recebemos folhas de Londres até 7, e de Paris até 5 de novembro. Tendo recebido já anteriormente gazetas de Amsterdam até 12 de novembro e uma folha de Londres do dia 8, nada podem estas adiantar. Do Oriente não haviam em Inglaterra noticias mais modernas do que aquelas que publicamos ha dias ; era porém opinião geral que a paz da Europa não seria perturbada. O *Jornal de Odessa* nada diz dos preparativos militares que se fazem nas províncias meridionais da Rússia, nem da guerra do Caucaso. Vemos, porém, pelas cartas particulares daquela cidade, publicadas nos jornais franceses e ingleses, que 300 Cossacos do Mar Negro, com seus oficiais, tinham passado para os Circassianos. Nos números seguintes iremos dando os artigos que julgarmos de interesse. » *Jornal do Commercio,* 4 janvier 1839.

[61] De l'original nous transcrivons l'annonce intégrale du 20 juin : « Pelo paquete *Linnet* recebemos folhas de Paris até 3 e de Londres até 5 de maio. As noticias políticas que contém apresentam pouco interesse. Em França nada havia ocorrido de novo, e as festas de maio tinham passado sem que fosse perturbada a tranquilidade publica. A questão turco-egypcia não estava ainda definitivamente terminada, mas supunha-se geralmente que o sultão, aceitando os conselhos de seus aliados, anuiria às exigências de Mehemet-Ali. As noticias da China confirmam em grande parte as que tínhamos recebido por via de Cabo de Boa Esperança. Nenhuma duvida havia de que as hostilidades começaram de novo. As diferenças entre a Santa Sé e a corte de Portugal estavam terminadas, segundo se depreende das folhas francesas. Em Inglaterra tinha sido batido o ministério na câmara dos comuns na discussão da lei da reforma eleitoral da Irlanda, ficando no dia 26 em uma minoria de 21 votos no artigo essencial da lei. A opinião geral era que na discussão do orçamento, ou na da alteração da lei dos carecas, anunciada para o dia 3& de maio, seria obrigado o ministério a retirar-se ou a dissolver a câmara dos comuns. A escuna de guerra *Cochatrice* ficava em Plymouth e devia seguir para este porto logo que se decidisse a questão sobre os direitos de importação do açúcar estrangeiro. O brigue de guerra *Acoru* devia sair também para o Rio até o dia 13, e diz-se que vira nele de passagem o Sr. Hamilton, ministro inglês junto a esta corte. Carlos Frederico de Souza Barreiros, acusado de ter falsificado a firma do Sr. José Antonio Moreira, foi preso em

finalement, pour donner un exemple plus tardif, le journal annonce : « Par le biais du bateau à vapeur de guerre français *Fulton,* arrivé avant-hier soir de Brest, nous avons reçu les feuilles de Paris jusqu'au 6 du mois dernier. Dans la partie extérieure, nous avons transcrit un très intéressant article sur la mission du M. le vicomte d'Abrantès ; traduit du *Commerce*[62].» Ces extraits confirment, sans aucun doute, que le Brésil constituait une des destinations de l'Amérique du Sud où la presse internationale arrivait constamment, ce qui montre que, malgré le retard d'environ 40 jours de voyage, la presse brésilienne a participé effectivement au phénomène de la « mondialisation médiatique » des années 1830, puisqu'elle était connectée aux matrices européennes et à la presse étrangère, d'une part, en assimilant au fur et à mesure la standardisation rédactionnelle et éditoriale de la presse médiatique, et d'autre part, qu'elle publiait des journaux et revues à Paris et à Londres, depuis les premières décennies du XIXe siècle. Nous reprenons donc l'affirmation de Cooper-Richet et Guimãraes, qui corrobore cette perspective.

> La presse brésilienne ne s'est donc pas constituée de manière autonome mais, au contraire, dans un système d'interrelations, au sein duquel l'intense activité des médiateurs – hommes de lettres, journalistes, libraires, intellectuels, traducteurs et voyageurs – tient une place centrale. En outre, les transferts culturels ne se produisent jamais en sens unique, comme le montre l'existence à Paris, au XIXe siècle, de revues intellectuelles en portugais dont l'héritage culturel et journalistique, provient autant de la France, du Brésil que du Portugal. Il est clair que tous ces processus de métissage sont venus enrichir et donner à la presse brésilienne son identité et ses particularités, pour *in fine* en faire un vecteur tout à fait singulier[63].

Au cours des années 1820 et 1830, la jeune presse brésilienne se connecte directement à la presse européenne par la réception des périodiques et des imprimeurs que se sont installés au Brésil et commencent à acclimater les modèles de presse internationaux. Ainsi, pour illustrer la contribution essentielle que les éditeurs et les journalistes français ont donné à la création et à l'essor de la presse brésilienne, nous pouvons nommer encore d'autres médiateurs français liés à la formation de l'industrie de l'édition au Brésil, cités par Nelson Werneck Sodré, à la suite d'Assis Barbosa

> Les Français qui sont arrivés au Brésil à l'époque de l'Indépendance et dont la plupart s'y sont fixés sont nombreux ; une moitié d'entre eux était composée de libraires typographes, voire de

---

Hamburgo, e devia ser remetido para esta corte. ». Et l'extrait cité du 23 juin 1841 du *Jornal do Commercio*: « Pela barca *Jeune Pauline,* entrada ontem de Havre, tivemos folhas de Paris até 9 de maio à noite, e noticias de Londres até 7. De França nada ha de novo, e de Inglaterra a noticia mais importante que encontramos é a de ter sido demitido o capitão Elliot [...]. »

[62] Dans l'original : « Pelo vapor de guerra francês *Fulton*, entrado anteontem à noite de Brest, recebemos folhas de Paris até 6 do mês passado. Na parte exterior deixamos transcrito um mui interessante artigo sobre a missão do Sr. Visconde de Abrantes, traduzido do *Commerce. » Jornal do Commercio, 25* janvier 1841.

[63] Valéria Guimarães, *Les transferts culturels, op. cit.,* p. 19-20.

journalistes : « Dans le Ier Royaume, à l'exception des premiers libraires qui se sont installés à Rio de Janeiro, comme Paul Martin, J. B. Bompard, M. S. Cremière et Cogez, les journalistes français sont devenus militants de la jeune presse qu'ils ont aidé à créer, à l'instar de M. Journan aîné, au *Diário do Rio de Janeiro* (1823), l'actif rédacteur J. F. Despas, en plus de l'audacieux Pierre Chapuis, banni de son pays pour crime d'idées. Il ne faut pas oublier, bien sûr, Pierre Plancher, propriétaire de l'imprimerie qui imprimera en 1827, le *Jornal do Commercio*. Auprès de chacun de ces journalistes français, l'ardeur libérale a trouvé son porte-voix. Quelques-uns étaient même républicains[64].

3.2. Le *Jornal do Commercio*, l'avant-garde de « l'ère médiatique » au Brésil et quelques passeurs culturels de la matrice française

En retraçant l'assimilation significative des pratiques culturelles françaises depuis le XVIIIe siècle au Brésil, L. Hallewell fait aussi l'histoire de l'édition, de sorte qu'il n'est pas difficile de comprendre la contribution incontestable de Plancher dans la formation des presses brésiliennes. Il a apporté à l'imprimerie de la cour impériale les techniques typographiques européennes les plus modernes avec lesquelles il a réalisé de nombreuses publications au Brésil.

> […] il a suffi de l'arrivée d'un professionnel français compétent dans les arts graphiques pour qu'ils se remodèlent eux aussi, *'à la française'*. Même s'il n'y avait pas eu cette réceptivité à l'influence française, l'impact de l'arrivée de Plancher sur la vie culturelle du Brésil, récemment indépendant, aurait été considérable : un important éditeur du centre que constitue l'Europe, […], tout d'un coup s'installe avec les techniques d'imprimerie les plus innovantes et les plus modernes dans le petit Rio qui comportait uniquement une douzaine de librairies et une demi-douzaine d'imprimeries seulement. Dans ces conditions, il ne pouvait faire que dominer le scénario éditorial ou laisser une marque durable sur le livre brésilien, parce qu'il a employé, d'ailleurs, des apprentis brésiliens dès son arrivée[65].

---

[64] Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977, p. 100. « Foram relativamente numerosos os franceses que chegaram ao Brasil, na fase da independência, aqui se radicando a maioria; boa parte deles era constituída por livreiros tipógrafos, jornalistas mesmo : « No I Reinado, a par dos primeiros livreiros que se estabeleceram no Rio de Janeiro, como Paul Martin, J. B. Bompard, M. S. Cremière et Cogez, jornalistas franceses se tornavam militantes da imprensa nascente que ajudavam a fundar como M. Jourdan ainé, no *Diário do Rio de Janeiro* (1823), redator efetivo, como o foi J. F. Despas, além de outro mais afoito Pierre Chapuis, expulso do país por crime de ideias. Sem esquecer, é claro, Pierre Plancher, dono da tipografia que passaria a imprimir, em 1827, o *Jornal do Comércio*. Em cada um desses jornalistas franceses a exaltação liberal encontrou porta-voz. Alguns eram até republicanos ». Nelson Werneck Sodré, *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977, p. 100.

[65] « […] bastaria a chegada de um competente profissional francês das artes gráficas para que também estas fossem remodeladas *à la française*. Mesmo que não houvesse tal receptividade à influência francesa, o impacto da chegada de Plancher sobre a vida cultural do Brasil recém-independente seria considerável : um importante editor do centro livreiro da Europa, com suas […] 480 livrarias e 850 oficinas tipográficas, subitamente se estabelece com as mais recentes técnicas de impressão e os mais moderno métodos comerciais no pequeno Rio com apenas uma dúzia de livrarias e meia dúzia de tipografias. Nessas condições, não poderia deixar de dominar o cenário editorial ou deixar uma duradoura marca no livro brasileiro, mais ainda porque empregou aprendizes brasileiros praticamente desde sua chegada. » Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.,* p. 148.

À force de manifester son désir de faire une presse libre, sérieuse et professionnelle, il est devenu l'imprimeur officiel du gouvernement de Pierre Ier (1822-1831) et a publié en 1826, par exemple la première nouvelle écrite par un auteur brésilien, la *Statira e Zoroastes,* de Lucas José de Alvarenga, une fiction didactique de cinquante-huit pages en français dont le but était, selon Hallewell[66], la diffusion des idées libérales. Au Brésil, comme imprimeur, Plancher s'est engagé effectivement pendant son séjour de huit ans à une production qui a dynamisé, en définitive, la presse quotidienne brésilienne, notamment avec la création du *Jornal do Commercio*, actuellement encore en activité à Rio de Janeiro, depuis cent quatre-vingt-six ans.

En effet, la création du *Jornal do Commercio* se confond avec la propre histoire de son créateur. Pierre René François Plancher de la Noé a débarqué sur le port de Rio de Janeiro le 23 février 1824. Venu par le bateau « La Cécile », il était parti en compagnie de son ami et imprimeur, Cremière, et avec tout un atelier typographique dans ses bagages. Dans la capitale française, pendant l'Empire, Plancher était un éditeur-libraire actif, publiant notamment des noms célèbres des Lumières et du libéralisme, comme Benjamin Constant. Ses éditions libérales et révolutionnaires sont à l'origine de poursuites du gouvernement ultra-royaliste de la Restauration, qui a rétabli la censure sur la presse par la loi du 31 mars 1820, devenue encore plus sévère en mars 1822[67].

D'après Felix Pacheco[68], l'arrivée de Plancher a été marquée par des péripéties qui l'ont certainement rapproché de Pierre Ier, en établissant un lien essentiel pour l'installation et le succès professionnel du Français au Brésil. Selon l'auteur, en arrivant au Brésil, Plancher aurait été confondu avec un éditeur français faussaire, Jean Marol (ou Jean Marolle), qui devait embarquer pour le Brésil dans le même bateau par lequel Plancher est arrivé, d'après les soupçons des officiers brésiliens. Malgré leurs soucis à la douane, l'imprimeur et le typographe ont réussi à entrer au Brésil, mais avec de grosses difficultés pour s'y installer. Car en plus de se demander si Plancher et Cremière n'étaient pas des faussaires, la police brésilienne avait été avertie par les autorités parisiennes de l'immigration de ces deux Français, venus avec des « buts sinistres[69] ». C'est pourquoi, en mars 1824 la police a expédié un ordre « pour faire sortir du territoire de l'Empire, pour des raisons de sûreté publique, le libraire Pierre François Plancher, et son typographe Cremière, qui viennent d'arriver à cette

[66] *Ibid.,* p. 142-144.
[67] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit.*, p. 378.
[68] Felix Pacheco, *Un français-brésilien*, Rio de Janeiro, Tipografia do Jornal do Commercio de Rodrigues & C., 1924.
[69] *Ibid.,* Anexos V (Trois documents de l'archive du Ministère de l'Extérieur sur Pierre Plancher - 1824).

Cour avec des intentions révolutionnaires[70] [...]. » Plancher, en danger d'être renvoyé, écrit une lettre à l'Empereur en se déclarant innocent des accusations de contrefaçon et d'insurrection. Il déclare aussi que ses vraies intentions sont de contribuer à l'essor et à la fortune du Brésil. Afin de le prouver, il ajoute une liste de ses publications à Paris, qu'il avait apportée dans ses bagages. Or l'empereur Pierre Ier était un lecteur avide de Benjamin Constant puisque cet auteur était une référence importante de la *Constitution de l'Empire Brésilien,* octroyée en 1824. Apparemment, Pierre Ier fut impressionné par la liste des publications présentée par l'éditeur de Constant et un avis publié le 16 mars prouve que Pierre Ier, lui-même, a demandé le relâchement de la surveillance sur l'imprimeur et, probablement grâce à ce soutien, l'installation provisoire de Pierre Plancher au numéro 60 de la Rue de l'Ourives est annoncée officiellement le 27 mars 1824[71].

Les affaires ont alors prospéré vite, surtout, grâce à la dispense des frais d'importation de la douane brésilienne sur les achats des matériaux français obtenue par Plancher le l7 mai 1824 ; ainsi, des outils et des machines pour son imprimerie, ainsi que beaucoup de titres de publications à vendre ont été importés. Dans son imprimerie, dès ce premier semestre de 1824, Plancher imprime des feuilles, lois, pamphlets et des livres qu'il vend et loue dans son magasin. Selon Hallewell, il a imprimé plusieurs feuilles et œuvres politiques et de l'administration impériale, comme *Colleçao de Leis e Decretos do Imperio (Collection des lois et décrets de l'Empire), A inviolabilidade da Independência (L'inviolabilité de l'Indépendance)* et la *Constitution de l'Empire du Brésil.* [72]

Lorsque le premier journal de Plancher au Brésil, le *Spectador Brasilieiro : diário politico, literario et commercial (« Spectateur Brésilien: quotidien politique, littéraire et commercial »)*[73]*,* a été créé le 28 juin 1824, son imprimerie avait déménagé à la nouvelle adresse, 90 Rue de l'Ouvidor, la principale rue commerciale de la capitale de cour. Même s'il se nommait « quotidien », le *Spectador* fut publié trois fois par semaine jusqu'à son dernier numéro le 21 mai 1827. Et d'ailleurs la disparition de ce journal est, en réalité, le moment de préparation de son remplacement par un quotidien, le *Journal do Commercio*, lancé le 1er octobre 1827. Dans le premier numéro du *Spectador Brasileiro*, publié en portugais – sûrement traduit du français –, Plancher a été le seul rédacteur sous la signature d' « un

[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] Larence Hallewel, *O livro no Brasil, op. cit.,* p. 142.
[73] En effet, le premier numéro de ce journal est paru sous le titre *Clamor Nacional.* Ce n'est qu'à partir du deuxième numéro que le titre *Spectador Brésilien* apparaît. Voir *Clamor Nacional*, dans http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=700126&pasta=ano%20182&pesq=.

français brésilien ». Au fur et à mesure des numéros, le directeur manifeste ses connections avec les matrices de la presse européenne et avec des correspondants étrangers alors que s'affirme le profil plutôt libéral du journal, soutien cependant de Pierre Ier. Dans le numéro du *Spectador* du 5 juillet 1824, il annonce que les « pas géants que les Brésiliens ont fait dans la civilisation au cours de ces quatre [dernières] années, nous ont imposé le devoir de rédiger le Journal d'après la méthode de la France et de l'Angleterre ». Ensuite, il explique l'organisation éditoriale du journal : « La première partie du Journal ne sera destinée qu'aux articles du Brésil : les Avis de la Chambre, de la Police, etc. Nous allons offrir des nouvelles sur l'état de l'Europe en nous servant des courriers déjà arrangés pour ce but[74] ». Ce numéro présente déjà, à la première page, un long article intitulé « França » qui discutait et soutenait la politique financière anglaise et qui a été traduit du *Journal du Commerce* de Paris, dont la source a été citée mais traduite en portugais : *« Jornal do Commercio ».*

Ces références de l'éditorial et le choix de la nature de l'article en question montrent le lien que Pierre Plancher maintenait avec les presses française et anglaise, et révèle, d'emblée, la façon dont ce lien s'établit, à savoir par la réception des journaux internationaux et par des correspondants à l'étranger. De surcroît, la mention « d'après la méthode de la France et de l'Angleterre » montre également que Plancher cherchait à créer un journal sur le même modèle que les matrices européennes de l'époque vouées à la confrontation d'idées et à la diffusion de l'information, nationale et internationale. Cela renforce une deuxième constatation : le transfert effectué par le biais de la presse, déjà dans les années 1820 dans le réseau Angleterre-France-Brésil, même avant la révolution médiatique et la dynamisation du processus de mondialisation de la presse. Ce fait montre également le rôle essentiel de Pierre Plancher dans le cadre de ces transferts en tant que médiateur de la presse prémédiatique au Brésil. Grâce à son esprit entrepreneur, il a très tôt entamé des projets originaux en matière de publications périodiques au Brésil en se servant de son expérience d'éditeur à Paris.

En plus de diffuser ce modèle de presse en voie de modernisation, Plancher actualise, innove et internationalise la jeune presse périodique brésilienne, dont le cadre jusque-là était souvent régional, en adaptant les matrices anglaise et française aux besoins, aux buts et aux paysages de la presse périodique au Brésil. Dans le domaine des périodiques, par exemple, il publie son premier journal, le *Spectador Brasileiro,* en langue locale, ce qui manifeste son souhait de conquérir les lecteurs brésiliens et pas forcément les immigrants français de Rio de Janeiro ; en plus, il dédie la première partie du journal aux nouvelles et aux débats qui

[74] *Ibid., Spectador Brasileiro,* 5 juillet 1824.

concernent le Brésil, avant d'aborder l'actualité et/ou les articles de la presse internationale, ce qui constitue une sorte de valorisation et identification au niveau national et constitue aussi une façon d'attirer le lecteur de Rio de Janeiro vers l'auto-affirmation de l'identité locale. Ensuite, Pierre Plancher a édité la première revue nationale : la *Revista Brasileira* (*Revue Brésilienne),* périodique sur les sciences, l'industrie et les arts, et a édité une revue de médecine, le *Propagador das Sciencias Medicas*.

Mais c'est le *Spectador Brasileiro,* qui a été sans doute pour Plancher le préambule de l'avenir de la presse quotidienne au Brésil. Imprimeur compétent, il a engagé son expertise et son habilité pour constituer très tôt cet axe entre la presse périodique brésilienne et la presse étrangère, qu'il connaissait bien. Le résultat de cette combinaison est la création du *Jornal do Commercio*, le plus important quotidien brésilien du XIXe siècle. Désigné d'abord comme une publication de la « Tipographia d'Emile-Seignot Plancher. Rua da Alfândega, 47 », le journal, lancé en quatre pages 21x30cm, est né d'un intérêt commercial et financier de l'imprimeur français. L'adresse du frontispice, cependant, appartenait à Thomas B. Hunt. Cet homme d'affaires anglais qui publiait une feuille commerciale, « Preços correntes » (« Les prix courants »), est devenu l'associé de Plancher dans le projet d'un grand quotidien dont le profil, tout d'abord, était aussi commercial : il comportait dès ses premiers numéros des rubriques sur les « nouvelles maritimes » et le « mouvement des importations et exportations », ainsi qu'un texte d'introduction du numéro, une sorte de premier-Paris.

En janvier 1828, le journal transforme pour la première fois son format éditorial en réarrangeant les rubriques et en ajoutant des nouvelles d'intérêt général. Six mois après, le numéro du 16 juillet annonce un nouveau changement plus important, à commencer par le titre plus étendu : *Jornal do Commercio, Folha Commercial e Política (« Jornal do Commercio, Feuille Commerciale et Politique »),* titre qui annonce dorénavant l'insertion de nouvelles politiques à côté des nouvelles commerciales. Dans l'éditorial le directeur explique :

> Les Rédacteurs du *Jornal do Commercio*, après des pétitions réitérées de plusieurs personnes, annoncent à ses abonnés qu'ils ont pris les dispositions nécessaires afin de dédier une partie de leur journal aux nouvelles politiques, sans, toutefois, rien compromettre de la partie commerciale[75].

À cette époque, les rédacteurs du journal étaient Pierre Plancher lui-même, José Francisco Sigaud, médecin français immigré, José Maurício Faivre, Luis Vicente de Simoni, un Italien également médecin, et Jean-Baptiste Desiré Sénéchal, parmi d'autres.

[75] Apud Cicero Sandroni, *180 anos do Jornal do Commercio 1827-2007,* de D. Pedro a Luís Inácio Lula da Silva, Rio de Janeiro, Quorum Editora, 2007, p. 46.

La réussite du nouveau format vérifiée par les nombreux nouveaux abonnements a poussé Plancher à innover encore une fois. Il fait paraître six articles en bas de page sur la consigne « Miscelânia » (Recueil), en octobre et décembre 1828[76]. Ces articles étaient dédiés au théâtre, à une parution de livre, à une poésie et à d'autres sujets qui composent trois chroniques. Il s'agit probablement du premier supplément culturel lancé dans un quotidien brésilien. Pourtant, ce lancement a été occasionnel puisque l'année suivante ne compte aucune parution de cette rubrique. Quoi qu'il en soit, cette initiative de Plancher suggère également qu'il suivait vraiment la presse périodique étrangère, notamment la presse française, ce qui lui avait certainement révélé l'intérêt commercial, pédagogique et culturel, d'introduire des sujets de littérature et des pratiques culturelles dans le journal, comme dans un hebdomadaire. Il nous semble que cette décision de Plancher apparaît comme un reflet du feuilleton culturel du *Journal des débats* paru depuis 1800*,* ou encore comme une sorte d'écho des principes qui animaient le journal *Le Voleur,* qu'Émile de Girardin était en train de publier à Paris depuis avril 1828. Naturellement le *Jornal do Commercio* et *Le Voleur* ont des natures et propositions différentes ; cependant, à ce moment prémédiatique de la presse, ils ont comme point commun d'intégrer certains contenus, c'est-à-dire des nouvelles d'intérêt général à côté du contenu culturel et mondain. La perspicacité des deux directeurs qui avait un regard en avance sur leur époque est notable puisqu'ils ont saisi l'atout que les rubriques culturelles, d'instruction et de divertissement représenteraient dans l'avenir des quotidiens. Pour le *Jornal do Commercio,* enfin, cette ouverture à la littérature et aux spectacles est l'embryon de la médiatisation du contenu culturel dans les périodiques brésiliens.

Le format commercial, politique et timidement culturel du *Jornal do Commercio* a prospéré jusqu'en août 1830, lorsque une crise s'est déclenchée à la suite de la parution d'un article de Júlio Cesar Muzzi, le 11 août. L'article sollicitait du gouvernement de stimuler l'émigration des pays européens (à l'exception du Portugal qui aurait pu avoir, selon le journaliste, un regain de volonté expansionniste) vers le Brésil. Il est vrai que le journal soutenait l'autonomie de l'Empire du Brésil contre la couronne portugaise et plaidait clairement pour l'Empire sous Pierre Ier ; cependant, cet article a suscité de vives protestations parmi la grande communauté portugaise de Rio, notamment parmi les commerçants abonnés du quotidien. Du fait des protestations des Portugais résidents à Rio de Janeiro, Plancher décide de changer l'orientation et le nom du quotidien pour maintenir la publication. Ainsi le lendemain, le 12 août, le directeur annonce le nouveau journal, noté « vol.1, n.1 », qui

[76] Ces articles ont été publiés, respectivement, le 1er, 8 , 14, 15 et 21 octobre, et le 15 décembre 1828.

présentait comme nouveau rédacteur en chef Thomaz Hunt. En tête du journal, la direction explique :

> Les propriétaires du *Jornal do Commercio* en entendant l'avis de plusieurs commerçants locaux et reconnus amis de la vérité utile […] ont convenu, en définitive, de changer le titre de ce journal en reprenant celui de *DIÁRIO MERCANTIL ou Novo Jornal do Commercio*, qui […] écarte tous les articles Politiques, n'importe lesquels, ainsi que les articles Polémiques avec d'autres journaux[77].

Par cette décision radicale de ne plus publier de la politique, le journal s'est dédié exclusivement aux rubriques commerciales comme les « Importations », « Exportations », « Preços correntes » (« Les prix courants »), reprises dans tous les numéros et non seulement les samedis comme avant, parmi d'autres. Pourtant, il est clair que l'esprit ingénieux de l'éditeur chez Plancher ne se laissait pas facilement abattre, de sorte que malgré l'intention d'écarter « tous les articles Politiques », le nouveau *Diário Mercantil* a conservé le titre de *Jornal do Commercio.* Également, il a continué à publier assez souvent des articles sur le gouvernement brésilien et la politique française. Le nouveau journal a suivi toutes les nouvelles sur la Révolution de 1830 en France, nonobstant le délai d'environ un mois et demi, temps que les bateaux européens prenaient pour arriver au Brésil à cette époque-là. De l'autre côté de l'Atlantique, on a éprouvé quelques conséquences de cet événement politique français qui, combiné à d'autres graves facteurs de la politique interne du Brésil, a abouti à l'abdication de Pierre Ier le 7 avril 1831, ce qui également n'a pas échappé aux colonnes du *Nouveau Jornal do Commercio*.

Sans empereur, le pouvoir public a créé un conseil de Régence pour gouverner le pays jusqu'à ce que l'héritier Pedro (Pierre), fils de Pierre Ier, âgé de 5 ans au moment de l'abdication, tire avantage de la majorité civile pour gouverner l'empire, ce qui a été déclaré légalement en 1841, quant il avait 16 ans. Les années 1830 au Brésil ont été, en bref, une période marquée par l'instabilité politique et des insurrections régionales contre le gouvernement, comme nous l'avons déjà établi ; cet ensemble d'événements a nourri évidemment les actualités nationales véhiculées aussi par les quotidiens.

Pierre Plancher, dans ce contexte et avec l'établissement de la monarchie de Juillet à partir de 1830, décide de vendre l'imprimerie et le journal pour retourner en France. La première partie de son projet s'accomplit le 9 juin 1832 lorsque Junius Villeneuve et Réol Antoine Mugnenot achètent le journal et l'imprimerie du *Jornal do Commercio,* au moment où le quotidien avait déjà repris l'ancienne consigne éditoriale plus diversifiée. Néanmoins,

[77] Apud Cicero Sandroni, *180 anos do Jornal do Commercio, op. cit.,* p. 54-55.

comme cela était prévu dans le contrat de vente, Pierre Plancher a conservé sa fonction de rédacteur en chef à Rio de Janeiro jusqu'en février 1834, date à laquelle il est finalement parti. Ces deux années d'association entre Plancher et les nouveaux propriétaires ont procuré aussi à ceux-ci, notamment à Junius Villeneuve, une période d'apprentissage du métier avec un des plus importants éditeurs de la presse brésilienne.

Également d'origine française, Junius (Constancio) Villeneuve est devenu un entrepreneur de la presse périodique au Brésil, après avoir fait toute une carrière dans la Marine de ce pays. En réalité, on ne dispose pas de beaucoup d'informations sur sa vie et généralement elles sont données de façon un peu imprécise. Le biographe Sacramento Blacke et le journaliste Sardoni soutiennent qu'il a fait des études de mathématiques à l'École Polytechnique de Paris. Celui-ci ajoute que Villeneuve a eu parallèlement une éducation en arts, littérature et musique. Au début des années 1820, il a été engagé par la Marine de Guerre du Brésil comme le responsable des affaires de ce ministère à Londres, avec deux autres compatriotes, Réol A. Mongenot et J. B. Baily. Ensuite, conformément à un manuscrit de demande de naturalisation de Junius Villeneuve datée de 1852[78], il est entré au Brésil en 1825 et a participé à la Guerre de Cisplatina (1825-1828) comme 2eme lieutenant[79]. Revenu de la guerre, il s'est retiré de l'armée et s'est dédié au commerce ; puis, apparemment, il a été embauché par Plancher en 1830 comme une sorte de rédacteur en chef, tandis que le propriétaire du journal maintenait sa fonction de directeur général.

C'est à ce moment-là qu'on retrouve Villeneuve dans l'histoire du *Jornal do Commercio*. Propriétaire du journal en société avec Réol Antoine Mougenot de 1832 à 1834, Villeneuve acquit la propriété intégrale de l'imprimerie du *Journal* le 22 décembre de cette dernière année. Après le départ de Plancher, comme titulaire et directeur du quotidien, il se révèle un véritable homme d'affaire des médias, doté d'une ample vision commerciale et médiatique. Tout d'abord, il a essayé d'établir une entreprise prospère et rentable en améliorant l'aspect graphique du journal, ce qui a suscité des nouveaux abonnements. À partir du 1er avril 1835, le journal apparaît sous le grand format de 31 x 43 cm (au lieu de l'ancienne mesure 21X30cm) disposé en quatre colonnes. Mais le plus important investissement de Villeneuve dans cette affaire a été, certainement, l'acquisition d'une presse mécanique

[78] JUNIUS VILLENEUVE – 2° tenente da Armada Nacional, proprietário da tipografia do « Jornal do Comercio », Rio de Janeiro. Source: Section des manuscrits, "Fundação Biblioteca Nacional".

[79] La Guerre de la Cisplatina a été un conflit armé entre l'Empire du Brésil et les Provinces Unies du Rio da Prata, territoire espagnol annexé à la couronne portugaise en 1821. Pourtant, les habitants de la région ont manifesté pour l'indépendance de la région. Après trois ans de conflit, de 1825 à 1828, un accord pour la création de la République Orientale de l'Uruguay a conclu le conflit, grâce à l'intervention diplomatique de la France et de l'Angleterre dans l'affaire.

parisienne annoncée dans le journal du 7 mai 1836. Cette presse, la première presse mécanique de l'hémisphère sud, selon l'affirmation de L. Hallewell, a définitivement dynamisé les travaux de la « Typographie Impériale et Constitutionnelle de J. Villeneuve & Ca », d'après le frontispice du quotidien. Pour avoir une idée de ce qu'a représenté cet investissement, on peut décrire le panorama suivant présenté par Hallewell : jusqu'en 1848, la typographie du *Jornal do Commercio* comptait avec trois presses mécaniques, quatre presses manuelles et quatre-vingts employés, ce qui en faisait l'imprimeur le plus important de la ville, pendant que les principales imprimeries, notamment celles des deux autres grands quotidiens de la ville[80], n'avaient qu'une presse mécanique. Les chiffres également ne trompent pas sur cet essor technique et économique : en 1827, 400 numéros du *Jornal do Commercio* étaient imprimés ; vers 1845, ce chiffre augmente jusqu'à 1300 numéros, au minimum ; puis, dans les années 1870, l'héritier du journal, Júlio Villeneuve, a réussi une production de 15000 numéros du quotidien[81]. Cette presse mécanique importée en 1836 a, donc, définitivement dynamisé l'édition du *Jornal do Commercio*. Libéral du côté économique mais plutôt conservateur en politique, bien que le *Jornal* n'était pas un quotidien officiel du gouvernement, Villeneuve avait apparemment de bonnes relations avec le gouvernement, si bien qu'il avait le droit de nommer son entreprise « Typographie Impériale et Constitutionnelle », titre qui remontait à la création de l'imprimerie par Plancher. Cela n'apparaît comme une note qu'à partir de décembre 1841, dans un discret avis affiché dans la section « Advertências » (Avertissement) placée tout juste après le titre du journal ; le petit avis explique : « *N.B. Le Jornal do Commercio* publie tous les actes du gouvernement, par contre il n'est pas une feuille officielle ».

À propos de l'essor éditorial que le *Jornal do Commercio* a eu sous la direction générale de Junius Villeneuve et ensuite de son fils Júlio Villeneuve jusqu'à 1890, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, le pionnier dans le domaine des télécommunications du Brésil au XXe siècle et le futur propriétaire du *Jornal,* acheté par son entreprise « Diários Associados » en 1959, témoigne :

> C'était sous les Villeneuve, le premier Junius, et le second, Júlio, que le *Jornal do Commercio* a acquis le grand, le colossal prestige qui tranchait avec tout autre pouvoir de l'Empire. Tact, habilité, circonspection, indépendance morale et matérielle, conscience du moment historique, les Villeneuve avaient toutes les qualités pour donner au *Jornal do Commercio* le rôle extraordinaire qu'il a eu dans la formation politique et constitutionnelle de la nation[82].

[80] Il s'agit des imprimeries du *Diário do Rio de Janeiro* (1821) et de *O Mercantil* (1844-1847).
[81] Laurence Hallewell, *O livro no Brasil, op. cit.,* p. 149.
[82] *O Jornal,* 1er octobre 1927, apud Cicero Sandroni, *180 anos do Jornal do Commercio, op. cit.*, p. 79-80.

En visionnaire qu'il était, un des principaux coups éditorial et commercial de Junius Villeneuve a été la publication des romans-feuilletons au bas de page à partir de 1839. En effet, Sandroni affirme que le feuilleton variété était déjà publié à l'époque de Plancher : depuis 1829, effectivement, des articles de sujets variés étaient admis dans les colonnes du journal. Mais ce n'est qu'en octobre 1838 qu'on a vu la publication intégrale d'un roman-feuilleton français dans un quotidien brésilien, naturellement dans le *Jornal do Commercio* : Quatre mois après sa parution dans les pages du *Siècle,* la traduction du roman *Le Capitaine Paul,* d'Alexandre Dumas est parue dans la rubrique « Variété » qui n'était pas encore fixée en bas de page ; le premier numéro du roman du 31 octobre, par exemple, occupe entièrement les quatre colonnes de la première page du journal. Si cette traduction n'a pas été effectivement la première du roman-feuilleton au rez-de-chaussée, elle a représenté, au moins, un énorme pas vers l'assimilation et l'implantation définitive de cette rubrique dans les quotidiens du Brésil. Ainsi, la parution du premier roman-feuilleton de la presse quotidienne brésilienne n'a pas tardé à apparaître. C'est à partir du 4 janvier 1839, dans le rez-de-chaussée du *Jornal do Commercio,* qu'on a commencé à suivre le premier roman-feuilleton brésilien titré *L'anniversaire de Don Miguel en 1828 (O aniversário de D. Miguel em 1828)*, écrit par le brésilien João Manuel Pereira da Silva. Et après celui-ci, il y a eu la parution des traductions des romans-feuilletons français et plusieurs créations brésiliennes, faisant de la rubrique un grand succès, assimilée par toute la presse périodique tout au long du XIXe siècle. On peut citer quelques romans-feuilletons français comme *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, *Le comte de Monte-Cristo* de A. Dumas, dans les années 1840, qui ont constitué un atout pour les quotidiens tout comme les grands succès de Soulié, Kock, etc. jusqu'aux aventures de Rocambole, le célèbre héros de Ponson du Terrail, parues au Brésil fin 1880.

Malgré son succès en affaires, Junius Villeneuve décide de retourner à Paris pour s'occuper de l'éducation de ses enfants. On ne connaît pas exactement la date de son retour ; ses biographes indiquent l'année 1844. Le retour en France ne signifiait pas, par contre, l'arrêt de ses fonctions comme propriétaire et directeur général du quotidien et de l'imprimerie du *Jornal do Commercio.* D'après Sandroni, Villeneuve s'occupait avec soin de la direction de ses affaires à Rio de Janeiro après son arrivée à Paris et pour l'assister dans cette entreprise, il a nommé Francisco Antonio Picot comme directeur de l'imprimerie et rédacteur en chef du quotidien sur place. Journaliste d'origine française, formé par une large éducation classique en langues étrangères et littérature, Picot est arrivé au Brésil avec sa famille pendant son

adolescence. Son père était fonctionnaire à Paris pendant le Premier Empire et, en raison des contraintes imposées par la Restauration, la famille s'est retrouvée prise dans l'ambiance hostile créée autour des partisans de Napoléon ; c'est pourquoi la famille a immigré à Rio de Janeiro où son père a installé un cours d'anglais, français et littérature. Picot était professeur aux côtés de son père lorsqu'il a été engagé par Plancher au *Jornal* en 1832, à l'âge de 22 ans. D'abord, il a travaillé comme secrétaire de rédaction, s'occupant de la relecture des articles, et notamment des traductions des articles français. Très doué et compétent dans le métier de journaliste, un peu plus tard il est devenu rédacteur et a collaboré activement au *Journal.* Finalement, après le départ de Villeneuve, il est devenu le rédacteur en chef et s'occupait avec compétence de la relecture et de l'édition de tous les numéros du quotidien, tandis que Junius Villeneuve, de Paris, traitait le côté administratif des affaires.

Francisco Antonio Picot remplit, donc, la troisième place de la liste des directeurs de rédaction français du *Jornal do Commercio.* En suivant cette inflexion éditoriale mais aussi commerciale que Villeneuve avait impulsée au quotidien, c'est sous la direction éditoriale de Picot que la presse quotidienne de Rio de Janeiro verra la parution au bas de page de la première série fixe de feuilletons artistiques (de critique littéraire, de théâtre, concert, beaux-arts, etc.) parue dans la presse brésilienne. Se constitue ainsi la première série de feuilletons dramatiques, titrée « Semana Lírica » (« Semaine Lyrique »), écrite par Martins Pena entre septembre 1846 et octobre 1847. Naturellement la case feuilleton publiait déjà quelques articles critiques et des variétés, mais le côté inédit de cette série vient du sujet abordé, le théâtre lyrique de la cour, dans un feuilleton hebdomadaire et son originalité repose, surtout, dans le fait d'inaugurer la parution sériée des feuilletons artistiques et de variétés dans la presse quotidienne autant que d'entreprendre une écriture journalistique ironique, parfois fictionalisée, et vouée à la « causerie », dans le style des plus célèbres chroniqueurs français de l'époque. La première série des 'variétés', « A Semana » (« La Semaine »), rédigée par Francisco Otaviano, apparut, alors, seulement en décembre 1852 et a été publiée jusqu'en juillet 1854.

Finalement, il faut répéter le rôle notable de Junius Villeneuve dans le Jornal do Commercio ainsi que dans la presse périodique brésilienne en tant que propriétaire entrepreneur et révolutionnaire du *Jornal,* avec ses investissements financiers dans l'imprimerie, ses innovations au niveau du contenu et du format du quotidien, sa politique éditoriale qui a suivi les paradigmes les plus modernes de la presse tantôt par la production d'informations triées parmi les journaux étrangers, tantôt par la promptitude de l'assimilation

des rubriques qui caractérisaient la presse moderne française, notamment la chronique mondaine, le roman-feuilleton et la publicité. Parallèlement à cette reconfiguration de la presse brésilienne, Pierre Plancher, de Paris, a maintenu le contact avec Villeneuve et le *Journal*, comme une sorte de correspondant, selon la proposition de Sandroni. Ces constatations, confirment, donc, les rôles de médiateurs culturels de ces deux principaux directeurs du *Jornal do Commercio*, qui ont été responsables de l'appropriation des paradigmes internationaux et de leur adaptation au gré des besoins éditoriaux et de l'expectative des lecteurs brésiliens. C'est la que se trouve une des raisons pour laquelle entre les années 1846 et 1847, la presse quotidienne a lancé une série de feuilletons sur le théâtre lyrique, intercalée avec les parutions des épisodes du roman-feuilleton, avant même la création d'une première série de chroniques de variétés, qui a vu le jour seulement cinq ans après l'expérimentation de la série théâtrale. Le rôle fondamental que Pierre Plancher et Junius Villeneuve ont eu dans l'histoire et le développement de la presse à Rio de Janeiro comme véritables entrepreneurs de l'ère médiatique d'outre-mer apparaît donc comme évident.

II

POUR UNE CARACTERISATION DU FEUILLETON DRAMATIQUE EN FRANCE ET AU BRÉSIL

CHAPITRE III

LE FEUILLETON THEATRAL DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE FRANÇAISE : IDENTITES, TRADITION ET INNOVATIONS CRITIQUES

1. Panorama : la création et le développement d'une rubrique médiatique

Quand on parle de la case feuilleton, cette rubrique est immédiatement associée à un seul genre caractéristique du bas de page : le roman-feuilleton. Si le lien est incontestable, il risque de masquer la trajectoire de la rubrique, de sa création jusqu'à l'épanouissement du roman découpé et sérié à partir des années 1840 en France. Aussi important que soit le roman-feuilleton dans l'histoire de la presse quotidienne et de la littérature du XIXe siècle, d'autres genres d'articles typiques du feuilleton y étaient présents pendant presque un tiers du siècle avant la naissance du roman-feuilleton, comme la chronique, ou encore la critique, qui a inauguré la rubrique. Il s'agit d'un genre qui s'étend de la critique des spectacles dramatiques, lyriques et des concerts, à la critique des beaux-arts – notamment des Salons – et la critique littéraire. Parmi toutes, celle des spectacles a été la plus pratiquée à une périodicité presque quotidienne, puis hebdomadaire, depuis la création de la rubrique.

Dans la presse quotidienne française du début du XIXe siècle jusqu'à la création de *La Presse* en 1836 au moins, le feuilleton était synonyme de revue des théâtres parisiens, notamment du Théâtre Français. Du fait du grand succès des spectacles, la revue théâtrale a été le genre d'article d'abord envisagé pour cet espace additionnel du journal, où elle s'est enracinée en dominatrice absolue pendant ces premières décennies. Dans un contexte marqué par la censure et l'instabilité politique sous l'Empire et sous la Restauration, on note donc la création d'une rubrique alternative, tournée vers l'univers artistique parisien, dans les journaux d'opinion voués traditionnellement au seul débat politique. Si d'un côté il est vrai que la critique théâtrale de cette époque est constituée, *a priori*, d'articles dédiés à l'évaluation du mérite moral des spectacles, de l'autre la création de la rubrique théâtrale permet déjà d'insérer du contenu culturel dans la presse quotidienne. Car les journaux cherchaient des

voies et des formes pour détourner le contrôle idéologique de la censure et pour s'adapter au monde moderne d'après la révolution ainsi qu'aux pratiques culturelles de la société bourgeoise. L'archétype de cette presse est donc le quotidien médiatique né avec la formule d'Émile de Girardin, dont le feuilleton théâtral, la chronique et le roman-feuilleton font partie essentiellement. Autrement dit, il s'agit, enfin, d'un journal quotidien conçu dans l'espace public et qui est à l'interface de la réalité et du lectorat en représentant le réel par l'information. Destiné à la sphère publique mais ayant son origine même dans le lieu commun de la société, de la politique, de l'économie et des pratiques culturelles, il est fondé sur un discours fondamentalement narratif, qui décrit, raconte, révèle l'actualité du monde moderne.

L'année 1800 marque la création d'une nouvelle rubrique lancée par le *Journal des débats politiques et littéraires*, une nouvelle section qui va participer directement à la révolution de forme et de contenu de la presse quotidienne au fil du siècle. La parution du premier feuilleton hebdomadaire date du 8 pluviôse de l'an VIII, soit le 28 janvier 1800, et configure, avant tout, la création d'une surface supplémentaire conçu dans le but d'accroître l'espace du contenu du journal sans l'augmentation de taxes supplémentaires. La rubrique est alors appelée 'feuilleton' « par métonymie », car à l'origine cette expression désignait un cahier supplémentaire du journal qui comptait huit pages in-12, selon la définition de Pierre Larousse[1].

En effet, les raisons qui ont motivé une telle innovation remontent à la fin de 1797, lorsque la prescription de la loi sur le timbre établit une taxe sur chaque exemplaire du journal et fixe le prix de 0,3 centimes pour les formats en demi-feuille de 12,5 dm^2 et de 0,5 centimes pour les grands formats de 25 dm^2. Toutefois, un des règlements sur les taxes précise qu'il n'y aurait aucune augmentation de prix du timbre pour les surfaces supplémentaires de 5 dm^2 des formats courants. Cela veut dire que l'accroissement de la page du quarto traditionnel de 11,3 dm^2, au petit-folio mesuré de 16, 1 dm^2, a pu se faire sans l'augmentation de prix du timbre ni des frais postaux. Selon ce « subterfuge fiscal[2] », à partir de 1799, les quotidiens commencent à accroître leur format en composant un espace supplémentaire en haut ou en bas de page, séparé du contenu du journal par un filet horizontal, d'abord destiné à un « feuilleton » soit commercial – généralement en haut –, soit culturel – normalement en bas de page –, et publié à une périodicité aléatoire et désengagé du sein du journal, *a priori*[3]. De

[1] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* 1866-1877, t. VIII. p. 311, cité aussi par Marie-Ève Thérenty , « La case ironique... », *op.cit.,* p. 80.
[2] L'expression est de Marie-Ève Thérenty. *Ibid.*
[3] Gilles Feyel, *La Presse en France des origines à 1944*. Histoire politique et matérielle, Paris, Ellipses, 1999. Voir en particulier les chapitres 4 et 5.

surcroît, la nouvelle rubrique devient aussi une ruse des journaux actifs pour échapper à la surveillance des rigoureuses sanctions sur la presse quotidienne survivante, car le feuilleton est un discours supposé inoffensif et apparemment désengagé de la politique. Car à partir de la promulgation des lois de la censure par le premier consul, Napoléon Bonaparte, de nombreux journaux jacobins et libéraux ont été condamnés au silence à cause de manifestations contraires au bonapartisme au début de 1800[4].

En dépit de ce contexte de surveillance, le *Journal des débats* inaugure le feuilleton culturel fixe en bas de page avec la publication des critiques du théâtre dramatique, parues normalement tous les deux jours. La nouvelle rubrique instaure ainsi une forme réussie pour contourner la censure en étendant le journalisme d'opinion à une rubrique de divertissement. Pour cette innovation, le journal engage Julien Louis Geoffroy, un ancien professeur de rhétorique, qui s'occupe du feuilleton dramatique jusqu'à sa mort en 1814. Si d'un côté, la plume de Geoffroy présente une prose éloquente et vive, d'un autre côté la formation classique du feuilletoniste déborde dans ses critiques sur le Théâtre-Français de Paris par leur rigueur et leur conservatisme assez notables ainsi que dans ses appréciations, dont le principe se fonde sur l'art comme manifestation et expression de la morale et des règles sociales. Par la suite, le feuilletoniste émet de véritables jugements de valeurs morales sur les spectacles, fondés sur les règles classiques d'appréciation de l'art, et allie à la rigueur du discours rhétorique, quelques principes qui imposaient parfois une compréhension restreinte, de l'expression de l'art dramatique. C'est pourquoi, par exemple, Geoffroy a été incapable de reconnaître et d'interpréter l'élan romantique du célèbre acteur tragique François-Joseph Talma à l'époque et a fait des reproches infondés à Christoph Willibald von Gluck. Selon le critique, ce compositeur se dédiait à une musique « pour fatiguer les auditeurs », alors que son œuvre allait constituer une source d'inspiration des compositeurs romantiques quelques années plus tard, tel Hector Berlioz, et alors que sa génialité musicale était déjà qualifiée d'honorable par le journal allemand *Allegeine musikaliche Zeitung,* une autorité dans la critique musicale spécialisée de l'époque[5].

La critique des spectacles était déjà une pratique courante dans la presse spécialisée depuis le Premier Empire. En effet, la revue théâtrale des quotidiens s'établit parallèlement à

[4] Il s'agit des deux lois sur la censure de la presse : la loi du 17 janvier 1800, par laquelle Napoléon Bonaparte a fait supprimer soixante-treize journaux d'opinion du département de la Seine, et la loi du 4 février 1811, qui n'autorise que la publication de quatre journaux à Paris : *Le Moniteur,* le *Journal de Paris, La Gazette,* et le *Journal de l'Empire* (titre sous lequel est paru le *Journal des débats* entre 1805-1814). Voir Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale..., op. cit.*, p. 21.

[5] Oliver Bara, « Julien Louis Geoffroy (1743-1814) », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal, op. cit.,* p. 1097-1100.

une presse théâtrale spécialisée et très active, née pendant la Révolution et vouée plutôt aux programmes des théâtres et prioritairement aux critiques de théâtre dramatique, comme *Le Courrier des spectacles* (1796-1807) et *Le Censeur dramatique* (1797-1798). La presse musicale, d'autre part, était consacrée à la critique des concerts et des opéras ainsi qu'aux articles sur la pédagogie et la technique musicale, comme la *Revue et gazette musicale de Paris* (1835-1880), *Le Ménestrel* (1833-1940) et *La France musicale* (1837-1870)[6]. D'une façon générale, les articles critiques sont de véritables héritiers du discours grave et rhétorique du XVIIIe siècle, en particulier la critique musicale spécialisée. La tendance des appréciations de cette époque était d'évaluer l'effet de la création, les contrastes et la convenance des spectacles, en général, — et en particulier la différence entre l'harmonie et la situation dramatique pour les opéras —, toujours fondés sur le paradigme des dogmes moraux et de l'esthétique de l'équilibre de la musique de l'exécution et de la mise en scène des opéras. Cet ancien modèle d'évaluation était établi sur un discours rhétorique construit premièrement sur la moralité de l'auteur, donnée par l'énonciation et deuxièmement par la narration, qui se constituait de l'examen et de la démonstration des arguments relevés par l'observation du spectacle. L'obligation de retracer la trajectoire du discours employé par la critique du début du XIXe siècle en France s'explique par les nombreux points de contraste et les quelques similitudes avec les feuilletons théâtraux de la presse quotidienne médiatique puisque Geoffroy est un précurseur annonçant les écrivains et artistes journalistes qui s'en occuperont dans les principaux quotidiens parisiens au fil du siècle.

Sous l'Empire et au début de la Restauration, le feuilleton théâtral de la presse française – c'est-à-dire la critique de théâtre dramatique, la critique de théâtre lyrique et la critique des concerts – se présente déjà comme une rubrique dynamique et commence à révéler un potentiel innovateur et poreux au niveau de la thématique et de la forme d'écriture. Grâce à sa position périphérique dans la page du journal, le feuilleton se retrouve dans une position stratégique face à la structure et à la machinerie du journal. Au fil de ces premières années où la rubrique culturelle s'est fixée en définitive au rez-de-chaussée, le trait graphique qui sépare le haut-de-page devient aussi la frontière symbolique entre l'espace du contenu

[6] En effet, Jean-Claude Yon divise la presse théâtrale en quatre catégories : la presse d'annonces théâtrales qui fait l' « office de programme », comme *L'Entr'Acte* (1831-1897), et le *Vert-Vert* (1832-1902) ; la presse illustrée de spectacle, vouée au portrait des théâtres par les images, d'abord, par les gravures, par exemple dans *L'Illustration* et *L'Album des théâtres* (1836-1844) et la *Revue théâtrale illustrée* (1869-1894), et, plus tard, par les photographies, comme *Paris-Théâtre* (1873-1879) et *Le Théâtre* (1897-1921); la presse professionnelle de spectacle, c'est-à-dire les publications des propres théâtres, comme c'est le cas de *Nice-Théâtre* (1875-1887), *Lucifer,* fondé en 1849 par le Théâtre-Italien, etc. ; et, finalement, la presse musicale dont nous avons déjà cité les exemples les plus remarquables. Voir Jean-Claude Yon, « La presse théâtrale », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal, op. cit.,* p. 376-382.

sérieux et celui du divertissement. Pendant que la presse périodique connaît un développement conséquent de ses techniques, le renouvellement de son contenu et des formes journalistiques médiatiques, et commence à dépasser les frontières nationales, le feuilleton culturel est déjà incorporé aux quotidiens, particulièrement sous la forme de la critique théâtrale, rubrique incontournable du journal sous la monarchie de Juillet. En analysant la création et le déploiement de la case feuilleton, Lise Dumasy-Queffélec remarque cette étendue culturelle de la rubrique et sa nature duale qui s'établit entre l'auteur du feuilleton – soit un écrivain ou un artiste – et les sociabilités dont il parle dans les critiques, voire auxquelles il participe. Cette dualité est construite par l'ambiguïté discursive créée par la situation du feuilleton dans la page et dans l'ensemble du contenu du journal : une rubrique qui parle de l'espace public dédié aux pratiques culturelles et aux sociabilités à partir d'une seule voix, c'est-à-dire d'une écriture individualisée de tendance argumentative et subjective mais qui s'autorise à une interaction plutôt familière avec le lecteur. Voici ce que particularise le feuilleton par rapport aux articles du haut de page prioritairement informatifs.

> Les domaines du feuilleton sont alors ceux de la culture mondaine, mi-bourgeoise mi-aristocratique, de l'époque : critique littéraire, musicale, artistique, poétique, scientifique. Le feuilleton se fait le relais du salon et de l'Académie (dont il publie séances et comptes rendus), ainsi que des « salons de peinture » et des théâtres, bref des différents lieux de sociabilité culturelle, publics mais aussi privés – par le biais de la « causerie mondaine », qui devient vite un genre à part[7].

L'utilisant comme un espace de « communication culturelle[8] », pendant le premier tiers du siècle les grands quotidiens publient, en général, une critique plus superficielle qui rend compte de l'ensemble des spectacles parisiens, comme le feuilleton peu spécialisé du *Moniteur Universel.* Parfois ces revues ne donnent que de simples comptes rendus des représentations sélectionnées, dépourvus d'un vrai fond critique, à l'exemple de la *Gazette de France* et du *Courrier de Paris.* D'autre part, dans les années 1820, quelques quotidiens publient des feuilletons plus spécialisés en critique dramatique et critique musicale, comme le *Journal des débats,* qui confie la critique musicale à Castil-Blaze et celle dramatique à Pierre Duviquet, le successeur de Geoffroy. Dans la décennie suivante, ce qui caractérise le feuilleton théâtral des grands journaux est la tendance à spécialiser la critique en donnant des revues qui abordent individuellement chaque axe des spectacles : le théâtre dramatique, le théâtre lyrique français, le théâtre lyrique italien, les concerts symphoniques, solo et oratorios,

[7] Lise Dumasy-Queffélec, « Le feuilleton », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal, op. cit.,* p. 925-936.
[8] *Ibid.*, p. 925.

Pour ce faire, ils rassemblent la revue des principaux spectacles de la semaine sous des articles thématiques : théâtre dramatique et danse d'un côté, opéra et concerts de l'autre. Parfois également le regroupement se fait selon le théâtre où les spectacles ont eu lieu. C'est la formule employée par le *Journal des débats,* qui en 1837 charge Jules Janin de la critique du théâtre parlé et des ballets, Delécluze de l'opéra italien et Hector Berlioz du théâtre lyrique français et des concerts. *La Presse* restera une exception puisque Théophile Gautier sera chargé de faire la critique de tous les spectacles dramatiques, lyriques, musicaux et des ballets pendant les vingt ans de sa collaboration au journal de Girardin. Le fait d'être le seul critique et la platitude du théâtre de son époque donnent lieu à la fréquente reprise de thèmes dans les feuilletons de Gautier, une particularité manifestée par le ton ironique et par les multiples protestations railleuses du feuilletoniste, comme celui du 14 février 1843 : « Il y a mélodrame à la Gaîté, hippodrome au Cirque, comédie en cinq actes et en vers à l'Odéon, vaudeville partout. On a beau être le feuilletoniste le plus consciencieux du monde, il est impossible d'assister à la fois à quatorze premières représentations[9]. »

En dépit des contraintes imposées à la presse, car les quotidiens servaient aux conflits entre les bonapartistes et les conservateurs, et malgré la thématique de la rubrique, le feuilleton théâtral du premier tiers du siècle n'est pas exempt de mentions de partis, du fait qu'il est hanté par des « harangues politiques et esthétiques », selon Emmanuel Reibel. En effet, les feuilletonistes prennent position de façon masquée, de telle sorte que leurs articles ont une certaine portée polémique. Dans ce sens, il semble que ce modèle d'appréciation des spectacles constitue des actes d'énonciation qui se fondent dans le but d'influencer le comportement idéologique et les goûts artistiques du public. À l'écart de la critique plus dogmatique et encadrée des périodiques plus spécialisée, les spécialistes remarquent que l'écriture de Geoffroy au *Journal des débats,* nonobstant le fond grave de la rhétorique classique dont il était un disciple incontestable, se distingue déjà par son ton mordant et son éloquence vive et piquante, qui tient compte des idées philosophiques et révolutionnaires véhiculées par le discours théâtral, alors qu'on aurait pensé son feuilleton *a priori* déconnecté des actualités politiques du haut de page. Par la suite, au cours de la Restauration et de la monarchie de Juillet, le feuilleton théâtral s'établit comme une puissante rubrique, investie non seulement d'une autorité critique mais surtout d'un ton captivant et de plus en plus populaire. Ce statut du feuilleton s'est établi grâce à l'augmentation du nombre de spectacles dans la Capitale et à l'ingénieuse plume des auteurs qui ont mis en pratique l'attrayante

[9] *La Presse,* 14 février 1843.

causerie, dont le ton familier, libre et amusant a conquis la fidélité du public, futurs lecteurs des romans en série.

Or au cours de la décennie de 1830 et particulièrement après la création de *La Presse*, la configuration du contenu des journaux quotidiens français se transforme effectivement au fur et à mesure pour s'adapter à la formule médiatique du quotidien moderne. Peu à peu, le roman-feuilleton s'impose, de sorte que les éditions de la critique théâtrale, littéraire et de la chronique doivent alterner avec la parution presque quotidienne du roman-feuilleton. La rubrique théâtrale paraît, alors, une, deux ou, rarement, trois fois par semaine, selon la politique éditoriale du quotidien qui peut choisir de ne publier qu'une seule critique pour tous les spectacles ou de segmenter le feuilleton selon les axes des spectacles, conformément à ce que nous avons montré auparavant. Pour donner une idée plus précise de la place et de la structure des feuilletons dans les périodiques de cette époque, le *Journal des débats*, *Le Constitutionnel* et *La Presse* publient leur principale revue théâtrale tous les lundis. Tandis que celui-ci publie un seul feuilleton pour tous les spectacles, les deux premiers quotidiens privilégient la couverture des théâtres dramatiques dans le feuilleton fixe et régulier des lundis, au détriment de la critique d'opéra dont la revue est donnée dans un autre feuilleton mais sans avoir de jour et de périodicité précis. Dans cette nouvelle configuration, où le roman-feuilleton est la vedette du journal, la case feuilleton fait côtoyer les récits, genre originellement fictionnel, et la critique théâtrale, née d'un fait référentiel mais qui n'échappe pas aux apports de l'écriture oblique et littéraire du *bas de page*, comme nous le verrons plus tard. Ainsi, suite à ces transformations du contenu, de la tournure et de l'écriture de la presse périodique, l'écriture du feuilleton critique passe de l'éloquence rhétorique et scolaire de Geoffroy au ton conversationnel de Jules Janin, qui fonde un nouveau protocole discursif mis en pratique, comme un exercice de style, grâce aux plumes des écrivains-feuilletonistes. Fondé sur un discours essentiellement narratif, qui mêle description et évaluation des spectacles, la rubrique théâtrale des quotidiens traduit par un portrait verbal les spectacles, les artistes, les auteurs, le public, la sociabilité des théâtres et la vie culturelle autour des spectacles de Paris. Ainsi, avec la popularisation des quotidiens, ces feuilletons assument la fonction « d'éclairer le public et de l'orienter dans la masse informe des spectacles[10]. »

Dans cet univers du feuilleton de la critique de théâtre, il est important d'observer que le corps de rédacteurs ne constitue pas forcément une catégorie homogène dans l'ensemble des publications périodiques ; bien au contraire, ces rédacteurs ont des formations et des

[10] Olivier Bara, « Julien Louis Geoffroy... », *op. cit.,* p. 1063.

métiers diversifiés : dans les cas des critiques plus spécialisées, ce sont des journalistes, des hommes de lettres, des historiens, des musiciens et des compositeurs. Leurs personnalités et signatures, bien qu'effacées par l'anonymat jusqu'au début des années 1830, deviennent une stratégie commerciale des grands quotidiens : lorsque certains feuilletons sont signés par la plume d'illustres rédacteurs, l'attention des lecteurs est attirée, tandis que l'usage d'un pseudonyme provoque leur curiosité. Cette diversité de feuilletonistes dans les grands quotidiens français offre par conséquent des spécificités variées dans leurs analyses, que ce soit dans les aspects abordés, le point de vue utilisé, la rigueur des appréciations ou le style personnel de chacun. À l'égard du style des feuilletons théâtraux, il faut souligner que l'usage de la première personne et le ton plutôt conversationnel, orné d'expressions orales et de questions et réponses, est un trait commun qui caractérise la rubrique mais qui est modulé selon le regard et le style particulier de chaque feuilletoniste. Parmi ces collaborations on peut citer la critique musicale spécialisée cultivée dans *Le Constitutionnel* où Joseph d'Ortigue assume le feuilleton entre 1832 et 1834, suivi par Hippolyte Rolle ; au *National* c'est Joseph Mainzer qui s'en occupe d'abord seul entre 1836 et 1838 puis avec Hippolyte Lucas qui fait aussi la critique de l'opéra et des concerts ; quant au *Temps,* il confie son feuilleton musical à François-Joseph Fétis de 1832 à 1836, puis à Joseph d'Ortigue[11]. Rappelons également que Théophile Gautier s'occupe du feuilleton de *La Presse,* dès 1837 et que le *Journal des débats,* à partir des années 1830, maintient régulièrement le feuilleton du théâtre dramatique sous la plume de Jules Janin, qui sera chargé occasionnellement des ballets et du théâtre lyrique, ainsi qu'un feuilleton du théâtre lyrique et des concerts signé par Hector Berlioz. D'après cette brève listes de rédacteurs, il est frappant que le feuilleton théâtral du début des années 1830 compte déjà sur la plume de rédacteurs illustres ou sur des auteurs distingués qui ont fait leurs carrières comme auteurs journalistes, tandis que les quotidiens demandent la participation et la signature des écrivains aux romans-feuilletons à proportion du succès du genre en train de s'établir dans le quotidien.

En ce qui concerne la méthode des feuilletons théâtraux de la presse écrits à partir de 1830, il est possible de relever un paradigme général des articles, souvent disposé au gré des intentions et du style du feuilletoniste. D'ordinaire dans la méthode traditionnelle, le feuilletoniste fait d'abord une introduction au sujet du spectacle, soit en abordant le thème de la pièce directement, soit par un détour rhétorique et stratégique qui le conduit aux premiers avis sur le mérite du spectacle. En général, ce détour est guidé, par exemple, par des

[11] Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale..., op. cit.*, p. 21-50.

analogies, par des questions rhétoriques ou par la fable historique qui est à l'origine de la pièce. C'est le cas du feuilleton du *Constitutionnel* du 18 décembre 1837 qui présente, déjà dans son ouverture, l'appréciation du vaudeville du Gymnase Dramatique. L'avis du critique est ébauché au premier paragraphe qui se compose d'une réflexion sur la signification du titre du vaudeville de Léon Picard, *Le Bonheur dans la retraite*, en évoquant tout ce que le titre suggère mais que le vaudeville n'aborde pas :

> Quand le vaudeville se met à l'abri d'un titre poétique qui semble vous promettre une élégie de Tibulle, une épître d'Horace, ou une chanson de Béranger, soyez sûr qu'il médite de vous ôter une illusion. Le vaudeville […] vous dit : « *Aimer ou mourir ! »* ou bien « *une Chaumière* et son cœur ! » et c'est pour se moquer du cœur et de la chaumière. Quand il vous dit : « *Le Bonheur dans la retraite »*, ne le prenez pas au sérieux et gardez-vous bien de reporter votre pensée aux délicieuses rêveries de poètes.
> […] tout ce qui sourit tant aux imaginations poétiques, la douceur des champs, la solitude, les arbres, les feuilles, les oiseaux, les fraîches impressions du matin, les mélancolies du soir, les promenades studieuses, l'amour sans nuage comme au cœur des colombes, la pensée à deux, tout ce qui fait mieux aimer et rend plus heureux, rien de tout cela ne vient orner *le Bonheur dans la retraite.*

Ensuite, la contextualisation donne lieu au compte rendu ou résumé du livret ou de la pièce, ce qui normalement occupe quelques colonnes de l'article, avant de passer à l'analyse du spectacle. Parfois le feuilletoniste construit la critique en reprenant acte par acte l'opéra ou le drame ; parfois également il se penche sur l'ensemble chronologique des actions dramatiques. Théophile Gautier, dans le feuilleton de la première représentation de *La Favorite* de Donizetti, élabore sa critique en commentant de façon détaillée acte par acte. Chaque énoncé annonce déjà son appréciation, comme on le voit dans ces quelques extraits :

> La toile se lève après une ouverture écrite avec verve et facilité, et laisse voir une galerie du couvent de Saint-Jacques-de Compostelle […].
> Nous n'avons plus rien à faire au monastère de Saint-Jacques-de Compostelle puisque Fernand n'a pas de vocation. Le théâtre change et nous voici dans un site délicieux sur le rivage de l'île de Léon […].
> Au second acte le théâtre représente l'Alcazar maure de Séville […].
> Au troisième acte nous sommes, dit le livret, dans une salle du *palais de l'Alcazar* […].
> […] Un beau vers, c'est beaucoup dans un opéra : sa tirade achevée, Fernand sort menacé de la vengeance du roi que Léonor tâche de clamer et à qui Balthazar fait entendre d'austères paroles. L'allegro qui sert de strette à ce final a été fort applaudi.
> Nous voilà revenus au couvent de Saint-Jacques de Compostelle : le théâtre représente un cloître encore baigné par les ombres bleuâtres de la nuit[12].

Puis on passe à l'examen des extraits les plus notables et aux commentaires sur le mérite de l'argument de l'action dramatique des spectacles. Le mérite des vers, du style et du

[12] *La Presse,* 7 décembre 1840.

rythme des drames en vers est plus spécifiquement évalué, ainsi que l'effet de l'harmonie, de la mélodie, des instruments et de la cohérence globale entre l'harmonie et le livret s'il s'agit d'un opéra. Tous ces aspects peuvent encore être évalués par le biais d'une énumération des qualités et des faiblesses de la pièce et du spectacle, ou par un listage des comparaisons avec les chefs-d'œuvres du genre. Pour finir, figurent les observations générales – évaluation générale, reproches et éloges – sur l'interprétation des artistes et sur la scène dans son ensemble par l'appréciation du scénario, de la décoration, des costumes, et de la marche de l'intrigue qui, normalement, fonctionne comme une clôture de la critique de l'œuvre en question ou du feuilleton lui-même. C'est en employant une appréciation qui prend en compte ces aspects que Jules Janin finit son feuilleton sur *Ruy Blas*, de Victor Hugo, le 11 décembre 1838 au *Journal des Débats.*

> Ce drame, de M. Hugo est violent, étrange, passionné outre mesure, plein d'intérêt, plein d'émotion ; il est écrit avec une grande hardiesse ; jamais l'auteur n'a poussé plus loin ses excès et son système. […] Il vaut mieux dire que c'est toujours le même drame qui s'accomplit avec de nouveaux acteurs. Toujours est-il qu'en blâmant hautement le sujet de ce drame, et surtout le quatrième acte, il faut reconnaître aussi que toutes ces choses vous entraînent malgré vous à force d'intérêt, de passion, d'imagination, de délire, que le succès a été complet, que la pièce est jouée avec le plus grand soin dans la plus belle salle de Paris, et par une troupe habilement improvisée ; Frédéric Lemaître n'a jamais été plus terrible ; il avait pour le seconder, Mlle Atala Beauchêne […] qui joue à cette heure le drame avec beaucoup de sentiment, de grâce et d'intelligence.

Pour finir, il est possible de donner comme un procédé assez usuel l'usage des citations dans les feuilletons critiques des auteurs plus habiles. En général, les feuilletonistes se servent d'un éventail de références et de citations, notamment d'auteurs classiques, dans le but d'introduire un sujet, de renforcer un argument déployé, d'exprimer un reproche ou d'établir des comparaisons, comme une voix extérieure qui corroborerait leur point de vue, ou encore comme une stratégie ironique ou parodique, conformément à la créativité de la plume du critique journaliste. À ce propos, dans le passage ci-dessous, Hector Berlioz développe son argument d'introduction à partir de la citation de deux vers de la fable du héron de La Fontaine[13]. L'argument est constitué d'observations critiques quant à la posture négligente de l'Opéra envers la qualité de l'art lyrique. Il est construit de façon à établir une comparaison entre l'attitude méprisante du personnage de la fable et celle du théâtre :

THÉÂTRE DE L'OPÉRA
Débuts

[13] *Le Héron,* livre VII, fable IV. La Fontaine, Jean de, *Fables de La Fontaine*, Paris, A. Delalain, 1829, 2 t . , p . 22.

Un jour sur ses longs pieds, allait je ne sais où
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

L'Opéra, ce grand théâtre avec son grand orchestre, ses grands chœurs, sa grande subvention, son long titre, ses immenses décorations, imite en plus d'un point le piteux oiseau de la fable. Je l'ai laissé, il y a un mois, *dormant sur une patte,* le voilà qui chemine maintenant, et va on ne sait où, cherchant pâture dans les plus minces ruisseaux, et ne faisant point fi du goujon qu'il dédaignait naguère, et dont le nom seul irritait sa gastronomique fierté[14].

Comme les extraits évoqués l'ont montré, malgré une méthode de fond qui fonctionne comme une structure de base des critiques des premières des spectacles – et de laquelle découle la micro-structure utilisée pour la critique des reprises, des bénéfices ou des débuts des artistes –, l'organisation descriptive, narrative et argumentative du feuilleton dépasse les balises du discours grave classique. Après l'ère de Geoffroy, le feuilleton théâtral prend un ton moins grave par le biais d'une éloquence dialogique avec le lecteur qui se déploiera dans le ton familier et conversationnel endossé par la « causerie », notamment à partir des années 1830. Puisque les spectacles, les chroniqueurs, les artistes et la position du feuilletoniste deviennent familiers du public, spectateur et lecteur, il s'établit une sorte de complicité entre le feuilletoniste et le lectorat, l'écriture des feuilletons pointant déjà une tendance à la sérialisation et à la captation d'un public fidèle, même avant les premières parutions de romans-feuilletons dans les grands quotidiens. Ainsi, le feuilleton théâtral crée « en dehors même du roman-feuilleton, une habitude, une attente, visant une fidélisation du lectorat, en même temps que la fiction d'un échange personnel entre le chroniqueur et le lecteur[15]. »

Somme toute, s'il est vrai que dans ce moment de transition vers l'ère médiatique, le feuilleton est une rubrique qui est en train de s'ouvrir aussi à l'interprétation des mœurs, des manifestations artistiques et à la création littéraire, il est d'autant plus évident que le feuilleton de théâtre a abrité des écrits qui demeurent dans l'histoire des genres littéraires et journalistiques caractéristiques d'une ère médiatique, comme le roman-feuilleton et la chronique, créés et expérimentés par la plume des écrivains-journalistes perspicaces, conscients de leur acte d'écriture et de l'amplitude du support médiatique du journal.

2. Une tradition pointée par la médiation

2.1. Jules Janin, le « causeur » du lundi

[14] *Journal des débats,* 24 mai 1846.
[15] Lise Dumasy-Queffélec, « Le feuilleton », *op.cit.,* p. 928.

Rubrique typique du bas de page des quotidiens, la critique est un genre cultivé dès la création du feuilleton au tournant du XIXe siècle sous l'héritage de l'éloquence classique. La critique théâtrale, dramatique et musicale, en particulier, a construit un riche témoignage de la vie culturelle mais aussi de la pensée et des réflexions sur le théâtre depuis des générations, en même temps qu'elle s'est engagée dans l'histoire et l'essor de formes littéraires depuis les premières manifestations de renouvellement du contenu et de l'écriture des journaux français de l'époque romantique. L'un des critiques et conteurs qui ont fait l'histoire des pratiques culturelles avec leurs revues de théâtre dans le *Journal des débats* est Jules Janin, illustre causeur parmi les journalistes du bas de page. Dans son *Histoire de la littérature dramatique,* Janin témoigne lui-même du début de son parcours dans la presse et dans la littérature, toujours dans un style loquace :

> Eh bien, il paraît que je ne mis pas dans mon premier livre assez de grâce, assez de charme et de jeunesse ; on n'y voulut pas reconnaître un poète, et pas même un romancier, on y vit, chose horrible à dire...un critique. *Haro sur le baudet !* Et il fallut bien se soumettre. Allons, le sort en est jeté. Soudain je renonce à la poésie, au roman, au rêve, et j'entre, par cet art de triomphe d'un si fameux livre, au beau milieu de la critique[16].

C'est par un pur hasard qu'en 1824, il s'engage dans la carrière de journaliste : étudiant en droit et professeur privé à Paris, il rejoint un soir près de l'Opéra-Comique un homme de sa connaissance – un journaliste – qui l'a invité à l'accompagner au théâtre dans sa propre loge, en compagnie d'une belle chanteuse d'opéra. Enchanté par la vie sociale et culturelle qui entoure la presse et convaincu de la convenance du métier de journaliste, Janin se décide : « C'est en fait, c'en est donc fait, je ne résiste plus, je renonce de gaieté de cœur à toutes mes graves et vives études, je me fais écrivain, et je mourrai écrivain pour avoir passé mal à propos, un soir d'été, par l'Opéra-Comique[17] ». En réalité, il semble que le jeune Janin, soucieux du côté financier et enthousiasmé par la vie culturelle et mondaine de Paris, a été séduit par les avantages du métier de sorte qu'il débute dès 1825 comme rédacteur des « tableaux parisiens » dans *Le Courrier des théâtres* et dans *La Lorgnette,* où il signait déjà « J. J. ». En 1826 il participe au *Figaro* comme journaliste politique ; puis il fait de brèves collaborations à *La Quotidienne* en 1828 et au *Messager des Chambres* en 1829. Il débute finalement dans la grande presse, au *Journal des débats*, à la fin de cette année, dans les

[16] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique,* Paris, Michel Lévy, 1854, t. III, p. 104.
[17] Pierre-Georges Castex, *Jules Janin et son temps: un moment du romantisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 201.

rubriques politiques et reprend sa signature dans la rubrique des « Variétés », qu'il quittera bientôt pour s'occuper du feuilleton dramatique. Outre « l'admiration respectueuse » pour les premiers critiques feuilletonistes, tels Geoffroy et Dussaulx, que Janin lisait en recueil pendant sa jeunesse, c'est une circonstance qui le rapproche professionnellement du feuilleton dramatique. À cause des absences ponctuelles de Paul Duviquet, il est chargé de la critique dramatique du 28 juin puis du 1er novembre 1830. Ce dernier feuilleton obtient un grand succès auprès des lecteurs et, en conséquence, déclenche sa carrière comme feuilletoniste dramatique, à laquelle il se dédiera au *Journal des Débats* jusqu'à sa mort en 1874, malgré quelques collaborations occasionnelles à d'autres publications. Ainsi, en remplaçant Pierre Duviquet qui aurait « approuvé [sa] hardiesse[18] », Janin commence à s'occuper de la critique dramatique du lundi, parfois dédiée aussi au théâtre lyrique, à partir de mars 1831, avec un bref passage par la critique de ballets en 1837.

Même s'il est arrivé au métier de journaliste par le biais de fortuites circonstances, Janin semble être bien conscient de la place que le journal occupe dans la vie moderne d'après la révolution et dans l'avenir de la société. Il pressent également de façon perspicace la puissance littéraire de l'écriture journalistique de la presse en train de se médiatiser, au moment où il s'engage dans la grande presse, de sorte que selon lui le journal est « le souverain maître de ce monde », doté d'une « libre allure » liée à l'actualité et à la rapidité de publication, ce qui l'éloigne de l'écriture du livre plus dirigée et planifiée. En tout cas, pour Janin, écrire une « bonne critique », c'est « écrire un chapitre du journal », puisque pour accomplir cette tâche il faut du travail et de l'esprit appliqués « à travers les sapes, par toutes sortes de tours, de détours, par une suite de motifs, de raisonnements et de démonstrations à l'infini [...][19]. » Bien que, à l'inverse de l'hésitation et du temps propres à l'auteur d'un livre, l'écriture de la critique liée au journal apparaisse comme une sorte de défi séduisant et vivant, écrire dans ce support demande des formules et des procédés spécifiques, ancrés dans la détermination et la fierté de sa propre plume suivant la promptitude de l'actualité. Cette lucidité sur les principes de la presse moderne et son goût pour la vie mondaine identifient Janin à l'esprit du journaliste littéraire, plutôt qu'à celui du journaliste politique de ses débuts, ce que confirme sa trajectoire professionnelle.

[18] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique,* Paris, Michel Lévy, 1853, t. I, p. 26.
[19] *Ibid.*, p. 125.

Jules Janin s'est dédié presque toute sa vie à la critique dramatique, sans cependant se priver de la création de plusieurs contes, nouvelles et romans qu'il a fait publier à l'époque[20], profitant de sa renommée de journaliste et d'auteur célèbre à la fin de sa vie notamment grâce à son élection à l'Académie française en 1870. Toutefois le feuilletoniste semble considérer la tâche de critique comme un métier qui l'autorise à se manifester en tant qu'écrivain – à l'inverse de ce qui est arrivé à la plupart des écrivains journalistes dont Balzac est l'icône –, d'où découlerait sa vigueur comme auteur de contes et romans après son début comme feuilletoniste dramatique. Cependant, c'est comme feuilletoniste qu'on le connaît de nos jours et c'est cette position dans le journal qui a entraîné sa célébrité au XIXe siècle.

La longue carrière de Janin est l'indice d'une nette identification de l'auteur avec le genre critique, traditionnelle rubrique de la case feuilleton lors de ses débuts, qu'il a su développer sous un style particulier en apportant un important renouvellement de l'écriture journalistique vers une portée médiatique. Parallèlement à l'idée de la puissance du journal, le feuilleton garde le privilège de ne « rien négliger[21] », ce qui permet à Janin de se servir des sujets les plus ordinaires et des nouvelles courantes pour chroniquer, mettre en question et interpréter l'actualité du monde tout en rendant compte de l'univers théâtral. À ce propos, il avoue par exemple utiliser deux personnages mythiques à cette époque-là à Paris comme une ruse : « Avec *Bouginier* et *Crédeville,* un écrivain de feuilleton peut construire une ou deux pages[22]. » En même temps que le feuilleton peut se servir des nouvelles courantes, la critique véhiculée dans la presse périodique peut se présenter comme un genre atemporel, à l'écart de la fugacité de l'actualité du haut de page. En effet la critique traverse le temps comme une création littéraire mixte et comme un registre des moments particuliers et des épisodes incontournables des pratiques culturelles, des mœurs, des sociabilités et des arts théâtraux contemporains. En s'imposant parmi les rubriques de l'actualité, par le biais d'un esprit sagace imprimé par l'auteur, l'écriture du feuilleton dramatique a le pouvoir particulier de récupérer à la fois toute les formes de manifestations du théâtre et la verve de sa propre poétique.

> Or ceci est encore un des avantages du journal, c'est qu'en même temps que le journal fait l'histoire politique, il fait encore l'histoire littéraire de chaque jour. La critique remplace toute poésie quand la poésie est éteinte ; la critique, dans les époques de transition, tient lieu fort bien de tout ce qui n'est pas encore. La critique alors c'est tout le poème, c'est tout le drame, c'est

[20] Comme *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829)*, La Confession* (1830), *Contes fantastiques* (1832) et *Contes nouveaux* (1833), parmi les oeuvres parues dans les années 1830.
[21] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique, op. cit.,* p. 374.
[22] *Ibid*., p. 372-373 ; Bourginier était une caricature avec un grand nez de M. Foureau, selon une anecdote qui s'est répandue par la ville de Paris ; Crédeville est un personnage mythique, un contrebandier qui a vécu à Paris dont la légende a été le sujet d'un vaudeville présenté au Palais-Royal en 1832.

> toute la comédie, c'est tout le théâtre, c'est tout ce qui occupe les esprits ; c'est la critique qui passionne et qui amuse ; c'est elle qui éclaire et qui brûle, c'est elle qui fait vivre et qui tue ; elle usurpe à elle seule toute les fonctions des autres parties de l'art, elle est à la fois et tour à tour l'ode, l'élégie, le poème épique, la cantate et l'oraison funèbre d'un peuple veuf de ses poètes et de ses orateurs. Voilà comment, à de certaines époques, vous voyez le métier de critique, métier secondaire en apparence, s'élever au plus haut point de gloire, de puissance, d'estime et d'utilité[23].

Néanmoins Janin signale que la critique aussi est un terrain « difficile et rempli de périls » car le feuilletoniste dramatique est une sorte de spectateur idéal solitaire face aux instances du théâtre – la direction, les acteurs célèbres, les musiciens, etc. – qui sont souvent mis à l'épreuve lorsque le critique tient aux principes de l'art de « *Rodogune* ou (du) *Misanthrope »* pendant qu'on présente des œuvres peu originales comme « *La Fille du régiment* ou *La Fille mal gardée*[24]. » Nonobstant sa fierté, en tant que critique de l'époque où le feuilleton dramatique connaît un triomphe absolu et s'est établi comme une légitime rubrique dans la presse quotidienne française, Janin paraît combattre le succès et l'espace que le roman-feuilleton a conquis au cours de la modernisation de la presse quotidienne. Il semble être contrarié par la réussite facile du roman sérié, les privilèges du nouveau genre et la célébrité des auteurs de fiction de bas de page, qu'il désigne comme « cette odieuse combinaison du mensonge mêlé à l'histoire, de la fiction emboîtée dans la réalité – le roman-feuilleton pour tout dire ». En tant que conservateur lié encore aux valeurs classiques, partenaire de la monarchie de Juillet, et étant donné son apparente résistance à la fiction en série au journal, il paraît se retrouver dans la peau d'une victime des coups commerciaux des quotidiens de cette nouvelle ère de la presse médiatique qu'il met en scène d'un ton moqueur : « O critique insensé, taisez-vous ; cédez la place au romancier, et n'allez pas tenter une lutte impossible avec ce magnifique conteur, Eugène Sue[25]! ».

Comme l'un des feuilletonistes les plus expérimentés de toute une génération de critiques journalistes parisiens sous la monarchie de Juillet, Jules Janin est surnommé le « Prince de la critique », un statut mérité par sa longue et remarquable carrière d'écrivain édifiée au sein du journal. Sous la plume d'un journaliste devenu écrivain, ses appréciations manifestent un dogmatisme ancré dans les règles du néoclassicisme et de la morale qui ressortent au détriment de l'évaluation esthétique du théâtre de son époque, de sorte que, en général, il saisit moins une appréciation des perceptions et des effets artistiques des pièces que

[23] Pierre-Georges Castex, *Jules Janin et son temps..., op. cit.,* p. 221-212.
[24] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique, op. cit.*, 1853, t. I, p. 421. *Rodogune* (Corneille, 1645), *Misanthrope* (Molière,1666), *La Fille du régiment* (opéra de Donizetti, 1840), *La Fille mal gardée* (ballet originalement de Frederick Ashton, 1789, remonté en 1828 par Aumer à l'Opéra).
[25] *Ibid.,* p. 420-421.

les principes et formes de l'élaboration dramatique employés. S'il est vrai qu'il n'a pas pratiqué une critique marquée par des évaluations et des pensées sur l'essence artistique de la scène, il est incontestable que Janin a légué une importante contribution à la critique dramatique du XIXe siècle, non seulement pour le registre historique qu'il y inscrit, mais surtout en raison du renouvellement du ton employé dans l'écriture du feuilleton théâtral, plus proche du lecteur.

À la suite de Geoffroy et Duviquet, il est le premier feuilletoniste à avoir fondé son écriture sur un style moins soutenu et plutôt ouvert à un dialogue virtuel avec le lecteur, une écriture qui actionne des procédés littéraires dans la composition d'une prose plus fluide, dont le ton conversationnel devient irrésistible. C'est donc Janin qui inaugure dans les critiques du bas de page une tonalité discursive plus détachée des règles platoniciennes du discours classique, ce qui constitue un ton et une tournure d'écriture jusque-là très peu employés dans la rubrique théâtrale. Avec un discours élaboré d'une façon éclatante, l'originalité de sa critique se trouve donc dans l'usage du ton libre et familier de la causerie avec les lecteurs, trait qui sera absorbé par la rubrique et transformé en procédé poétique typique des feuilletons dramatiques. Les marques d'un discours plutôt léger, interactif et narquois caractérisent, ainsi, la 'causerie' remarquable de ces articles, particularité qui devient plus évidente si on la compare à celle de ses prédécesseurs dont le discours obéit plutôt à une logique classique, du moins quant à son élaboration, au choix du vocabulaire et au positionnement éloigné et inactif des critiques dans l'interaction avec les lecteurs.

Dans son célèbre article du 1er novembre 1830 sur la première du *Nègre,* drame en vers de M. Ozanneaux, on retrouve plusieurs extraits qui manifestent déjà ce nouveau style vivace et éclatant — l'atout de sa poétique. Ainsi, dès les premiers paragraphes il ébauche une description caricaturale des personnages du drame par le biais d'une écriture vive, dynamique et ornée d'un subtil humour.

> Au lever du rideau le petit nègre fait mille culbutes fort aimables à côté de sa sœur de lait. Cette sœur de lait, qui ne doit pas être trop blanche puisqu'elle va sans chapeau sous le soleil du tropique, est cependant d'une blancheur extrême à côté de tous les négrillons qui l'entourent. C'est une jeune fille qui avait bonne envie de ressembler à la Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, et dont les nègres doivent dire ; *bonne petite blanche !* Bref, ce nègre aime cette blanche, cette blanche aime ce nègre, tous les deux s'adorent sans le savoir : ainsi marche la pièce ; mais, attendez s'il vous plaît, vous allez voir ce que vous allez voir.

Le ton vivace du feuilletoniste se prête aussi à évaluer l'ensemble des aspects qui peuvent créer ou annuler la vraisemblance de l'art théâtral, comme le décor du deuxième acte. Pour questionner cet élément de la scène, présenté sous une bizarre tonalité orange qui donne

une impression extrêmement incohérente à la scène, le feuilletoniste se moque des possibles effets que cette teinte évoque au spectateur. Néanmoins, il n'établit pas de comparaison avec ce qui pourrait être plus cohérent pour produire des effets de vraisemblance, ni ne propose de sensation esthétique plus correcte pour le corriger ; bien au contraire, pour reprocher l'aspect extravagant de ce décor, il s'en moque en comparant la couleur de la toile choisie à celle d'une soupe au potiron qui évoque la chaleur tropicale.

> La toile tombe. Après un instant de repos, dont les amis de l'auteur avaient besoin, la toile se relève et nous montre une nouvelle décoration couleur *soupe au potiron*. C'est une nouvelle couleur toute composée de bandes rouges et jaunes, ce qui veut dire que nous sommes sous les tropiques, et qu'il y fait bien chaud.

C'est avec ce ton familier et taquin, également celui de l'anecdote, que la critique est entièrement construite. De plus, le feuilletoniste demande constamment la participation du lecteur, sollicité directement soit comme une stratégie rhétorique par le biais des questions et réponses, soit par une sorte de dialogue marqué notamment par des formes verbales impératives, qui invitent l'interlocuteur à suivre le déroulement et le dénouement de la critique.

> Je vois que vous êtes impatient, lecteur. Eh bien ! Reprenez courage, Marie ne meurt pas ; le nègre est touché de pitié, et se précipite tout seul dans l'abîme ; les nègres ferment les yeux, Mendoce relève sa fille, la toile tombe, et tout est dit.

En ce qui concerne le style de la pièce, finalement, le critique remarque la tournure inapte au genre employé, en plus de révéler les imprécisions de la forme en vers à cause du manque de fluidité et de régularité poétiques.

> J'ai déjà parlé du style de ce drame, s'il y a drame. Jamais on n'drivit *[sic]* ainsi un drame depuis qu'il existe un Théâtre-Français. La comédie de Boursault, le *Mercure galant*, y compris l'énigme, est un chef-d'œuvre de style, de raison et de goût à côté de l'œuvre de M. Ozanneaux. Figurez-vous un vers tantôt long, tantôt court, à deux rimes, à dix rimes, brisé, rompu, allongé, lent et vif, n'ayant jamais la même allure, et vous comprendrez une idée de la fatigue. Pour être juste, il faut dire que le *Nègre* a été applaudi à outrance ; beau succès que le Théâtre-Français peut mettre à côté des quinze succès qu'il vient d'obtenir.

Prosateur formé par les textes d'auteurs classiques, parmi lesquels les vers d'Horace ont clairement sa préférence, il est à remarquer le goût et l'inclination de Jules Janin pour l'art classique et la tendance à la reprise des chefs d'œuvre de ce style en vue d'établir des comparaisons ou d'utiliser des citations. Ainsi les allusions louangeuses à Molière, Racine, Voltaire et Corneille et à leurs ouvrages sont nombreuses, dans le but très net d'établir les

principes dramatiques et moraux incontournables selon lui. Dans le feuilleton du 7 novembre 1836 consacré à la tragédie de Corneille, *Nicomède,* jouée au Théâtre Français, le feuilletoniste témoigne de ses racines classiques en composant une sorte de digression stratégique chargée de défendre l'intégrité tragique de ladite pièce.

> Corneille appelle *Nicomède* une tragédie. Il me semble que Corneille était parfaitement dans son droit, et que, mieux que personne, il savait bien ce qu'il avait voulu faire. Cependant, lorsqu'en 1746, les comédiens reprirent *Nicomède*, ils annoncèrent une *tragi-comédie*, peut-être parce qu'ils se souvenaient que le grand Corneille avait appelé *le Cid* une tragi-comédie. [...]
> Enfin Racine vint, vint Molière. Ils montrèrent l'un et l'autre par leur exemple comment la tragédie peut être à la fois simple et noble, élégante et naturelle, sans jamais tomber dans un excès de familiarité indigne d'elle ; comment la comédie, tantôt rieuse et bonne fille, tantôt sévère et grande dame, peut passer de Sganarelle au Misanthrope, de la cabane du fagotier au salon de Célimène, sans jamais affecter les grands airs de la tragédie. […] Aussi, depuis Molière et Racine, ne fit-on plus de tragicomédie […].

En gardant ses valeurs classiques, au fur et à mesure des années, Janin reconnaît tout de même les apports du nouveau théâtre romantique à l'art dramatique, si bien qu'il se présente comme un véritable témoin des drames de Victor Hugo et Alexandre Dumas, qu'il suit dans les principales salles de spectacles de Paris et dont il est censé faire la chronique. Toujours judicieux mais admirateur de l'imagination scénique, à propos du mélodrame *Gaëtan Mammone* de Frédéric Soulié, par exemple, le feuilletoniste reproche le manque de fluidité et de naturel de la pièce, bien qu'il reconnaisse la cohérence que l'auteur a réussi à instaurer dans l'action dramatique.

> A coup sûr en tout ceci ce n'est pas l'invention ; ce n'est pas l'intérêt qui manquent, c'est la bonne grâce et l'abandon. M. Frédéric Soulié s'est trop appliqué à nouer, à dénouer, à renouer, à trancher les différents nœuds de ce câble dramatique, et surtout il a fait ce métier-là trop sérieusement. M. Eugène Sue, l'autre jour, quant il s'est amusé dans *Les Chauffeurs* à compliquer cette intrigue toute remplie d'intérêt et d'épouvante, s'est bien gardé de prendre les grands airs d'un homme qui médite et qui croit à son œuvre. Au contraire il a accompli en se jouant, les vols, les crimes, les meurtres, les supplices ; pour peu que vous l'eussiez regardé en face, il aurait éclaté de rire à votre barbe. M. Frédéric Soulié, tout au rebours, il n'a pas ri un seul instant de cet amas étrange d'assassinats sans résultats et de tragédies avortées. Il semble cependant que ces choses-là ne sauraient être inventées qu'à force de gaîté et d'ironie[26].

En revanche, quand il s'agit des spectacles à la mode de l'époque, les vaudevilles, Janin reste ferme sur ses principes. Il ne fait aucune exception pour ce qu'il considère comme des aberrations, c'est-à-dire des pièces conçues sans argument légitime et élaborées sans la beauté et le plaisir naturels à toute œuvre artistique. Pour remettre en question la popularité des vaudevilles mais aussi exprimer son indignation devant le succès d'un genre qu'il

[26] *Journal des débats,* 21 novembre 1842.

considère comme superficiel et facile, Janin crée dans l'*Histoire de la littérature dramatique* une allégorie du vaudeville très intéressante, en personnalisant le genre sous la figure d'un monstre, une caricature qui traduit son hostilité envers le genre le plus populaire des théâtres de Paris. Dans le petit récit allégorique, dont nous ne résistons pas à citer quelques extraits pour éclaircir les principes du profil critique de Janin, le feuilletoniste raconte l'anecdote de sa rencontre avec le 'Vaudeville', un « petit homme » vivant qui chantait « je ne sais pas quel flon flon » de toutes les thématiques – amour, patrie, etc. –, et « portait un haut-de-chausses usé comme en portent encore les acteurs du Théâtre Français qui consentent par hasard à jouer Molière[27]. » En s'approchant, le petit homme importun se présente ainsi :

> – […] Sais-tu bien qui je suis ? Me dit-il, enflant sa voix triomphante ! Je suis le vaudeville, je suis la *clef du caveau !* – le joyeux, le malin, le spirituel vaudeville, enfant de l'esprit français, contre lequel toi et les tiens vous ne prévaudrez jamais ! Et il riait, et il souriait, et il me prenait par la tête, et il se moquait de moi !
> – Monstre charmant, lui dis-je, il y a longtemps que j'aurais dû te reconnaître à tes horribles chansons ! Puisque tu me tiens, je te conseille de ne pas m'épargner, car entre toi et moi c'est une guerre à mort[28].

Pendant l'amusant dialogue qui suit, les deux personnages énumèrent, par ordre alphabétique, les auteurs qui se sont dédiés au genre, liste interminable dont le 'Vaudeville' se vante en raison des très nombreux noms rappelés, qui montrent aussi la productivité du genre. À la fin du listage, ils font le calcul des représentations des vaudevilles aux théâtres parisiens et, par conséquent, des nombreux feuilletons dramatiques qui en rendent compte. L'incroyable nombre découvert finalement par le critique confirme la popularité du vaudeville, malgré son goût personnel et celui d'autres critiques cultivés, comme Théophile Gautier et Hector Berlioz, comme nous allons le montrer. Car au fur et à mesure que le vaudeville s'est popularisé, il a éclipsé plusieurs spectacles de comédie, de tragédie et d'opéra-comique de qualité, moins faciles d'accès, grâce à sa nature plaisante au regard du public, même si aux regard des critiques plus éclairés, son aura reste hybride et bâtarde :

> – Si nous ne nous sommes trompés, toi et moi ; me dit-il, la somme totale des auteurs dramatiques, qui ont travaillé cette année pour le théâtre, est au moins de cent soixante-huit.
> En supposant que ces cent soixante-huit auteurs ne fassent ; l'un dans l'autre, ce qui est fort modeste, que dix moitiés de pièces par an, cela donne pour une année huit cent quarante actes de vaudevilles, comédies ou drames dont la critique aura à s'occuper[29].

---

[27] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique op. cit.,* t. I, p. 363.
[28] *Ibid.,* p. 364.
[29] *Ibid.,* p. 371.

Bien que Jules Janin soit un critique judicieux, comme ses idées sur le vaudeville le confirment, ses principes d'évaluation semblent fixés par le dogmatisme classique de l'art et de la morale. Malgré cette résistence aux nouveaux paradigmes, sa production critique constitue un important registre historique du théâtre de son temps au moment où s'effectue la transition du théâtre classique à l'école romantique. Ainsi, sa véritable contribution à la rubrique théâtrale est moins liée au renouvellement de l'esthétique d'art et de la méthode de la critique qu'au style plus dynamique et léger dont il se sert dans son écriture. Ces particularités stylistiques seront aussi employées par d'autres feuilletonistes de cette génération, mais qui sauront les associer à la conscience de l'étendue du support du journal ainsi qu'aux nouvelles et révolutionnaires conceptions d'art dramatique et musical romantiques. En conclusion, à l'écart des procédés de la grave rhétorique, Jules Janin fonde la « causerie » dans la rubrique dramatique par le biais de ruses discursives et grâce à la portée littéraire inventive de cette nouvelle écriture d'interface entre le contenu culturel du journal et le lecteur, qui est en train de s'établir dans les quotidiens au tournant des années 1830.

3. Nouvelles écritures, nouveaux paradigmes de la critique théâtrale

3.1. Hector Berlioz : les modulations d'un iconoclaste

Reconnu, notamment après sa mort, comme un important compositeur du paysage musical français, le musicien et critique Hector Berlioz a vécu pleinement les sentiments romantiques de son époque avec un esprit inventif qu'il a su imprimer comme une identité dans ses œuvres musicales et littéraires. Surtout reconnu de nos jours pour ses talents de compositeur, on a souvent occulté le fait que Berlioz a exercé la fonction de critique musical dans la presse quotidienne et spécialisée de 1834 à 1863, en plus d'avoir publié deux livres de contes – conçus autour de la musique –, des recueils de critique, des études, une œuvre sur l'esthétique musicale, et enfin une parution posthume de ses *Mémoires*[30].

[30] L'ouvrage de Hector Berlioz paru en livre est le suivant : *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843 ; *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber.* Mélanges et nouvelles, Paris, J. Labitte, 1844 ; *Soirées d'orchestre*, Paris, Michel Lévy frères, 1852 ; *Grotesques de la musique*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859 ; *A travers chants*. Études musicales, adorations, boutades et critiques, Paris, Calmann Lévy, 1862 ; *Mémoires*. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur, Paris, Michel Lévy frères, 1870.

Soit comme compositeur, soit comme écrivain, les biographies et son propre témoignage confirment que Hector Berlioz fut doté d'une âme pleine d'imagination et de sensibilité, ce que sa musique a bien exprimé, sans aucun doute. Il fut un artiste par vocation mais il exerça, pendant presque toute sa vie, le métier d'écrivain et de critique musical en raison de besoins économiques, c'est-à-dire à la recherche des ressources financières, que son métier de compositeur ne lui a jamais données de son vivant. Indépendamment des motivations qui l'ont fait devenir auteur-feuilletoniste, son œuvre s'inscrit comme un chapitre notable de l'histoire de la critique musicale de la presse périodique française du XIXe siècle, étant donnés les attributs qui la particularisent, comme la verve, le lyrisme, l'intensité, la sensibilité, à l'exemple de ses compositions, ainsi que la spécificité et profonde connaissance de la thématique abordée dans les appréciations.

Hector Berlioz débute comme critique musical en 1823 au journal *Le Corsaire/ Revue européenne ;* puis, il écrit pour l'hebdomadaire *Le Correspondant* en 1829 et pour le journal *Le Rénovateur* en 1833 ; ensuite, il fournit quelques articles à la *Gazette Musicale* lors de sa création, en 1834. C'est grâce à une nouvelle musicale intitulée *Rubini à Calais*, parue dans cette revue spécialisée, qu'Hector Berlioz est remarqué comme écrivain et critique par le directeur du *Journal des débats*. Bertin publie cette nouvelle dans le grand quotidien parisien du 10 octobre 1834 et quelques jours après sa première parution il invite l'impétueux musicien à collaborer dans le bas de page de son journal. À compter de cette date Berlioz participe à la rédaction du feuilleton des spectacles musicaux jusqu'à à sa retraite, en 1863. En effet, le musicien feuilletoniste est effectivement engagé au *Journal des débats* à partir de janvier 1835, à la place de Castil-Blaze qui part en retraite*,* lorsque Berlioz est déjà connu comme compositeur. Dans la grande presse, tout d'abord, il est chargé de la critique des concerts et des nouveautés du paysage musical de Paris. Plus tard, il passe à la revue des nouveaux opéras, en plus de la chronique de tous les concerts symphoniques, récitals et oratorios.

Parallèlement à son rôle de compositeur, Hector Berlioz exerce donc le métier de feuilletoniste critique pendant une trentaine d'années. En partageant son temps entre la presse et sa vocation musicale – la production de sa musique, la préparation des concerts et les voyages pour la diffuser –, il semble que Berlioz ait été soumis au « mal que vous [fait] au cœur […] le malheur d'être artiste et critique à la fois ». C'est pourquoi il ressent incessamment le poids de l'obligation sur son travail de feuilletoniste, une tâche qui lui assure des revenus, mais qui, de son propre aveu, empoisonne sa vie[31]. Toutefois la presse est vue

[31] Hector Berlioz, *Mémoires,* Paris, Calmann-Lévy, 1878, p. 322.

comme un outil de défense pour une forte personnalité comme lui qui a suscité des antipathies, voire des inimitiés, par sa position d'artiste d'avant-garde. « Car la presse, sous un certain rapport, est plus précieuse que la lance d'Achille ; non seulement elle guérit parfois les blessures qu'elle a faites, mais encore elle sert de bouclier à celui qui s'en sert[32] », explique-t-il. De plus, les pratiques de l'observation, de la contemplation de la musique, de sa manifestation dramaturgique, bref, de la musique en scène sont une raison personnelle qui le maintient attaché à la critique. La presse pour lui, ainsi, se présente comme une arme pour « défendre le beau » et « attaquer […] le contraire du beau[33] ».

> La seule compensation même que m'offre la presse pour tant de tourments, c'est la portée qu'elle donne à mes élans de cœur vers le grand, le vrai et le beau, où qu'ils se trouvent. Il me paraît doux de louer un ennemi de mérite ; c'est d'ailleurs un devoir d'honnête homme qu'on est fier de remplir ; tandis que chaque mot mensonger, écrit en faveur d'un ami sans talent, me cause de douleurs navrantes[34].

Néanmoins, il ne faut pas se laisser tromper par l'apparente solidarité du critique car, dans ses feuilletons, il se distingue par la rigueur de ses appréciations qui émettent moins d'éloges que de reproches et dénoncent fréquemment la platitude du paysage musical et lyrique français de son temps. En analysant ses censures et le panorama de ces spectacles, au moment de la transition de la musique classique vers la musique romantique et de la volupté de l'opéra italien à la profondeur du grand opéra français, il est évident que pour Berlioz les opéras et les concerts de la capitale demeurent dans une stagnation qui les conduit à une sorte d'inanité, passant à côté de la puissance esthétique qui existe dans l'idéal d'art, à l'inverse des exemples d'originalité de Gluck, Beethoven et Weber, notamment, et de la légitimité qu'ils représentent esthétiquement dans le champ de la musique. Si d'un côté Berlioz signale assez souvent ce moment faible et fastidieux des spectacles, d'un autre,, lorsqu'il constate des négligences dans la qualité de l'exécution ou envers l'héritage de ceux qu'il considère comme les maîtres de la musique, il ne cesse pas de montrer dans ses appréciations ce qui constitue le vrai art musical et dramatique, selon sa conception de l'art et de la musique centrée déjà sur les principes romantiques :

> Mlle Marx, la jeune cantatrice allemande dont nous avons parlé dernièrement, y chantera la sublime scène du *Freischütz*, que j'ai vu mettre en lambeaux deux fois ces jours-ci d'une si déplorable manière. Quand on ne sait exprimer ni la rêverie, ni la joie délirante, ni la candeur virginale, ni les tourments de l'attente, ni l'ivresse du grand amour poétique, et quand, de plus,

[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.,* p.115-116.
[34] *Ibid.,* p. 322.

> on se permet d'ajouter à des mélodies dignes du ciel de ridicules ornements, détestables dans tous les styles et dans toutes les écoles, on chante des cavatines de pacotille et on laisse là Weber, Beethoven, Gluck et Mozart.
> Mais brisons-là, car je sens mon cœur se gonfler et mon front rougir en songeant que le génie peut être à chaque instant outragé de la sorte, sous les yeux d'un public idiot qui sifflera impitoyablement une malheureuse cantatrice pour un son faux, pour un accident du larynx, et qui l'applaudira à tout rompre si, en chantant à peu près juste, elle éteint une inspiration brûlante, si elle rend inintelligible une heureuse saillie, si elle fait enfin d'un chef-d'œuvre digne d'être adoré à genoux une platitude aussi sotte que vulgaire[35].

En revanche quand Berlioz assiste à une bonne exécution des ouvrages de ces maîtres, il devient inutile de signaler la supériorité d'une vraie œuvre d'art par le langage technique ; seule la catharsis est traduite dans son écriture :

> « Qui me parle ? …. Que répondre ? …. Où fuir ? …. Où me cacher ! …. Je brûle ! …. J'ai froid ! …. Le cœur me manque ! …. Je le sens …. dans mon sein ….. len ….. te ….. ment ….. pal ….. piter ….. Quelle épouvante !! …. Ah ! …. la force …. me reste …. à peine …. pour …. me plaindre …. et pour …. trembler ! »
> Quelle musique ! Oh ! Gluck est un demi-dieu[36]!

Quoi qu'il en soit, les partitions et livrets qui ne portent pas d'originalité artistique, qui ne sont pas assez élaborés au niveau de l'esthétique musicale et dramatique, tout comme les représentations qui demeurent au niveau assez superficiel des aspects esthétiques, ne seront jamais la cible de ses éloges, comme certains opéras italiens qui, à force de la constante sollicitation des théâtres, transforment l'élaboration artistique de l'harmonie et de la poésie en banalités « mécaniques ». Sur l'opéra *Lucie de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti, le feuilletoniste montre les points fort de la partition mais, ensuite, liste les faiblesses de ce genre d'opéra.

> Disons seulement qu'elle contient de fort beaux morceaux, que l'expression dramatique y est généralement beaucoup plus respectée que dans le grand nombre des opéras sérieux des Italiens modernes, et que ses défauts sont ceux que les Français et les Allemands reprochent à la plupart des productions des successeurs de Rossini. Ce sont : peu de distinction mélodique ; des points d'arrêts réguliers à la fin de chaque phrase, qui interrompent le mouvement musical d'une façon constamment identique, pour laisser au chanteur toute liberté de pousser à plein gosier une cadence finale qui est aussi toujours la même ; de grands bruits d'orchestre à propos de rien ; une répercussion excessivement prolongée ; des accords successifs de dominante et de tonique ou de celui de tonique tout seul dans les péroraisons ; des *appoggiatures* mélodiques de violon redoublées au grave et à deux octaves de distance par une voix de basse ; des dessins sautillants de petites flûtes dans une scène triste ou imposante ; en un mot les défauts qui doivent trop souvent accompagner la précipitation du travail, et l'emploi des procédés pour ainsi dire mécaniques qui l'encouragent[37].

[35] *Journal des débats,* 3 avril 1839.
[36] *Journal des débats,* 22 janvier 1839.
[37] *Journal des débats,* 9 août 1839.

Comme un romantique légitime, Berlioz se soucie donc de l'aspect, de la beauté, de l'effet dramatique et, naturellement, des sentiments que les partitions lyriques et symphoniques doivent susciter chez les spectateurs. Sur *La Fille du régiment* (1840), encore un opéra de Donizetti, le critique raille :

> On jure terriblement dans cette pièce ! Mais c'est le style du temps. Aujourd'hui nos soldats ont parfois de très bonnes manières ; ils savent à peu près l'orthographe, et ne blasphèment que dans les grandes occasions. Il est vrai que sous l'Empire on s'occupait d'un autre genre d'éducation, et qu'on était parvenu surtout à un degré de force peu commun dans l'art de … se faire tuer. Ce qui ne veut pas dire que nous ayons le moins du monde oublié ce beau talent ; seulement on est plus avancé à présent, et nous avons joint à l'art de mourir un peu de savoir-vivre. - Assez d'*esthétique* militaire. - Esthétique !! Je voudrais bien voir fusiller le cuistre qui a inventé ce mot-là[38] !

Cette idée d'art trouverait sa forme littéraire idéale chez Gœthe, mais surtout chez Shakespeare, dont l'œuvre contemple le fond l'esthétique – l'excellence poétique –, de genre – le drame, notamment – et les profonds contenus romantiques – comme les thèmes de l'existence et de la passion. Maître de la dramaturgie, Shakespeare centre son œuvre sur l'expression individuelle et inventive de la sensibilité et sur les situations graves qui traduisent les conflits de l'existence de l'individu. Cette admiration pour le dramaturge anglais se manifeste dans les écrits de Berlioz autant que dans sa musique. Tantôt le compositeur dédie une symphonie à *Roméo et Juliette* (1839), tantôt Shakespeare, ses drames et ses vers sont présents dans ses feuilletons par allusions et citations[39], comme dans le feuilleton à propos d'*Antigone*, tragédie de Sophocle :

> C'était une belle soirée dont je laisse à une plume plus savante que la mienne le soin d'apprécier la portée littéraire. Je me permettrai de dire seulement que j'ai été, comme tous les artistes qui se trouvaient dans la salle, profondément ému par les grandes idées de ce Shakespeare antique. Nous avons trouvé cela beau, noble, touchant, nous avons pleuré autant qu'il est permis de pleurer sans se rendre ridicule ; nous avons applaudi de toutes nos forces et de tout notre cœur […][40].

Ces perceptions dramatiques et esthétiques constituent un autre point important des conceptions d'art, des principes de création et d'évaluation du musicien feuilletoniste, ce qui

---

[38] *Journal des débats,*16 février 1840.

[39] Il faut souligner aussi que dans ses *Mémoires,* un extrait de la scène 5 de *Macbeth* figure comme épigraphe : « LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, ETC. / La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre/ comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite/ sur le théâtre. Et qu'après on n'entend plus ; c'est un/ conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et/ qui n'a aucun sens. SHAKESPEARE, *Macbeth ».* Hector Berlioz, *op. cit.*

[40] *Journal des débats,* 26 mai 1844.

est, à la limite, une caractéristique de sa propre existence, de son caractère personnel. Par conséquent, on peut dire que la gravité et le pathos de l'action dramatique aussi bien que l'effet de l'esthétique musicale et théâtrale sont le fond privilégié de sa critique, dans la mesure où ces aspects sont aussi imprimés dans ses partitions. C'est pourquoi Berlioz tient un regard apparemment plus exigeant que d'autres critiques sur l'originalité et l'esthétique de la production artistique de son temps car c'est le regard d'un artiste, d'un compositeur, de fait plus spécialisé que d'autres écrivains-critiques. En définitive, ce qui lui a valu une image de critique « emporté, méchant, méprisant ! » à son époque, est en fait son intelligence aiguë à l'égard de ces deux aspects évoqués, liée à ses connaissances techniques de la musique.

Quant à la structure de la critique, en général, Berlioz suit la méthode traditionnelle : dans le cas des opéras, l'article est composé du compte rendu du livret, de l'analyse de la musique, de la mise en scène et des chanteurs ; plus rarement il contient une évaluation qui suit l'ordre chronologique des actes. S'il s'agit des concerts symphoniques, la critique est construite par une introduction sur le compositeur et par l'analyse centrée sur la partition et les musiciens. Quant à la structure de l'article, en général l'appréciation des opéras précède celles des concerts. Dans tous les cas, la spécialité de la revue des spectacles lyriques et symphoniques enrichie de l'expérience de compositeur de Berlioz est à souligner, comme nous l'avons déjà mentionné. Il s'agit d'un regard plus technique et professionnel sur les partitions, sur leurs interprétations et leurs effets dramatiques, car certains aspects de la musique et de l'exécution, comme l'intensité et l'habilité, frappent sa perception éveillée d'artiste, musicien et compositeur, alors que l'importance de ces aspects semblent être moins évidente pour d'autres feuilletonistes. Cependant, il faut signaler que les feuilletons de Berlioz ne sont pas formulés dans un langage strictement technique fondé sur la terminologie et la théorie musicales, contrairement aux critiques qu'il rédige pour la presse spécialisée. Ainsi, la forme et les éclats de son écriture révèlent un critique conscient du public auquel il s'adresse aussi bien qu'un artiste qui proteste contre le peu d'originalité des partitions et le manque d'effet dramatique des opéras et concerts. Le compositeur apparaît comme un écho dans le feuilleton, par exemple, pour commenter la liste des instruments de l'orchestre militaire de M. Sax et les effets du groupe d'instruments dont un compositeur ou un arrangeur peut se servir :

> 45 instruments.
> Dans une partition ainsi ordonnée il y a équilibre des forces musicales et connexion entre les diverses parties de la masse instrumentale. Évidemment les lacunes que je signalais tout à l'heure dans l'échelle harmonique de nos orchestres militaires actuels, se trouvent ici comblées […]. Les timbres, sans être tous semblables, se marient ensemble parfaitement, et le voisinage

> des divers membres de la famille des bugles, dont la sonorité est tout à fait homogène, permet au compositeur l'emploi de phrases parcourant une échelle d'une longueur extraordinaire […][41].

Un autre exemple de cette appréciation plus spécialisée est repérable dans le feuilleton consacré à la première du *Duc d'Olonne,* opéra en trois actes de Scribe et Saintine, sur une musique d'Auber. Sur la partition le compositeur remarque la particularité d'un « dessin chantant de violons, d'un effet caressant, mystérieux et doux, autant qu'original » et l'impression de la hauteur tonale « dans les trois voix à l'octave » à un moment bien approprié de l'opéra. À la fin de l'analyse il essaye même de saisir les intentions du compositeur de l'opéra par une sorte de procédé et méthode de composition pour laquelle il est aussi habilité : « Le compositeur a voulu concentrer toutes ses forces sur le second acte, dont les situations, en outre, sont les plus musicales. » Par la suite Berlioz émet encore des évaluations assez précises sur la partition et l'utilisation des instruments dans l'opéra à partir du point de vue de quelqu'un qualifié pour écrire ou corriger une composition pareille et, finalement, reproche le choix des ornements grâce à une omniscience musicale que les musiciens plus expérimentés semblent partager :

> On retrouve dans cette partition le style mélodique et en général la manière d'instrumenter de M. Auber. Je dois dire pourtant que l'idée qu'il a eue de faire murmurer, *mezzo forte,* aux trombones et trompettes, de petits accompagnements légers dont le rapide martèlement conviendrait aux flûtes ou aux violons, n'est pas, de l'avis des musiciens, une innovation bien heureuse, ni surtout bien motivée[42].

Parallèlement à cette spécificité musicale, en artiste ingénieux qu'il a été, Berlioz résiste aussi à la superficialité et la facilité de quelques œuvres ou genres de la scène lyrique et musicale de l'époque, trop soucieux de popularité. Il blâme la négligence des directions des théâtres en ce qui concerne le peu de mérite des œuvres choisies pour la saison et quant à la qualité et au soin des spectacles. Un type de spectacle est particulièrement la cible de ses moqueries : « Encore l'Opéra-Comique[43] ! » « Quelle machine à musique et comédies[44] ! ». Il s'agit d'un théâtre très actif mais qui manque de bons spectacles, selon l'avis de Berlioz : « Un opéra-comique tel que celui-ci doit être une chose fort ennuyeuse à faire ; on ne s'amuse pas beaucoup à l'entendre, et je réponds que rien n'est plus fastidieux à raconter[45]. » C'est

[41] *Journal des débats,* 1er avril 1845.
[42] *Journal des débats,* 9 février 1842.
[43] *Journal des débats*, 18 décembre 1841.
[44] *Journal des débats*, 17 octobre 1843.
[45] *Journal des débats*, 2 et 3 novembre 1841.

pourquoi le feuilletoniste avoue avoir du plaisir à les écarter de ses feuilletons lorsqu'il y est autorisé par la direction du journal :

> J'ai perdu l'habitude de raconter ces petites choses que nous appelons en France opéras-comiques en un acte. Il y a près d'un an que ce bonheur ne m'est arrivé, et j'avais fini par en prendre mon parti assez philosophiquement. Je crains donc de ne plus trop savoir comment m'y prendre, et de faire tort au livret de M. Mélésville et à la partition de M. Bazin[46].

Prosateur prolixe mais très habile, Hector Berlioz ne cache pas ses préférences pour des principes artistiques modernes et authentiques, au détriment du goût populaire répandu même chez certains musiciens et auteurs dramatiques, moins exigeants et originaux. On retrouve donc dans les feuilletons de Berlioz beaucoup de son travail de compositeur, traduit dans sa critique journalistique par des idées sur la création artistique, les impressions et sensations personnelles provoquées par l'art. Ces principes ressortissent de son style particulièrement frénétique, si bien que parfois le critique présente des moments d'éclats durant lesquels il formule plus nettement à la fois convictions et reproches, dans un discours impétueux :

> De là l'extrême difficulté de trouver pour ces chefs-d'œuvre de l'art pur des auditeurs et de dignes interprètes. L'abrutissement du gros public, son intelligence des choses de l'imagination et du cœur, son amour pour les platitudes brillantes, la bassesse de tous ses instincts mélodiques et rythmiques, ont dû naturellement réagir sur les artistes et les amener sur la voie qu'ils suivent maintenant. Il semble au bon sens le plus vulgaire que le goût du public devrait être formé par les artistes, mais c'est malheureusement, au contraire celui des artistes qui est déformé et corrompu par le public[47].

Cette citation appartient à un feuilleton voué à l'appréciation de la reprise en France de *La Vestale,* de Spontini, un vrai chef-d'œuvre loué par le musicien. C'est à partir de l'analyse de la valeur obscurcie de partitions comme celle-là que le feuilletoniste dépasse la simple discussion sur l'œuvre en question pour réfléchir plus généralement à la bassesse des attentes du public et à son dilettantisme comme étant à l'origine des spectacles médiocres de son temps.

Dans cette écriture volontiers prolixe de Berlioz, le langage métaphorique, naturellement, est souvent actionné par l'imaginatif feuilletoniste grâce à la liberté que le bas de page offre aux écrivains. Parfois une caractéristique ou même des significations qui ressortent d'un nom, par exemple, suffit pour déclencher une métaphore humoristique. C'est le

[46] *Journal des débats*, 24 mai 1846.
[47] *Journal des débats,* 14 mai 1845.

cas du passage suivant dont le sujet est Cornélie Falcon, jeune et prodigieuse prima-donna de l'Opéra, dont la tentative de reprendre sa carrière après une grave maladie a été un échec[48] :

> Le ciel de notre monde musical est orageux ; de gros nuages cuivrés montent et descendent dans leur fièvre électrique ; les oiseaux de la critique jettent par intervalles des lugubres cris ; on entend dans la brume tirer le canon d'alarme ; un grand navire est là en perdition ; la mer est affreuse, et pourtant il ne fait pas de vent. Mais déjà un bruit se fait entendre, comme si des torrents d'eau se précipitaient en tumulte du haut des montagnes ; tout le monde s'écrie : « Voilà l'ouragan. » Un grain furieux enlève comme un voile l'épais brouillard qui nous cachait le navire en détresse ; […].
> […] Jamais naufrage ne fut plus terrible que celui dont ce magnifique théâtre est à cette heure menacé […] pendant quatre longues heures, par la jeune et belle virtuose qui, si longtemps absente, n'a reparu devant ses nombreux admirateurs que pour mourir sous leurs yeux ; car la perte de sa voix, pour une cantatrice, n'est-ce pas la mort[49] ?

Finalement, il faut souligner la présence assez fréquente de grands auteurs dans le texte de Berlioz, procédé usuel des feuilletonistes. Or si Berlioz est bien un exemple de ceux qui se servent d'une pléiade d'auteurs, il ne le fait jamais de façon gratuite. Citations, allusions, expressions latines, paraphrases et parodie sont les formes de reprise les plus employées au gré du feuilleton. Horace, Molière, Racine, Shakespeare et La Fontaine sont ses références littéraires incontestables, auxquelles Berlioz emprunte des extraits dans leur forme originale et dans les nouvelles versions modulées qu'il élabore en surprenant le lecteur :

> Enfin, à deux heures du matin, la danse, qui se reposait depuis le second acte de *Robert,* a recommencé […] et la dansomanie, gagnant de proche en proche, nous avons vu tourbillonner, galoper, bondir jusqu'à Bouffé et Arnal, lequel Arnal, qui n'avait point paru de la soirée et s'était engagé pour le galop final seulement, a trouvé le moyen de faire rire l'assemblée exténuée, en se montrant en camisole et en bonnet de nuit :
> Dans le simple appareil
> *D'un pauvre acteur* qu'on vient d'arracher au sommeil[50].

Berlioz reprend des expressions des auteurs classiques, par exemple, *«* des héros ainsi *armés en paix »* ou *«* lac profond […] à la surface duquel apparaissent *rari nantes*[51], *»* tirés de l'*Éneide* de Virgile*,* D'Horace il cite l'*Art Poétique :* « Ne confondons pas, je le répète, ces gens-là avec d'autres, *laudatores temporis acti*, pour qui toute chose ancienne est nécessairement admirable et supérieure à ce qu'on fait de nos jours ; ce travers est plus funeste

[48] Au cours de 1840 Mlle Falcon a été obligée de prendre sa retraite puisqu'elle perd complètement sa voix ; l'affaiblissement de sa santé quelques années avant a touché de façon irréversible sa voix.
[49] *Journal des débats,* 17 mars 1840.
[50] *Journal des débats,* 17 mai 1845. Racine, *Britannicus,* acte II, scène 2 *: «* Belle, sans ornement dans le simples appareil/ D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil. » Hector Berlioz, *Critique Musicale,* Paris, Buchet/ Chastel, 2008, vol. 6, p. 79.
[51] *Ibid*. Les expressions en italique sont tirées, respectivement, du Livre III, vers 260-261, et du Livre I, 118.

à l'art peut-être que la prévention contraire[52]. » Parfois Berlioz emploie ces expressions en les transformant pour en composer des parodies, de façon à ce que l'expression originale soit encore reconnaissable, ce qui suscite le rire : « […] le public, autrefois ton esclave, aujourd'hui ton maître, ton empereur ! Allons, incline-toi, il t'applaudit. *Te moriturum salutat !*[53] ».

Parmi ces auteurs, La Fontaine est apparemment l'auteur le plus repris par le biais de plusieurs citations des vers des fables ou par des références à des personnages. Il semble que Berlioz connaisse une sorte d'identification avec le texte, le contenu et, surtout, avec le langage figuré de La Fontaine. Les allusions et citations de cette source apparaissent souvent pour commencer un article ou pour renforcer un argument à propos d'une réflexion en se servant des images et des significations qui sont amplifiées sous la plume de Berlioz. C'est ainsi que la fable *Le Coq et la Perle*[54] est évoquée une première fois dans le feuilleton du 14 mai 1845, pour illustrer l'attitude du public comparée à celle du coq :

> Il ne faut pas argumenter en sa faveur de ce qu'il adopte et fait triompher de temps en temps quelque bel ouvrage. Cela prouve seulement, bien que le *moindre grain de mil* eût fait mieux son affaire, qu'il a par mégarde avalé une perle, et que son palais est encore moins délicat que celui du coq de la fable, qui ne s'y trompait pas. Sans cela, en effet, si c'était parce qu'ils sont beaux que le public a applaudi certains ouvrages, il aurait, par la raison contraire, en d'autres occasions, manifesté une indignation courroucée […].

La même fable est reprise une deuxième fois un moment après, dans un autre contexte, à propos du concours de chant du Conservatoire :

> C'est égal ! Ces demoiselles avaient de touchantes robes blanches, et les membres du jury de splendides télescopes pour mieux écouter. Avec ces instruments-là on verrait une perle dans la lune, à plus forte raison ces messieurs ont-ils dû en découvrir au Conservatoire. Et, différant en cela du coq de la fable, ils préfèrent, de beaucoup, les perles au plus beau grain de mil[55].

En conclusion, à partir de ce panorama sur Hector Berlioz feuilletoniste et des analyses des occurrences dans ses feuilletons, il semble qu'il est, probablement, le feuilletoniste le plus spécialisé en musique de la presse quotidienne française sous la monarchie de Juillet, quoiqu'il ne déploie pas complètement ses connaissances techniques dans ses feuilletons du *Journal des débats,* conscient de la non-spécialisation et de la superficialité des attentes du lectorat. À partir d'un regard très technique et d'une grande

[52] *Journal des débats,* 11 août 1841. Citations du vers 173 de L'*Art Poétique.*
[53] *Journal des débas,*17 mars 1840. Allusion à l'expression latine normalement adressée à César par les gladiateurs : « *Ave Caesar, morituri te salutant ! »*
[54] La Fontaine, *Fables de La Fontaine,* Paris, A. Delalain, 1829, t.1, p. 47-48.
[55] *Journal des débats,* 15 août 1846.

intelligence musicale et scénique, la critique du bas de page de Berlioz est construite par plusieurs procédés littéraires, comme les métaphores, les digressions, les citations et l'ironie, par lesquelles il décrit et remet en question les éléments du spectacle, tout en manifestant son mécontentement, mais aussi ses réflexions à propos de la platitude du paysage musical et lyrique de la France. Pour se faire une idée plus juste des feuilletons de Berlioz, avant tout, il faut prendre en compte l'artiste qu'il a été et qui a vécu dans toute sa profondeur l'expression du lyrisme, de l'imagination, de la mélancolie, de la passion et de la sensibilité, à la fois dans son art, son œuvre musicale et dans ses écrits. Grâce à la liberté permise par la rubrique, ses feuilletons se fondent sur un style plein d'esprit, de frénésie, de fantaisie et sur une plume extrêmement habile et désinvolte. Son écriture a ainsi le pouvoir de représenter les effets de perceptions sentimentale, dramatique et esthétique et d'une réflexion profonde sur l'art, avec la même verve créatrice intense et fabuleuse que Berlioz engage dans ses compositions, grâce à l'oblicité typique de la case feuilleton.

3.2. Théophile Gautier : la critique à la dérive d'un conteur poète

Auteur de nombreux ouvrages de poésie, romans et nouvelles, reconnu dans la pléiade de la littérature du XIXe siècle, Théophile Gautier n'en est pas moins également journaliste, plus précisément critique de théâtre, de beaux-arts et de littérature. Sa critique ainsi que toute son œuvre témoigne d'une esthétique et d'une écriture dynamiques et hétérogènes qui manifestent un trait d'esprit particulier révélé dès sa jeunesse par l'épisode du gilet rouge porté à l'occasion de la bataille d'*Hernani*[56]. Sa double vie d'écrivain journaliste s'étend sur quarante ans. Parallèlement à sa production romanesque et poétique, Gautier a travaillé incessamment dans la presse comme critique, directeur général du feuilleton de *La Presse* et rédacteur en chef de *L'Artiste*. Ses feuilletons dramatiques, à côté de ses poésies, contes et romans constituent aussi de très intéressants documents littéraires et sont une partie essentielle de son héritage de l'histoire des pratiques littéraires et culturelles intrinsèques au journal.

[56] Il s'agit de la polémique autour du renouvellement de l'esthétique du théâtre, suscitée par la représentation d'*Hernani* de Victor Hugo le 25 février 1830, au Théâtre-Français, contestée par les auteurs de l'ancienne école. Du côté des classiques, la réclamation portait essentiellement sur le maintien de la règle des trois unités (temps, espace, action) et des vers classiques aussi bien que sur la hiérarchie des genres théâtraux (tragédie suivie de la comédie). Les romantiques, eux, requéraient une esthétique renouvelée, fondée sur des drames historiques militants et sur une poétique non plus encadrée et équilibrée des vers alexandrins mais joignant le sublime et le grotesque, selon ce que Victor Hugo a théorisé dans la préface de *Cromwell* (1827). Le principal témoignage sur cette soirée provient des récits du jeune Théophile Gautier, âgé de 19 ans à l'époque, laissés éparpillés dans son œuvre.

Gautier a débuté dans la presse périodique en 1831 avec l'article « Arts. Buste de Victor Hugo » dans *Le Mercure du XIXe siècle.* En 1833, il publie son premier compte rendu de Salon dans *La France Littéraire.* Trois ans plus tard, le 26 août 1836, il fait ses débuts dans *La Presse* avec une critique des beaux-arts sur les « Peintures de la Chambre des Députés – Salle du trône ». Dans ce quotidien, à partir du 11 juillet 1837, il est chargé du feuilleton dramatique, en partenariat avec Gérard de Nerval jusqu'en février 1838, et après comme seul rédacteur[57]. Comme feuilletoniste et comme directeur du feuilleton littéraire, Gautier contribue à *La Presse* pendant une vingtaine d'années, sans interruption[58], avant de rejoindre *Le Moniteur Universel*[59]*,* en avril 1855, pour la même fonction. Après sa participation à la rédaction du *Journal Officiel*, il collabore encore entre 1870 et 1872 à la *Gazette de Paris*. Il est aussi essentiel de rappeler que Théophile Gautier, feuilletoniste à *La Presse*, est chargé de la revue des principaux théâtres dramatiques, lyriques et des concerts de Paris[60] tout à la fois et sous la même rubrique, à la différence de Janin qui s'est occupé majoritairement du théâtre dramatique durant sa carrière et de Berlioz qui présentait une critique plus spécialisée dans les opéras et concerts. Plus tard, lorsque Gautier participe à la rédaction du *Moniteur Universel*, entre 1855 et 1864, il se consacre exclusivement au théâtre parlé et ne reprendra la critique musicale qu'après la mort de Fiorentino, le feuilletoniste musical du *Moniteur,* en 1864.

Ainsi l'important volume de spectacles dont il faut rendre compte tous les lundis, se transforme dans les critiques de Gautier en plaintes et blâmes constants. Si parfois ces reproches sont ornés d'humour, souvent ces protestations ironisent sur le paysage théâtral parisien à cause de la disproportion entre le grand nombre de spectacles et leur piètre qualité. Ce « déluge » théâtral est dénoncé dans plusieurs feuilletons[61] et est défini par Gautier comme

[57] « G - G » était la signature indiquée à la fin du feuilleton pendant cette période de partage de la tâche entre les deux amis et poètes. Après cela, malgré la signature de « Théophile Gautier », on sait que le feuilletoniste a eu la collaboration presque permanente d'amis, notamment de musiciens et compositeurs, dont il demandait l'avis parfois par écrit. Ensuite Gautier paraphrasait leurs textes en y employant son style. François Brunet liste quelques-uns de ces collaborateurs anonymes : Antoine Elwart, Allyre Bureau, Hector Berlioz, Adolphe Adam et Ernest Reyer. François Brunet, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 89-99.

[58] Pendant les premières années de Gautier à *La Presse* il s'est absenté en quatre occasions durant lesquelles il a fait des grands voyages en Espagne (mai-octobre 1840), en Algérie (juillet-septembre 1845), en Italie (août-novembre 1850) et en Turquie et Grèce (juin-octobre 1852). C'est à partir de ces voyages qu'il a écrit les célèbres récits de voyage qu'il envoyait à Girardin en format de feuilleton pendant son absence de Paris.

[59] Appelé *Journal Officiel de l'Empire* (en reprenant la partie officielle du *Moniteur Universel* du 1er janvier 1869 au 4 septembre 1870) et *Journal Officiel de la République Française* (5 septembre 1870 - 1880).

[60] C'est-à-dire les théâtres de la région centrale de Paris. Pour donner une idée du volume des spectacles nous listons les théâtres les plus célèbres : l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Théâtre Italien et le Conservatoire, où avaient lieu les spectacles lyriques et les concerts ; le Théâtre-Français, la Porte-Saint-Martin, le Vaudeville, le Gymnase, l'Odéon, l'Ambigu-Comique et les Variétés pour le théâtre parlé.

[61] Dans ces premières années à *La Presse*, en particulier dans les articles du 23 octobre 1837, 26 février 1838, 24 décembre 1838 et 14 février 1843.

un « complot des directeurs contre les critiques qui consiste à faire jouer toutes les pièces nouvelles à la fois » :

> Nous commençons cet article sans espérer de le pouvoir finir jamais. […] *Le Temps* lui-même, avec son ancien format démesuré, ne pourrait y suffire ; la semaine a été désastreuse ; le titre seul des pièces jouées ferait un feuilleton de six colonnes : le théâtre des Variétés a fourni quatre pièces pour son compte ; jugez du reste. Les critiques sont sur les dents ; depuis dimanche, nous avons maigri de sept quarterons, et nous n'avons eu le temps de dormir qu'au théâtre et en faisant notre feuilleton[62].

Toutes ces données témoignent d'une longue et active carrière de journaliste qui représente presque trois mille articles critiques, dont les feuilletons dramatiques correspondent pratiquement à la moitié (49,4%) de l'œuvre journalistique de Gautier, selon Martine Lavaud[63]. Cet énorme volume de critiques dramatiques n'a eu qu'un seul rival de son temps : l'œuvre de Jules Janin. Gautier a collaboré au *Figaro* de temps en temps au long de sa carrière avec plusieurs articles variés et à des revues et magasins, en plus des quotidiens où il a publié continuellement. Parmi les magasins auxquels il a collaboré, on retrouve d'importantes publications, par exemple, le *Musée des Familles.* Quant aux revues elles sont nombreuses, dont voici les plus illustres : la *Revue de Paris,* où sont parus des articles sur le « Salon » ; la *Revue des Deux Mondes,* qui a publié une série d'articles sur le « Voyage en Espagne » ; et le *Journal des demoiselles,* où sont concentrés la plupart des publications et reprises de ses poésies. Pour avoir une idée plus complète de sa présence dans la presse française du XIXe siècle, il est important de souligner aussi la parution du périodique fondé par Gautier et Lassailly, *Ariel, journal du monde élégant,* entre mars et mai 1836, et sa participation à *L'Artiste* comme rédacteur et directeur en chef de décembre 1856 et février 1859. Enfin une grande partie des nouvelles, romans et poésies de Gautier – voire la presque totalité à l'exception de *Mademoiselle de Maupin* – a été publiée d'abord dans la presse périodique avant son édition en livre.

L'importante participation de Gautier à la presse comme auteur est aussi remarquable par la quantité de feuilletons dramatiques. Sa carrière comme critique d'une quarantaine

---

[62] *La Presse,* 19 mars 1838. Le « quarteron » est une ancienne mesure de poids ; un quarteron équivaut à 125 grammes.

[63] « Théophile Gautier (1811-1872) », dans Dominique Kalifa, Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, Philippe Régnier, *La Civilisation du journal, op. cit.,* p. 1169-1176, et Martine Lavaud, « Chiffres et colonnes : réflexions sur le morcellement de l'œuvre de Gautier dans la presse de son temps », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 30, 2008, p.19-40. Selon l'enquête sur l'activité journalistique de Gautier présentée par Lavaud, Gautier journaliste a écrit plus de 1460 feuilletons dramatiques, 600 critiques d'art (et Salons) et 127 critiques littéraires. Cela fait un total de 2993 articles précisément écrits pour 93 publications de la presse (revues, magasins et quotidiens).

d'années témoigne différent moments d'habitudes culturelles et de courantes du théâtre, particulières à chaque époque. En tous cas il est possible de retracer certains aspects qui orientent toute la critique et l'écriture de Théophile Gautier feuilletoniste. Tout d'abord en ce qui concerne la structure des feuilletons, en général, ils sont construits selon la formule traditionnelle de l'analyse des aspects de la scène et de la musique, après une introduction par un préambule et un résumé de l'intrigue[64]. Toutefois, toujours soucieux de son lecteur, Gautier semble jouer avec ses attentes, raison pour laquelle il emploie assez souvent un autre modèle de compte rendu. C'est ce que François Brunet nomme compte rendu « mixte » ou « romanesque », caractérisé par des techniques narratives comme la description et le dialogue, par le biais desquelles les aspects du spectacle sont traités au fil de l'analyse. Quoi qu'il arrive, c'est toujours au moyen d'un compte-rendu détaillé, construit à la façon d'un conte qui raconte l'intrigue. Maintes fois cette narration se présente sans véritable portée appréciative *stricto sensu*, ce qui pour Gautier est une manière de contester le mérite d'une pièce : son silence critique annonce déjà son avis défavorable. Cette formule de l'analyse peut aborder la description de l'intrigue, des situations, de la mise en scène, de la psychologie des personnages et de l'interprétation de la pièce, toujours en mettant en évidence le dévoilement des techniques de mise en scène par une description caricaturale des personnages, des objets et du décor, et, quelquefois, par la reprise des expressions stéréotypes du texte de la pièce commentée :

> Qu'est-ce que le capitaine Roquefinette ? Ce nom sent de plusieurs kilomètres à la ronde le feutre gris repoussé sur l'oreille, la plume rouge balayant les plafonds, les bottes en entonnoir, la rapière extravagante et le poing sur la hanche. - En effet, le capitaine Roquefinette est un brave, un vaillant, un tranche-montagne de profession, un capitaine à la réforme. Cette position peu lucrative lui rapporte une infinité d'absences de déjeuners et de dîneurs il a beau rôder autour de Versailles en se donnant les airs les plus raffinés, nul cœur ne se suspend aux crocs de sa moustache, et le grand roi ne se sent aucun besoin de l'attacher à sa personne. Le plus clair de son revenu est de servir de témoin et de second dans les duels. Cependant, un jour, il lui tombe d'une fenêtre, juste en plein sur le nez – quoi ? – un bouquet ? – précisément. – Comme les bouquets ne se jettent pas eux-mêmes par les fenêtres, ce bouquet a dû être lancé par quelqu'un, ou plutôt par quelqu'une[65].

Comme on le voit cette description pittoresque montre bien que Gautier était doué pour les beaux-arts[66] et doté d'une plume, avant tout, inventive, émancipée et désinvolte ; par

[64] Pour des analyses plus spécifiques sur cet aspect nous renvoyons à la critique sur Théophile Gautier feuilletoniste, en particulier à François Brunet, *Théophile Gautier et la musique, op.cit.* et à Giovanna Bellatti, *Théophile Gautier journaliste à* La Presse*,* Paris, Harmattan, Torino, Harmattan, 2008.
[65] *La Presse,* 30 octobre 1843.
[66] Gautier avait un goût tout particulier pour la peinture. Il a été élève du peintre Rioult et a eu une bonne formation dans le domaine des beaux-arts.

conséquent, sa critique théâtrale est dépourvue de dogmatisme et, en même temps, moins vouée au pragmatisme qu'à la liberté d'un discours hétérogène, mosaïque, surprenant. En artiste profondément conscient et observateur des transformations de son époque, non seulement Gautier remet en question les résurgences d'un théâtre démodé, comme Hector Berlioz le fait de son côté pour la musique, mais il conteste également le support qui sert à la médiation entre lui – feuilletoniste – et le lecteur, ainsi que les formes d'écriture du journal et du feuilleton. Martine Lavaud[67] définit cette « catégorie d'invention esthétique », comme « l'art de la diversion, du canular, la mise en scène dérisoire de soi » :

> MM. les directeurs de théâtre semblent avoir conçu l'idée d'exclure MM. les journalistes des premières représentations. C'est une idée délicate et dont, pour notre part, nous leur savons un gré infini. […] Le dimanche est, d'ailleurs, l'unique jour où les feuilletonistes travaillent, contrairement à Dieu, qui s'est reposé au bout de la semaine. Cette différence n'est sans doute pas la seule qui existe entre le créateur et les feuilletonistes ; mais elle a été remarquée par MM. les directeurs de théâtre.
> […] Les journalistes, que l'on accuse d'être jaloux, sont au contraire les meilleures gens du monde. Il mettent au service du premier venu leur esprit, leur temps, leurs démarches ; ils sont toujours occupés des affaires des autres, jamais des leurs[68].

En définitive, Gautier fut un auteur qui a compris les changements et la nouvelle dynamique de la modernité quant à la représentation du journal et du feuilleton comme instruments et supports médiatiques et comme le compte rendu involontaire des temporalités et des sociétés.

Distingué par une œuvre polyphonique dont le style et le genre sont hétérogènes Gautier feuilletoniste hérite du poète une tendance lyrique qui ressort du bas de page, en dissonance avec les informations dévoilées en haut de page. Normalement ce langage poétique est lié aux appréciations des spectacles musicaux, selon François Brunet, mais il peut également être présent dans les descriptions picturales des objets, scènes et interprétations qui lui plaisent ou dans les digressions qui en dérivent. Ainsi, la chanteuse du théâtre italien qui a sa prédilection, Giulia Grisi, est-elle « armée de sa faucille d'or, le front couronné de verveine et l'œil perdu dans la lueur argentée de la lune », à l'occasion de son succès dans l'opéra *Norma,* et « dit avec une mélancolie sereine, comme une belle nuit d'été, ce délicieux air de *Casta Diva*, qui s'épanouit en une fusée d'argent dans le ciel d'azur » ; lors de la fin du spectacle « le voile noir s'est abaissé sur sa noble tête, le bombardement fleuri a commencé ; ça [a] été une mitraillade de bouquets et de couronnes[69]. » Avec ce même style élevé, Gautier décrit *Hamlet* illustré par Delacroix en treize lithographies :

[67] Martine Lavaud, « Théophile Gautier (1811-1872) », *op. cit.,* 2011.
[68] *La Presse,* 30 octobre 1843.
[69] *La Presse,* 24 février 1845.

> avec quelle passion Hamlet, retenu à grand-peine par ses amis, se précipite vers cette ombre sacrée ! Et quand il est seul face à face avec ce fantôme royal armé de toutes pièces, dont la visière levée laisse voir des yeux vides de regards, des lèvres qui parlent sans s'ouvrir, quelle terreur ! Quelle indignation grosse de vengeance ! - Comme le calme convulsif de Gertrude est bien rendu dans la scène de la comédie, et comme Ophelia s'enfonce mollement dans le fleuve, serrant sur sa blanche poitrine une poignée de fleurs des champs, de brins d'herbe et de folle avoine[70] !

Capable de rassembler le lyrisme, les informations, les débats et la vie mondaine, la presse quotidienne, faite de ce qui est à l'ordre du jour, est au regard du feuilletoniste un « tonneau des Danaïdes, que l'on appelle un journal, et qui se vide aussitôt qu'il est plein » pendant que les chroniques du bas de page figurent la fugacité et le rythme plus accéléré du monde moderne, car il n'y a « rien de si vieux au monde, si ce n'est un feuilleton de la veille[71]. » Pourtant, en ce qui concerne le théâtre, à partir d'une lecture en continu de ses feuilletons, il est possible de retrouver la portée historique « des formes littéraires, de leurs conditions, notamment sociales et institutionnelles, d'émergence et de disparition : histoire morale et histoire culturelle s'articulent[72]» sous la plume de Gautier. À ce propos, dans le 'feuilleton manifeste' sur « l'art dramatique en France », du 8 janvier 1838, Gautier se sert des exemples du théâtre plus ancien pour établir des mesures indispensables à la conception du drame moderne :

> Sans changements, à vue le drame moderne est impossible ; le drame moderne est complexe de sa nature et représente une action sous plusieurs de ses faces ; les combinaisons simples sont épuisées depuis longtemps ; or, comment encadrer une action multiple dans une décoration unique, ou même changée d'acte en acte ? Ôtez à Shakespeare la mobilité de la scène et vous supprimerez son théâtre. Que de génie Corneille a perdu inutilement à lutter contre l'unité de lieu !

Grâce à cette conscience artistique, Gautier demeure un critique fidèle à ses idéaux d'art et très peu influencé par les demandes de complaisance souvent reçues de l'entourage théâtrale et musical. Dès les premières années comme critique dramatique, il constate la décadence esthétique du théâtre français de son temps, d'abord, parce que les directeurs de théâtres et les auteurs résistent encore au renouvellement proposé par la vogue romantique, mais aussi à cause de la vulgarisation de l'opéra pour faire face à la popularisation des opéras-comiques et des vaudevilles :

---

[70] *La Presse,* 22 août 1843.
[71] *La Presse,* 10 décembre 1838.
[72] Olivier Bara, « Théophile Gautier, historien du théâtre ? », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier,* n° 34, 2012, p. 46-60.

> L'embarras du critique augmente tous les jours ; de dimanche en dimanche, le feuilleton devient de plus en plus impossible ; le même vaudeville se joue perpétuellement partout sous des noms à peine différents, et les acteurs, faisant tous leurs efforts pour conserver leur individualité propre au lieu de représenter le personnage dont ils sont chargés, le théâtre devient d'une monotonie désespérante ; on se lasse bientôt de voir M. tel ou tel avec ses habitudes et ses tics qu'il conserve précieusement […].
> Depuis bien longtemps, hélas ! L'art et la poésie ont disparu du théâtre ; le théâtre, ce charmant refuge de la fantaisie peuplé par une nation à part avec des mœurs exceptionnelles, […] n'est plus aujourd'hui qu'une entreprise industrielle, comme une fabrique de sucre de betteraves ou une société pour le bitume (fond social : un million)[73].

En reprenant l'image du jeune Gautier au gilet rouge de la bataille d'*Hernani*, il est inutile de rappeler ici le partisan d'un théâtre plus moderne et romantique qu'il a incarné. Ces principes l'incitent fréquemment à louer des dramaturges à la hauteur du drame moderne au détriment des auteurs plus en vue mais qui n'apportent jamais de contributions originales au théâtre. Ainsi dit-il de Paul de Kock qu'il « est, nous ne savons trop pourquoi, l'écrivain le plus populaire de France, et dont le succès éclipse celui de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de George Sand et de tous les génies supérieurs de l 'époque […][74]. » Ses principes expliquent aussi son aversion pour le style classique, la tragédie et son format en alexandrins, un aspect qu'il relève souvent et critique dans ses revues. En effet, il ne trouve pas de beauté dans ces prétendus vers traditionnels que les dramaturges contemporains imitent et qui n'apportent guère à l'action dramatique, celle-ci étant jugée aussi plate et lourde que les vers. Lors d'une mise en scène de *Sémiramis* de Voltaire, par exemple, le feuilletoniste avoue toute sa « curiosité littéraire » d'aller voir jouer cette tragédie tellement respectée par la tradition ; néanmoins il ne cache pas sa déception en analysant cet « Hamlet médiocrement babylonisé », présenté à la Porte Saint-Martin :

> Quant au style, l'on ne saurait en imaginer un plus détestable ; ce serait à faire douter que Voltaire, ce Titan moqueur, ait eu véritablement de l'esprit. On conçoit qu'un homme spirituel ne soit pas poète ; mais s'il fait des vers, […] ce qu'il fera pourra du moins avoir de la netteté, de la concision, […]. Ici, il faut tracer le mot, l'auteur est lourd et niais ! Ce sont des épithètes oiseuses, des *monstres,* des *horreurs,* des *terreurs,* des enchevêtrements de phrases dont on n'a pas idée ; les fautes de français fourmillent, les rimes sont d'une pauvreté d'autant plus déplorable que le sens intérieur n'y gagne rien ; il n'y a pas deux vers bien frappés dans tout l'ouvrage. *Sémiramis* ressemble à ces tragédies que l'on fait en quatrième, et que l'on écrit sur la marge des *Racines grecques.* On s'étonne que l'on ait reçu et joué une pièce d'un aussi déplorable goût[75].

[73] *La Presse,* 30 avril 1838.
[74] *La Presse,* 16 juillet 1838.
[75] *La Presse,* 27 novembre 1838. Quoique la rédaction du feuilleton de *La Presse* était assurée par Gautier et Nerval à cette époque-là, il est impossible de distinguer les morceaux écrits par chacun d'eux. En tout cas, on sait que les principes des deux poètes et amis, ainsi que leurs avis sur le théâtre, pointent vers la même conception de l'art.

Par conséquent il existe aussi un discret fond pédagogique dans les feuilletons de Gautier, comme un avertissement au lecteur et spectateur parisiens sur la superficialité artistique des spectacles à la mode. Avec un ton feint de bienveillance et de politesse, presque toujours ironique ou, du moins, faisant sourire, le feuilletoniste cherche à évaluer le mérite des auteurs et de leurs œuvres moins par le succès populaire de certains genres et pièces ou pour l'expérience des dramaturges que par la qualité artistique, la valeur et l'originalité esthétique, dramaturgique et musicale des œuvres. Un exemple évident de cette 'pédagogie' est la résistance de Gautier aux vaudevilles et à certains opéras-comiques, surtout ceux d'Eugène Scribe, auteur de nombreuses pièces à succès à Paris et ailleurs. Gautier a toujours dénoncé la facilité, l'inesthétique, les clichés et l'invraisemblance des thèmes et des scénarios de Scribe. À propos de l'opéra-comique *La Syrène,* signé aussi par Auber*,* le critique montre son étonnement quant à la 'fertile productivité' du dramaturge par le jeu de mots – *Syrène* et (faire des) siennes – et par des questions rhétoriques dès la première phrase de l'appréciation : « M. Scribe vient encore de faire des siennes ! - Qui donc le croyait épuisé ou, du moins, fatigué, lassé[76]? » Dans le feuilleton dédié à *La Barcarolle*, opéra-comique inédit de Scribe et d'Auber, le critique se montre particulièrement incisif grâce à l'effet ironique qui met en relief, grâce à l'antiphrase, les vrais mérites du dramaturge, selon le critique :

> Il paraît d'après les feuilletonistes érudits que la *Barcarolle* a déjà été jouée un nombre de fois considérable sous différents titres ; M. Scribe, en collaboration avec M. Varner, aurait donné un vaudeville intitulé : *la Chanson ou l'intérieur d'un bureau*, dont le sujet est identiquement celui de la *Barcarolle.* Mais qu'importe ! Les pièces ne sont-elles pas toujours les mêmes ; et d'ailleurs pourquoi changer ? Ne vaut-il pas mieux une bonne situation, bien usée, bien connue, bien triviale, qui n'exige de la part des spectateurs qu'une demi attention distraite ; […]. – La *Barcarolle* ne cause aucune courbature intellectuelle. – Dès le premier mot vous savez le dernier, […].
> Chose singulière ! M. Scribe, sans nouveauté de conception, sans profondeur de pensée, sans sévérité de style, sans force comique, sans trait et sans mots, parvient à faire des ouvrages qui sont encore les plus agréables de tous ceux dont se compose la fourniture des théâtres[77].

Cette platitude des pièces constitue alors un prétexte dont le feuilletoniste se sert pour s'autoriser le plaisir de parler d'autre chose que de théâtre, tout en optimisant, à la fois, sa critique sur l'inanité de la dramaturgie et la résistance des directeurs, encore très liés à la tradition et aux intérêts économiques. Le fait de détourner les commentaires des pièces constitue en soi une critique de ce dont le feuilletoniste est censé parler : puisque il n'y a

[76] *La Presse,* 1er avril 1844.
[77] *La Presse,* 28 avril 1845.

presque jamais rien de nouveau et d'original, la tâche du feuilletoniste s'invalide à force de répétitions et de reproches, ce qui l'autorise à partir dans des divagations théoriques sur l'art et sur d'autres thèmes. Ce détour stratégique de Gautier donne lieu à d'autres sujets périphériques comme la nécrologie des artistes, le compte rendu des livres et d'essais d'art, ou encore le métadiscours sur l'activité feuilletonesque, etc.[78]. C'est ainsi qu'à propos d'une nouvelle reprise de *Don Giovanni* donnée en l'honneur du ténor Fornasari, le feuilletoniste se plonge dans une analyse comparative entre les caractères de Don Juan et Don Quijotte qui occupe les quatre premières colonnes du premier bas de page, pour ne revenir à la soirée qu'en dix-sept lignes d'appréciation, dont quatre s'appliquent au ténor, neuf à la musique et aux reproches adressés à Mozart et, finalement, cinq lignes aux chanteurs qui ont entouré Fornasari dans la représentation[79] !

> Mais nous voici un peu bien loin de Fornasari et de son bénéfice ; revenons-y sans autre transition.
> Fornasari est un gaillard de haute taille, bien proportionné, bien découplé, à traits droits, ce qu'on appelle un bel homme ; il a de la voix et chante assez bien, mais ni lui ni autre ne peuvent représenter don Juan. La musique de Mozart lui-même y est parfois insuffisante […] .
> La représentation a marché le mieux du monde. Leporello est le triomphe de Lablanche, et il était en verve ce soir-là. Zerline avait pour interprète Mme Persiani, et donna Anna, Julia Grisi. – C'est dire beaucoup en peu de mots[80].

Nonobstant l'importante création littéraire que Gautier a laissée, dans les feuilletons théâtraux, comme critique dramatique, il a été un « homme de presse, homme de peine[81]. » L'expression de Patrick Berthier met en relief la dure tâche que représente pour le poète le fait de suivre les spectacles des principaux théâtres dramatiques et lyriques de Paris et de faire sa revue toutes les semaines comme un métier, au gré du rythme et de l'actualité de la vie mondaine parisienne. En tout cas, Gautier feuilletoniste se démarque sans aucun doute par l'originalité et le style de son écriture. Parfois poétique, d'autres fois caustique et toujours ironique, la tonalité de son style est consciemment choisie et travaillée par l'écrivain qui aboutit à tirer de formes lexicales simples, voire familières, des effets poétiques, comiques, critiques et littéraires, diversifiés et inépuisables. Telles se présentent les possibilités de création au bas de page du journal médiatique.

---

[78] L'article de Patrick Berthier, « Théophile Gautier journaliste. De quelques pratiques d'écriture » porte exactement sur cette « verve de contournement de Gautier » dans la première année à *La Presse ;* dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *Presse et plumes, op.cit.,* p. 443-455.

[79] Dans cette édition, le feuilleton a occupé 43 lignes du bas de page ; c'est-à-dire que Gautier a occupé une moyenne de 172 lignes avec la digression .

[80] *La Presse,* 27 janvier 1845. *Don Giovanni* a eu lieu le jeudi, 23 janvier, au Théâtre Italien.

[81] Patrick Berthier, « Théophile Gautier journaliste... », *op. cit*., p. 443.

CHAPITRE IV

LES FEUILLETONS DE THÈÂTRE DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE AU BRÈSIL : PRÈLUDES D'UNE CHRONIQUE BRÈSILIENNE

1. Le théâtre et les spectacles dans la presse périodique

En 1821, le Brésil était encore une colonie du Portugal. Le 1er juin, un nouveau quotidien était créé : le *Diário do Rio de Janeiro*, un périodique qui allait attirer aussi l'attention des lecteurs des deux numéros hebdomadaires de la *Gazeta do Rio de Janeiro,* journal officiel du gouvernement et le premier périodique du Brésil[1]. À la page 3 du premier numéro du *Diário* apparaît un contenu inhabituel pour un périodique officiel :

> Royal Théâtre de São João
> Aujourd'hui, on présentera le spectacle musical intitulé *Cenerentola.* À la fin du premier acte suivra la Danse nommée *O Estudante feito Painel (L'étudiant devenu panneau d'affichage).* Le deuxième acte clôturera le Spectacle[2].

L'annonce des spectacles apparaissait ainsi de plus en plus dans ces deux journaux brésiliens des années 1820. En revanche, la critique et la revue des spectacles dans les périodiques ne débutèrent timidement qu'un peu plus tard avant de s'établir comme une rubrique des quotidiens. Selon l'enquête de L. A. Giron[3], les articles dont le format s'approche de la critique de théâtre n'ont pas été publiés d'abord dans les quotidiens de l'époque. Le premier de ces articles a paru le 19 juin 1826 dans le *Spectador Brasileiro,* un journal publié par l'éditeur Pierre Plancher. Ensuite, la *Gazeta do Rio de Janeiro* a publié des articles dans les suppléments du 26 septembre et du 27 octobre 1827 qui ont donné lieu à la première polémique théâtrale dans la presse, avec les contestations de trois articles du journal *Astrea* du

---

[1] La *Gazeta do Rio de Janeiro* a été créée en septembre 1808 par la Presse Royale. Nous rappelons que la Famille Royale Portugaise est arrivée à Rio de Janeiro en avril de cette année.

[2] *Diário do Rio de Janeiro,* 1er juin 1821. « Real teatro de São João – Hoje se ha de representar a Peça em Musica, intitulada, *Cenerentola*. No fim do I° ato seguir-se ha a Dança que se intitula, *O Estudante feito Painel.* Terminando o Espetáculo, com o 2° ato da Peça. »

[3] Luís Antônio Giron, *Minoridade Critica,* São Paulo, Edusp, 2004.

6, 13 et 20 octobre de la même année[4]. En outre, une autre critique des années 1820 a également été répertoriée le 10 octobre 1827 dans l'*Espelho Diamantino,* un périodique bimensuel édité aussi par Pierre Plancher.

Lors de l'instabilité politique de la période de la Régence (1831-1840)[5], le principal théâtre de la capitale est devenu le Théâtre Constitutionnel Fluminense et non plus l'Impérial Théâtre de São Pedro de Alacântara[6]. Au début de 1831[7], les manifestations contre Pierre Ier du Brésil ont apparemment détourné le public du théâtre, de sorte que d'autres pratiques culturelles plus intimes se sont développées dans la capitale à cette époque, comme les bals et les salons musicaux et littéraires. Ainsi, il n'y a pas eu de saison d'opéras pendant ces années-là. Les spectacles qui ont survécu à ce moment de transition étaient des drames tragiques et épiques portugais mis en scène par la Compagnie Nationale du célèbre acteur João Caetano dos Santos, d'abord dans quelques petits théâtres de la ville et après au Théâtre Constitutionnel Fluminense[8]. En ce qui concerne la critique des spectacles de cette période, Giron ne liste que deux articles : l'un du peintre et écrivain Manuel de Araújo Porto-Alegre paru dans la revue *Niteroy* en 1836, et l'autre publié en 1839 parmi les articles et comptes rendus des salons et des bals du journal hebdomadaire *Correio das Modas,* un périodique dédié notamment aux femmes.

Nonobstant l'apparent désintérêt du public envers le théâtre dramatique de cette époque, les premiers drames romantiques de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas ont été joués sur la scène brésilienne en 1836. Le nouveau drame, né au sein du romantisme français, avait déjà motivé la réaction d'un journaliste brésilien qui avait apparemment interprété la dramaturgie romantique française comme un support politique des idées du libéralisme. Ainsi Justiniano José da Rocha, le fondateur du *Chronista*, publie dans le bas de page du journal deux articles sous forme de feuilleton sur le théâtre de Rio de Janeiro, sous le titre « Feuille dramatique », le 16 et le 23 novembre 1836. En dépit du sujet artistique, il semble que ce soient les raisons et les convictions politiques d'un conservateur modéré qui aient poussé

[4] Ces trois périodiques mentionnés - *Spectador Brasileiro, Gazeta do Rio de Janeiro et Astrea* - sont voués à la politique et à l'économie ; ils étaient publiés trois fois par semaine à l'époque évoquée.

[5] Période de transition entre le gouvernement de Pierre Ier du Brésil (1798-1834) retourné au Portugal en 1831 et le couronnement de Pierre II (1825-1891) en juillet 1840. Pendant ces neuf ans, le pays a été dirigé par des hommes politiques au nom de l'Empereur, étant donné qu'en 1831, Pedro – le fils – (Pierre II), n'était âgé que de 5 ans.

[6] Le Royal Théâtre de São João ré-ouvre en 1826 sous le nom de l'Impérial Théâtre de São Pedro de Alcântara après un grave incendie qui l'a détruit deux ans avant.

[7] De violentes manifestations ont eu lieu dans les rues de Rio de Janeiro au début de 1831. La plus importante est connue actuellement en tant que « noite das garrafadas ». Ces événements ont définitivement forcé Pierre Ier à abjurer la couronne de l'Empire du Brésil. Voir Boris Fausto, *História do Brasil, op. cit.,* p. 154-158. Voir aussi le conte « Um episódio de 1831 » de Martins Pena, paru à la revue *Gabinete de Leitura* le 8 avril 1838.

[8] Voir Décio de Almeida Prado, *João Caetano,* São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1972, p. 223.

Rocha à vitupérer contre la version en portugais du drame *Le Roi s'amuse* de Hugo, dans le premier feuilleton et à ovationner le drame portugais – plutôt moraliste – *O cioso de si mesmo*[9] dans le deuxième article. Si, d'un côté, il s'agissait malgré tout des premières critiques de théâtre publiées dans l'espace réservé au feuilleton, d'un autre côté, le *Cronista* est un périodique qui ne paraissait plus que deux fois par semaine (les mercredis et les samedis) à cette époque. Tout en soulignant l'importance de ces articles occasionnels mais inédits dans le nouvel espace du feuilleton brésilien[10], on remarque qu'on n'a pas encore affaire au statut quotidien des feuilletons, car la périodicité et la structure du *Cronista* n'est pas la même que celle de ces journaux. Dans les quotidiens, l'alternance des rubriques dans la case feuilleton – souvent un récit fictionnel et une revue théâtrale hebdomadaire – permet à un lectorat fidèle abonné au journal une lecture plus continue de l'actualité théâtrale, en parallèle à la fiction et aux sujets du haut de page.

En tout cas, la critique dramatique n'a pas tardé à être intégrée dans le bas de page des quotidiens. S'inspirant de la tendance novatrice de publier des récits dans la case feuilleton depuis le début de 1839, le *Jornal do Commercio* lance également un feuilleton de théâtre le 13 juillet de la même année[11]. Parmi les quotidiens de l'époque[12], ce journal a été non seulement le premier à assimiler le roman-feuilleton dans un format similaire à celui de la matrice française, mais il a aussi transféré la critique et les comptes rendus des spectacles vers le bas de page, une rubrique qui avait coutume de n'être publiée qu'occasionnellement dans les colonnes du journal avant de s'installer dans la case du feuilleton. Les autres éléments novateurs dans le positionnement de ce premier feuilleton sont le ton surprenant de conversation légère avec le lecteur et l'écriture fluide et spontanée du feuilletoniste. Le passage de l'article qui suit parle de l'acteur portugais João Evangelista da Costa, l'artiste bénéficiaire de la recette du spectacle en question. Le rédacteur, à l'aise dans la peau du feuilletoniste dramatique, introduit l'article et le nouveau sujet du feuilleton par un jeu de dissimulation de son rôle dans le journal tout en montrant les avantages de sa tâche.

> Or ceci du théâtre nous semble de la folie ! Toujours le même sujet, toujours les auteurs et les acteurs ! Si on nous permettait de nous plaindre un tout petit peu de la politique, au moins pour

[9] Jefferson Cano analyse en détail le déploiement des idées politiques de José Justiniano da Rocha dans le feuilleton du *Chronista*. Voir aussi chapitre II. « Justiniano José da Rocha », *op.cit.*, p. 24-65. Les deux drames ont été présentés au Théâtre Constitutionnel Fluminense.

[10] Nous rappelons qu'il a été inauguré dans la presse périodique brésilienne dans les lignes du *Chronista,* le 5 octobre 1836. Voir le chapitre II.

[11] Voir article en annexe dans sa version originale.

[12] À la fin des années 1830 et au début des années 1840, il existait deux autres grands quotidiens à Rio de Janeiro : le *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1858) et *O Despertador* (1838-1841).

> varier, ce ne serait pas déraisonnable, mais pourquoi le faire ? Nous comprenons peu cette science et nous jouerions naturellement le rôle d'un fouineur. Que faire ? Persisterons-nous dans cette maudite idée d'être critique dramatique, qui nous a donné de nombreuses belles aventures et d'excellents pronostics [...][13].

Du point de vue technique, il semble que le rédacteur soit familier avec l'appréciation des jeux de scène lorsqu'il reproche à l'acteur ses choix, quoiqu'il reconnaisse son intelligence dramatique.

> M. Evangelista riche d'une longue expérience [de la scène] aurait pu donner un élan expressif à notre scène […]. L'insistance avec laquelle nous l'analysons n'est pas résultat de la méconnaissance que nous lui attribuerions ; mais bien du désespoir avec lequel nous le voyons sombrer dans une indifférence absolue, bien répréhensible lorsqu'on s'aperçoit qu'elle est issue de sa volonté et non de son ignorance[14].

Outre la prestation de M. Evangelista, le feuilletoniste évoque aussi l'ajournement de la prestation de M. Jacob et donne quelques conseils sur la distribution des rôles du drame *Capitão Paulo*, donné lors d'une soirée d'interprétation de M. Barros. Enfin, le critique clôt le feuilleton avec la réponse à un article très peu cordial qu'un dramaturge lui avait adressé la veille dans *O Despertador*. Les différents sujets abordés dans les quatre colonnes de ce feuilleton sont remarquables. Cependant, plus inattendue encore est la façon fluide et habile avec laquelle le rédacteur parcourt les nouvelles et commente les spectacles donnés et à venir. À la troisième colonne de l'article, on trouve la première de ces transitions où, à l'aide d'un proverbe intégré à son écriture, le feuilletoniste se sert de l'idée des spectacles à l'affiche pour passer aux commentaires et à la critique de ceux qui suivront le programme du théâtre :

> Si l'impertinente pluie n'avait pas fait ajourner la prestation de M. Jacob, nous aurions fait d'une pierre deux coups ; tout serait dit là, maintenant ; cependant, comme il faut faire contre mauvaise fortune bon cœur, contentez-vous, monsieur [Jacob], des futurs éloges [...][15]

---

[13] *Jornal do Commercio*, 13 juillet 1839. « Ora isto de teatro já nos vai parecendo massada! Sempre o mesmo assunto, sempre autores e atores ! Se nos deixassem ralhar um bocadinho em política, ao menos para variar, não seria desacertado ; mas para que ? Nos pouco entendemos dessa ciência, e iríamos naturalmente fazer papel de abelhudo. Que remédio ? Prosseguiremos nesta maldita teima de critico dramático, o que nos tem adquirido muito boas aventuras e excelentes prognósticos; haja vista ao passeio da ponte, e digam os leitores se aquela travessura não foi praga d'algum nosso amigo. Oh! sim, o Villela tem muito boas amizades : fie-se nelas, ande de noite, e verá o que lhe sucede. E então, que lhe ha de suceder? Venham para cá se são capazes. »

[14] *Ibid.* « O Sr. Evangelista, enriquecido com uma tão longa pratica, poderia ter dado à nossa cena grande impulso [...] A insistência com que o temos analisado não provém de poucos conhecimentos que lhe concedamos, mas sim do desespero com que o vemos abandonar-se a uma indiferença absoluta, alias bem repreensível quando se nota provir de propósito e não de ignorância. »

[15] *Ibid.* « Se a impertinente chuva não tivesse adiado o beneficio do Sr. Jacob, matávamos de uma cajaeirada dois coelhos ; ia agora tudo junto, mas, como o que não tem remédio remediado esta, contente-se este senhor com os elogios futuros [...]. »

Une autre originalité de cet article est la signature « Villela » à la fin de la critique. Ce feuilleton était le seul à être signé, contrairement aux feuilletons dramatiques des années suivantes qui n'étaient jamais signés, même par un pseudonyme. Ce feuilleton a sans doute trouvé son importance grâce à la création d'un nouvel espace dans la géographie des journaux. En effet, quelques futurs feuilletonistes dramatiques encore plus inventifs et hardis, comme Martins Pena, s'en sont servis comme d'un nouveau laboratoire d'écriture littéraire lié à la presse périodique, ainsi que nous le verrons par la suite. Certes, dans les débuts de la rubrique dramatique en bas de page, de nombreux feuilletonistes se sont plutôt attachés à discuter dans le feuilleton la morale des spectacles et leur irrespect des règles classiques, ou ils ont traité de la folie des partis des spectateurs amateurs d'opéra – les dilettantes –, en créant ou en favorisant certaines polémiques dans les théâtres ainsi que dans les pages du journal. Par conséquent, ces feuilletons sont très rarement fondés sur une critique qui privilégie la terminologie, la spécialisation technique de l'art des spectacles et ne présentent pas non plus une écriture novatrice, délibérée et oblique par rapport au discours grave de la rhétorique traditionnelle.

À la suite de ce feuilleton dramatique signé par Villela, le *Jornal do Commercio* commence à publier plus fréquemment des feuilletons de théâtre en suivant des spectacles qui n'étaient pas encore assez variés pour mériter une série de chroniques spécialisées. Cela n'a été possible qu'en 1846, lorsque la capitale abritait deux compagnies lyriques, l'italienne et la française, et une compagnie dramatique nationale. Afin d'avoir une idée de la présence du contenu théâtral dans ce quotidien, on comptera que malgré l'instabilité des parutions en feuilletons, en 1839 huit critiques de théâtre ont été publiées en bas de page. Entre 1840 et 1841, elles sont plus nombreuses : vingt et vingt-trois articles, respectivement. Au cours des années suivantes, le feuilleton est moins fréquent : 1842 et 1844 comptent respectivement quinze et dix critiques. Elles sont encore sont plus rares dans les années intermédiaires : il n'y a pas plus de quatre feuilletons parus en 1843 et un seul en 1845. Néanmoins, du point de vue de l'élaboration et de la qualité littéraire et technique des articles, la quantité statistique des parutions n'est pas proportionnelle à la valeur esthétique et innovatrice de l'écriture des critiques.

Car les rédacteurs se sont succédés et, naturellement, l'écriture du feuilleton a changé selon les principes, la spécialisation et l'habileté de chaque journaliste ou écrivain chargé de la tâche. Parmi ces feuilletons rédigés selon la tradition et consacrés au perfectionnement des artistes de la capitale, considérons celui du 12 janvier 1840. Dans l'intention explicite de « ne

pas analyser le drame » mais bien de formuler un « jugement sur la présentation du spectacle », le feuilletoniste anonyme distille son goût et sa rhétorique classique à propos du drame portugais *A Nova Castro*, de João Batista Gomes. Pour construire son appréciation, le feuilletoniste se réfère de toute évidence à des textes classiques sur le personnage historique et mythique d'Inês de Castro[16].

> Qui parle la langue portugaise et ne connaît pas la funeste fin de la malheureuse, devenue reine après sa mort ? Camões, dans ses vers pleins d'harmonie mélancolique, a immortalisé ses grâces et ses souffrances. Après lui, d'autres heureux génies ont effeuillé les roses de la poésie sur son tombeau. Lorsque le théâtre espagnol ne donnait pas de signes de vie, Ferreira, les yeux fixés sur les modèles grecs [...] a été le premier à orner le tragique événement de la mort de Mme Inês de Castro avec les sévères bienveillances de la muse tragique. Il a été le premier à vaincre les difficultés de l'entreprise et à montrer qu'il était possible de faire une tragédie qui parle aux âmes et émeut le cœur avec ce sujet national. João Batista Gomes n'a cependant pas tiré de cette mine d'or abondante toute la richesse qu'elle contenait. En façonnant le sujet selon le goût moderne, en supprimant les chœurs et en redistribuant les scènes pour leur instiller un intérêt progressif, cet écrivain n'a toutefois pas traduit avec son Inês toute l'élégance de la naïveté, toute la sensibilité loquace et mélancolique qu'on admire dans le classique portugais[17].

À l'opposé de ce rédacteur, le feuilletoniste qui a probablement écrit les quatre critiques parues en 1843, dans le *Jornal do Commercio,* semble être un écrivain plutôt préoccupé de la forme de sa critique que de la morale des spectacles commentés. D'abord parce que ses articles sont plus fluides, plus dynamiques et interactifs que ceux de ses prédécesseurs, ensuite parce que ses articles gardent au fond le style français typique du genre de la « causerie », en soutenant une longue conversation avec le lecteur.

> Qu'est-ce que c'est ? Qui est-ce ? Quelle est cette âme de l'autre monde qui vient nous parler de théâtre et de théâtre français ? Serait-ce toi, *Feuilleton* d'autrefois ? […]
> Vous m'avez manqué plus que je vous ai manqué chers lecteurs ; et je serais un ingrat s'il n'en allait pas ainsi parce que vous m'avez toujours accueilli avec indulgence et bonté. Il est vrai, j'ai disparu depuis longtemps : j'ai dû céder le champ aux votes gratuits, aux fixations des forces de

[16] Inês de Castro et le prince Pierre Ier de Portugal ont maintenu une relation amoureuse considérée comme scandaleuse au regard de la cour et des intérêts politiques portugais. À cause de son origine bâtarde de Castille, la jeune demoiselle représentait une menace pour le contrôle du royaume d'Alphonse IV, père de Pierre, qui l'a fait assassiner en 1355. Voir Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* Paris, 1866-1877, t. IX, p. 677.

[17] *Jornal do Commercio,* 12 janvier 1840. « Quem há ai que fale a língua portuguesa e não conheça o desgraçado fim daquela infeliz que depois de morta foi rainha? Camões em seus versos cheios de melancólica harmonia imortalizou-lhe as graças e os sofrimentos. Depois dele muitos outros felizes engenhosos foram desfolhar sobre seu túmulo as rosas da poesia. Ferreira, olhos fitos nos modelos gregos quando o teatro espanhol ainda não dava sinais de vida [...] foi o primeiro que ornou o acontecimento trágico da morte de D. Inês de Castro com as graças severas da musa trágica. Foi ele o primeiro que venceu as dificuldades da empresa, e mostrou que com esse assunto nacional era possível fazer uma tragédia que falasse às almas e comovesse os corações. João Batista Gomes porém não tirou dessa mina abundante toda a riqueza que ela encerrava. Amoldando o assunto ao gosto moderno, tirando os coros, fazendo uma melhor distribuição de cenas graduando mais o interesse, este escritor todavia não trasladou para sua Inês toda a louçania da inocência, toda a sensibilidade eloquente e melancólica que tanto se admira no clássico português. »

> la terre et de la mer, aux budgets, aux recettes, aux dépenses, aux impôts, aux crédits, au partage de terres, à la colonisation, aux procès des sénateurs – est-ce une révolte ? N'est-ce pas une révolte ? – aux discours des ministères, aux discours des adversaires, aux discours neutres, aux discours amphibies, aux discours électoraux, aux discours d'intérêts individuels, aux discours sur le véritable patriotisme, aux discours d'une lieue et demi riches en mots et pauvres en idées mais qui sont en train de tout envahir... Que pourrais-je faire contre cette mitraille ? Je me suis endormi d'un sommeil libre parce qu'il s'agissait d'objets plus sérieux que ceux de théâtre. J'ai laissé les législateurs sauver le pays en faisant de mon chant les vœux de leur réussite, et je ne me suis réveillé que l'une ou l'autre fois [...][18].

Ce passage correspond au début de la critique, il montre d'abord un feuilletoniste qui cherche à se rapprocher du lecteur à cause de son absence, comme si la relation entre la rubrique et le lectorat était celle de vieilles connaissances, comme si l'échange entre le *Feuilleton* et le lecteur était une vieille habitude. Un deuxième point remarquable réside dans l'identification du narrateur – qui apparaît à la première personne –au feuilleton plutôt qu'à la personne du feuilletoniste, de sorte que c'est le feuilleton ranimé qui parle de son retour, de ses ennuis et de ce qu'il a vu dans les pages du quotidien pendant cette période de silence. Ainsi, grâce à l'arrivée d'une nouvelle actrice française, Mlle Nougaret, venue pour intégrer la troupe du théâtre français installé à Rio de Janeiro, le célèbre *Feuilleton* annonce son retour. Ce début du feuilleton constitue comme une digression à l'ouverture de l'article. En effet, il occupe toute la première colonne et les premières lignes de la suivante, ce qui représente un espace important pour un feuilleton de quatre colonnes. Pourtant, cette longue digression n'est pas nécessairement justifiée par le retour de la rubrique depuis une longue absence, car il n'est pas le premier feuilleton de l'année ; le premier était paru dix jours avant[19]. En tout cas, le *Feuilleton* poursuit sa défense :

> Je me suis réveillé aujourd'hui car le cas est sérieux. Bien qu'écrasé sous le poids de vingt-quatre colonnes aux caractères microscopiques, je fais des efforts pour m'insérer dans un petit coin de la page afin de vous dire deux mots sur les débuts de l'actrice dont le nom est sur toutes les lèvres[20].

---

[18] *Jornal do Commercio,* 2 septembre 1843. « Que é isto? Quem vem lá? Que alma é esta de outro mundo que vem falar-nos em teatro e teatro francês? Serás tu, *Folhetim* d'outrora? [...] Mais saudades tenho eu de vos do que vos de mim, amigos leitores; e ingrato seria eu se assim não fora, porque me acolhestes sempre com indulgência e bondade. Desapareci há muito tempo, é verdade: tive de ceder o campo a votos de graças, fixações de forças de terra e mar, orçamentos, receitas, despesas, impostos, créditos, divisão de terras, colonização, processos de senadores – é rebelião? não é rebelião? – discursos ministeriais, discursos oposicionistas, discursos neutros, discursos anfíbios, discursos eleitorais, discursos de interesses individuais, discursos de verdadeiro patriotismo, discursos de légua e meia, ricos de palavras, pobres de ideias, mas invadindo tudo... Que podia eu fazer contra toda esta metralha? Deitei-me a dormir sono solto, porque tratava-se do objeto mais sério do que de interesses teatrais. Deixei que os legisladores salvassem o país fazendo votos do meu canto para que o conseguissem; e despertei só uma ou outra vez [...]. »

[19] Le 23 août 1843, avec un sujet sur l'Académie Vocale et Instrumentale – M. Bassani et Mme Fascioti.

[20] *Ibid.* « Desperto hoje ainda, porque o caso é sério. Embora esmagado sob o peso de vinte e quatro colunas de tipo microscópico, forcejo por encaixar-me em um cantinho da folha, a fim de dizer-vos duas palavras sobre a aparição da atriz cujo nome anda em todas as bocas. »

L'arrivée de Mlle Nougaret semble avoir été un événement qui a excité la scène de Rio. Par conséquent, le feuilleton a dû trouver, au moins, un « petit coin » dans la première page d'un numéro exceptionnel du journal qui compte six pages, au lieu de quatre, soit vingt-quatre colonnes au total pour ce numéro[21]. Dans ces extraits et dans la suite de l'article on note, de surcroît, une soigneuse élaboration dans l'écriture du feuilleton, notamment avec un jeu de questions rhétoriques qui demandent la participation du lecteur, avec des citations en latin et en français, avec des métaphores et l'effet humoristique qui en découle. Ce feuilleton présente donc une approche qui dépasse complètement le sujet théâtral, puisque les raisons de l'absence de la rubrique, les motivations de son retour, la propre élaboration du feuilleton et son dialogue avec l'ensemble du journal se transforment en thème de l'article et en cible de l'ironie métadiscursive. Cette ironie apparaît nettement à la base d'une nouvelle écriture du bas de page en train de s'établir à contre-courant des autres rubriques du journal.

Parallèlement au *Jornal do Commercio,* l'autre quotidien qui publie des critiques de théâtre dans le bas de page est *O Mercantil*[22]. Il a publié son premier feuilleton le 13 octobre 1844[23]. Il s'agit d'un article anonyme très bien rédigé et fondé sur un point de vue technique. En se servant d'une terminologie spécialisée, le feuilletoniste adopte une posture neutre et se consacre à démontrer que le « critique est presque un être idéal ». Il cherche à prouver cette capacité extraordinaire du feuilletoniste d'une façon rationnelle par une « formule, disons, mathématique et moins séductrice ». Ainsi, l'article est centré sur trois aspects principaux déployés après une brève présentation des principes de la vraie critique. Le premier aspect porte sur le théâtre italien, un art fait par des artistes de premier et de deuxième ordre, où chaque théâtre doit adapter les partitions à la qualité de ses artistes, selon l'avis du critique. En deuxième lieu, le feuilletoniste remet en question la compagnie lyrique italienne installée à Rio de Janeiro, en expliquant qu'une compagnie médiocre doit se dédier aux partitions moins exigeantes. Ensuite, il donne une analyse détaillée et très précise de la présentation de l'opéra *Toquato Tasso*, donné au théâtre de São Pedro de Alcântara. Sans user d'un style ingénieux ou original, le feuilletoniste conclut sa critique par le biais d'un discours empirique et

[21] Les deux premières pages de ce numéro du *Jornal do Commercio* (n° 232) sont consacrées à la session du sénat ; les quatre pages suivantes apparaissent comme un supplément qui contient la publication de la session de la chambre des députés, en plus des rubriques habituelles.
[22] Publié entre 1844 et 1847, ce journal n'a pas eu une très longue existence sous ce titre. À partir de janvier 1848 *O Mercantil* apparemment se fond avec le *Correio Mercantil,* journal paru jusqu'en 1866.
[23] Luís Antônio Giron, *op. cit.*, p. 125.

d'autorité : « jusqu'à présent nous ne pouvons que regretter la disharmonie de la compagnie italienne, disharmonie qui aigrit l'esprit, gêne les spectacles et contrarie le public[24]. »

Si, d'un côté, ces débuts du feuilleton de théâtre dans les quotidiens ont apparemment suivi le rythme des spectacles de la capitale impériale, d'un autre côté, malgré sa périodicité instable, la présence de cette critique en bas de page prouve l'ouverture de la rubrique et des quotidiens brésiliens aux divertissements urbains. Le feuilleton de théâtre s'est définitivement établi dans le bas de page avec la parution dans le *Jornal do Commercio* des feuilletons consacrés aux critiques en série du théâtre lyrique de Rio de Janeiro. Publiée du 8 septembre 1846 au 6 octobre 1847, cette série hebdomadaire est d'abord parue sous l'enseigne de « *Feuilletons du Jornal do Commercio »*, puis, pendant toute l'année 1847, elle a été appelée « Semaine Lyrique ». Bien qu'anonyme, son rédacteur était un personnage illustre à l'époque et connu des lecteurs, un dramaturge en vue qui présentait souvent ses comédies au principal théâtre de la ville : Luís Carlos Martins Pena, plus connu de nos jours comme « le créateur du théâtre national ».

Ainsi, à côté des célèbres comédies de Martins Pena, figure la « Semaine Lyrique ». L'œuvre journalistique du dramaturge a été éclipsée de l'histoire littéraire et de l'histoire de la critique artistique au fil des années. Toutefois, cette série constitue un vif témoignage du point de vue de l'histoire des pratiques culturelles urbaines et des sociabilités du théâtre du Rio de Janeiro de l'époque. Elle propose un portrait verbal des spectacles lyriques, du public et de l'ensemble des manifestations tenues autour des deux principaux théâtres de la capitale, en prenant tantôt le point de vue des artistes, tantôt celui des spectateurs dilettantes très nombreux pendant ces années. En outre, la série comporte des innovations dans le style et dans la façon de commenter les spectacles et, par conséquent, dans la façon de chroniquer, notamment avec des principes qui ont été constamment repris et renouvelés pendant l'établissement de la chronique de variétés au Brésil au cours du siècle. Ainsi, les événements et les divertissements urbains étaient passés en revue par une écriture plus désengagée et guidée par la voie des expérimentations littéraires, grâce à la nature alternative et culturelle du feuilleton, plus ouverte que les autres rubriques du journal. Un exemple de cette forme inventive de faire la revue des théâtres est illustré dans le passage suivant, où le fond fictionnel est à la base de l'élaboration de la critique des artistes :

[24] *O Mercantil,* 13 octobre 1844. « até o presente não temos senão que deplorar a desarmonia da companhia italiana, desarmonia que azeda os espíritos, embaraça os espetáculos, e rombo do público. »

> « Feuilletoniste » - Que veux-tu, conscience ? - Est-tu amoureux de Mlle Duval ? - Moi ? ! le ciel m'en garde ! […] - Et M. Mullot mérite-t-il aussi toutes tes censures? - Je crois que oui. […] - Est-il un si mauvais artiste ? - Je n'ai jamais dit que c'était un mauvais artiste ; je lui ai toujours reconnu du talent en musique et de l'habileté sur scène ; cependant il pèche par la voix, la principale qualité d'un chanteur, et de là naît la critique que tu juges provenir de mes indispositions personnelles. […] La conscience m'a alors répondu : " tu n'es pas fautif, continue à écrire ; tu n'es pas amoureux de Mlle Duval qui pourtant le mérite, et tu n'as pas de haine envers M. Mullot, ce qui serait une grande injustice. Allez, soumets toi aux besoins et aux désagréments auxquels s'expose l'écrivain critique[25].

En regardant cet exemple, il est évident que le rôle de critique ne semble pas avoir été une facette isolée de la trajectoire de l'auteur de comédies. Si l'on retrace la trajectoire de la presse et de la critique des spectacles au Brésil, il est incontestable que le feuilleton théâtral ne s'est installé dans le bas de page brésilien que lorsque les contextes artistique et journalistique ont présenté les conditions pour absorber avec succès cette nouvelle rubrique. L'association des deux conjonctures a certainement contribué à la création définitive des feuilletons de Martins Pena. Il a enregistré les spectacles d'une époque, fidélisé son lectorat et apporté des inventions littéraires à l'écriture de la case feuilleton, en se servant non seulement de l'exemple de l'écriture oblique des feuilletonistes français, mais aussi de sa spontanéité comme auteur de contes et de chroniques, de sa maîtrise de dramaturge, de ses connaissances et son habileté acquises en tant que censeur du Conservatoire Dramatique Brésilien.

Enfin, soulignons qu'au début du IIe Empire, au Brésil (1840-1889), la littérature, la peinture et les arts du spectacles nationaux étaient en train d'être créés et commençaient à s'établir avec un timide marché d'édition, dans les théâtres et particulièrement dans la presse périodique. Par la suite, à partir de 1836, certains auteurs qui avaient poussé à l'établissement des canons du courant romantique et qui avaient toujours signé la rédaction des périodiques sont de plus en plus en vue[26]. Néanmoins, d'autres personnalités moins en vue dans ce contexte de la tradition canonique et de la haute érudition, tels Manuel Antonio de Almeida du côté du roman-feuilleton[27] et Martins Pena du côté du théâtre comique et de la critique dramatique, étaient aussi des hommes de lettres extrêmement importants. Leur participation

---

[25] *Jornal do Commercio,* 3 août 1847. « 'Folhetinista' – Que me queres, consciência? – Estás apaixonado por Mlle Duval? – Deus me livre! [...] — E o Mullot merece também todas as tuas censuras? – Creio que sim. […] – tão mau artista é ele? – mau artista, nunca disse que fosse; sempre lhe reconheci talento musical e habilidade cênica; mas peca pela voz que é a principal qualidade de um cantor, e daí nasce a critica que julgas filha de indisposições pessoais. [...] A consciência então respondeu-me: "continua a escrever, que estás isento de culpa; não tens amor pela Duval, que no entanto muito merece, nem ódio pelo Mullot, que seria grande injustiça. Avante, e curva-te a necessidade e dissabores a que está sujeito o escritor crítico. »

[26] Songeons, par exemple, à Gonçalves de Magalhães et Manuel de Araújo Porto-Alegre, ainsi qu'aux écrivains à succès de la prose romantique des années 1850 et 1860, tels Joaquim Manuel de Macedo et José de Alencar.

[27] Auteur de *Memórias de um sargento de milícias,* roman-feuilleton publié dans le *Correio Mercantil* entre 1852 et 1853.

au projet de création d'une identité littéraire et artistique nationale pendant la période de transition entre l'ancien modèle d'art néoclassique et le romantisme moderne a été décisive, notamment parce qu'ils ont représenté l'espace, les personnages et les habitudes sociales du Rio de Janeiro de l'époque. Toutefois, cette remarquable contribution parue, entre autres, dans des périodiques, est souvent éclipsée, apparemment à cause du caractère plus populaire des genres et des sujets auxquels ils se sont consacrés.

Dans le cadre de cette étude qui propose, à partir d'une approche diachronique, de retracer l'essor de la littérature dans son rapport intrinsèque avec la presse périodique, connaître la trajectoire de Martins Pena, homme de lettres et de théâtre, nous permettra de comprendre la posture, l'élaboration du style et de l'écriture de Pena, écrivain journaliste. En outre, analyser cette production dans son support d'origine révèle des pages et des aspects très importants de la littérature et de l'imaginaire culturel du romantisme au Brésil, des aspects qui ne peuvent plus être ignorés pour la projection d'une nouvelle perspective de l'histoire littéraire et culturelle des pratiques médiatiques écrites dans les périodiques du XIXe siècle.

2. Martins Pena : vie et vocation en scène

Auteur reconnu par la pléiade des dramaturges brésiliens du XIXe siècle, Martins Pena n'est souvent évoqué que pour une des facettes de sa vocation théâtrale: l'écriture des comédies[28]. Pourtant, sa vie et sa participation à la création et à la professionnalisation des spectacles au Brésil des années 1840 témoignent d'une grande vigueur artistique, du talent et de la sagacité d'un artiste d'avant-garde, ainsi que nous allons le montrer au cours de ce chapitre. Sa trajectoire personnelle illustre, par métonymie, qu'il a privilégié pendant toute sa vie les idées et les matières artistiques originales au détriment des jeux politiques, du faux moralisme et du conservatisme, une position assez peu courante dans le cercle théâtral de l'époque.

Le célèbre auteur de comédies Luís Carlos Martins Pena est né à Rio de Janeiro le 5 novembre 1815 au sein d'une famille d'origine portugaise, lorsque le territoire brésilien était encore sous le gouvernement de Jean VI de Portugal. Malgré son origine et son nom de

[28] Le film documentaire *Martins Pena - « O Judas em Sábado de Aleleuia »* (1947), réalisé par le célèbre cinéaste brésilien Humberto Mauro, qui a réalisé des courts métrages sur les auteurs les plus fameux de la littérature brésilienne, illustre la notoriété de Martins Pena, auteur de comédies. Humberto Mauro, *Martins Pena - « O Judas em Sábado de Aleluia »,* 1947 (Production INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 34min, Distrito Federal, photografie : Manoel P. Ribeiro), disponible sur http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/013008.

famille traditionnel, ses parents, João Martins Pena et Francisca de Paula Julieta Pena, ne disposaient guère d'une grande fortune à laisser en héritage à Luís Carlos et Carolina, sa sœur aînée[29]. Orphelin à 10 ans, Luís Carlos et sa sœur ont grandi sous la tutelle de leur grand-père maternel et, ensuite, sous celle d'un oncle[30].

Martins Pena a reçu une instruction dès son enfance et s'est inscrit à l'école de commerce en 1832 où il a poursuivi sa formation en suivant les conseils de son oncle tuteur, lui aussi commerçant. Parallèlement à ses études professionnelles, il a continué à cultiver sa formation en histoire, en géographique, en littérature et surtout en art dramatique, mais aussi en langues étrangères : il a appris l'anglais et l'italien et a perfectionné son français, une langue qu'il maîtrisait déjà. Après ses études de commerce, à partir de ses 18 ans, il s'est inscrit à l'Académie des Beaux-Arts[31] où il a suivi les cours d'architecture, sculpture et peinture. En parallèle, il s'est consacré à la musique et a cultivé sa voix de ténor, notamment par l'étude du contrepoint et du chant. Au cours de ces années d'étude, il s'est distingué dans la scénographie, dans la peinture et par ses critiques sur les expositions de l'Académie des Beaux-Arts[32].

Sans doute cette formation artistique a-t-elle concouru au projet de création de ses comédies et a-t-elle énormément contribué, par la suite, à sa spécialisation dans la mise en scène comme critique du théâtre lyrique. En dépit de ses études et de sa vocation dans les arts, le domaine artistique n'offrait pas encore de revenus financiers aux jeunes auteurs déshérités comme Martins Pena ; c'est pourquoi il s'est engagé dans la carrière de fonctionnaire. Entre 1838 et 1843, il a travaillé comme greffier du Consulat de la Cour. Grâce à sa maîtrise en langues étrangères, il a été transféré au Secrétariat de l'État des Affaires Étrangères où il est resté jusqu'en 1847, quand il a été envoyé à l'Ambassade Brésilienne de Londres comme secrétaire des affaires législatives.

En dépit de sa carrière administrative, il est incontestable que Martins Pena a été un homme de lettres et de théâtre par passion et par vocation. Pendant sa vie, il a écrit vingt-sept

[29] Son père était juge mais il est mort très tôt, pendant la petite enfance de Luís. Quelques années plus tard, sa mère est décédée également.

[30] Si on connaît les données biographiques de Martins Pena, c'est grâce à Luís Francisco da Veiga, qui a écrit sa biographie et l'a présentée à l'Institut d'Histoire et Géographie Brésilien (IHGB), en novembre 1877. Cette notice biographique a été publiée dans le *Jornal do Commercio* les 25, 26 et 30 novembre 1877, et dans la *Revista do IHGB,* 1877, tome XL, sous le titre « Luís Carlos Martins Pena. O criador da comédia nacional (Le créateur de la comédie nationale) ». Plus tard, en 1949, cet article a été republié dans le numéro 1 de la revue *Dionysos*, dédié à l'oeuvre de Martins Pena.

[31] École inaugurée par la Mission française, arrivée en 1816, qui comptait avec les peintres Jean-Baptiste Debret et Nicolas-Antoine Taunay. Voir chapitre I.

[32] Ces critiques mentionnées par son premier biographe, Luís Francisco da Veiga, ont été probablement perdues puisque il n'y en a aucune trace dans le dossier des manuscrits de Martins Pena de la Bibliothèque Nationale brésilienne.

pièces : cinq drames, dix-huit comédies en un acte et quatre en trois actes. Avant de se consacrer définitivement au théâtre, il a fait ses débuts comme conteur et chroniqueur : il a écrit trois contes, « Um epsiódio de 1831 » (Un épisode de 1831), paru dans la revue *Gabinete de Leitura*[33], « A sorte Grande » (La grande chance) et « O poder da música » (Le pouvoir de la musique), publiés dans le *Correio das Modas*[34]. Dans ce même journal, il a publié aussi deux chroniques urbaines : « Minhas aventuras numa Viagem de Ônibus » (Mes aventures au cours d'un voyage en bus), « Uma viagem na barca a vapor » (Un voyage en bateau à vapeur)[35]. En plus de la série de feuilletons dramatiques, son premier biographe recense un roman-feuilleton historique ; toutefois, on ne l'a jamais trouvé dans les dépouillements de journaux de l'époque.

Parallèlement à son activité de dramaturge, Martins Pena a participé à la première commission du Conservatoire Dramatique Brésilien de 1843 à 1846, avant d'être chargé des nouvelles théâtrales en bas de page du *Jornal do Commercio*. Le Conservatoire était en effet le représentant officiel de la censure artistique au Brésil durant le IIe Empire, de sorte que cette institution avait le pouvoir d'accorder ou d'interdire des spectacles étrangers ou nationaux destinés à la scène de la capitale. À propos des principes du Conservatoire, le règlement établit que le jugement de la censure « est obligatoire lorsque les œuvres censurées ont péché contre la vénération pour Notre Sainte Religion, contre le respect dû aux Pouvoirs Politiques de la Nation et aux Autorités, contre la garantie de la morale et de la décence publique[36]. »

Au Conservatoire Dramatique, Martins Pena a été censeur et secrétaire, deux fonctions qu'il semble avoir exercées moins pour partager les principes – politiques, religieux et moraux – de la censure que pour favoriser la dynamisation de l'art dans le pays. C'est pourquoi il « dévorait » certains drames dans le but d'en « abréger la censure » et de les autoriser aussitôt[37]. Par exemple, un des avis de censure de Pena témoigne des connaissances de la littérature étrangère et des principes personnels qu'il appliquait au jugement des spectacles – des notions artistiques qui s'éloignent effectivement du faux moralisme. Dans son avis, il explique :

---

[33] Le 8 avril 1838.
[34] Respectivement le 12 et 19 janvier et le 23 février 1839.
[35] Publiés les 26 janvier et 13 avril 1839.
[36] Résolution Impériale du 28 août 1845, citée par Galante de Sousa, *Le théâtre au Brésil*, Rio de Janeiro, MEC; INL, 1960, vol. 1, p. 315.
[37] Raimundo Magalhães Jr., *Martins Pena e sua época*, Rio de Janeiro, INL/MEC, São Paulo, LISA, 1972, p. 108-109.

> L'originalité du titre *Le Moine et le diable* m'a poussé à lire ce drame. Il s'agit d'une imitation de la célèbre nouvelle de Lewis, *Le Moine.* Le récit est extravagant mais il n'est pas immoral. Un moine fou d'amour, pour pouvoir jouir de celle qu'il aime, vend son âme au diable et est châtié par lui-même et par ce pacte infernal. Qu'exiger d'autre ? À mon sens, on peut représenter le drame mentionné. Je prends la responsabilité d'émettre mon avis afin d'abréger la censure. R. de J. 13 mars 1845. *L. C. M. Pena*[38].

En revanche, lui aussi, en tant que dramaturge, il a été censuré par ses camarades qui ont interdit une de ses comédies, *Os ciúmes de um pedestre (La jalousie d'un lieutenant)*, en 1845. Cette censure inattendue a provoqué les protestations de son auteur dans une lettre écrite à José Rufino, son ami et premier secrétaire du Conservatoire :

> Que Dieu m'accorde de la patience avec la Censure ! … Il est coûteux de gagner sa vie de façon *honorable*… Il vaudrait mieux voler les coffres de la Nation, puisque pour cela il n'y a pas de Censure. […] M. le Censeur… Le pauvre ! Je crois qu'il souffre de la cataracte… dans l'intelligence, car il a vu une insulte à João Caetano là où il n'y avait qu'une parodie d'*Othello,* des parodies permises dans les parties les plus civilisées du monde où la littérature n'est pas emprisonnée... J'en aurais beaucoup à dire, cependant je ne veux pas m'en occuper[39].

Après cette participation au Conservatoire Dramatique et sa consécration comme auteur de comédies, Pena a probablement été invité par la direction du *Jornal do Commercio* et a pris en charge une nouvelle série sur le théâtre lyrique de la capitale au cours de la saison 1846-1847. Cependant, nommé secrétaire du Consulat de Londres, il a dû quitter la tâche journalistique après un an de publication de la série. À Londres, l'intense rythme des travaux et le climat humide de la ville ont apparemment accéléré la manifestation d'une tuberculose. Martins Pena est mort très jeune, à l'âge de 33 ans, le 7 décembre 1848 à Lisbonne, pendant son voyage de retour au Brésil alors qu'il envisageait de se soigner dans sa ville d'origine.

Dans la notice biographique de Pena, Veiga fournit encore quelques souvenirs de son neveu, José Francisco Vianna, sur la physionomie du dramaturge feuilletoniste : « Il avait la taille petite, la mine faible, des yeux verdâtres, le regard observateur et pénétrant, et une présence extrêmement sympathique[40]. » Outre ces souvenirs, qui mettent en évidence la nature d'observateur de Pena, un trait essentiel de l'intelligence dramaturgique et critique de l'auteur, on retrouve le témoignage critique de Machado de Assis[41] sur le « talent sincère et

[38] *Ibid.*, p. 108-109.
[39] *Ibid.*, p. 167.
[40] Luís Francisco da Veiga, « Luís Carlos Martins Pena. O criador da comédia nacional », dans *Revista do IHGB,* 1877, tome XL, p. 380. « Tinha estatura baixa, compleição débil; olhos verdoengos, o olhar observador e penetrante, e uma presença nimiamente simpática. »
[41] Machado de Assis est le plus important écrivain brésilien du XIXe siècle, voire de nos jours.

original » de Pena, « à qui n'a manqué que plus de temps à vivre pour perfectionner et entreprendre des œuvres plus notables[42]. »

Retracer la vie de Martins Pena en reconstituant sa position dans le contexte de création des feuilletons dramatiques grâce à un regard diachronique est important, non seulement pour connaître sa trajectoire, mais surtout pour projeter une nouvelle perspective sur sa participation au théâtre et à la littérature. D'une part, cette optique nous permet de considérer que, comme dramaturge, il était parfaitement intégré à la sociabilité des écrivains, des éditeurs, des artistes et des directeurs de théâtres, ce qui lui a permis de connaître les coulisses du théâtre lyrique. D'autre part, on sait qu'il était aussi familier des journalistes, des éditeurs et des directeurs des quotidiens qui circulaient certainement dans les principaux théâtres de la ville, de telle sorte que Pena a très probablement fréquenté les rédactions de ces journaux où il a eu accès aux quotidiens européens, en particulier aux journaux français. Par ailleurs, maîtrisant les langues française, anglaise et italienne, ses textes témoignent du fait qu'il dévorait tous les journaux et magazines étrangers par le biais desquels il suivait les actualités dramatiques de Paris et de Londres. En effet, il se présentait comme un fin connaisseur de la critique des bas de page français, au-delà d'un lecteur commun. Grâce à l'écriture du feuilleton théâtral, en joignant son expérience d'auteur de comédie et de censeur à sa plume vivante, perspicace et inventive qui transfigure l'auteur en critique, il a réussi à forger sa facette de feuilletoniste : un critique feuilletoniste dans lequel on reconnaît une manière sarcastique de faire l'expertise de la matière artistique – du libretto aux coulisses.

3. Les feuilletons de la « Semaine Lyrique », une critique d'art en bas de page

Composée de cinquante-deux articles, la « Semaine Lyrique » écrite par Martins Pena constitue la première critique hebdomadaire de théâtre en série parue dans la case feuilleton des quotidiens de la capitale impériale[43]. Entre 1846 et 1847, ces articles offrent toutes les

[42] Machado de Assis, « Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade », dans *Obra completa,* vol. 3, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 801-836, cité aussi par Raimundo Magalhães, *Martins Pena e sua época, op. cit.,* p. 248-249.

[43] Nous rappelons que la périodicité et la durée – treize mois successifs - de parution de ces feuilletons lui confèrent le statut de série, à la différence des feuilletons dramatiques parus auparavant, dont la parution est discontinue - ils varient au gré du succès des spectacles ou des actualités des théâtres. À propos du nombre d'articles de la série, 52 critiques ont paru dans la case feuilleton, mais au moins 4 articles de Martins Pena ont été publiés dans les colonnes du haut de page pendant cette année, ainsi que le montrent les recherches présentées dans l'édition annotée de la « Semaine Lyrique. » Voir le deuxième volume de cette thèse.

semaines[44] l'actualité du théâtre lyrique italien et français de Rio de Janeiro, dont les compagnies se sont installées au Théâtre de São Pedro de Alcântara et au Théâtre de São Francisco, respectivement. En tant que revue des spectacles lyriques liée à un grand quotidien, la « Semaine Lyrique[45]» présente un panorama des grands opéras italiens, des opéras-comiques et des vaudevilles donnés dans les deux principaux théâtres de la ville, avec la description des soirées et l'appréciation de ces spectacles, de leurs répétitions à leurs mises en scène.

En effet, lorsqu'on considère cet ensemble d'articles plus attentivement, on voit qu'ils constituent plus qu'une simple revue d'actualité pour dilettantes. Ces feuilletons proposent d'importantes critiques d'art du spectacle, essentiellement fondées sur des concepts artistiques précis et proposant des réflexions sur ce qui est présenté et sur l'idéal esthétique des spectacles ; il s'agit donc d'observations pragmatiques, de conseils techniques et d'art dramatique adressés aux artistes et aux directions des théâtres. En plus d'être voué au perfectionnement des opéras italien et français montés sur la scène brésilienne, les idées critiques de Martins Pena prévoient de soutenir la production nationale par l'établissement du théâtre dramatique et lyrique brésilien – tant pour ce qui concerne la création que la réalisation des spectacles –, par la formation technique de chanteurs et de musiciens du pays ainsi que par l'éducation artistique du public.

Outre le propos critique et la tournure nationaliste intrinsèques à la plume du dramaturge, la «Semaine Lyrique » constitue le premier ensemble de critiques consacrées exclusivement à la scène lyrique de la capitale fixées en série dans le bas de page d'un grand quotidien de Rio de Janeiro et du Brésil, avant même que les chroniques de variétés soient fixées dans la case feuilleton[46]. Ainsi ces feuilletons apparaissent-ils comme un espace public médiatisé où sont commentés les postures et positionnements des directions des théâtres, le comportement des spectateurs et les impressions sur l'interprétation des acteurs et des musiciens pendant la préparation et les soirées de spectacle. C'est donc dans le traitement de ces aspects et de ces cibles que ressortaient ses idées et ses principes esthétiques sur les arts du spectacle, comme une conscience artistique consacrée à l'essor de la scène dramatique et lyrique de la jeune nation brésilienne. Pour accomplir cette tâche, Martins Pena a endossé la posture d'un critique exigeant envers le public, les directions, les musiciens, les chanteurs et

[44] Normalement le mercredi ; néanmoins, certains mois, les feuilletons n'étaient pas toujours publiés le même jour de la semaine.
[45] Titre donné à la série à partir de mars 1847.
[46] Nous rappelons également que la première série de variétés publiée dans l'espace du feuilleton n'est apparue qu'en décembre 1852, avec les chroniques de « A Semana » (La Semaine), de Francisco Otaviano.

même envers les chanteuses les plus ovationnées, dont la beauté, l'élégance et le charme faisaient l'objet de louanges gratuites. À mesure que l'on lit la série, on note que Martins Pena concevait le théâtre *grosso modo* comme la réunion de la structure matérielle, de l'organisation des salles et du talent et de l'étude des artistes.

Tout d'abord, le feuilletoniste exigeait constamment des directions de théâtre l'embauche de bons chanteurs et musiciens, le choix de partitions célèbres et neuves, appropriées aux troupes, tout en réclamant une structure matérielle et financière pour le travail des artistes. Sans jamais abandonner ses principes, le critique raillait, par exemple, les pièces ou les extraits supplémentaires, ajoutés aux entractes des reprises des opéras, dont l'effet est de donner un nouvel aperçu d'un spectacle déjà connu et représenté plusieurs fois. Ce genre de pratique palliative, mise en œuvre pour retarder la crise qui s'installait au théâtre italien, prouve la situation financière défavorable de l'institution et les lacunes de la part de la direction dans la programmation des répétions et des nouveaux opéras.

> Mais les opéras en travaux ne peuvent plus être *réparés* et, par conséquent, il est impossible de s'y produire. C'est dans ces crises qui le talent des hommes se révèle et que le génie voltige, sublime. Les directeurs ont vu que les réparations sont devenues stériles et, dans un éclat de génie, ils ont inventé le système des *étais*, ce que nous allons soumettre à l'intelligence des esprits médiocres et réservés. Supposez par exemple qu'un opéra ne remplit plus la salle, comme on dit dans le jargon, que fait-on ? Pendant la pause entre le premier et le deuxième acte, *on étaye* l'opéra sur des airs et des duos indépendants [...][47].

De l'autre côté de la scène, Pena souhaitait des spectateurs enthousiastes et surtout un public juge, qui privilégiait la qualité des spectacles au détriment de la popularité des artistes et des genres. En effet, au fur et à mesure de la série, on s'aperçoit que le public de la capitale est caractérisé comme un ensemble d'amateurs fous dont les postures et les attitudes gênaient et condamnaient souvent les soirées de spectacle, par exemple, avec des ovations exagérées, des sifflets contre quelques chanteurs ou des conflits entre les groupes de dilettantes. L'observation de ces manifestations passionnées des amateurs d'opéra italien et des prime donne n'échappait pas au feuilletoniste. Il les a souvent enregistrées et critiquées dans son feuilleton, notamment avec ce récit, dont le ton ironique tourne en dérision les attitudes inconséquentes des dilettantes :

---

[47] *Jornal do Commercio*, 23 mars 1847. « Mas as óperas com reforma já não estão em circunstâncias de ser *reformadas,* e por conseguinte incapazes de produzir. Nessas crises é que o talento dos homens se revela e que o gênio esvoaça sublime. Viu a gente diretória que as reformas tornaram-se improfícuas, e, por um rasgo de gênio e talento, inventou o sistema dos *espeques*, que explicaremos para inteligência dos espíritos mesquinhos e acanhados. Suponham, por exemplo, que uma ópera já não dá casa, como se costuma dizer em linguagem técnica, o que se faz? No intervalo do primeiro ao segundo ato *especa-se* a dita com árias e duetos avulsos [...]. »

> Lors de la première soirée de présentation de *Mazaniello*, l'orchestre s'est vu servir de dépôt d'offrandes. On a lancé à M. Mullot un bouquet de feuilles ou de graminées, nous ne savons pas dans quelle intention, mais il en a reçu un […] Lorsque Mlle Duval a fini de chanter la *romanza*, on lui a lancé un bouquet de fleurs qui est tombé en plein sur les timbales en produisant une note hors du tempo et de la mesure, à défaut de tomber aux pieds de la chanteuse. […] Sans s'interroger [le timbalier] s'est aussitôt aperçu à qui ces fleurs étaient destinées et les a lancées sur la scène. Mlle Duval les a prises et, lorsqu'elle a voulu les sentir, son nez s'est irrité parce qu'elles étaient faites de plumes et l'ont piquée. Nous avons donc admiré l'ingénieux rappel de cet admirateur de la chanteuse qui, souhaitant révéler à sa chérie devant la salle de combien de peines son cœur souffrait pour elle, lui a lancé un bouquet de plumes[48].

De la part des musiciens, l'excellence dans l'exécution se fait impérative puisque le chef d'orchestre et la plupart des instrumentistes sont des professionnels, assez expérimentés, selon l'avis du critique. À défaut d'observer ces compétences, il n'hésitait pas à orienter les musiciens en suivant ses perceptions. À propos du réglage des instruments, le feuilletoniste recommandait aux « maîtres de l'orchestre [d'y mettre] plus de soin, bien qu['il leur] reconnaiss[e] du talent. Il [lui] sembl[e] parfois que les instruments ne sont pas tous dans le même ton[49]. »

Finalement, en ce qui concerne les chanteurs, le feuilletoniste recherchait la présence de techniques et de compétences dramatiques et musicales, d'un engagement dans le rôle et dans l'étude des partitions. Lorsqu'il a commenté l'arrivée de la nouvelle compagnie française à Rio de Janeiro, le feuilletoniste avertissait toute la troupe du théâtre italien, et particulièrement Augusta Candiani, la prima donna de la compagnie : « Étudiez Mme Candiani, étudiez tous, car de nouveaux concurrents sont arrivés et d'autres suivront sans doute[50]». En d'autres endroits, il vitupérait la prétention des chanteurs étrangers qui croyaient plutôt au succès dû à leur origine européenne et au métier artistique qu'à l'étude et au perfectionnement de leurs habiletés techniques sur scène. L'exemple le plus remarquable de la

[48] *Jornal do Commercio*, 31 août 1847. Nous signalons qu'en portugais il n'existe qu'un seul mot, *« pena »,* pour exprimer les deux termes « penne/plume » et « peine » du français ; le terme portugais supporte les deux définitions. Remarquons par ailleurs que "*pena"* est aussi un homonyme du dernier nom du feuilletoniste, Martins Pena. « A orquestra, na noite da primeira representação de *Mazaniello,* esteve afortunada, servindo de depósito das oferendas. Atiraram a M. Mullot um ramo de folhas ou de capim, não sabemos com que intenção, e lá caiu[...] Quando Mlle Duval acabou de cantar a *romanza,* arremessaram-lhe da plateia um ramo de flores, que, em vez de cair aos pés da cantora, foi dar em cheio em um dos timbales, produzindo uma nota fora de tempo e compasso. […] viu logo [o timbaleiro] sem mais exame a quem pertenciam as flores, e atirou-as para o tablado. Mlle Duval as apanhou, e querendo-as cheirar, em vez de odor sentiu cócegas no nariz porque eram elas de penas e espinhavam. Foi então que admiramos a engenhosa lembrança do admirador da cantora, que, desejando fazer ciente à sua apaixonada em pleno auditório o quanto por ela sofria penas de coração, atirou-lhe um ramo de penas. »

[49] *Jornal do Commercio*, 7 octobre 1846. « Aos professores da orquestra, conquanto reconheçamos o seu talento, tomamos a liberdade de recomendar mais cuidado. Parece-nos as vezes que os instrumentos não estão todos no mesmo tom. »

[50] *Ibid.*

série est le dur reproche du critique envers le ténor français Edmond Mullot, qui a suscité une polémique le chanteur et lui dans les pages du journal[51]. Le feuilletoniste le décrivait ainsi :

> *Mullot [sic]*. Selon Buffon, rat de campagne qui, dans le langage courant [du portugais] s'appelle « *arganaz* ». On ne pouvait pas trouver une plus perspicace définition pour le ténor car, en effet, personne ne *ronge* mieux une partition que lui. C'est l'esprit de son nom, le caractère qu'il contient, jusqu'à présent dissimulé aux yeux et à la clairvoyance du grand public[52].

Ces exemples montrent que la critique du théâtre lyrique devient une chronique des spectacles située entre la réalité et la fictionnalisation des situations et des personnages. En se servant du registre littéraire qui permet cet échange entre le réel et la fantaisie, les feuilletons de Martins Pena dépassent l'élaboration des articles informatifs de l'actualité et l'appréciation des opéras mis en scène à Rio de Janeiro. En remettant en question la qualité des spectacles, alors applaudis par les spectateurs présentés dans la capitale impériale, le feuilletoniste dévoile le paysage lyrique au public spectateur et lecteur par le biais de remarques et de reproches qui révèlent les défis de la scène brésilienne en train de s'établir. Critique judicieux et inventif, Pena montre par la fantaisie et par le grotesque les réels soucis et péripéties de la scène brésilienne en quête d'une identité nationale. C'est ainsi que la « Semaine Lyrique » se présentait, comme une critique d'art théâtral, dans le sens le plus large du mot, puisqu'il s'agissait d'articles qui, par le biais d'un portrait verbal, réfléchissent aux conditions matérielles, professionnelles et artistique de l'élaboration et de la réalisation du théâtre dramatique et lyrique au Brésil.

S'il est vrai que Martins Pena était un critique exigeant et parfois austère, il n'est pas moins vrai qu'il apparaissait aussi comme un feuilletoniste spectateur dilettante ; un amateur et un passionné de théâtre et de musique de qualité, de beauté et de sensibilité artistiques, avant tout. Aussi réclame-t-il un engagement plus conscient du public au lieu des attitudes qu'il qualifie comme des « Folies de la Jeunesse » :

> Tout citoyen, mieux, tout dilettante est obligé d'apporter sa contribution en faveur du progrès et du maintien du théâtre lyrique ; et à ce devoir nous ne manquerons pas[53].

---

[51] Voir le feuilleton du 8 septembre 1847 et les annexes dans l'édition annotée. Pour plus d'exemples sur cet aspect, nous renvoyons le lecteur au feuilleton du 11 mars 1847.

[52] *Jornal do Commercio*, 8 septembre 1847. « *Mullot*, segundo Buffon, é um *rato do campo*, que em linguagem vulgar se chama *arganaz*. Mais atilada significação não se podia encontrar para o exímio tenor, porque na verdade ninguém *rói* melhor do que ele uma partitura. É esse o espírito do seu nome, a designação nele contida a até agora oculta aos olhos e à penetração do vulgo. »

[53] *Jornal do Commercio,* 23 mars 1847. « Todo o cidadão, não dizemos bem, todo o diletante tem a obrigação de contribuir com o seu contingente para o progresso e manutenção do teatro lírico, e a este dever não faltaremos nós. »

Dans la peau d'un spectateur idéal, le feuilletoniste se permet encore de témoigner d'épisodes inattendus qui font écho aux reproches et aux protestations contre la négligence de la part de certains artistes. Pour les raconter, il élabore avec soin le comique de son récit, afin de souligner le burlesque de la situation et de façon à ce que le lecteur suive pas à pas les impressions du critique.

> […] M. Motta jouait au cor anglais l'introduction de la romance *Al dolce guidami* avec son habituelle habileté et sa maîtrise. Nous nous sommes assis, avons applaudi le maître et nous avons porté notre attention sur Mme Lasagna. Lorsqu'elle a chanté la première mesure, nous nous sommes figé ; lorsqu'elle a chanté la deuxième, nous avons pris notre chapeau ; lorsqu'elle a chanté la troisième, nous nous sommes levé ; lorsqu'elle a chanté la quatrième, nous sommes très vite sorti, en écrasant les pieds de nos voisins ; lorsqu'elle a chanté la cinquième, nous nous sommes enfui ; lorsqu'elle a chanté la sixième, nous l'entendions encore du milieu de la place ; lorsqu'elle a chanté la septième nous avons allongé le pas ; lorsqu'elle a chanté la huitième … Dieu soit loué, nous ne l'entendions plus[54].

Ainsi, plus qu'un spectateur, Pena est un dilettante sensé qui semble à la fois s'amuser en dénonçant les embarras et les confusions de scène dont il est le témoin et qu'il transforme en récit comique dans le but d'en donner un traitement plus réel et, par conséquent, grotesque, et qui amuse aussi son lecteur en quête de divertissement.

> […] ensuite, le charlatan Dulcamara est entré sur un chariot de location tiré par un cheval maigre, branlant et faible, conduit par le mors par deux figures extravagantes […].
> Le petit animal (nous parlons du cheval) est entré en scène, s'est cogné l'œil contre le lustre et a reculé ébloui […] et il a tiré d'un coup sec vers l'avant ; l'homme à la droite l'a ressenti ; mais voyant devant lui une si remarquable assemblée et voulant montrer encore une fois avant de mourir qu'il était capable d'un acte de bravoure, le bon rossinante s'est élancé ; les extravagants n'ont pas pu le retenir ; le chariot a roulé à toute vitesse vers l'avant, poussé et accéléré par l'inclinaison de la scène ; le charlatan, le turque et le valet, percevant le risque d'être précipité sur l'orchestre déjà apeuré, ont sauté précipitamment au sol, au milieu des huées qui se sont élevées des fauteuils ; comme une tortue, le *régisseur* a rentré sa tête dans sa carapace et les choristes se sont enfuis, épouvantés comme de timides brebis[55].

---

[54] *Jornal do Commercio,* 19 août 1847. « […] tocava o Sr. Motta no corne-inglês, com a sua bem conhecida habilidade e perícia, a introdução da romanza *Al dolce guidami*. Sentamo-nos, aplaudimos ao professor, e demos atenção a Sra. Lasagna. Ao cantar esta o primeiro compasso, ficamos frio; ao cantar os segundo pegamos no chapéu; ao cantar o terceiro, levantamo-nos; ao cantar o quarto, saímos apressado, pisando nos pés dos vizinhos; ao cantar o quinto deitamos a fugir; ao cantar o sexto, ouvimo-la já do meio do largo; ao cantar o sétimo; apertamos o passo; ao cantar o oitavo... graças a Deus já não a ouvimos. »

[55] *Jornal do Commercio,* 10 août 1847. « […] depois entrou o charlatão Dulcamara em um carro de aluguel puxado por um cavalo magro, trôpego e raquítico, que vinha conduzido pelo freio por duas figuras heteróclitas […]. O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado […] e ele deu um arranco; o homem da destra sofreou-o; mas o bom do rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembleia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante; os heteróclitos não o puderam conter; o carro, impelido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante; o charlatão, o turco e o lacaio, vendo-se em risco de serem precipitados na orquestra, que já se alvoroçava, saltaram com presteza para o chão no meio da apupada que se

La conscience et le regard d'artiste de Pena lui ont sans doute assez souvent permis de donner sur les spectacles un avis dépourvu du filtre cathartique d'un spectateur commun. Le constat régulier que les opéras étaient vidés de « poésie » le conduisit à prêcher pour des solutions parfois évidentes mais rarement favorisées ou mises en pratique par les directions des théâtres et par les autorités responsables :

> Il y a huit mois, dans un de nos feuilletons où nous parlions des chœurs en remarquant leurs erreurs et les raisons qui en étaient l'origine, nous disions : « Comment guérir ce mal ? [...] ». Nous avons alors rappelé la création du Conservatoire de Musique, pour la manutention duquel le corps législatif avait accordé des loteries […].
> [...]
> Presque toutes les nations européennes ont un théâtre de chant national. Pourquoi n'en aurions-nous pas un ? Notre langue serait-elle inapte aux accents musicaux ? [...] Que nous manque-t-il donc ? Des chanteurs, seulement des chanteurs[56].

On voit que Martins Pena, dans la peau d'un feuilletoniste dilettante, s'est progressivement convaincu du très lent progrès des investissements matériels et du manque d'intérêt du gouvernement vis-à-vis de la création d'une institution d'enseignement et de perfectionnement musical, comme le Conservatoire. Quoi qu'il en soit, pendant toute l'année de parution de la série du feuilleton, Pena s'est engagé à faire la critique des contraintes qui empêchent le plein essor de l'art des spectacles à Rio de Janeiro, ainsi que l'illustrent les exemples analysés.

Avec la même vigueur, Martins Pena a protesté contre les mesures incohérentes de la censure du Conservatoire Dramatique sur les spectacles, notamment avec un feuilleton dédié à l'opéra-comique *Les Diamants de la Couronne*, mis en scène par la compagnie française. Ce feuilleton est fondé sur une ironie caustique, instillée par un critique qui condamne les raisons de la censure, à contresens des éloges formulés à l'égard de la version présentée. L'intrigue et les personnages de l'opéra ont dû prendre une nouvelle identité nationale afin de recevoir l'accord du Conservatoire Dramatique[57].

---

levantou da plateia; o *ponto* meteu a cabeça para dentro da concha como uma tartaruga, e as coristas deitaram a fugir espavoridas quais tímidas ovelhas. »

[56] *Jornal do Commercio*, 8 juin 1847. « Há oito meses que em um dos nossos folhetins falando dos coros e notando os seus defeitos e causas que para isso concorriam dizíamos: 'Como remediar esse mal? […]' Lembramos então a criação do Conservatório de Musica, para cuja manutenção o corpo legislativo havia concedido loterias […]. « Quase todas as nações europeias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? […] O que nos falta pois ? Cantores, e unicamente cantores. »

[57] Cet opéra-comique en trois actes de Scribe et Auber a été créé à la Salle Favart, le 5 mars 1844, et à Rio de Janeiro, le 2 janvier 1847. Il a été durement censuré par le Conservatoire parce que l'intrigue racontait l'épisode fictif d'une reine du Portugal qui se faisait passer pour une gitane et vendait un diamant de la couronne

> Et aussitôt, la pièce montait sur scène... On a alors pu admirer le scrupule des censeurs. Sans la supériorité de la composition d'Auber, les huées n'auraient pas essuyé l'insulte littéraire faite par les censeurs au bon peuple de Rio de Janeiro ! La pièce se passe au Danemark ; tant mieux ! Ce n'est pas la couronne du Danemark la plus connue pour ses brillantes richesses ; mais on fera cette concession. Conformément à ces changements, d'autres ont également été faits dans les noms des personnages : tout s'est *danemarkisé*. Santa Cruz est devenu Turvik, Pedro est devenu Peters, et ainsi de suite. Doux Jésus ! Quel incroyable miracle s'est opéré avec ces transformations ! L'opéra a cessé d'être antimonarchique, antidynastique ; en paix, sains et saufs, rassurés dans leur conscience, les spectateurs ont pu s'amuser, applaudir et passer quelques nuits pleines au théâtre de São Francisco[58].

Étant donné le rôle de critique attentif et exigeant qu'il a endossé, Martins Pena a sans aucun doute contribué à l'établissement et au perfectionnement de l'art du spectacle lyrique au Brésil. « M. Pena a abandonné la posture de l'intellectuel fier et a abordé des questions moins évidentes et cependant essentielles pour l'excellence dans l'exécution, principalement du théâtre lyrique[59]. » En effet, dans la « Semaine Lyrique », il est possible de reconnaître au moins deux niveaux d'écriture et de critique : d'une part, celle qui touche au contexte de production et d'exécution des opéras ; d'autre part, un second niveau qui atteint une réflexion sur l'art représenté aussi bien que sur l'art de l'écriture (littéraire) dans le journal. Ces thèmes, Martins Pena les a intégrés à sa propre forme d'écriture par la voie fictionnelle, dans un style fortement ironique qui aboutit à une métamorphose de l'ironie journalistique ; ce faisant, il légitime une poétique toute particulière dans la case feuilleton brésilienne de l'époque.

4. Les principes esthétiques et poétiques d'un dilettante éclairé

Quand on pense aux feuilletons écrits par Martins Pena, on pense indéniablement à des critiques construites dans un style littéraire et créées pour les bas de page des quotidiens

---

portugaise dans le but d'obtenir de l'argent pour les besoins de l'État, sans surcharger le peuple avec l'augmentation des taxes et des impôts.

[58] *Jornal do Commercio*, 17 janvier 1847. « E em breve foi a peça levada ao palco cênico... Então pôde-se admirar os escrúpulos dos censores. Se não fosse a superioridade da composição de Auber que surriadas não teriam desagravado o bom povo do Rio de Janeiro do insulto literário que lhe havia sido feito pelos censores! A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes das personagens; tudo passou a *dinamarquesar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Feita essa transformação, Jesus, meu Deus! que espantoso milagre se operou! A ópera cessou de ser antimonárquica, antidinástica; os espectadores puderam, a paz e salvo, e com todo o sossego de suas consciências, divertir-se, dar palmas, passarem algumas noites cheias no teatro de S. Francisco. »

[59] Priscila R. Gimenez*, Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte*, Mémoire de Master Recherche, UNESP, 2009. « o 'Sr. Pena' abandonou a postura "engomada do intelectual" e tratou de questões menos evidentes, mas imprescindíveis para a perfeita realização da arte lírico-teatral. »

brésiliens. Mais ses critiques participent aussi du processus de mondialisation médiatique, notamment par l'insertion d'un contenu culturel et par la dynamisation de l'écriture journalistique grâce à la participation d'écrivains à la rédaction. Au Brésil, particulièrement, les hommes de lettres du XIXe siècle – les plus connus et les moins célèbres de nos jours – ont participé effectivement à la presse nationale, non seulement avec leurs signatures dans les rubriques mais aussi avec la création de journaux et la participation aux directions de rédactions[60].

Néanmoins, la façon dont Pena a adapté le style des chroniqueurs français, avec leur orientation ironique, fictionnelle mais aussi réaliste, la façon dont il a adapté cette écriture oblique aux critiques de théâtre du *Jornal do Commercio* n'est pas évidente. Vouée aux divertissements mondains, au niveau le plus superficiel, cette écriture se consacre à réfléchir à son processus d'élaboration et d'interprétation des spectacles, ainsi qu'à sa propre forme et aux procédés dont elle se sert. Cette poétique entamée par le jeune auteur journaliste brésilien est apparue comme tout à fait originale, étant donnée la conjoncture de la jeune presse nationale, alors en train d'assimiler les nouveaux paradigmes éditoriaux et rédactionnels des matrices médiatiques. À l'époque, la production littéraire brésilienne – tant pour ce qui concerne les parutions en librairie que pour la presse ou le théâtre – se trouvait à un moment décisif où les œuvres commençaient à confluer vers une identité nationale. Dans ce cadre, c'est comme feuilletoniste du théâtre lyrique que Martins Pena a participé, au-delà de l'Atlantique, à la révolution médiatique du XIXe siècle. Au Brésil, dans cette fonction, il a par conséquent participé à la création d'une identité de style et d'esthétique d'écriture littéraire du journal.

En effet, fort de son alignement sur le paradigme de la presse internationale, la méthode et les procédés d'écriture récupérés et remodelés dans ses feuilletons dépassent la singularité et la hardiesse de la plupart de ses prédécesseurs, rédacteurs du feuilleton théâtral. Son travail d'écriture révèle son habileté à créer une critique légitime à partir de ce modèle, en l'adaptant et en l'acclimatant au paysage lyrique de Rio de Janeiro. Il est vrai que Pena était déjà un dramaturge expérimenté et naturellement ironiste ; mais les contours, les contraintes et les défis imposés par le support médiatique à la création d'un feuilleton sont différents de

[60] Pour donner quelques exemples d'auteurs célèbres du XIXe siècle qui ont écrit dans les journaux, magazines ou revues, citons Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco Sales Torres Homem, Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antonio de Almeida, Machado de Assis, Aluisio Azevedo, Olavo Bilac, parmi d'autres. Un des exemples les plus célèbres, déjà mentionné, est José de Alencar (1829-1877), feuilletoniste et rédacteur en chef du *Dáario do Rio de Janeiro*. Citons aussi l'exemple de Francisco Sales Torres Homem (1812-1876), qui a été rédacteur du *Despertador* (1838-1840) dès sa création et son directeur entre 1839 et 1840.

ceux imposés à l'élaboration des comédies[61]. La presse, comme nous le savons, possédait sa propre machinerie, notamment après la révolution médiatique, lorsque le discours, la cible, la forme et le contenu du journal étaient destinés à informer, à éclairer les opinions politiques et à offrir du divertissement au lectorat. Dans ce cadre, l'écriture des rubriques où la littérature se doit d'être inventive – particulièrement les rubriques dont le format est libre, comme la chronique –, est souvent métalinguistique et métaréflexive, afin de garantir l'essence de l'écrivain dans l'ombre du journaliste. En tant que bon lecteur de la presse internationale, Martins Pena a filtré ces deux aspects et les a appliqués à son gré dans la composition de ses feuilletons.

La « Semaine Lyrique » est fondée sur un système qui constitue un des atouts de son auteur : celui de représenter la réalité par le grotesque fictionnel. Un feuilleton où des « réflexions philosophiques théâtrales[62] » s'emparent du critique alors qu'il attend le début d'un spectacle en retard est un exemple, par métonymie, de cette façon de représenter la réalité observée par le feuilletoniste. Dans cet article, Pena discourt sur « deux manières d'envisager l'opéra, selon la disposition de l'âme[63] » : lorsqu'il est guidé par la « poésie », l'opéra peut être « l'extase des sens », car c'est « le plus beau et et le plus magnifique des spectacles[64] ». L'opéra est alors « la réunion de tous les beaux-arts, de la musique, de la poésie, de la peinture, de l'architecture, de l'optique et de la mécanique ; en un mot : « la grande œuvre d'excellence, comme son nom indique – Opéra[65]. »

En revanche, en tant que dramaturge et fin connaisseur de la structure humaine et matérielle du théâtre, il considère que « si l'on regarde le monde et les actions de la vie avec la moquerie qu'elles méritent », le regard sublime et idéal sur l'opéra, les artistes et la scène se transforme complètement :

> Le rideau se lève, et si la scène présente, par exemple, une place, nous voyons à la limite un salon de trente pieds carrés avec, de part et d'autre, cinq ou six coulisses avec quelques petits coups de pinceau feignant d'être des maisons mitoyennes […]. Le chanteur ou la chanteuse sort des coulisses avec de ridicules robes brodées de guirlandes […]. Dans l'orchestre, quelques

[61] Selon les études biographiques et critiques sur Martins Pena, dramaturge, plusieurs de ses comédies étaient normalement écrites à la demande des acteurs de la Compagnie Dramatique Nationale du Théâtre de São Pedro de Alcântara, pour les soirées de spectacle de leurs bénéfices. Les manuscrits de Pena qui nous sont parvenus indiquent que dans ce cas, le dramaturge rédigeait une copie supplémentaire pour le bénéficiaire. Voir notamment le mémoire de Bruna G. da S. Rondinelli.
[62] *Jornal do Commercio*, 17 mars 1847.
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*

> hommes frottent l'archet contre leurs violons avec des mouvements de bras tellement rapides qu'ils donnent le vertige […][66].

Dans la progression de cette transformation esthétique, l'effet essentiel de l'art représenté au théâtre, défini par la catharsis, s'annule mais le grotesque représenté par la description, les images créées par son récit et par la forme de l'écriture du feuilletoniste ressortent de l'observation et de l'appréciation du spectacle qui suit. Martins Pena continue alors la critique de *I Capuleti e i Montescchi*, le spectacle attendu de la soirée, en observant la philosophie théâtrale qui vient d'être révélée :

> Le rideau s'est levé et nous avons tout de suite ri sans savoir exactement pourquoi ; le seul mérite de ce geste a été de révéler notre état d'esprit. De poésie, pas une particule dans l'âme ; d'illusions, pas un atome ; on a vu le théâtre tel qu'il est : du bois de pin, de la toile et de la peinture. Que penserait-on des chanteurs ? Nous les avons attendus et ils n'ont pas tardé. Nous les avons jugés sans enthousiasme et nous en parlerons sans enthousiasme. Le froid de la soirée nous avait transi jusqu'aux os[67].

Conscient de son rôle dans la formation de l'art national en train de s'établir avec le courant romantique, en tant que dramaturge et journaliste, Martins Pena fait montre d'une grande lucidité concernant la participation de la presse et l'influence des médias sur le cercle artistique. À considérer les idées déployées dans ses critiques, il est clair que le rôle essentiel du journal, et notamment celui du feuilleton[68], pour le domaine théâtral, réside dans la diffusion des spectacles, le perfectionnement des artistes et le succès ou l'échec d'un opéra. Il montre également la répercussion et l'efficacité du feuilleton chez les spectateurs, les artistes et les autres quotidiens et périodiques de la ville. En observant cette présence très importante de la presse autour des spectacles, le feuilletoniste décrit par une élaboration assez ironique et sarcastique une des stratégies de succès des théâtres qui se servent du pouvoir de mobilisation de la presse.

« Recette infaillible pour faire de l'argent au théâtre »

[66] *Ibid.* « Levanta-se o pano, e se a cena, por exemplo, representa uma praça, vemos, quando muito, uma sala de trinta pés quadrados; de um lado e de outro cinco ou seis bastidores com quatro pinceladas, simulando casas feitas em talhadas [...]. Sai de dentro dos bastidores o cantor ou a cantora, com ridículos vestidos bordados a ouropel [...]. Na orquestra, uns poucos de homens esfregam os arcos nas rabecas com tal rapidez de braço que causa vertigens [...]. »

[67] *Ibid.* « Subiu o pano e demos logo uma risada sem saber bem o porquê, sendo seu único mérito revelar o estado de nosso espírito. De poesia, nem um ceitil n'alma; de ilusões, nem átomo; vimos o teatro tal qual é: pinho, linhagem e tintas. O que nos pareceriam os cantores? Esperamo-los e não tardaram. Sem entusiasmo os julgamos e sem entusiasmo falaremos. O frio da noite tinha-nos resfriado até os ossos. »

[68] Parallèlement au feuilleton dramatique, on trouve assez souvent des articles sur le théâtre dans les colonnes, normalement dans les rubriques « Correspondências (Correspondances) » et « Publicações a pedido (Publications sur demande). »

> Prenez un morceau de papier et écrivez quatre lignes ou plus, en annonçant que telle chanteuse est un ange et qu'elle chante comme un rossignol, que telle chanteuse est un démon et qu'elle chante comme une guimbarde, et envoyez ces quelques lignes à la presse. Ensuite, prenez un autre morceau de papier et dites le contraire de ce que vous avez dit dans la première et envoyez-le également à la presse. Cela fait, répandez dans toute la ville le bruit que les partis des chanteuses vont huer et siffler. Le soir, ouvrez les portes du théâtre et servez chaud.
> Mercredi dernier le Théâtre Français a vu les fruits de cette très puissante recette[69].

Cet extrait met en évidence le soin que mettait le feuilletoniste dans le choix de son vocabulaire. Le choix et la précision des mots prouvent son inventivité avec, entre autres, le recours à la métaphore, à l'ambiguïté et à la raillerie, qui s'associent souvent à la spécialisation et à l'intention critique de Martins Pena. Cette application dans le vocabulaire en faveur de la critique s'identifie au style ironique de Pena. Elle s'associe à tel point à son style ironique que l'usage de certains termes et expressions techniques n'éclipsent pas le ton de moquerie, notamment lorsqu'il observe que « l'orchestre était acéphale ; les tempos partaient le *galop*[70] ». De même, quand il crée des néologismes par dérivation dans le but d'amplifier son discours critique, l'humour n'en ressort que plus puissant. C'est le cas de ses reproches envers les manifestations exagérées des mélomaniaques et des dilettantes des deux prime donne du théâtre italien Augusta Candiani et Adeodata Lasagna :

> […] on a conclu qu'il n'avait pas d'attaque de fièvre, celle qui est en train de causer des ravages parmi les *dilettanti,* dont on ne sait pas si les homéopathes ou leurs adversaires la nommèrent *candianite*, contre laquelle la pâte italienne appelée *lasagna,* a prouvé être un excellent remède[71].

L'association de la spécialisation et de la forme d'écriture oblique aboutit parfois à la création de procédés littéraires dont seule la liberté de la plume railleuse d'un écrivain feuilletoniste est capable. Observons à cet effet l'extrait suivant, avec cet exercice de style où la phrase est pratiquement épuisée de son langage, qui est remplacé par une ponctuation pleine de signification.

---

[69] *Jornal do Commercio*, 31 mars 1847. « *Receita infalível para se fazer dinheiro nos teatros.*Tome-se uma tira de papel e nela se escreva quatro ou mais linhas, dizendo que a cantora fulana é um anjo e canta como um serafim, e que a cantora sicrana é um demônio e canta como uma coruja, e mande-se este escrito para a imprensa. Tome-se depois outra tira de papel e diga-se o contrário do que se disse na primeira, e remeta-se do mesmo modo para a imprensa. Isto feito, espalhe-se voz pela cidade que os partidos das cantoras vão dar pateadas e assobios. À noite abram-se as portas do teatro e sirva-se quente. Na quarta-feira o Teatro Francês viu o fruto desta poderosíssima receita. »

[70] *Jornal do Commercio,* 11 mars 1847.

[71] *Jornal do Commercio*, 11 novembre 1846. « tiramos a conclusão de que não estava ele atacado de uma febre, que muitos estragos tem feito entre os *dilettanti*, febre que a não sabemos se os homeopatas ou os seus adversários deram o nome de *candianite*, contra a qual nos dizem, valha a verdade, que a massa da Itália chamada *lasagna* é excelente antídoto. »

> Mme Barbieri dans le rôle d'Irène
> …..
> ..... Laissons d'abord passer l'orage[72].

Songeons encore au cas de ce feuilleton où son auteur dressait le portrait d'une soirée apparemment perturbée par la présence de la police pendant le spectacle. La sécurité policière avait été demandée à cause de possibles conflits entre deux groupes de spectateurs dilettantes farouches admirateurs des prime donne du théâtre italien, Marina Barbieri et Adelaide Mugnay. Comme s'il s'agissait d'une actualité de faits divers ou d'une rubrique policière, au lieu de l'actualité lyrique, le feuilletoniste avertit, dans la dernière ligne de l'article : « ERRATA – Dans la 1ère colonne, 3e ligne, au lieu de *Semaine Lyrique*, lisez : *Semaine Policière*[73]. »

Parmi les procédés stylistiques les plus mobilisés par Pena, on trouve les comparaisons, normalement utilisées pour introduire un sujet ou afin de développer un reproche. Parfois, il introduit une approche avec des références extérieures au théâtre, notamment par le biais du syllogisme. Face à un tel discours, apparemment organisé par un raisonnement logique, on a l'impression d'être devant une figure de rhétorique, celle-ci étant plutôt une comparaison ambiguë et ironique qui ne manque pas d'humour. Dans l'exemple suivant, le feuilletoniste a récupéré une actualité de l'astronomie pour dévoiler la stratégie développée par le ténor pour ne pas s'exposer à un jugement qu'il mérite probablement :

> Grâce à ses calculs, Leverrier a découvert une planète qu'il n'avait jamais vue, tandis que les *dilettantes* du théâtre São Pedro ont déjà regardé et écouté plusieurs fois M. Tati et ne l'ont pas encore découvert : c'est qu'il existe en effet une grande différence entre M. Tati et la planète. Si vous voulez la connaître, la voici : la planète a été découverte par le biais de calculs alors que M. Tati a fait le calcul de ne pas être découvert[74].

L'auteur recourt fréquemment à des comparaisons tout autant ambiguës et ironiques qui s'établissent par le biais de la métaphore. Si ces constructions allègent le ton délateur du discours d'autorité du critique et apportent de l'humour, elles n'atténuent cependant pas les réprimandes qu'il formule. Par exemple, on note que le feuilletoniste se sert des phénomènes naturels saisonniers et des superstitions des marins pour représenter les embarras que le

[72] *Jornal do Commercio,* 26 janvier 1847.
[73] *Jornal do Commercio,* 3 mai 1847. « ERRATA – Na 1ª coluna, linha 3ª, em vez de *Semana Lírica*, leia-se: *Semana Policial.* »
[74] *Jornal do Commercio*, 28 décembre 1846. « Leverrier, por meio de cálculos, adivinhou um planeta que nunca tinha visto, e os *dilettanti* do teatro de São Pedro já por muitas vezes viram e ouviram ao Sr. Tati, e ainda o não adivinharam: é que existe uma grande diferença entre o Sr. Tati e o planeta. E se querem saber qual é, aí vai: o planeta foi adivinhado por meio de cálculos, e o Sr. Tati faz cálculos para não ser adivinhado. »

théâtre italien doit surmonter pour accomplir avec excellence le programme de la saison lyrique.

> Les marins ont quelques superstitions extravagantes […] si, au cours de leurs voyages, ils rencontrent tempêtes et bourrasques, ils craignent d'avoir sur le bateau un passager ou une charge qui défie la colère céleste. […] parfois le moine, la femme ou le juif sont lancés à la mer comme bouc émissaire. Ils font de même avec certaines charges […].
> […] Cela fait maintenant trois ou quatre mois que nous remarquons que les soirées de spectacle au Théâtre de S. Pedro sont accompagnées d'orages. Nous n'y avons d'abord pas prêté attention, car nous l'avons pris comme une chose normale et saisonnière […]. Aujourd'hui nous ne nous moquons plus des marins, car nous avons la ferme conviction qu'il existe au sein du Théâtre de S. Pedro de Alcântara des gens et des *charges* qui provoquent bourrasques et tempêtes. […] s'ils ne les lancent pas à la mer afin d'apaiser la colère céleste et de soulager la nef lyrique, elle s'échouera bientôt sur les écueils vers lesquels elle avance, poussée par la force des typhons et peut-être par de mauvais directeurs. Attention, tenez le gouvernail[75]!

Cet extrait fait preuve d'une prose vive, fluide et pleine d'esprit. Cette dernière a certainement garanti le succès de la série de Martins Pena, étant donné que le lectorat cherchait du divertissement, outre l'actualité culturelle et mondaine de la ville. Ce trait d'esprit du feuilletoniste s'observe jusque dans le rythme et dans l'intensité critique imprimés aux résumés de librettos ou de spectacles. C'est le cas de la critique de l'opéra-comique de Scribe et Boïeldieu, la *Dame Blanche*. L'introduction est annoncée comme « l'analyse de cette pièce dont le sujet est tiré d'un roman de Walter Scott[76]» et consiste en un récit de l'intrigue composé de vingt et un paragraphes, situés dans les quatre dernières colonnes et demie d'un long feuilleton de trois pages, rédigé dans une écriture continue et posée qui décrit en détail le contenu de l'opéra au lecteur. À l'opposé, dans les extraits plus mordants, le rythme et la densité de l'écriture sont plus marqués et renforcés par des répétitions, des progressions ou par la circularité des idées, dont l'effet est d'engager le lecteur à suivre le raisonnement et le jugement implicite du feuilletoniste dans le style satirique avec lequel il expose la situation.

> Arrêtons les histoires. Il n'a pas eu de répétition du spectacle en bénéfice de Mme Marieta [Marieta Marinangeli] parce que l'artiste, qui avait très envie de chanter, ne pouvait pas désobéir à son mari et s'est servie de lui pour s'excuser ; celui-ci, afin de ne pas chanter, s'est servi du chasseur anglais pour s'excuser ; se retrouvant dans l'embarras, Monsieur le régisseur

[75] *Jornal do Commercio*, 31 mars 1847. « Os marinheiros têm certas superstições extravagantes [...] se em suas viagens encontram repetidos temporais e borrascas, cismam que há na embarcação em que navegam passageiro ou carga que desafia a cólera celeste. [...] e às vezes o frade, a mulher ou o judeu são arrojados ao mar como vítima expiatória. O mesmo praticam a respeito de algumas cargas[...] Há três para quatro meses que notamos os frequentes temporais em noites de espetáculos do Teatro de S. Pedro. A princípio não lhe demos grande atenção, e os tínhamos como cousa normal e própria da estação [...]. Hoje já não zombamos dos marinheiros, pois temos a profunda crença que há no Teatro de S. Pedro de Alcântara pessoas e *cargas* que provocam as borrascas e tempestades. [...] se não lançarem carga ao mar para aplacar a cólera celeste e alijar a nau lírica, breve soçobrará ela nos escolhos sobre os quais vai impelida pela força dos tufões, e quiçá mau governo. Atenção ao leme! »
[76] *Jornal do Commercio*, 30 septembre 1846.

> s'est servi du manque de parole de M. Mariangeli pour s'excuser et Monsieur le président, interrogé par ses amis, s'est servi de la désobéissance du régisseur à son ordre pour s'excuser. Mais comme la situation ne se suffisait pas des excuses, Monsieur le président a transformé l'affaire à guise et s'est plaint du régisseur ; Monsieur le régisseur, de Mme Marieta ; Mme Marieta, de M. Mariangeli ; M. Mariangeli, du chasseur anglais et le chasseur anglais, sans avoir personne de qui se plaindre, est parti[77].

Naturellement, les feuilletons de Pena sont aussi construits sur les détours typiques de la case feuilleton, comme le montre ce dernier exemple. À l'instar d'un Théophile Gautier, chez Martins Pena, les détours convergent vers la description critique des aspects malchanceux du spectacle. Ainsi, l'absence de commentaires et d'appréciations sur une représentation, ou le remplacement des commentaires critiques par le déploiement d'un autre sujet qui ne sert pas le propos évaluatif du spectacle en question, constitue certainement un reproche, en creux, émis envers certains aspects de la soirée ou envers toute la présentation.

> Mais à présent nous nous apercevons que nous n'avons encore rien dit sur la façon dont a été chanté l'opéra ce soir-là : l'aimable lecteur aura la bienveillance de nous excuser et de prendre en compte que la chose ne vaut pas la peine d'être décrite[78].

Dans l'ensemble de la série, on note que l'humour et la gaîté, normalement d'intention sarcastique, découlent du langage métaphorique ou double qui habite la plume de Pena, dans les critiques moins rigides comme dans les critiques plus dures. Un autre procédé mis en œuvre pour garantir l'humour est l'usage remarquable d'un éventail de citations, de proverbes et d'expressions – principalement en portugais, en français et en latin – ainsi que la déconstruction et la création d'aphorismes. Si Pena emprunte quelques proverbes français comme « à tout seigneur tout honneur[79] », à l'exemple d'Hector Berlioz dans le *Journal des Débats* du 8 octobre 1843, il amplifie à son gré le sens d'autres proverbes pour renforcer ses conclusions, notamment avec ces chanteuses qui ont joué les protagonistes de *La Fille du Régiment* (Donizetti) au théâtre italien : « Les Français disent : '*Les jours se suivent, mais ne*

---

[77] *Jornal do Commercio, 2*1 avril 1847. « Vá de história. Não houve repetição do espetáculo que fora em benefício da Sra. Marieta, porque esta artista, que tinha muita vontade de cantar, mas que não podia desobedecer a seu marido, desculpou-se com ele; este para não cantar desculpou-se com o paquete inglês; o senhor inspetor de cena, vendo-se atrapalhado, desculpou-se com a falta de palavra do Sr. Marinangeli; e o senhor presidente, sendo interrogado pelos seus amigos, desculpou-se com o não cumprimento de ordem que dera ao inspetor de cena; mas como as cousas não podiam ficar só em desculpas, o senhor presidente tomou o negócio em grosso, e queixou-se do senhor inspetor de cena; o senhor inspetor de cena, da Sra. Marieta; a Sra. Marieta, do Sr. Marinangeli; o Sr. Marinangeli, do paquete inglês, e o paquete inglês, como não tivesse de quem se queixar, foi-se embora. »

[78] *Jornal do Commercio,* 23 mars 1847. « Mas agora reparamos que ainda nada dissemos do como foi cantada a ópera nessa noite: o benigno leitor terá a bondade de desculpar-nos, e fará de conta que a cousa não merece a pena de uma descrição. »

[79] *Jornal do Commercio,* 7 octobre 1846.

se ressemblent pas', ce qui veut dire : 'les chanteuses espiègles se succèdent mais ne se ressemblent pas[80]. »

Le feuilletoniste puise aussi dans le répertoire des expressions latines pour orner son discours, en remplaçant par exemple un vocable commun, « etc. », par une autre expression latine moins utilisée, telle « La *Figlia del Reggimento* a donc eu lieu avec Mme Barbieri, M. Sicuro *et reliqua caterva*[81]*. »* En d'autres endroits, au lieu de citer une vraie expression latine, il en crée une et l'utilise de façon très habile, avec pour résultat le même effet d'autorité que s'il s'agissait d'une citation légitime d'auteur cultivé. Bien entendu, l'intention est surtout de fabriquer de l'humour avec ces expériences de langage, ainsi que l'on peut le constater dans le passage suivant : « Peut-être nous nous sommes trompés ; néanmoins *enganatio non est erratio*[82] *».* Il en va de même avec les proverbes en portugais : Pena invente parfois des aphorismes fondés sur des allitérations, des jeux de mots et sur les différents sens que supportent un seul mot, tel « Chanter avec grâce ce qui est sans grâce est une disgrâce[83]». Mais il cite également souvent des expressions d'origine étrangère figées en portugais, comme « l'homme propose et Dieu dispose[84]», et il se sert fréquemment d'expressions ordinaires, comme « Il est mauvais de se noyer dans un verre d'eau[85]», qui donnent un ton plus léger et informel à son discours. Tous ces recours sont autant de ruses pour déployer son ironie.

Le feuilleton est aussi l'espace où Martins Pena s'inquiète de son propre métier et où, à maintes reprises, il se plaint de sa tâche. Ses déclarations d'intention les plus optimistes, qui revendiquent le rôle de la critique, sont signées dans les premiers mois de la série et montrent la conscience qu'il avait de sa position d'intermédiaire entre le spectacle et le public. Ainsi expliquait-il :

> Quand nous écrivons notre feuilleton, nous avons l'unique but de communiquer au public les pièces qui se sont produites sur scène pendant la semaine lyrique et comment elles ont été exécutées. Naturellement, la critique doit occuper une grande partie de nos écrits, ne serait-ce que pour corriger les artistes et pour réduire à des proportions et limites convenables certaines *prétentions* exagérées. Néanmoins, dans cette manœuvre, la blâme retombera toujours sur nous, quelle que soit notre opinion[86].

---

[80] *Jornal do Commercio,* 21 avril 1847.
[81] *Ibid.* Cette expression latine est synonyme de *et relique*, qui peut être traduite par *et cetera*. Voir l'édition du feuilleton, note 6.
[82] *Jornal do Commercio,* 10 août 1847. *« Enganatio »* est probablement un néologisme puisque ce mot n'existe pas en latin vulgaire. Voir également l'édition du feuilleton, note 29.
[83] *Jornal do Commercio,* 11 mars 1847. « Cantar com graça quem não tem graça, é uma desgraça ».
[84] *Jornal do Commercio,* 15 septembre1846.
[85] *Jornal do Commercio,* 5 décembre 1846. L'expression employée par Pena a une formulation d'origine portugaise dont le sens actuel est donné par l'expression « une tempête dans un verre d'eau ».
[86] *Jornal do Commercio,* 14 janvier 1847. « Quando escrevemos o nosso folhetim temos unicamente em vista comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica, e o como foram elas executadas.

Ce propos est emblématique du défi d'écrire avec autorité critique sur le paysage lyrique de Rio de Janeiro, défi que le feuilletoniste pointe de plus en plus au cours de la série. Le plaisir de suivre les spectacles disparaît face à l'obligation artistique de dénoncer leurs aspects négatifs. Les impressions et les effets esthétiques de ces présentations pesaient sur le critique d'un poids si funeste qu'il dut se résoudre à les dénoncer. Quoi qu'il en soit, il est évident que Pena manipule ce discours de plainte, qui constitue une forme de digression. Ce détour est un lien très efficace pour établir une relation de proximité avec le lecteur, puisque le critique semble lui confier ses ennuis.

> On peut comparer le feuilletoniste critique dramatique à cet homme qui, face à une corbeille de fruits, préfère savourer les fruits blets et imparfaits et laisse de côté les fruits saisonniers et sains. Le public va au théâtre pour apprécier ce qu'il y a de bon, le feuilletoniste, pour fouiller ce qu'il y a de mauvais ; quel agréable passe-temps a le premier, quelle tâche désagréable a le second[87].

Évidemment, ces digressions sont de bons exercices de style et d'écriture ironique déployés par Martins Pena, mais elles témoignent aussi des vrais attentes du feuilletoniste par rapport à la suite de la saison lyrique. Quoi qu'il en soit, par le biais de comparaisons et de métaphores, ces digressions apparaissent presque toujours sous une forme inventive et surprenante, souvent pleine d'humour, qui révèle l'éventail dont se sert le feuilletoniste pour élaborer ses critiques, essentiellement sarcastiques.

> En plus nous sommes comme ce satellite qui suit sa planète en rotation : si elle prend la mauvaise direction, nous sommes obligés de la suivre jusqu'au jour où une bienveillante comète la bouscule, la jette dans les airs et nous fait graviter vers un centre meilleur. De même qu'il existe des Portugais qui attendent Don Sébastien, des Anglais, Arthur, et des croyants, le Messie, reniés par l'Antéchrist, nous attendons aussi le réformateur de notre théâtre. Ce sont des croyances, et nous mourrons avec elle en la transmettant à nos fils[88].

Naturalmente a crítica deve ter grande parte nos nossos escritos, já para correção dos artistas, já para reduzirmos às suas devidas proporções e limites certas *pretensões* exageradas. Mas neste lidar uma censura recairá sempre sobre nós, qualquer que seja a nossa opinião. »

[87] *Jornal do Commercio*, 21 septembre 1847. « Pode-se comparar o folhetinista crítico-teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas, deixando de lado as sazonadas e sãs. Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passatempo é aquele, desagradável ocupação é esta. »

[88] *Jornal do Commercio*, 8 jun 1847. « E demais, somos como o satélite que acompanha o planeta em sua rotação: se este toma errada via, forçoso nos é acompanhá-lo, até o dia em que benéfico cometa, abalroando-o, atire-o por esses ares e nos faça gravitar para melhor centro. Assim como há portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anticristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com ela morreremos, legando-a a nossos filhos. »

À l'instar de feuilletonistes français plus expérimentés comme Théophile Gautier et Hector Berlioz, Pena se plaint ici des contraintes imposées par ce rôle de témoin des reprises de spectacles, des soucis et des mésaventures des artistes et de la scène lyrique de la capitale. Du côté brésilien, devoir d'écrire la critique toutes les semaines, à l'exemple de Gautier, est le moindre des ennuis. Le plus dur, ainsi que le signalent régulièrement les deux critiques français, c'est de se trouver obligé d'endosser constamment le rôle du dénonciateur de l'inanité du théâtre italien, des fautes de formation technique des chanteurs, des conflits et des disputes des les spectateurs diletanttes de certains chanteurs et de goût peu exigeant d'un public non spécialisé.

La lecture de la « Semaine Lyrique » montre que Martins Pena est un critique pragmatique qui s'inquiète de l'esthétique et de l'effet des opéras mis en scène. On retrouve la même idée chez un Berlioz feuilletoniste. Ainsi Martins Pena se plaignait-il, en avouant : « Qu'elle est triste la chance d'un pauvre feuilletoniste qui se voit obligé de dire ce qu'il voulait taire à cause de nombreuses considérations[89]». Il dramatise parfois : « Hélas, Jésus ! Quelle tâche ingrate ! Nous ne devons pas parler de M. Massiani comme nous voudrions mais comme il le mérite[90]. » En dépit du poids de la tâche et de la tournure éphémère qu'allait prendre le feuilleton, Pena insistait sur son rôle pédagogique qui impliquait de susciter des « inimitiés contre lui-même parce qu'il faisait des reproches à un artiste qui avait mal accompli sa tâche[91]». Il se reconnaissait aussi comme un historiographe qui enregistre toutes les manifestations autour du théâtre, « fidèle historien des événements, des merveilles, des tribulations, des péripéties, des déclarations, des révolutions, embarras et crises du Théâtre de São Pedro […][92] ».

Toutefois, dans le dernier feuilleton on se trouve face à un feuilletoniste découragé, qui laisse retomber ses efforts en faveur de la formation du théâtre brésilien, vu l'inanité, voire la régression de la scène lyrique de Rio de Janeiro. Le fait que le théâtre de la capitale ne reprenne pas haleine et que, quelques années plus tard, à partir de 1855, le théâtre réaliste allait le supplanter — notamment au Gymnase Dramatique brésilien —, atteste cet état de développment. Martins Pena finit sa participation à cette étape du théâtre brésilien en déclarant sa peine pour le théâtre lyrique qu'il ne verra plus ovationné, étant donnée sa mort prématurée.

[89] *Jornal do Commercio*, 21 avril 1847.
[90] *Jornal do Commercio*, 11 mars 1847.
[91] *Jornal do Commercio*, 21 septembre 1847.
[92] *Jornal do Commercio*, 25 août 1847.

> Déclamer sur les ruines est de la compétence des philosophes et poètes ; que ceux-ci regrettent et chantent les gloires passées de nos théâtres. Quant à moi, je suspends pour l'instant mes revues. S'ils [les théâtres lyriques] se relevaient un jour de l'abattement dans lesquels ils demeurent, ce que personne ne souhaite plus que moi, je continuerais leur chronique avec mon habituelle impartialité.[93]

En composant une poétique qui recréait l'ironie journalistique observée dans la matrice française et qui engageait à son gré le ton conversationnel et les procédés qui fondent le comique par le grotesque, Martins Pena s'est posé comme l'un des feuilletonistes qui inaugurèrent la « causerie » dans la jeune presse brésilienne, bien avant la collaboration d'écrivains critiques et de chroniqueurs brésiliens plus célèbres de la presse périodique, comme celle de Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar ou Machado de Assis.

5. Du dramaturge au feuilletoniste : spécificité et légitimité de Martins Pena

Le célèbre spécialiste du théâtre brésilien Décio de Almeida Prado définit Pena comme un « critique attentif et exigeant, bien dans le ton moqueur qui se constituait alors comme une règle du genre. C'est un homme de théâtre érudit, tout aussi à l'aise dans l'appréciation de la musique ou de la scénographie, que dans celle du texte ou du spectacle[94] ». Ce portrait de Martins Pena feuilletoniste témoigne de sa spécialisation qui garantit sa spécificité et sa légitimité. En effet, ces aspects proviennent de la conjonction d'expériences et d'expertises chez l'homme de théâtre, qui doivent beaucoup à la circulation du dramaturge, du censeur et du spectateur idéal à l'intérieur de la figure du feuilletoniste de la « Semaine Lyrique ».

Si Pena n'a pas eu de succès avec sa prose fictionnelle et ses chroniques, ce premier passage par la presse périodique lui a été utile, au moins en tant que laboratoire d'écriture du feuilletoniste en devenir. On y voit d'ailleurs déjà les contours des principes et des procédés présents dans sa plume d'auteur de comédies et de feuilletoniste. Dans la construction de ses

[93] *Jornal do Commercio*, 6 octobre 1847. « Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas ; estes que lamentem e cantem as passadas glorias dos nossos teatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade. »

[94] « crítico atento e exigente, ainda que no tom galhofeiro que se constituía então numa das regras do gênero, é um homem de teatro de espectro extenso, igualmente à vontade na apreciação da música e da cenografia, do texto e do espetáculo. » Décio de Almeida Prado, « Repensando Martins Pena », dans ARÊAS Vilma, *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena,* São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. VI.

petits contes, il met en évidence, par exemple, les caractéristiques sociales et morales des personnages et la description minutieuse de l'ambiance des scènes ; avec ses chroniques, il présente un portrait réel du langage courant de la ville, outre la description détaillée de personnages stéréotypés, comme les « compadres » – de vieux vieillards habitant la campagne –, les jeunes filles, le couple d'amis qui se promène sous la surveillance du père de la fille ou les jeunes mères d'une couche sociale moins privilégiée.

En dépit de son passage par différents genres littéraires, Pena est célèbre encore aujourd'hui pour son œuvre comique, ce qui explique qu'il soit souvent appelé le «Molière brésilien». En tant que dramaturge, Martins Pena est généralement considéré comme le créateur du théâtre comique national et des comédies de mœurs brésiliennes. Les spécialistes du théâtre brésilien s'accordent sur les aspects les plus remarquables de ses comédies : les thèmes, l'ambiance et les personnages caricaturés, l'intensité de l'action dramatique, l'articulation entre les personnages et l'intrigue (des caractéristiques reconnues à Beaumarchais, Molière, Gil Vicente ou Antonio José), outre la reproduction du langage courant et la fictionnalisation de la réalité. Forte de ces aspects, sa spécificité comme auteur dramatique est d'avoir su imprimer les principes qui valorisaient la production nationale avec plus de force que les autres dramaturges de la première période du romantisme, de façon à offrir un panorama des gens, de la société et du quotidien brésilien de l'époque, sans se détourner de la dimension universelle représentée par ses personnages caricaturaux qui témoignaient des misères et de la spontanéité de la nature humaine.

Dans un genre considéré parfois comme 'facile' ou s'apparentant à de la 'basse comédie' selon des critiques littéraires plus dogmatiques, Martins Pena a réussi à représenter dans ses comédies (de mœurs) des types, des situations, le langage courant des centres urbains et de la campagne d'une façon mimétique, convaincante, naturelle et authentique. Cette maîtrise est celle du dramaturge, voué à la forme pleine du théâtre, c'est-à-dire au théâtre mis en scène, d'abord comme spectacle, puis comme héritage littéraire. Son succès auprès du public et la légitimité de ses créations s'expliquent d'abord dans le choix du genre comique au détriment du drame étranger, notamment français et portugais, qui avait envahi les théâtres de Rio de Janeiro dans les années 1830. Ce succès et cette légitimité s'expliquent ensuite par la conscience et l'habileté du dramaturge à créer un spectacle, c'est-à-dire à créer un texte dramatique consacré à la scène qui présente des indications sur les décors, les costumes, le jeu de scène, les mimes et gestes des acteurs tels qu'il les avait imaginés pour l'intrigue et dont les

dialogues sont soigneusement construits par la sélection du vocabulaire, du rythme et des cadences du langage oral.

Finalement, cette originalité naît de la perspicacité de Martins Pena, qui parvint à subvertir l'aura sublime du théâtre ancien par la forme, le style et l'esthétique de ses intrigues et de ses personnages nationaux, enfin, par le grotesque et par le genre burlesque – la farce et la comédie. Or, condamné par les dogmes néoclassiques, ce genre était tout à fait pertinent pour instituer l'identité nationale et il était l'une des voies les plus évidentes pour fixer les innovations esthétiques du romantisme au Brésil, car ce nouveau filtre à partir duquel on allait concevoir les représentations artistiques était « tourné vers l'ambiguïté immanente de l'homme et de son monde, [et] cherch[ait] à en absorber la contradiction, à la manifester[95]. » Appliqués au théâtre de Pena, ces principes valent moins pour représenter un imaginaire national que pour relever les aspects de la réalité nationale. Pour le transposer dans l'art dramatique, encore fallait-il un regard observateur du quotidien qui pût traduire les habitudes sociales et urbaines, les pratiques politiques, les caractères et la langue courante du pays. En tant que dramaturge, Martins Pena a donc créé une formule originale et une façon inédite de représenter l'esprit et l'ambiance brésiliens comme elles n'avaient jamais été réalisées par d'autres écrivains.

> Le traitement des données de notre réalité est élaboré de façon mythique par Martins Pena, par le biais de procédés essentiellement romantiques. Accusateur, il dénonce la faillite classiciste du classicisme et embourgeoise l'art, il le popularise en radicalisant le grotesque. Sa contestation est une contestation depuis la racine, c'est pourquoi il met en pratique l'attaque des genres littéraires en tant que blocs isolés. Tout en poussant à l'affaiblissement des genres, il relie le récit à la poésie – *stricto sensu* –, augmente la puissance de sa présence dans le modernisme
> Engagé et inscrit dans son temps et dans le notre, Martins Pena est un agent passif et actif de l'Histoire [...][96].

Ce projet artistique a donc été à l'origine de la participation de Pena au théâtre de l'autre côté de la scène, dans la peau du critique et du feuilletoniste de théâtre lyrique. Le style de son écriture dans les feuilletons renvoie à l'auteur comique en même temps qu'il dénonce la présence du dramaturge expérimenté. D'abord et surtout parce que Martins Pena était un

---

[95] Tania Jatobá, *Martins Pena, construção e prospecção,* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, INL, 1978, p. 58. « Voltada para a ambiguidade imanente ao homem e ao seu mundo, procura, deles, absorver a contradição, manifesta-la. »

[96] *Ibid.,* p. 88. « O processamento de dados da nossa realidade é elaborado miticamente por Martins Pena através de recursos eminentemente românticos. Acusador, ele denuncia o fracasso classisita do classicismo e aburguesa a arte, populariza-a, mediante a radicalização do grotesco. Sua contestação é uma contestação desde a raiz, por isso ele põe em pratica o ataque aos gêneros literários, enquanto blocos isolados. Promovendo a derrocada dos gêneros, enlaça com a narrativa e a poesia – em sentido restrito –, aumenta o seu poder de presença no modernismo.Engajado, inscrito no seu e no nosso tempo, Martins Pena é um agente passivo e ativo da História […]. »

critique qui pensait aux opéras comme à des spectacles et qui se souciait des effets esthétiques de l'art représenté. Ensuite parce qu'il a la plume d'un auteur qui a déjà travaillé le comique. Dans les feuilletons il élabore constamment des stratégies discursives, où il use d'un langage ou de genres et de formes pour créer l'humour et le rire[97], comme nous l'avons analysé auparavant.

Ces particularités personnelles de conteur et de dramaturge renforcent aussi une tendance au style grotesque, à une posture ironique et un style de 'causerie' qui fondent le caractère du journaliste critique des spectacles. Ainsi, en tenant compte du panorama international de la rubrique des spectacles, nous soutenons que les feuilletons de Martins Pena, plus qu'une rubrique transférée et adaptée aux standards brésiliens, constituent une critique d'art née du projet d'art théâtral de l'auteur et de l'enjeu de la presse quotidienne brésilienne, impliquée dans le processus de « mondialisation médiatique » qui se développait au cours du XIXe siècle. Cette critique, conçue sur le format des feuilletons hebdomadaires, est principalement caractérisée par sa spécificité thématique et par sa spécialité dans l'appréciation dramaturgique et musicale des opéras. L'expertise d'un critique dramaturge, son aptitude à évaluer et à commenter l'ensemble de la mise en scène et des aspects musicaux d'un spectacle lyrique se manifestent dans le recours maîtrisé à une écriture guidée par l'invention, ouverte au grotesque, à l'exercice de style et à l'expérimentation du langage.

La spécificité du sujet de la « Semaine Lyrique » et les particularités de son écriture sont des aspects originaux dignes d'être examinés. Les points de convergence et de divergence entre les exemples de la rubrique théâtrale et ceux de la matrice originale méritent aussi notre attention, car cette observation peut relever des aspects, propres à Pena, qui ont été fusionnés à l'écriture ironique des feuilletons. Ainsi, en ce qui concerne le *corpus* des critiques, alors que la matrice française publiait un feuilleton pour tous les spectacles de Paris ou partageait l'espace avec le feuilleton musical[98], Martins Pena et la direction du *Jornal do Commercio* ont exclusivement consacré une série aux critiques du grand opéra italien, de l'opéra-comique et des vaudevilles du théâtre français, à un moment où les pratiques culturelles et les sociabilités théâtrales commençaient à se dynamiser dans la capitale. Cela a été possible, premièrement, grâce à la notoriété de l'acteur dramatique João Caetano dos Santos, deuxièmement, grâce

[97] À ce propos, il apparaît que l'intention de Pena feuilletoniste peut s'expliquer par la théorie de Bergson. Puisque le rire entraîne un jugement qui sanctionne ce qui s'éloigne de la règle, le comique est une rupture qui rappelle à l'ordre, au cours simple et naturel des choses. Il nous semble que le principal but du comique dans les feuilletons s'identifie au désir de signaler et de corriger des mauvais usages et pratiques des artistes, les fautes de mise en scène et d'exécution, les abus de la direction du théâtre, bref, tout ce qui empêche le plein développement et le progrès artistique de la création et de la production des spectacles au Brésil.

[98] À ce propos, voir l'introduction du chapitre III.

l'installation de deux compagnies lyriques européennes à Rio de Janeiro. Certes, les saisons brésiliennes ne comptaient pas la même variété de spectacles que les saisons parisiennes, mais le paysage lyrique brésilien fournissait assez d'intrigues, d'anecdotes et d'aspects à mettre en discussion et à critiquer en faveur d'une pédagogie artistique.

Encore faut-il signaler la spécialisation du propre feuilletoniste, qui a eu une trajectoire intrinsèque aux manifestations artistiques du pays. Dramaturge et censeur du Conservatoire Dramatique brésilien avant de collaborer au journal, il semble évident que son expertise dramaturgique et son éventail de connaissances et références de la littérature universelle et des opéras étrangers découlaient aussi de sa participation au cercle théâtral, qu'il a fréquenté durant huit ans avant d'être chargé de l'actualité lyrique dans les bas de page. Parallèlement, en ce qui concerne sa spécialisation musicale, on sait qu'il était doué d'une belle voix de ténor et chantait dans des salons particuliers. Chanteur de coulisses, sa formation musicale aura garanti à Pena une compétence supplémentaire qui lui permettait d'examiner les aspects techniques des spectacles lyriques de Rio de Janeiro, notamment, lorsqu'il a milité avec rigueur pour le recrutement d'un véritable et bon ténor pour le théâtre italien, ou encore quand il a reproché à une prima donna ovationnée d'avoir exagéré dans les ornements et d'avoir défiguré une mélodie de Rossini. Écrivain patriotique conscient de l'étape de formation et d'établissement des genres artistiques nationaux, avec son œuvre dramatique et journalistique, Pena montre enfin qu'il était complètement engagé dans la création et dans l'essor des arts du spectacle au Brésil.

Ainsi, l'engagement de ses compétences techniques, dramatiques et musicales, mêlées à son intérêt pour la recherche littéraire par l'écriture sur un support médiatique — à l'exemple du style oblique des plus importants chroniqueurs français — ont configuré un ensemble d'aspects qui caractérisent et particularisent la posture et l'écriture de Pena comme critique. Une des formes de manifestation de la spécialité et de la spécificité de la « Semaine Lyrique » réside dans un procédé qui constitue une sorte de « didactique de la gaieté », car il était voué à l'éducation artistique du public par le biais de la dérision des défauts des spectacles, une éducation adressée à des spectateurs normalement privés de conscience esthétique et de regard critique sur les spectacles. Tout au long de la « Semaine Lyrique », on observe l'intention pédagogique intrinsèque à la critique dans la formulation claire et didactique avec laquelle Pena donnait ses appréciations de la scène, du chant lyrique et de l'orchestre.

Il semble que cette conjoncture ait motivé Pena à dédier une partie de sa critique à un apprentissage artistique des lecteurs, en dévoilant la superficialité des attentes des spectateurs

et en corrigeant les artistes afin de « réduire à des proportions et limites convenables certaines *prétentions* exagérées[99]. » La spécialisation technique des appréciations de Martins Pena mettait donc l'accent, d'une part, sur la mise en scène et le jeu des acteurs[100], sur les décors, les costumes[101] et la publicité des spectacles ; d'autre part, sur l'organisation, l'exécution et l'interprétation de l'orchestre – comme la disposition et la proportion des instruments[102] – ainsi que les aspects concernant le rythme, les sonorités et les effets de la musique sur les spectateurs. Dans son appréciation de la musique, il faut reconnaître que Pena ne propose pas souvent un examen technique détaillé des partitions. Par contre, il est incontestable qu'à mesure qu'avançaient ses analyses de chaque nouvel opéra, il signalait chaque fois avec plus d'acuité les extraits les plus importants et notables du libretto et de la partition – comme l'ouverture, les *arie de sortita*, les *cabalettes*, etc. – et qu'il se dédiait avec enthousiasme et précision à l'évaluation de la technique et de l'interprétation vocale des chanteurs dans les scènes centrales.

Évoquons à cet effet un dernier exemple de la « Semaine Lyrique », qui montre nettement les aspects relevés, et notamment l'intention pédagogique de Pena construite par la dérision. Il s'agit du feuilleton dédié à la première d'un nouveau ténor italien dans le rôle du proconsul Pollione de *Norma*, de Vincenzo Bellini. Afin de faire la revue de la soirée et d'offrir des informations plus spécifiques sur la structure de l'opéra, le critique commence l'article avec une introduction générale relative à l'atmosphère anxieuse d'avant le spectacle.

---

[99] *Jornal do Commercio,* « Semaine Lyrique », 14 janvier 1847.

[100] *Jornal do Commercio,* 11 novembre 1846. « Cette nudité de meubles a pour résultat un passage que nous avons trouvé hilarant dans une des plus importantes scènes de l'acte dont nous parlions. À peine Lucrecia a-t-elle fait débarrasser le salon des pauvres empoisonnés et des porteurs de cercueil qui doivent entonner le *profundis* tandis qu'elle reste toute seule avec son fils, qu'un serviteur va chercher une des chaises qui sont autour de la table et la met au milieu de la scène, façon de dire : M. Gennaro, lorsque vous sentez un malaise ou que vous voulez mourir, laissez-vous tomber sur cette chaise ! - Comme c'est naturel ! Néanmoins, nous dirons à ce propos la même chose que sur les costumes des choristes : arrangez-cela ! »

[101] *Jornal do Commercio,* 18 mai 1847. « Il semble impossible que le théâtre régresse au temps de Manuel Luis, un temps où César et Scipion portaient des bottes et des bonnets de chevalerie. Tous les personnages de l'opéra dont nous parlions portent des costumes espagnols à la mode il y a quelques siècles […] Néanmoins, le théâtre possède une garde-robe riche et variée et... Un jour nous nous occuperons de ses dérangements et de ses mystères. »

[102] Martins Pena a dédié tout le feuilleton du 25 août à l'Orchestre du théâtre São Pedro de Alcântara et d'autres longs passages dans l'article du 31 août 1847. Ainsi écrivait-il, dans le *Jornal do Commercio,* 25 août 1847 : « Il faut augmenter le nombre d'instruments à corde afin qu'il soit en relation proportionnelle avec l'importante vigueur des cuivres et des bois exigée dans les opéras modernes. Notre orchestre manque de violons et de violoncelles. […] La disposition actuelle de l'orchestre ne nous semble pas la meilleure […] nous croyons donc qu'il serait mieux de changer les lignes des pupitres qui coupent l'espace de l'orchestre en angles droits pour leur donner la forme d'un arc de cercle. Ainsi gagnerait-on de l'espace pour que les violons restent en face du chef d'orchestre ainsi que le piano, le premier violoncelle et la contrebasse ; en outre, on obtiendrait une position plus favorable aux professeurs pour voir directement les chanteurs en scène [...] Au lieu de ces énormes pupitres, adoptez plutôt ceux du système français, minces et soutenus par un seul appui […] et finalement adoptez une autre méthode d'illumination, différente des actuels plafonniers géants qui gênent le public assis dans les fauteuils. »

Ensuite, il s'étend sur l'importance des ouvertures qui « méritent notre attention […] car elles sont comme le prologue à un livre où l'auteur dit : je vais traiter de ceci et de cela ». Il en vient alors à parler de la première scène, en dirigeant son compte rendu vers l'appréciation de la mise en scène de la marche religieuse dans la Forêt des Druides qui ouvre le premier acte. Dans une prose de prime abord spontanée et facile, mais dont on devine assez vite que le vrai caractère scrupuleux et railleur se manifeste par l'antiphrase, Pena écrivait ceci :

> Soudain, l'orchestre a attaqué l'introduction et, alors que trois mesures n'étaient pas encore exécutés, du haut d'une côte, comme une montagne, est apparue une fanfare avec plusieurs soldats et prêtres à sa suite et, clôturant la marche de cet éclatant cortège, une demi douzaine de gueux à la chevelure hérissée. Ils avaient dans les mains quelque chose des harpes qu'ils imaginaient faire d'eux des bardes… Serait-ce possible ?... mais c'est une pilule difficile à avaler.
> Nous apprécions la belle marche qu'ils nous présentaient quand nous avons remarqué les vêtements que portaient les soldats – Miséricorde ! et de nous exclamer : tout est perdu ! La Galice a été envahie par des légions de romains et ces soldats qu'on est en train de voir emmènent pour prisonniers les adorateurs d'Irmensul et de son grand prêtre … Pauvre Norma, que ferons-nous de toi ?....[103]

Cet extrait signale une stratégie d'évaluation récurrente chez Pena : fondus dans le récit, les reproches concernant la mise en scène ne sont pas basés sur une rhétorique grave ni construits de façon objective ; au contraire, ils font partie de la progression de la narration de la scène et demeurent dilués dans le ton ironique et moqueur du narrateur, à l'exception de phrases brèves et éclatantes, notamment celles qui pointent les critiques ou lorsque le feuilletoniste commente l'impression suscitée par le jeu de scène incohérent et par les fautes dans la caractérisation des personnages de la procession druidique.

L'attention de la soirée était tournée vers le ténor débutant et l'expectative, l'agitation et l'ambiance du théâtre n'ont pas échappé au registre du feuilletoniste dont le compte rendu du spectacle est construit en détail, presque comme un épisode de roman-feuilleton, un genre qui côtoyait la critique dramatique dans les bas de page du *Jornal do Commercio*. Cet épisode des débuts était alors raconté à la première personne par un narrateur omniscient qui témoignait à la fois des faits en tant que spectateur – ce qui rendait toute la franchise du récit – et en tant que critique, censé connaître et soupçonner la structure et les contraintes des

[103] *Jornal do Commercio,* 7 octobre 1846. « Súbito atacou a orquestra a introdução, e três compassos não eram ditos, que lá de cima de uma ladeira, em forma de montanha, assomou uma banda de música, após esta vários soldados e sacerdotes, e fechando a marcha de tão brilhante cortejo meia dúzia de mendigos de hirsutas cabeleiras, trazendo nas mãos umas coisas que querem alguns que sejam harpas, e eles bardos.. Será... mas é duro de engolir. Estávamos gostando da bonita marcha que traziam, quando fizemos reparo nas roupas que trajavam os soldados − Misericórdia! exclamamos: tudo está perdido! A Gália foi invadida pelas legiões romanas, e seus soldados que estamos vendo trazem presos os adoradores de Irmensul e seu grande sacerdote... Mísera Norma, que será feito de ti?.. »

spectacles ainsi que les aspects les moins évidents du développement de l'ensemble de la mise en scène et de la réception du public – raison pour laquelle il recourait à l'ironie pour formuler ses réprimandes. Dans l'extrait suivant, le feuilletoniste décrit l'entrée du débutant sous la forme d'une image en mouvement, en recréant le tableau tel qu'on pouvait l'apercevoir depuis les fauteuils :

> Il arrive !… Il arrive !… Il arrive !… Telle était l'exclamation sourde qui résonnait dans toutes les oreilles ; et nous avons vu l'homme descendre de la montagne, s'avancer avec élégance, vêtu d'un manteau romain et, finalement, faire entendre sa voix. On n'a plus entendu un souffle dans la salle. Le chanteur a continué un peu effrayé ; deux, quatre, six mesures et un torrent d'applaudissement a éclaté […] la fin de l'air est arrivée avec grand succès et une ovation unanime et il s'est sans doute dit à lui-même : - J'ai réussi ! - Et s'en est allé en faisant des révérences, les bras croisés devant la poitrine[104].

À cet endroit de la critique, le feuilletoniste examine les doutes à propos de la qualité vocale du chanteur. À cet effet, il va déployer quelques hésitations du public dilettante déjà évoquées dans les feuilletons précédents, comme dans celui où il porte ses soupçons sur M. Tati, qu'il juge être un faux ténor et qu'il définit comme un nœud de « contradictions d'être et de ne pas être[105] ». Il avait d'ailleurs forgé un raisonnement dont la formulation suggérait bien, à son style moqueur, une solution définitive au dilemme qui ne serait prouvée que lors de la première du ténor : « Bon, puisque *To be, or not to be, that is the question,* […] nous avons demandé au ciel et à la terre que M. Tati se produise sur la scène du théâtre pour chanter quoi que soit […][106] ». C'est ainsi qu'après l'avoir écouté la première fois il conclut que « les deux opinions formées à son égard sont désormais au nombre de quatre » :

> Premier avis. - Il est ténor.
> Deuxième avis. - Il est baryton.
> Troisième avis. - Il n'est ni ténor ni baryton : il est un bon chanteur fatigué.
> Quatrième avis. - Quoi qu'il en soit, il chante bien, il plaît et le reste importe peu[107].

Dans cet examen, des opinions, quelques notions musicales et d'autres spécifiques au chant lyrique ainsi que des registres vocaux sont abordés afin de les communiquer et les apprendre au public lecteur et spectateur. Le feuilletoniste explique d'une façon scolaire les

---

[104] *Ibid. «* Lá vem!... lá vem!... lá vem!... foi a exclamação surda que ecoou em todos os ouvidos; e vimos o homem descer da montanha, caminhar com garbo para a frente envolto na capa romana, e soltar a voz. Houve suspensão completa de respiração no auditório. O cantor continuou um tanto assustado; dois, quatro, seis compassos e uma torrente de palmas arrebentou […] com feliz sucesso e ovação completa chegou ao fim da ária, e sem dúvida disse lá consigo: −Venci! − E foi-se, fazendo cortesias com os braços encruzados sobre o peito. »
[105] *Jornal do Commercio,* 25 septembre 1846.
[106] *Ibid.*
[107] *Jornal do Commercio,* 7 octobre 1846.

caractères particuliers d'extension et de puissance dramatique de chaque registre, qui sont des aspects indéniables dans les compositions lyriques et pour l'évaluation esthétique de l'opéra. Dans la suite du même article, le feuilletoniste élabore une argumentation complètement ironique qui touche aussi le niveau technique des aspects musicaux. Manipulée au gré des intentions du feuilletoniste, cette énumération d'opinions allonge naturellement les considérations du critique sur le sujet, en créant une digression qui s'ouvre au déploiement de l'ironie et d'où ressortent l'humour et la satire.

> Voyons la quatrième opinion, celle qui dit : quoi qu'il soit, il chante bien, il plaît et le reste importe peu.
> Que ceux qui pensent comme ça nous permette de leur dire qu'il s'agit là d'une énorme hérésie en musique. Il importe, messieurs, et il importe beaucoup, que les ténors soient des ténors, sinon on n'aurait pas besoin d'eux. […]
> Alors, combien importe que la partie du ténor d'un opéra soit jouée par un chanteur qui n'a pas l'habileté nécessaire ? Si cela est indifférent, les *basses* peuvent aussi chanter les parties des *sopranos*, à condition qu'ils les transposent d'une *tierce* ou d'une *sixte* plus bas et qu'ils portent une jupe ! Avec un si sage raisonnement, les directeurs de théâtres doivent sans doute gagner beaucoup, car ils ne se verront jamais en défaut de chanteurs appropriés ; il suffirait d'avoir un *transpositeur* pour *arranger* la musique de façon à ce qu'elle soit chantée par quelqu'un qui soit dans la compagnie et tout ira bien. Il est vrai qu'ainsi les opéras ne seraient plus les mêmes et peut-être les compositeurs eux-mêmes ne les reconnaîtraient-ils pas s'ils les écoutaient ; mais qu'*importe*[108] ?

Cet exemple signe, en guise de conclusion, que le critique ne se présente pas comme un porte-parole de l'appréciation publique, qu'il se soucie moins de l'évaluation du niveau de divertissement offert par les soirées d'opéras que de l'observation du mérite des spectacles lyriques. Martins Pena se révèle donc un critique éclairé et inventif de tous les aspects de la mise en scène, de la musique à l'interprétation des opéras, car son expérience comme dramaturge et sa compétence en musique lui confèrent un caractère d'autant plus observateur et une maîtrise des détails de la scène.

Sans se caractériser par le dogmatisme ni par la complaisance et la superficialité qui hantent les feuilletons d'un Jules Janin, il nous semble que l'appréciation de Pena réverbère la méthode pragmatique et le style dérisoire dans l'évaluation d'un Hector Berlioz, qui est l'un

[108] *Ibid.* « Vamos à quarta opinião, que diz: seja o que for, canta bem, agrada, e o mais não importa. Permitam-nos as pessoas que assim pensam que lhes digamos que isto é a maior heresia em música que cá tem aparecido. Importa, meus senhores, e importa muito, que os tenores sejam tenores, ou do contrário não se precisa deles. […]. Como pois não importa que a parte de tenor em uma ópera seja desempenhada por um cantor que não tenha os requisitos necessários? E se é isso indiferente, os baixos podem também cantar as partes de sopranos, contanto que as transportem uma terça ou uma sexta abaixo, e que vistam saia! Com esta sábia resolução muito devem lucrar, sem dúvida, os diretores dos teatros, porque não se verão nunca embaraçados por falta de cantores apropriados; basta que tenham um *transpositor* para *arranjar* a música de modo que possa ser cantada pela gente que houver nas companhias, e tudo irá muito bem. É verdade que assim as óperas não seriam as mesmas, e talvez os próprios compositores se as ouvissem não as reconhecessem; mas isso que *importa*? »

des feuilletonistes les plus spécialisés de la presse quotidienne française. Dans le même temps, il entreprend une critique militante en faveur de l'art théâtral de qualité dont la portée critique se tourne aussi vers l'éducation du public et vers la modulation des codes et des genres artistiques, à l'exemple de Théophile Gautier. Enfin, la « Semaine Lyrique » constitue la réussite du transfert et de l'adaptation de la rubrique théâtrale dans les bas de page brésiliens et témoigne de ce que la pratique de la critique d'art, dans le sens plus large de mot, est née au sein de la presse quotidienne, à l'aurore du courant romantique et d'une conscience artistique nationale au Brésil.

III

LA LITTÉRATURE DANS L'ÉCRITURE JOURNALISTIQUE : INVENTION, IRONIE ET FICTIONALISATION DANS LES FEUILLETONS DRAMATIQUES

CHAPITRE V

L'écriture médiatique et le transfert de l'ironie

En 1836, l'interface médiatique de la presse est rendue plus concrète avec la parution de *La Presse*, un quotidien né d'un processus d'expérimentations éditoriales menées notamment par Émile de Girardin et ses collaborateurs dont Honoré de Balzac, Delphine Gay, Jules Janin ou encore Frédéric Soulié. La collaboration des hommes de lettres à la conception du prototype d'une presse moderne entraîne la littérarisation de l'écriture des futurs journalistes et reporters mais est aussi à l'origine d'innovations littéraires liées directement au support médiatique du journal. C'est le cas des procédés stylistiques et esthétiques que l'on rencontre dans des formes brèves, qui ont un rapport concret à l'image et manifestent du comique[1]. Employée dans des rubriques essentiellement narratives, cette nouvelle façon de décrire l'actualité établit des formes et procédés qui ont pénétré le champ littéraire avec l'épanouissement de la révolution médiatique.

L'ouverture de la presse quotidienne aux actualités culturelles, parallèlement aux rubriques politiques et économiques de ton plus grave, a prédisposé le bas de page à une écriture fictionnelle qui va contaminer, au fur et à mesure, le haut du journal. Dans le cas du feuilleton théâtral, Hector Berlioz et Théophile Gautier ont un style distingué. Parce que, plus que des personnalités célèbres, ce sont des artistes romantiques dont les plumes sont originalement ironiques, dans le sens large du mot, comme en témoignent leurs ouvrages[2].

L'attitude et le style ironiques, intrinsèques à cette génération d'écrivains aussi bien qu'aux nouveaux codes d'écriture de la presse moderne, ne se sont pas limités à l'espace

---

[1] Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit*., p. 9.

[2] Nous ne nous proposons pas de faire une étude exhaustive de l'ironie dans les ouvrages de Berlioz et de Gautier, mais simplement de la configuration de l'ironie liée au support qui ressort de leurs œuvres critiques. Nous prenons comme références la célèbre préface du roman de Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* ainsi que le chapitre XI de la même œuvre, et l'étude de Françoise Court-Pérez, *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Honoré Champion, 1998. À propos de l'ironie chez Berlioz nous évoquons les ouvrages collectifs affichés dans la bibliographie et notamment l'article Éric Bordas, « Berlioz ironiste », dans Joëlle Gardes-Tamine, Christine Marcandier, Vincent Vives (dir.), *Ironies: entre dualités et duplicités.* Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2007, p.185-193.

français car ils ont été aussi exportés grâce à l'internationalisation des médias. C'est ainsi qu'ils ont été assimilés de l'autre côté de l'Atlantique par Martins Pena, un des premiers auteurs romantiques brésilien qui a aussi collaboré à la presse périodique. Se servant constamment des formes ironiques issues du journal, échos typiques du feuilleton français que l'on repère dans son écriture, Pena est l'auteur qui inaugure la sérialisation de la chronique au bas de page de cette jeune presse quotidienne. En particulier, il a fondé la critique d'art liée au principal support médiatique de l'époque, comme nous avons déjà démontré, au commencement de la vogue romantique dans l'Empire du Brésil[3].

1. L'écriture du feuilleton et l'ironie journalistique

Dans la nouvelle formule des quotidiens français, le haut de page est un espace réservé aux discours centrés sur la transmission de l'actualité et des opinions politiques et commence à afficher un profil professionnel de médiateur de l'information entre le lectorat et la réalité. En revanche, le bas de page reste le lieu où la littérature porte un regard réflexif sur le monde, le processus de composition du quotidien et celui de la rubrique elle-même. Si c'est principalement par la case feuilleton que le journal a conservé cette portée littéraire dans la presse sous la monarchie de Juillet, au fur et à mesure de l'établissement de ce nouveau modèle de presse, d'autres rubriques seront elles aussi phagocytées par des principes et des ruses littéraires telles que la fiction et l'ironie. Il s'agit, avant tout, des rubriques construites à partir du discours et des dispositifs descriptifs et narratifs, comme les fait divers, le reportage et l'interview. Ainsi, l'écriture de l'actualité contaminée par l'invention littéraire, située d'abord en bas de page, dépasse peu à peu le trait horizontal de la première page vers le haut du journal.

L'écriture qui peut tirer son substrat du référentiel, et qui demeure cependant essentiellement désengagée du sérieux et du factuel, est liée, *à priori,* à la position structurelle du feuilleton dans le journal. La position stratégique de la case feuilleton a permis l'essor de la singularité la plus notable du bas de page : être « un lieu discursif, un espace textuel particulièrement propice à l'ironie[4]». Au-delà du sens traditionnellement rhétorique de

[3] Nous rappelons que selon le canon traditionnel, la vogue romantique au Brésil a été inaugurée en 1836 avec l'œuvre poétique de Gonçalves de Magalhães, *Supiros Poéticos e Saudades,* parue à Rio de Janeiro dans J. P. da Veiga éditeur. Ce poème a eu aussi une édition en portugais à Paris, chez Moré, en 1859. Ces deux éditions ont été repérées dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

[4] Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien,* Paris, Seuil, 2007, p. 155.

l'ironie, dans ce cas, cette figure devient une inquiétude et une posture réflexive sur la réalité, sur le journal et même sur son propre discours. En opposition aux discours graves, comme celui du premier Paris, l'« écriture oblique » de la case feuilleton se présente comme hybride et ouverte aux expérimentations poétiques. L'écriture sinueuse, maintes fois métadiscursive des écrivains-feuilletonistes a, effectivement et avant tout, révélé « une posture d'énonciation-type intégrée à l'énoncé, voire […] un *genre littéraire* à part entière[5]», comme Marie-Ève Thérenty le souligne dans son essai[6].

La voix subversive qui émerge du bas de page reprend des nouvelles du haut de page ou incorpore des sujets culturels de la vie mondaine, mais en mobilisant un autre discours, le littéraire, sinueux et fictionnalisé. Cette écriture se détourne du ton professionnel en composant « une sorte de double discours où l'énoncé contredit l'énonciation[7]. » Composé d'une variété des sujets, des perspectives et des locutions, offerts par la voie littéraire, ce discours confère au journal une polyphonie qui constitue la particularité de la presse moderne. Autrement dit, le feuilleton s'octroie le pouvoir à la fois d'homologuer la « machine journalistique » et de la démanteler. À cet égard, deux écrivains journalistes, Delphine de Girardin – le Vicomte de Launay – et Théophile Gautier, ont effectivement « métamorphosé l'écriture du feuilleton ». Grâce au regard très perspicace sur leur temps et sur l'écriture consciemment littéraire, déployée sous la rubrique du feuilleton, ils ont révélé l'essence de l'écrivain à l'ombre du journaliste.

> Leur écriture devient un formidable exercice d'ambiguïté, où le feuilleton assoit la machinerie même qu'il semble ébranler car tout dans le journal (son ressort, son écriture, son idéologie) semble mis à mal par le contre-discours du feuilleton. Duel et duplice, le feuilleton joue une curieuse partie dans l'économie du journal qu'il érotise, qu'il littérarise aussi tout en l'invalidant[8].

Le détournement du discours informatif du haut de page est ce que Marie-Eve Thérenty appelle « l'esprit-Paris », c'est-à-dire le discours construit et conduit par l'imagination. Les métaphores, les digressions, les calembours, la tonalité désengagée du traitement factuel, bref, tous les procédés de libre invention constituent des outils de ce style particulier dans l'ensemble du journal. Les différents sujets de la vie quotidienne – politique, sociale ou culturelle – peuvent servir comme matière de cette écriture libérée, quelle que soit la thématique désignée par la rubrique du feuilleton/chronique : les mœurs, les spectacles,

[5] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 4.
[6] Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien, op. cit*., p. 155.
[7] *Ibid.*
[8] Marie-Ève Thérenty , « La case ironique ... », *op. cit.,* p. 82.

salons, voyages, les personnalités décédées, etc. Dans un extrait assez connu de Delphine de Girardin, on observe ces procédés. Elle use du détour et de l'ambiguïté pour effacer le rapport effectif à la réalité, bien que ce contrepoint soit produit par la propre évocation de l'actualité – reprise avec une absolue indifférence :

> Il n'est rien arrivé de bien extraordinaire cette semaine : une révolution en Portugal, une apparition de république en Espagne, une nomination de ministres à Paris, une baisse considérable de la Bourse, un ballet nouveau à l'Opéra, et deux capotes de satin blanc aux Tuileries.
> La révolution de Portugal était prévue, la quasi-république était depuis longtemps prédite, le ministère d'avance était jugé, la baisse était exploitée, le ballet nouveau était affiché depuis trois semaines : il n'y a donc de vraiment remarquable que les capotes de satin blanc, parce qu'elles sont prématurées : le temps ne méritait pas cette injure[9].

La première et principale cible de cette posture oblique est le journal lui-même, tantôt dans sa formulation des éditions quotidiennes – l'opinion politique, le choix des nouvelles et des rubriques – tantôt dans son écriture et sa mise en page , en d'autres termes, sa concrétisation matérielle, formelle et linguistique. À cet égard, le feuilleton est la rubrique qui « tente de démontrer par l'absurde, c'est-à-dire par le *puff*, la parole fantaisiste et l'ironie, la gigantesque mystification du journal[10]. » Mais, avant tout, ce discours de contrepoint constitue une réflexion métadiscusive d'une partie importante des écrivains romantiques qui ont collaboré aux quotidiens. Il s'agit d'une spéculation sur l'action et la façon d'écrire le journal et, en même temps, d'observer à distance l'écriture et les formes employées dans la construction de ce support médiatique. Ainsi, ces auteurs journalistes manifestent

> […] l'ironie à l'égard du journal lui-même, de ses fonctions d'information, de son écriture, de son idéologie, journal qui semble quelquefois attaqué de biais dans le feuilleton, terrain retranché, réservé, terrain de résistance à l'entrée dans l'ère industrielle et l'ère médiatique. Cette ironie en même temps qu'elle déstabilise en apparence le quotidien, beaucoup plus essentiellement le fonde[11] .

La portée ironique institue, donc, une puissance dialectique par un « dialogue avec son antithèse, le haut-de-page[12] ». Ce mouvement intérieur dans le journal est donné par une autre forme de manifestation de l'attitude ironiste, celle théorisée par le romantisme allemand. Selon les bases métaphysiques de ce courant, on essaye – vainement mais constamment – d'organiser le chaos du monde réel. Comme il est impossible de saisir l'absolu, l'artiste est le

[9] Vicomte de Launay, *La Presse,* 28 septembre 1836, cité par Marie-Ève Thérenty, « La case ironique ... », *op. cit.,* p. 79-90.
[10] Marie-Ève Thérenty, « La case ironique... », *op. cit.,* p. 85.
[11] *Ibid.,* p. 83.
[12] *Ibid.,* p. 88.

seul qui s'en approche dans la mesure où il intègre l'ironie à sa forme d'expression artistique ; autrement dit, « […] quand l'art fait référence à sa propre machinerie, qu'il exhibe ses procédés plutôt que de les dissimuler, il se met aussi lui-même en scène et s'affirme comme artifice[13]». Dans les feuilletons, une telle ironie se manifeste exactement dans l'esthétique de l'écriture, notamment lorsque les procédés du style du feuilletoniste sont exposés par son propre texte en train d'être créé. L'ironie romantique est ainsi présente dans les fissures structurelles du journal, où l'écriture littéraire persiste mais tout en soutenant, elle-même, le métadiscours. C'est la mise en abyme permanente dans le « mouvement dialectique » infini du paradoxe et de l'antithèse[14].

Fixé sur une « dualité-duplicité structurelle (deux sens pour un énoncé, ou distance entre un énoncé-modèle et sa reprise en écho, ou tension entre deux parties du même énoncé)[15] », ce discours litérarisé va caractériser le bas de page de l'ère médiatique et la nature de l'énonciation des grands feuilletonistes français du XIXe siècle. Sur cette posture sinueuse des feuilletonistes se fixe, donc, l'idée centrale de l'ironie journalistique. Elle apparaît à l'instar d'une forme d'expression essentiellement littéraire liée au journal, fondée sur le désir de « redonner au sujet les moyens d'appréhender le monde dans une nouvelle démarche cognitive et heuristique qui prend en compte toutes les voix et tous les temps[16]. »

Dans la presse française de l'ère médiatique, Hector Berlioz et Théophile Gautier ont fait de leur écriture ce laboratoire de possibilités littéraires en rendant compte des spectacles de Paris. Si d'un côté ces deux artistes-écrivains impriment leurs fortes personnalités à la structure et à l'écriture de leurs critiques dramatiques par un rythme et une expression particuliers, d'un autre côté, il est possible de faire se rejoindre ces deux feuilletonistes par l'analyse de leurs styles essentiellement inventifs, donc, ironiques.

2. L'ironie chez Hector Berlioz feuilletoniste au *Journal des débats :* une poétique de la dérision

[13] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 106.
[14] « Le paradoxe et l'antithèse permettent en effet de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie : celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés. » Pierre Schoentjes, *op. cit*., p. 106.
[15] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 48.
[16] Marie-Ève Thérenty, « La case ironique... », *op. cit.,* p. 88.

Parmi les singularités d'Hector Berlioz auteur et journaliste se distingue sa posture d'artiste ironiste. Traduite dans son écriture par l'association des manifestations d'une plume impétueuse et humoristique, son ironie est frappante. Plutôt que d'actionner l'ironie dans son discours, Berlioz endosse un positionnement ironique « moralement et socialement, selon une posture critique à l'intérieur d'une position donnée[17]. » Chez Berlioz, particulièrement, il faut considérer que cette posture d'ironiste semble définir une position esthétique qui marque ses écrits ainsi que sa musique, car cette position se manifeste notamment au niveau des effets musicaux et dramatiques qu'il cherche dans l'art musical et lyrique de son temps comme critique et comme compositeur. Bien que dans cette étude, nous ne nous occupions pas de sa production musicale, il est essentiel de reconnaître cette posture dans la subjectivité et la personnalité de l'artiste. Cette marque inoubliable va caractériser les formes et les expressions des créations de Berlioz, soit musicales, soit textuelles, conformément aux codes respectifs de ces deux langages et aux modulations auxquels ces arts sont ouverts.

L'imagination, la verve et l'observation à profusion dans le style personnel de Berlioz sont déployées tout particulièrement sous sa plume de feuilletoniste présentée sur un fond littéraire bien élaboré, riche en stratégies et procédés ironiques. Ces ruses lui permettent, avant tout, de s'imposer comme un artiste qui réfléchit à la fois aux manifestations artistiques du passé et du présent ainsi qu'à l'acte même d'écrire une critique dans la presse périodique. De ce fait, il dépasse la simple figure du critique moraliste, théoricien ou complaisant, courante parmi ses contemporains et ses prédécesseurs. En effet, il endosse le rôle d'un feuilletoniste conscient de sa position de critique à l'égard des lecteurs, du journal lui-même et de son propre texte, néanmoins, tout en dévoilant la conscience et la malice de ses stratégies par son écriture, ce qui nous permet de parler de Berlioz feuilletoniste de la presse quotidienne comme un ironiste romantique.

Or le discours sur le processus de construction et sur les mécanismes internes à l'écriture de la critique est intrinsèque à la méthode et aux stratégies rhétoriques souvent employées par Berlioz. De façon très habile il orne toujours son discours avec de l'ironie verbale, normalement plus facile à saisir, secondée par la manifestation d'une ironie plus étendue, dans la continuité de ses feuilletons. Ce ton qui ressort incessamment des feuilletons met en évidence des contrastes et des ambiguïtés entre le réel et le fictionnel, l'idéal et les contingences, et même entre l'écriture littéraire du feuilleton et l'écriture journalistique professionnelle vu que la poétique de Berlioz apparaît clairement en dissonance avec les

[17] Éric Bordas, « Berlioz ironiste », *op. cit.,* p. 185.

rubriques qui l'entourent. Dans sa critique des inquiétudes originales se manifestent. Par exemple, les soucis méthodologiques de l'élaboration du feuilleton, se transforment en objet de son attention tout au début d'un de ses articles, au lieu d'une introduction au spectacle que le critique est censé commenter :

> Ce que je sais le moins bien, *c'est mon commencement*. Je cherche depuis une heure le moyen d'aborder mon sujet. J'y vois au fond beaucoup de choses à dire, et beaucoup d'autres sur lesquelles je me tairai de mon mieux, et c'est tout ; impossible d'entrer en matière. Faut-il raconter la pièce, faire de l'esthétique musicale, parler de la forme, de la pensée, du progrès en avant, du progrès en arrière, de l'art qui se meut, de l'art qui se meurt, des corneilles qui abattent des noix, et à ce propos entamer une dissertation sur l'histoire naturelle[18] ?

Ce passage n'est que le tout début d'une longue introduction avec laquelle le feuilletoniste occupe pratiquement les quatre premières colonnes de l'article pour entrer en matière. En vérité, le critique se sert de ces premières colonnes pour y faire une prolixe réflexion méthodologique sur le processus de composition du feuilleton, dans le but de montrer l'impossibilité paradoxale de faire un feuilleton théâtral exclusivement centré sur les spectacles. Cependant, à un deuxième niveau et par l'écriture même de cet article, ces réflexions révèlent que tout ce qui est donné au feuilleton est soumis au gré du feuilletoniste et à la créativité de sa plume. Autrement dit, qu'il peut tantôt parler du théâtre lyrique, tantôt du processus d'écriture de la critique ou inventer des alibis pour ne pas faire son appréciation de l'opéra.

Dans ce feuilleton, à partir d'une citation parodique des *Plaideurs* de Racine[19], le feuilletoniste semble vouloir démontrer au lecteur qu'il maîtrise la méthode et les aspects qui doivent être abordés dans une critique, bien qu'il ne les mette pas en pratique. L'ironie de cet énoncé se déploie à nouveau : outre le fait d'analyser « l'esthétique », la « forme » et la « pensée » du spectacle, le critique serait censé s'occuper « des corneilles qui abattent des noix ». L'emploi de cette expression, qui désigne une façon bruyante et désordonnée de faire quelque chose, déclenche encore un nouveau détour : la possibilité de disserter à propos des sciences naturelles. Or ce détour est en soi-même comme « des corneilles qui abattent des noix », vu la forme discontinue donnée à cette digression. D'abord le feuilletoniste donne des raisons insensées de sa vocation supposée pour les sciences naturelles. Ensuite il annonce un retour au sujet théâtral et finalement il reprend la digression, sans pour autant la connecter aux

[18] *Journal des débats,* 31 décembre 1839.
[19] Acte III, scène 3 : « Ce que je sais le mieux, c'est mon commencement », voir Hector Berlioz, *Critique musicale,* Paris, Buchet/Chastel, 2003, vol. 4, p. 209.

idées développées avant. À la suite de l'idée d'« entamer une dissertation sur l'histoire naturelle », Berlioz explique :

> Ce serait bien mon affaire, car j'ai mangé bien des noix en ma vie, et j'ai tué une demi-douzaine de corneilles ou de corbeaux, donc je suis de première force sur la botanique et l'ornithologie. C'est ça. Commençons et n'allons pas par quatre chemins. M. de Blainville se trompe, et M. de Jussieu ne sait ce qu'il dit, quand.... Oui, mais après tout, ces deux grands naturalistes vont me trouver prodigieusement bouffon (on me tiendra compte j'espère, du calembour que je ne fais pas sur *Buffon)* ; ils riront aux larmes de mon aplomb ; la naïveté est capable de leur donner des coliques ; ils vont me prendre dans le creux de leur main et me regarder au microscope comme un insecte nouveau, puis m'assigner une place parmi les animalcules infusoires[20].

L'idée de discourir sur les sciences naturelles est alors justifiée par son goût personnel pour les noix et par ses pratiques enfantines de menace des oiseaux, loin de la signification de l'expression idiomatique. Ces arguments, invalidés par des raisons infondées, récupèrent mot à mot l'expression précédente. Pourtant, elle ne donne pas de séquence logique à son discours vu que le feuilletoniste n'offre pas d'arguments incontestables qui expliqueraient cette vocation.

Berlioz touche aussi au récit puffiste par le paradoxe créée au moment où il se propose de ne pas y « aller par quatre chemins. » À l'opposé de sa résolution il continue à tenir un discours déconnecté de son vrai propos, la revue de *La Chaste Suzanne.* Sans entrer dans la matière du spectacle, le feuilletoniste allonge la digression en s'imaginant face à de célèbres naturalistes. En effet, tout ce discours tenant du non-sens et dévoyé de la rubrique théâtrale fait preuve de « la bizarrerie de mœurs littéraires » de Berlioz, ce qu'il avoue en annonçant à la suite :

> Voyez un peu la bizarrerie de nos mœurs littéraires : supposons que pour me singulariser ou pour allonger mon feuilleton au lieu de parler de la pièce nouvelle, du style biblique, de M. Carmouche, de Nabuchodonosor, de Babylone, de M. Monpou, de la chaste Suzanne, de Mme Thillon, de Daniel, de Laborde, de l'orchestre de la Renaissance et de la fosse aux lions, je veuille faire part au public de mon opinion *consciencieuse* sur la dernière opération chirurgicale de M. Lisfrance, sur les travaux anatomiques de M. Amussat, sur le système du docteur Berton et sa manière de traiter les maladies des enfants, ou sur des récentes découvertes de notre savant collaborateur M. Donné. Voulez-vous parier que cela me fera un honneur infini ? […][21].

Ce passage dénonce la dissimulation du feuilletoniste à propos de ses digressions. Il ne semble pas que ce soit simplement pour « singulariser » ou « allonger » le feuilleton qu'il se détourne du théâtre, quoiqu'il le fasse souvent dans sa critique. Dans ce cas, le propos dépasse cette stratégie. Il semble être plus voué à montrer par ce même feuilleton l'opinion

[20] *Journal des débats,* 31 décembre 1839.
[21] *Ibid.*

« *consciencieuse* » du feuilletoniste sur les possibilités de son écriture. C'est pourquoi l'actualité des nouvelles pratiques et de la littérature médicale[22] lui semble plus intéressantes. À la suite de ce méandre, Berlioz en offre finalement une explication :

> Si au contraire, je m'avisais tout à l'heure de dire, également *en conscience*, l'impression que font certaines partitions, nouvelles ou non ; de chercher la raison de l'effet bon ou mauvais qu'elles produisent sur le public, de désigner le rang qu'elles occupent dans l'art, les défauts qu'on y trouve et les beautés qu'on n'y rencontre pas, autant vaudrait pour moi être roulé nu dans un tonneau d'épingles, ou parcourir un magasin de poudre un flambeau à la main. Ah ! certes je porterais longtemps la peine de ma sotte franchise ; Dieu sait quelles accusations de personnalités, de vues étroites, d'envie, de révolutionarisme, d'égoïsme, de sophisme, pleuvraient sur le critique de toutes parts. En vain voudrait-on le défendre sous prétexte qu'il parle, après tout, de ce qu'il sait, de ce qu'il étudie chaque jour, de l'objet constant de ses travaux et de ses réflexions. « C'est précisément parce qu'il s'y connaît, dirait-on, parce que son opinion pourrait avoir du poids, qu'il ne doit pas écrire de la sorte[23].

Ainsi ce feuilleton révèle une ligne directrice de l'écriture de Berlioz. Exprimer la vraie face des contingences des spectacles paraît impossible ou, du moins, très inconvenant. Le feuilletoniste suggère même qu'il pourrait y avoir une réaction antidémocratique et répressive aux critiques judicieuses. Par la suite, comme solution, il actionne la ruse de structurer son écriture selon des procédés ironiques en la tournant constamment en dérision « *en conscience.* » Parfois, il se sert même d'un discours déraisonnable comme d'une forme de protestation contre ces censures imposées au critique et comme une façon de marquer sa position et l'absolue maîtrise de cette écriture. Cette critique prend son importance dans une analyse sur la poétique de Berlioz et sur l'ironie dans son œuvre journalistique puisqu'il est possible d'y reconnaître la colonne vertébrale des principes et du style de Berlioz écrivain. Ces mêmes principes caractérisent particulièrement les éditions de recueil de ses *Soirées d'Orchestres* et des *Grotesques de la musique.*

À côté de cette mise en abyme de la critique du bas de page, le fait d'écrire un feuilleton critique des spectacles en en parlant le minimum est une autre caractéristique à souligner. Cette stratégie, typique de la plume des écrivains journalistes du bas de page, prend chez Berlioz une dimension romantique d'« auto-dérision ». Maints feuilletons d'Hector Berlioz, sont donc construits selon un métadiscours à l'opposé de la logique objective du haut de page.

---

[22] Hector Berlioz s'est déplacé à Paris en 1821 pour suivre les études en médecine, selon le désir de son père, le docteur Berlioz. Néanmoins, en 1826, il s'inscrit au Conservatoire de Paris, dirigé par Luigi Cherubini, où il suit des études en musique.

[23] *Journal des débats,* 31 décembre 1839.

Outre son écriture réfléchie, l'ironie du compositeur impétueux est constamment dépliée par différents procédés comme les métaphores, formes d'ambiguïtés, contresens et fiction. Normalement le fait de discourir sur le métier de critique, se fait grâce à des allusions et à des citations d'illustres auteurs comme La Fontaine et Shakespeare. En effet, ces artistes sont aussi des références en littérature et en art selon Berlioz, conformément à ce que nous avons déjà montré. C'est ainsi que pour parler des contraintes et des fatigues du feuilletoniste, Berlioz élabore une intertextualité avec le texte dramatique de *Roméo et Juliette.* Ainsi, il compose à son gré une mini parodie « théâtrale » à partir de la scène shakespearienne. Cependant, cette brève sous-partie du feuilleton décrit les débuts de Mlle Rieux dans *Robert le Diable,* à l'Opéra-Comique. Nous nous permettons de citer presque la sous-partie entière car de la construction progressive du métadiscours découle le procédé de fictionnalisation intertextuelle.

> Vous le voyez, nous n'en finirons pas. Toujours des débats, toujours des voix nouvelles à mesurer, à analyser, à comparer... […] je puis affirmer que le moment approche où je n'oserai plus écrire les mots : *voix de tête, voix mixte, sons de poitrine, contre*-ut*, contre*-fa*,* mi-*grave, voilée, sourde, sonore, pureté, éclat, justesse, double-octave, ténor, soprano, contralto,* etc., etc. ; au diable tous ces termes maudits ! Je suis tellement las de les voir et de les entendre, que lorsqu'il faut absolument les employer encore, je laisse tomber ma plume ou l'haleine me manque. À ces causes, je demande grâce pour la forme essoufflée, harassée, exténuée de ma narration. Vous allez me répondre comme Juliette répond à sa nourrice[24] : « Il te reste assez de souffle pour me dire que tu es essoufflée, et tu passes plus de temps à t'excuser qu'il ne t'en faudrait pour me satisfaire. Qu'as-tu à m'apprendre ? De bonnes ou de mauvaises nouvelles ? Réponds, réponds seulement là-dessus ! Quant aux détails, j'attendrais. Voyons, sont-elles mauvaises ou bonnes ? » – « Ni bonnes, ni mauvaises ; j'ai une horrible migraine, et cela vous est fort indifférent. On dit que M. Van Amburgh[25], va beaucoup mieux ». – « Il ne s'agit pas de M. Van Amburgh, mais de la petite lionne de l'Opéra. » – Vous le voulez ? Absolument ? Quel métier ! Je suis triste ; j'ai besoin de lire *Hamlet* ; je pleurerais volontiers ; je voudrais dormir cinquante heures ! Et il faut.... Allons, finissons-en[26] !

Réarrangée par les réponses données par le feuilletoniste, Berlioz imagine un dialogue entre lui – le critique – et le lecteur, celui qui pose la question de Juliette. De plus, l'allusion à Shakespeare ne se limite pas à cette citation recontextualisée mais reparaît dans le tour du critique qui signale son désir de lire *Hamlet* et de se reposer, comme une excuse pour ne pas élaborer ses appréciations. Cette pseudo scène est évidemment une stratégie discursive qui éloigne le feuilletoniste de l'évaluation de Mlle Rieux que Berlioz refuse apparemment de

[24] *Roméo et Juliette,* Acte II, scène 5.
[25] Isaac Van Amburgh (1808-1865), dompteur américain. Il s'est présenté avec ses animaux à Paris, à la Porte-Saint Martin, en juillet et août 1839. Il est parti à Saint-Pétersbourg le 9 octobre. Voir *Journal des débats,* juillet, août, septembre et octobre 1839.
[26] *Journal des débats*, 18 octobre 1839.

donner. Néanmoins, c'est par le biais de ce détour que sa critique s'annonce, notamment dans la réponse désintéressée du feuilletoniste. Bien qu'il se propose de « finir » cette appréciation, cependant il ne la reprend pas tout à fait par la voie logique d'une évaluation *stricto sensu* :

> Mlle Rieux est marseillaise. Elle a cependant peu d'accent méridional ; sa taille est mince, mais petite ; je crois qu'elle a de beaux yeux noirs ; elle ne manque pas d'aplomb en scène ; elle court comme une souris ; on l'a redemandée. La représentation a été médiocrement satisfaisante ; Levasseur paraissait fatigué, les instruments à vent n'étaient pas d'accord ; Mario[27]... – Eh bien ! Et la voix ? La voix de Mlle Rieux, vous n'oubliez que ça ? – Ah ! Toujours ? ….. Soprano ; timbre clairet, deux octaves, intonations trop hautes ; pas de style, vocalisation peu exercée ; doute, eh bien ! – Eh bien, quoi ? Elle travaillera, elle est musicienne, on ne devient pas prima donna dans un jour[28].

L'expectative du lecteur qui attendait l'évaluation de la jeune chanteuse est encore une fois brisée car à la fin du dialogue imaginé on a l'impression d'avoir l'appréciation à la suite du texte. Pourtant, le critique ne donne que de descriptions sur l'aspect physique de la chanteuse et de son comportement en scène, sans parler de son mérite artistique. L'avis sur ses qualités comme chanteuse n'est donné qu'avec l'apparition de la figure protagoniste de *Robert le Diable,* le ténor Mario. Dans un nouveau dialogue imaginé, c'est Mario, comme un personnage du feuilleton, qui demande le jugement du critique. En vérité il lui rappelle de donner principalement son opinion sur la voix de la chanteuse. Le feuilletoniste lui répond d'une façon succincte et directe, d'abord, en donnant une description technique de la voix de la chanteuse, avec un ton sec et très objectif. Ensuite, dans la clôture, avec une sorte d'axiome de l'art du chant : personne ne devient un bon chanteur d'un jour à l'autre, ni sans étude.

Ce passage met en évidence la stratégie du feuilletoniste de ne pas construire son appréciation comme un texte argumentatif traditionnel, mais d'émettre son opinion par ce qui demeure sous-entendu et par le fréquent refus de sa tâche de critique. Dans ce cas, l'ironie se trouve aussi dans la situation absurde d'un personnage du récit – Mario – avertir le feuilletoniste des évaluations que la rubrique est censée donner. À un second niveau, il est possible de noter une ironie plus générale dans la conception du texte. Parce qu'il met l'accent sur l'ambiguïté d'écrire une critique sans le but évident de donner une appréciation, tout en la donnant par le fait même de la retarder au maximum. Ainsi, le feuilletoniste atteste un état contraire à l'épuisement qu'il affecte depuis le début. Étant donné qu'il invente toutes ces

[27] Giovanni di Candia (1810-1883), dit Mario, ténor italien qui a débuté en 1838 dans le rôle-titre de *Robert le Diable,* opéra de Meyerbeer.
[28] *Journal des débats*, 18 octobre 1839.

stratégies pour créer une attente autour de son avis, il montre qu'il ne lui manque pas de souffle pour parler de la représentation ni d'avis sur la chanteuse débutante.

D'autres fois, Berlioz se sert des citations et des allusions de ses auteurs préférés pour s'éloigner des évaluations. En effet, il les transforme en digressions, supposées fortuites, pleines d'humour. Ces détours ne sont naturellement pas gratuits et servent surtout à tourner en ridicule la scène commentée :

> Une jolie scène […] est interrompue par le page Georges qui, la cravache à la main, s'écrie : […]
> Au port de Boulogne on l'attend.
> À cheval ! à cheval !
> *A horse ! My kingdom for a horse !* Je ne sais pas trop si Macready réussirait dans *Richard III* ; on ne dit pas qu'il ait l'intention de le jouer à Paris. Que j'aurais voulu voir Kean dans ce rôle ! Il paraît qu'il bouleversait la salle quand il entrait dans cette admirable scène, l'armure en désordre, sanglant et criant de sa voix frénétique : « *A horse !* un cheval ! un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! »
> Bon ! voilà Shakespeare maintenant. Au diable les distractions [29]!

Chez Berlioz on trouve aussi des métaphores élaborées sur des arguments fantastiques. Ces métaphores peuvent constituer, dans certains cas, des arguments qui optimisent la puissance du discours oblique en constituant un déploiement de l'ironie. Il s'agit d'une manœuvre littéraire manifestée par les allégories et par les intonations que l'auteur crée par le biais de la forme, de la structure, et du contenu donné et sous-entendu de son texte :

> Un accès de philosophie noire m'a saisi depuis quelques jours, […] à quels étranges récits il va infailliblement me porter... s'il continue. Vous ne savez peut-être pas encore bien exactement ce que c'est que la philosophie noire ? … C'est le contraire de la magie blanche, ni plus ni moins.
> Par la magie blanche, on arrive à deviner que Victor Hugo est un grand poète ; que Beethoven était un grand musicien ; […] que le beau est rare, que le rare n'est pas toujours beau ; que la raison du plus fort est la meilleure […].
> Par la philosophie noire on en vient à douter, à s'étonner de tout ; à voir à l'envers les images gracieuses, et dans leur vrai sens les objets hideux ; on murmure sans cesse, on blasphème la vie, on maudit la mort ; on s'indigne, comme Hamlet[…][30].

Par une rhétorique fondée sur l'absurde, Berlioz appelle la « magie blanche» ce qui symbolise la sphère de la perception sensible et de l'expression artistique. Cette « magie » montre l'aura de l'art et ses formes dans le monde réel par la référence aux artistes qui y ont inscrit des œuvres authentiques et des principes esthétiques de l'art élevé. En revanche, le contrepoint de la « magie blanche » n'est pas une 'magie noire'. Elle est une « philosophie noire », qui appartient au raisonnable et relève les faiblesses, le côté négatif ou atroce des

[29] *Journal des débats,* 10 décembre 1844.
[30] *Journal des Débats,* 8 octobre 1843.

choses, des événements et des usages. La « maladie » qui attaque le feuilletoniste est donc identifiée à un regard net et juste porté sur la réalité. Associé à ce type de procédé et à l'ouverture de l'écriture désengagée et imaginative, le métadiscours est aussi un mécanisme de la création ou de l'usage de stratégies littéraires peu conventionnelles dans un média informatif :

> Voyez les conséquences de cette terrible maladie !... On n'a plus, quand elle vous possède, ni politesse, ni savoir-vivre, ni prudence, ni politique, ni rouerie, ni bon sens ; on dit toutes sortes d'énormités ; et, qui pis est, on pense ce qu'on dit ; on se compromet, on perd la tête.
> ….....
> .....
> Ces lignes de points expriment toutes sortes d'horribles sophismes que je me suis heureusement abstenu de vous écrire, et, plus heureusement encore, la fin de mon accès. Foin de la philosophie noire ! Je suis assez sage maintenant pour vous parler des vivants ; et voici, Mademoiselle, ce que j'ai vu et entendu à Berlin ; je dirai plus tard ce que j'y ai fait entendre.
> Je commence par le grand théâtre lyrique ; à tout seigneur tout honneur[31] !

La revivification du feuilletoniste semble le faire revenir au sujet théâtral, même si la « maladie » lui a déjà fait révéler « toutes sortes d'horribles sophismes », dans le paragraphe précédent. En outre, le cynisme du feuilletoniste crée une forme ironique de critique esthétiquement plus puissante que les reproches verbaux grâce à la phrase de pointillés entre deux paragraphes de l'article. L'apparente explication d'un procédé d'écriture constitue un double métadiscours fondé sur la duplicité ironique. Tandis que Berlioz détourne le lecteur de toutes les réprimandes qu'il avait déjà émises, il dévoile sa façon d'utiliser les points tout en feignant d'éviter de dire des injures[32].

La plume libre et goguenarde de Berlioz ne l'empêche finalement pas de créer des mini-contes musicaux, parfois indépendants des appréciations des spectacles. En transgressant le côté référentiel du feuilleton théâtral il intègre un mini-récit comme une sous-partie du feuilleton. L'ironie se manifeste par ce procédé car il crée un paradoxe au sein de la rubrique théâtrale. Un des cas les plus éclatants est la petite histoire des « Strauss », apparemment toute imaginée par Berlioz qui la raconte à la première personne. Avec beaucoup d'humour, ce mini-conte décrit une anecdote des deux musiciens qui ont comme nom de famille Strauss. Il s'agit des deux personnages réels : l'autrichien Johann Strauss, le célèbre compositeur de valses, et Isaac Strauss, musicien français. Il est possible que Berlioz ait créé ce récit

[31] *Ibid.*

[32] Même si cela outrepasse notre *corpus,* nous rappelons la figuration du cauchemar présente dans les critiques de Berlioz publiées dans la *Revue et Gazette musicale.* Le feuilletoniste transforme l'idée et la sensation d'un cauchemar en qualificatifs négatif et péjoratif des aspects musicaux. Ainsi il parle du « violon-cauchemar », des « compositeurs-cauchemar », de « l'homme cauchemar », etc. Voir, notamment *Revue et Gazette musicale,* 11 mars 1834, 30 janvier, 13 février et 3 avril 1842.

déconnecté du reste de sa critique parce qu'il s'agit du premier feuilleton de l'année 1842[33]. Quoi qu'il en soit, il est fort probable que ce récit a été pris par le lecteur comme un événement vraiment arrivé, une actualité curieuse du monde musical. Cependant, le ton farceur du narrateur, notamment dans le premier et le dernier paragraphe, nous amène à interpréter le récit comme une fiction insérée dans la critique. En tous cas, cette sous-partie a apparemment été conçue moins pour faire plaisir au lecteur qu'à l'auteur. Berlioz commence ainsi son anecdote :

> Le nom de Strauss est célèbre aujourd'hui dans toute l'Europe dansante ; ses valses capricieuses, piquantes, d'un rythme si neuf, d'un tour si gracieusement original, font le tour du monde. […] Or voici ce qui arrive. Il y a un Strauss à Paris, ce Strauss a un frère ; il y a un Strauss à Vienne, mais ce Strauss n'a point de frère, voilà toute la différence qui existe entre les deux Strauss. De là des quiproquos fort désagréables pour notre Strauss, qui dirige en ce moment avec une verve digne de son nom les bals de l'Opéra-Comique et tous les bals particuliers données par l'aristocratie fashionable[34].

Puis, il suit en détail un « quiproquo » vécu par le Strauss français à l'ambassade d'Autriche, où il a été confondu avec le violoniste autrichien par « quelque faux Viennois ». Le dialogue, « dit en langue autrichienne », est transcrit en phrases courtes, rapides et circulaires, avec beaucoup d'exclamations et d'interrogations. Cette organisation révèle une construction rythmée et vivante qui rappelle une danse syncopée de mots et d'expressions.

> Le Strauss de Vienne ? Mais c'est vous ; il n'y en a pas d'autre. Je vous connais bien ; vous êtes pâle, il est pâle ; vous parlez autrichien, il parle autrichien ; vous faites des airs de danse ravissants : – Oui ! –Vous accentuez toujours le temps faible dans la mesure à trois temps : – Oh ! Le temps faible, c'est mon fort ! – Vous avez écrit une valse intitulée *le Diamant ?* – Étincelante ! – Vous parlez hébreu ? – *Very well.* – Et l'anglais ? – *Not at all.* – C'est cela même, vous êtes Strauss ; d'ailleurs votre nom est sur l'affiche[35] !

La création de néologismes et l'usage de termes peu courants, comme « sosimie » et « fashionable », sont des pratiques assez communes chez Berlioz. À côté de ces procédés, les jeux de mot, les assonances et l'effet des répétions du nom Strauss confirment une soigneuse élaboration linguistique ainsi qu'une habilité étincelante de la plume du compositeur à la clôture du récit.

> En conséquence, les Viennois n'ont qu'à se le tenir pour dit, garder leur Strauss et nous laisser le nôtre. Que chacun rende, enfin à Strauss ce qui n'est pas à Strauss, et qu'on n'attribue plus à Strauss ce qui est à Strauss ; autrement on finirait, telle est la force des préventions, par dire que

[33] *Journal des Débats,* 30 janvier 1842.
[34] *Ibid.* Voir la transcription complète du conte dans les annexes.
[35] *Ibid.*

> le strass de Strauss vaut mieux que *le Diamant* de Strauss, et que *le Diamant* de Strauss n'est que du strass[36].

Guidé par la verve, l'invention, l'éclat, grâce à un discours ironique, et parfois satirique, Berlioz est un écrivain qui actionne notamment le métadiscours. Ce procédé devient un artifice rhétorique par le biais duquel il construit son pragmatisme, c'est-à-dire son observation et sa réflexion sur les spectacles musicaux. Cette stratégie stylistique lui permet de saisir la dimension grotesque des spectacles et des œuvres, ainsi que l'apathie et le dogmatisme des critiques en créant une écriture consciemment sinueuse qui transgresse l'inanité du paysage lyrique et symphonique contemporains. C'est ainsi que le critique touche aussi les codes moraux de la critique et les attentes superficielles du public. Chez Berlioz, le registre de l'imagination et de l'absurde forme la base de la stratégie critique. Le musicien se sert des métaphores, d'allégories, de comparaisons insensées ou encore d'un discours illogique pour valider sa position esthétique. En plus, le feuilletoniste s'amuse aussi avec le haut de page par ce jeu ironique de dissimulation. En usant de la force du langage métaphorique pour imposer ses idées ou pour mettre en discussion les spectacles, l'écriture du feuilletoniste conteste continuellement le protocole interne du journal.

3. L'ironie chez Théophile Gautier feuilletoniste à *La Presse* : l'écriture des contournements

L'œuvre critique de Gautier, notamment ses feuilletons dramatiques, est caractérisée par la liberté et la verve esthétique dont le principe se fonde sur une écriture paradoxale, polyphonique. Sa nature fantastique et métadiscursive semble guider son discours vers une sorte d'inventivité transgressive qui privilégie la beauté artistique et l'autonomie absolue de l'acte littéraire, modulées par le support où elles s'inscrivent. Ainsi, Gautier utilise dans toute son œuvre l'ironie littéraire[37], c'est-à-dire le principe de placer son écriture à distance d'elle-même et de se construire à partir d'un « exercice de langage » reprenant d'autres formes et styles. Dans le journal, cette articulation interne de l'écriture de Gautier s'amplifie

[36] *Ibid.*

[37] Parmi les nombreuses études de la critique gautierienne, Françoise Court-Pérez en propose une sur l'ironie dans l'œuvre de Gautier, notamment celle en prose. *Gautier, un romantique ironique. Sur l'esprit de Gautier*, Paris, Honoré Champion, 1998.

spécialement. En effet, elle s'institue comme une opposition interne, comme un contrepoint à la logique du discours entrepris par le quotidien.

Grâce à son regard observateur et réflexif d'artiste Gautier est un écrivain capable de s'éloigner de sa propre écriture. Son habileté littéraire de conteur et poète, lui permet particulièrement de transgresser les formes prosaïques de structure et de langage en composant un style qui légitime ces expérimentations. Ce positionnement soutient un deuxième niveau dans son œuvre qui porte sur les transitions entre le fantastique et le référentiel. L'écrivain, conscient de l'étendue du support médiatique, peut se manifester à la fois par les facettes de poète, conteur et critique. Dès la manifestation de l'ironie du premier niveau, donnée par antiphrase, la posture d'ironiste endossée par Théophile Gautier est optimisée dans son écriture par l'humour qui normalement en résulte, souvent associé à d'autres procédés comme les jeux de mots, l'ambiguïté, le pastiche, etc. Malgré l'éphémère actualité théâtrale, matière qui anime les feuilletons dramatiques, Gautier inscrit dans sa rubrique une écriture qui privilégie les contrastes et les dualités dans la forme. Les signes de cette présence d'un écrivain observateur du processus de création sont soit diluées dans le texte, soit présentées par des stratégies inusitées. Par exemple, à la fin de l'analyse du deuxième acte du vaudeville *Paris voleur* de Dumanoir, Dennery et Clairville:

> N. B. – Ce tableau est amusant et vrai ; mais ce qu'il y a de plus beau, et ce que les auteurs n'ont pas dit, c'est qu'il n'est lui-même que la contrefaçon pure et simple, la copie presque littérale d'un vaudeville intitulé : *L'Art de rentrer dans son bien*, lequel vaudeville a été joué, l'année dernière, avec beaucoup de succès […] MM. Dumanoir, Dennery et Clairville ont probablement voulu joindre l'exemple au précepte. La chose, expliquée de cette façon, serait fort spirituelle[38].

Cet extrait montre l'écriture ambiguë du feuilletoniste. Dans une interruption abrupte de l'analyse des tableaux du vaudeville, Gautier offre une explication piquante du succès du deuxième acte. Mais la dernière phrase conserve à l'explication sa dualité. En effet, quelle « chose » est « fort spirituelle» ? La malice des auteurs du vaudeville ou l'habileté du feuilletoniste à suggérer le plagiat des dramaturges par une phrase qui évoque les deux artifices à la fois ? La singularité de ce passage réside exactement dans l'apparente subtilité de la dualité ainsi que dans la dissimulation du feuilletoniste qui feint de parler d'un aspect du spectacle tout en révélant une stratégie de son écriture. Cette dissimulation apparaît déjà au début de ce feuilleton lorsque le feuilletoniste semble veiller à ne se centrer que sur la matière théâtrale :

[38] *La Presse,* 22 juillet 1844.

> Six tableaux, c'est-à-dire six actes, – et nous en avons encore deux ou trois autres qui nous attendent ! Hâtons-nous d'entrer en matière, si nous ne voulons pas nous trouver pris de court[39].

Cependant le fait d'enregistrer ce rappel dans l'article invalide sa propre proposition car au lieu d'user d'une progression et d'une méthode objectives, le feuilletoniste se laisse guider par le trait sinueux de sa plume.

La griffe oblique se manifeste aussi dans l'arrangement et la fluidité de la prose de Gautier. La volupté que le feuilletoniste éprouve à parler d'art est dévoilée tantôt par le volume de lignes qu'il lui dédie, tantôt par la façon de faire référence aux spectacles médiocres :

> Nous avons à présent à couler une assez effrayante lessive de vaudevilles. - Il nous arrive si peu souvent d'avoir à traiter des questions d'art et de littérature, que nous nous sommes laissé un peu entraîner hors de notre sillon habituel. – Shakespeare a fait tort à ces messieurs du flon-flon, et nous n'aurons pas beaucoup de place à leur donner. Mais le paquebot va remporter *Hamlet, Othello, Romeo et Juliet, Macbeth, Werner,* tous ces chefs-d'œuvre qui rognent l'espace aux analyses et aux rendus comptes ; maintenant, nous allons avoir le loisir d'examiner consciencieusement si tel vaudeville est plus détestable qu'un autre, et sur nos plateaux de toiles d'araignée nous les pèserons les uns après les autres pour savoir, – question grave,
>
> Entre néant et rien, quelle est la différence ?[40]

Après une appréciation de *Roméo et Juliette* au théâtre anglais, le feuilletoniste doit encore s'occuper des vaudevilles. Selon lui, ces spectacles n'auront pas d'appréciation mais seront 'coulés' dans ce qui reste de feuilleton. La métaphore provoque l'humour de ce passage qui est associée à l'antiphrase, lorsque Gautier feint d'accuser Shakespeare d'avoir « rogné » la place des vaudevilles. Contrairement aux vertus du drame de Shakespeare, tous ces vaudevilles n'enrichissent pas l'art et n'offrent rien d'intéressant, même au feuilleton théâtral. Pour le dénoncer, le feuilletoniste évoque la question rhétorique : puisque ces spectacles sont vides d'essence artistique, d'originalité, voire même de divertissement, la vrai question qui se pose serait plutôt, 'pourquoi en parler ?' .

La fin de ce passage manifeste encore un métadiscours voilé, car le feuilletoniste signale par l'antiphrase le « loisir d'examiner consciencieusement » comment va se présenter la suite de l'appréciation des vaudevilles. Autrement dit, le devoir repoussé de parler de ces spectacles l'engage à ne pas allonger son feuilleton sur du « néant » ni sur du « rien ». S'il est bel et bien censé critiquer les vaudevilles, il semble que le mieux à faire est de les aborder de biais de façon à n'en pas parler tout en exposant les raisons de ce camouflage. C'est pourquoi,

[39] *Ibid.*
[40] *La Presse,* 20 janvier 1845.

à la suite, le critique passe directement à l'appréciation du mérite des deux vaudevilles donnés au théâtre du Palais-Royal, sans donner l'habituel résumé des intrigues. Par un amusant langage métaphorique, il annonce tout simplement qu'à ce théâtre « [il a] à poser deux épitaphes, l'une sur l'*Averse,* et l'autre sur le *Fiacre et le Parapluie. »*

Le style employé par Gautier dans le bas de page est autant marqué par une ingénieuse et spirituelle habileté littéraire que par la fantaisie, l'humour bref, l'ironie. Ce discours se manifeste aussi dans les nombreuses digressions dont le feuilletoniste se sert pour contourner le sujet théâtral. Si, d'une part, les digressions apparaissent comme une sorte de ruse pour omettre les critiques déjà exprimées, d'autre part, ce détour est autorisé par l'étendue littéraire de l'écriture du bas de page. En effet, la tournure qui garantit le caractère réflexif de la case feuilleton fonde, également, le dédoublement du discours feuilletonesque par la mise à distance du feuilletoniste. La conscience de cette position paradoxale permet à Gautier de moduler ses revues en actionnant la fiction dans des mini-récits, des mémorandums et des portraits. Selon un principe d'écriture, il est le critique qui voit le paysage théâtral et le média, à l'interface entre lui et le lecteur, « avec un sourire demi-ironique[41].» C'est ainsi que dans le feuilleton du 10 décembre 1837 Gautier crée un personnage appelé « un spectateur » qui se manifeste par le discours direct. Au lieu de faire sa critique caustique ouvertement, le feuilletoniste donne voix à ce personnage qui loue le théâtre ancien. De ce fait il en ressort une impétueuse critique du feuilletoniste d'une « tragédie nouvelle », donnée à contresens des opinions du personnage.

Les plaintes de l'énorme volume des spectacles sont également l'occasion de grands détours. Parfois les protestations sont associées à la fictionalisation d'une situation, à la création d'un personnage ou à une anecdote. C'est le cas du feuilleton dans lequel Gautier crée une anecdote sous le prétexte que le feuilletoniste n'a pas « le précieux don de l'ubiquité[42]. » En reprenant la caricature des « jeunes critiques blonds », c'est-à-dire un type de « critique imberbe[43] », expression empruntée de la monographie de la presse parisienne d'Honoré de Balzac, le feuilletoniste s'explique :

> On a beau être le feuilletoniste le plus consciencieux du monde, il est impossible d'assister à la fois à quatorze premières représentations. Ces jours-là les jeunes critiques blonds sont hors de prix. À leur défaut, on tâche d'introduire en littérature les personnes les plus respectables[44].

[41] *La Presse,* 8 février 1843.
[42] *La Presse,* 26 février 1838.
[43] Honoré de Balzac, « Les Journalistes. Monographie de la presse parisienne », dans Paul de Kock, *La Grande Ville.* Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique par Paul de Kock, Balzac, Dumas etc., Paris, Marescq, 1843-1844, 2 vol., p. 129-208.
[44] *La Presse,* 14 février 1843.

À partir de cette constatation Gautier se met à raconter une singulière collaboration qu'il a eue avec « une espèce de brigand nègre nommé Francesco Abdallah Pergialla, au service duquel [il était] à cette époque[45]. » En effet, ce type est un personnage fictionnel que Gautier a emprunté à l'une de ses nouvelles, « La Mille et Deuxième Nuit[46] », sans y faire aucune référence. Au-delà de la coïncidence des noms, ce pseudo collaborateur du feuilleton peut sans doute être identifié au personnage de la nouvelle. Dans le conte, le narrateur personnage, un « littérateur » tel le feuilletoniste, décrit Adolfo-Francesco Pergialla comme son serveur « abyssin »[47]. Si l'on ne se souvient pas de Pergialla du conte fantastique – ce qui est le plus probable –,à une première lecture, on a l'impression qu'il s'agit d'un type réel qui fait un compte rendu de la soirée au théâtre de l'Ambigu-Comique au critique. Toutefois, la supercherie se révèle au fur et à mesure que Gautier raconte le rapport que Pergialla lui aurait fait. On note que son compte rendu ne correspond guère à une appréciation crédible mais plutôt à un genre proche à celui des « jeunes critiques blonds ».

> Il me raconta qu'il s'agissait d'un monsieur qu'on voulait tuer, et qu'effectivement on tuait, mais au bout de deux heures. Il s'étonnait beaucoup de la lenteur apportée à cette opération, et prétendait que la pièce eût été beaucoup plus jolie si l'on eût égorgé le monsieur tout de suite.
> Il aurait aussi désiré que les acteurs fussent plus grands. […] « Figurez-vous, maître, nous disait-il […] C'est drôle ! Le bourreau vient avec une baguette grosse comme le doigt, et v'li, et v'lan, il leur en donne tant que la chair soit comme une pâte. Oh ! Les singulières grimaces ! […][48].

Effectivement ce n'est pas gratuitement que le feuilletoniste transcrit un compte rendu aussi acerbe et rustique. Gautier, pour créer l'image et le caractère du brigand, reproduit même son langage facile et direct, plein de formes exclamatives. Le récit pittoresque de la collaboration de Pergialla finit avec sa démission que le feuilletoniste justifie par une attestation, très peu convenable et logique, du supposé collaborateur :

---

[45] *Ibid.* Patrick Berthier rappelle que ce personnage avait été cité le 5 avril 1842. Oe*uvres Complètes IV,* Paris, Honoré Champion, 2012, p. 79.
[46] Parue dans *Le Musée des familles* d'août 1842 et dans *Le Compilateur* du 31 août 1842, puis reprise dans le recueil *Romans et contes* chez Charpentier en 1863.
[47] « Adolfo-Francesco Pergialla, espèce de brigand abyssin au service duquel j'étais alors ». Théophile Gautier, « La Mille et Deuxième Nuit », *dans Romans et contes,* Paris, Charpentier, 1863, p. 319.
[48] *La Presse,* 14 février 1843. Il n'est pas possible de préciser si ce récit de Pergialla est imaginé ou s'il porte sur quelques aspects d'un des spectacles de l'Ambigu-Comique. En revanche, nous pouvons préciser que dans les semaines précédant la critique, le théâtre a donné les représentations suivantes : *Livret, Madeleine, Les Dettes, L'Ouvrier* et *Paul et Virginie.*

> Il trouva son service littéraire trop rude, car il n'y a guère que les blancs qui puissent résister au feuilleton, et après avoir subi une autre représentation, il nous quitta, muni d'un certificat ainsi conçu :
>
> « Nous certifions que l'Abdallah ci-joint est paresseux, ivrogne, voleur, querelleur, et possède une collection de vices complète. La seule qualité qu'il ait, c'est d'être noir bon teint, ce que nous garantissons, l'ayant vu supporter la pluie sans devenir gris, propriété qu'il n'a pas avec le vin[49]. »

Parfois un seul mot suffit pour un détour, comme dans la critique d'un vaudeville présenté au théâtre des Variétés dont le titre, *Jacquot,* rappelle au feuilletoniste un célèbre chien, personnage d'Alphonse Karr, qui est souvent tourmenté par un « kakatoès ». Ce souvenir se déploie dans une anecdote fantastique sur une chatte qui, « mise en présence d'une petite perruche verte », crut qu'il s'agissait d'un poulet. Le narrateur feuilletoniste, qui raconte l'histoire à la première personne, reproduit alors les pensées de la chatte et le dialogue entre eux. Disposée dans le journal avec les alinéas et les caractères graphiques d'une conversation, la structure graphique brise déjà l'habituelle présentation dense et continue de l'article et de l'ensemble du journal :

> […] la chatte s'arrêta, reprit une attitude méditative, me jeta un regard consultatif et formula cet axiome : « Les poulets ne sont pas verts ».
> Je lui répondis d'un signe de tête : « Tu as raison, judicieuse chatte.
> - C'est peut-être un poulet peint ? Poursuivit-elle.
> - Je ne sais pas, fis-je, en haussant les épaules d'un air de doute.
> Je vais bien voir, dit la chatte, en s'élançant du côté de la perruche, les dix griffes antérieures sorties délicatement de leurs étuis[…][50].

Or cette histoire constitue un énorme détour figuré et plein d'ironie. En effet, l'anecdote ne garde aucun rapport avec la pièce commentée. La revue théâtrale, censée rendre compte du mérite des pièces et des représentations, repose ici sur une fiction. Ce récit inséré dans la critique théâtrale crée une dissonance intérieure aussi bien dans la rubrique que dans le journal en ébranlant leurs bases discursives. Ainsi, l'élocution et l'énoncé de cette digression sont matériellement si bien construits et si bien placés dans l'espace du feuilleton que la petite colonne d'ouverture du bas de page attire davantage l'attention du lecteur par son aspect aéré que le long et dense premier-Paris du haut de page. Les effets visuel et d'opposition au reste du journal découlent de l'esprit inventif de l'écrivain-feuilletoniste et contrastent notamment avec la principale rubrique du quotidien comme une manifestation de l'ironie journalistique, quoique cela reste à un second niveau de signification. Cette maîtrise de l'écriture

[49] *Ibid.*
[50] *La Presse,* 23 octobre 1843.

feuilletonesque est paradoxalement dévoilée et renforcée à la suite de l'anecdote, dans un éclat où la voix de l'écrivain se superpose à celle du journaliste :

> Nous voici bien loin de l'analyse de *Jacquot* ; mais notre histoire a pour elle cette excuse de n'être ni amenée, ni motivée. Nous pourrions bien alléguer le nom de Jacquot comme le fil délié qui la rattache à notre feuilleton ; mais nous méprisons de pareils artifices ; et si comme Grimm nous avions envie de raconter des histoires sur le salpêtre, nous le ferions sans dire au milieu de la conversation : « Je crois que je viens d'entendre un coup de fusil[51]. »

La citation devient aussi un procédé lié à la manifestation de l'ironie, surtout lorsque les emprunts faits par Gautier lui-même occupent quatre des six colonnes du feuilleton. Encore une fois, il semble que l'écrivain remplace le feuilletoniste, dans ce cas plus longuement. Comme pour protester contre le drame médiocre et la production en série de vaudevilles et d'opéras-comiques représentés incessamment dans les principaux théâtres parisiens, Gautier se sert des principes et valeurs du drame moderne dans la critique dramatique. À ce propos, Gautier reprend des réflexions présentes dans le chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*. Plutôt que d'exprimer directement sa pensée artistique, le feuilletoniste emprunte la voix du personnage éponyme, par la citation, afin de manifester ses principes. Cette attitude se fonde sur l'ironie puisqu'elle va à l'encontre de la logique de fond de la critique dramatique des quotidiens, censée donner l'actualité théâtrale et non se concentrer sur des généralités artistiques. De plus, elle brise également la logique du processus de création du roman car Gautier, en se réappropriant les propos du personnage narrateur du roman, détruit toute la fiction qui existait dans l'élaboration littéraire du récit :

> Au temps où nous passions les journées à faire se becqueter deux rimes au bout d'une idée […] nous avons écrit quelques pages sur le théâtre tel que nous l'entendions ; - cela paraissait tout simple alors ; il est vrai que nous n'étions pas feuilletoniste, et que nous avions pour bréviaire un volume […] d'un certain drôle nommé Shakespeare, qui serait refusé aujourd'hui par tous les directeurs comme n'ayant pas *la science des planches* […].
> Voici donc quelles étaient nos idées en 1835. - Nous avouons, à la honte de notre raison, qu'aujourd'hui 16 décembre 1838, - […] nous sommes encore du même avis[52].

Chez Gautier, une autre forme de digression surprenante et, certainement ironique, se trouve dans le compte rendu supposé qui ne donne que le rapport des activités alternatives des feuilletonistes pendant certaines représentations. Affichées de cette façon dans la première colonne du feuilleton, ces pseudo critiques n'ont pour seul but que de provoquer l'humour, en brisant le rythme et le ton grave des rubriques au-dessus du trait horizontal du feuilleton.

[51] *La Presse,* 23 octobre 1843.
[52] *La Presse,* 17 décembre 1838.

Enfin, ces rapports – des actions du feuilletoniste – se prêtent aussi à remplir le trou occasionnel en attendant les représentations qui méritent un vrai compte rendu :

> THÉÂTRE DES VARIÉTÉS . *Les Deux Hommes noirs,* par M. ***
> (Au bénéfice de la femme d'un ancien serpent boa, restée veuve avec dix-sept enfants en bas âge.)
>
> Pendant cette représentation, les feuilletonistes se promènent au passage de l'Opéra, fument leur cigare, jouent aux dominos ou se couchent à huit heures, plus ou moins solitairement. - Les plus laborieux se forment l'esprit et le cœur par la lecture des *Mémoires d'un poisson rouge* de M. Albéric Second.
>
> THÉÂTRE DU VAUDEVILLE
> *Foliquet*, par M. X. (vaudeville dominical).
>
> Tandis que cet acte se commet, les critiques arrivent difficulteusement à la neuvième colonne de leur article hebdomadaire. D'instant en instant, des députations de galopins partis de l'imprimerie du journal se succèdent dans leur antichambre[53].

L'écriture hétérogène de Gautier se nourrit aussi d'autres écrivains, styles et formes d'écriture qui sont évoqués comme une sorte d'étude des langages. Parfois, ces expérimentations apparaissent dans la reprise des expressions des personnages du spectacle commenté et deviennent de petites formules de pastiche. C'est le cas de la phrase « 'Oh ! Ce crime odieux ne s'accomplira pas !', s'écrie Mathilde[54] », l'exclamation d'un personnage protagoniste transformée en vers alexandrin, dans une allusion railleuse aux tragédies encore représentées dans les théâtres de Paris.

D'autres fois, le critique reprend des extraits du texte dramatique ou des fragments des paroles des personnages en situant le lecteur dans les moments du spectacle dont il parle. La citation n'est pas gratuite et a pour but de critiquer le texte ou le style du dramaturge. Sinon, l'intention est tournée vers les tentatives ratées des drames en vers classiques, ou même vers l'interprétation ou vers l'intonation des acteurs. Parfois ces reprises des paroles sont recréées par le biais d'une stratégie de l'écriture conventionnelle qui s'adapte, en reproduisant l'extrait à l'effet ironique, comique et humoristique au gré du feuilletoniste. La chronique du 21 août 1837 présente un exemple très intéressant, où Gautier moque la prononciation exagérée et ridicule de deux acteurs en scène par le biais d'une écriture caricaturale basée sur les allitérations et le rythme des phrases qui reproduisent les affectations des comédiens :

[53] *La Presse,* 21 février 1843.
[54] *La Presse,* 15 août 1843.

> C'est ici que les deux acteurs Saint-Ernest et Delaistre ont produit un effet brillant. Tout le monde sait que dans tous les mélodrames on réserve toujours une scène à effet pour ces deux acteurs à forte poitrine. C'est un beau tournoi de paroles ; l'un fait sonner toutes les rr, l'autre toutes les ss ; il arrive un moment où le débit s'échauffe au point qu'on n'entend plus qu'un ronflement d'un côté, et qu'un sifflement de l'autre, toutes les autres voyelles et consonnes sont absolument supprimées. Voici quelques phrases de la scène au moment où l'on pouvait encore distinguer les mots : - « Sais-tu, disait Perkins, que je n'aurrais qu'un mot à dirre pourre te fairre prrécipiterre en bas de murres de cette demeurre ? - Et toi, répondait Yorick, ssais-tu que ssi je te ssaisissais sseulement avec cette main que voici, tu tomberais à l'insstant, pâle et glacé ssouss ce genou qui te presserait sans merci, inssenssé !... »

Ainsi, on constate que Gautier emploie aussi divers procédés littéraires, notamment la métaphore, la parodie et la fiction, au gré de sa plume de conteur-poète. Méticuleux, censeur et railleur, Théophile Gautier exprime une conscience lucide sur sa position dans le journal. Son style a un évident potentiel littéraire grâce à ses procédés ironiques et à l'invention. Il crée une nouvelle façon de rendre compte des spectacles parisiens tout en créant une poétique libre, fantastique et pleine d'humour qui oppose ouvertement l'écriture du feuilleton à celle de l'ensemble du journal.

4. Au-delà de l'Atlantique : l'acclimatation de l'ironie du bas de page français chez Martins Pena feuilletoniste

Dans la presse brésilienne, en suivant les pistes de l'écriture oblique dans la rubrique théâtrale française, nous retrouvons le brésilien Martins Pena, dramaturge, feuilletoniste, ironiste, et railleur. Fortement inspiré par la lecture du bas de page parisien, notamment quand il est tenu par les plumes d'Hector Berlioz et de Théophile Gautier, Pena oriente indubitablement son écriture sur le « chemin sinueux[55] » tracé par le modèle français. C'est à partir de cette attitude d'ironiste, perçue par la lecture de feuilletons théâtraux parisiens, que la chronique théâtrale de Pena a été créée et élaborée. Le style ironique chez le feuilletoniste brésilien n'apparaît donc pas comme un phénomène indépendant, autonome, bref créé *ex nihilo*. Au contraire, il est de toute évidence lié aussi aux emprunts de la forme du feuilleton français.

En étudiant la presse et la littérature française du XIXe siècle, il est clair que les feuilletons de Pena sont marqués par la présence en palimpseste de ces dernières. À la suite de l'hypothèse de Sperber et Wilson sur l'ironie proposée dans « Les ironies comme mentions »,

[55] Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 159.

Phillipe Hamon reprends l'idée « que tout texte écrit ironique est la 'mention' ou l''écho' d'un texte antérieur[56]», il est effectivement possible d'observer un effet d'écho entre le style de Pena et style français. Ce trait est à tel point marqué qu'il devient presque impossible de le dissocier du style des grands chroniqueurs français, conformément à ce que nous avons montré. Par conséquent, ce procédé n'a pas échappé au regard attentif des feuilletonistes brésiliens et notamment à celui de Martins Pena. Il a incorporé et adapté à son style personnel les principes de l'ironie journalistique et de l'écriture fictionalisée dans ses feuilletons, bien avant l'apparition dans le bas de page et sur la scène littéraire brésiliens de deux des plus illustres écrivains et feuilletonistes nationaux du XIXe siècle : José de Alencar et Machado de Assis, respectivement dans les années 1850 et 1860, dont les plumes se caractérisent aussi par le trait d'esprit et la verve ironique-fictionnelle.

Ainsi, le style d'écriture du feuilleton, particulièrement associé à la critique théâtrale, est un trait attaché, avant tout, à la forme et au support médiatique. Cette façon de commenter l'actualité a été aussi transféré et adapté par quelques auteurs journalistes de la presse brésilienne, un aspect qui s'inscrit dans le cadre des transferts culturels entre France et Brésil dans le domaine de la presse périodique. Plus que le transfert et l'adaptation de la thématique et des formes structurelles de la rubrique, Martins Pena, secondé par la direction du *Jornal do Commercio,* a fait l'acclimatation des procédés littéraires qui caractérisent le feuilleton théâtral français. Comme un deuxième niveau d'emprunt, celui des représentations symboliques, il a également assimilé des formes d'expression artistiques d'une époque et, surtout, du positionnement de l'écrivain dans l'édification du journal dans le contexte de l'ère médiatique.

En retraçant le parcours de la chronique et du feuilleton théâtral des quotidiens brésiliens de la capitale impériale, on note que si l'origine de ces rubriques est évidemment la matrice française adaptée au contexte et aux besoins brésiliens, la poétique de l'écrivain qui a inauguré la chronique en série de l'actualité culturelle est surprenante. Cette formule employée dépasse les expériences littéraires et médiatiques du bas de page brésilien tentées jusqu'à ce moment[57]. Particulièrement elle fait déclencher le développement des rubriques et d'une écriture littéraires médiatisées de la presse brésilienne, d'abord en bas de page, puis, également en haut.

[56] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 25.

[57] Nous rappelons à cet égard les nombreuses traductions des romans-feuilletons et les appropriations *stricto sensu* parues dans la case feuilleton des quotidiens *fluminenses,* ainsi que les premiers romans-feuilletons écrits par les auteurs brésiliens qui ne portaient que sur des sujets et espaces éloignés de la réalité du pays.

Martins Pena, en auteur perspicace et en lecteur attentif des matrices de la presse périodique internationale a incorporé et reconfiguré cette écriture ironique d'une façon toute particulière, en recréant l'ironie journalistique dans le contexte brésilien et en légitimant sa poétique oblique à l'égard du journal brésilien et du théâtre lyrique de la capitale impériale. Dans sa série, la «Semaine Lyrique », il est possible de constater des procédés ironiques typiques, qui apparaissent en écho des français, comme la digression, la métaphore, l'hyperbole, l'humour, la blague, le calembour et la fictionalisation. Pourtant, son travail d'assimilation dépasse le simple mimétisme grâce à une élaboration qui déploie l'ironie notamment par la voie de la fictionalisation autour des événements et des personnalités de la scène lyrique de Rio. C'est cette originalité qui le distingue du modèle français.

Dans cette adaptation, Martins Pena transgresse l'espace réel, en faisant semblant de suivre les opéras de Paris ou de Londres. Parfois son feuilleton touche à l'absurde lorsqu'il donne vie et voix à des personnalités réelles qui deviennent des personnages fictionnalisés : Manuel Luís, un célèbre directeur de théâtre du Brésil colonial représentant un art absolument obsolète et amateur, Vincenzo Bellini, Molière et Antonio José, ou encore des figures religieuses, comme São Pedro (Saint Pierre) et São Francisco (Saint François), et même d'autres figures ésotériques, comme « o Anjo da Harmonia » (l'Ange de l'Harmonie). Ces figures sont incorporées comme des personnages manipulés au gré du discours ironique et critique du chroniqueur. Étant donné que l'ironie « a le sens du réel, et même du 'détail' le plus concret dans le réel qu'elle décompose souvent avec la plus grande minutie », la manifestation de la posture ironique du feuilletoniste apparaît aussi comme le contrepoint du contexte réel du théâtre lyrique à Rio et du haut de page du journal. En fait, l'écrivain prend la capacité de percevoir « ce que ne voient pas les autres, c'est-à-dire [...], les systèmes de valeurs[58] ». La dualité critique et la polyphonie qui ressortent de ce positionnement sont ainsi l'essence, la portée et la forme de cette écriture transgressive qui y trouve aussi sa légitimité.

Ces chroniques constituent donc non seulement un exemple effectif de l'assimilation du feuilleton français de l'ère médiatique – sur lequel s'érige « l'édifice du journal[59] » – mais encore elles témoignent de la réussite de la reconfiguration des traits typiques de la rubrique par tout un processus de recontextualisation de la thématique. Également, la « Semaine Lyrique » fait preuve de l'assimilation des innovations littéraires empruntées, fusionnées à l'écriture personnelle du feuilletoniste brésilien. Dans le but de vérifier le succès de cet échange et de l'écriture qui en résulte, nous proposons d'analyser Martins Pena feuilletoniste à

[58] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.,* p. 110.
[59] Théophile Gautier, *La Presse,* 18 juin 1838.

partir d'une comparaison avec les deux importants feuilletonistes des spectacles français déjà étudiés. Berlioz et Gautier ont beaucoup réfléchi et écrit sur le paysage lyrique parisien et, sans doute, ont inspiré le Brésilien, un de leurs lecteurs enthousiastes.

4.1. Une comparaison impérative

En terme de transferts culturels, les feuilletons de Martins Pena constituent un exemple qui se manifeste dans le registre de l'écriture littéraire « au niveau des perceptions esthétiques[60] » établies par les imbrications de la dimension culturelle et de l'internationalisation de la presse périodique. Au-delà de l'Atlantique, l'adaptation des traits littéraires et stylistiques de l'écriture oblique sous la plume de Martins Pena témoigne de la recréation d'une écriture indépendante, pleine d'esprit, orientée vers la fiction, bref, légitime. Afin de démontrer les possibilités du renouvellement du champ artistique national face à la modernité et à la situation autonome du pays, ce style employé par Martins Pena fait preuve d'intelligence et de verve artistiques. Sa propre esthétique et approche s'accordent avec l'art attendu dans les théâtres de Rio de Janeiro car, à cette époque-là, les spectacles figurent déjà au sein des pratiques culturelles et des sociabilités des centres urbains au Brésil[61].

Ainsi, une analyse comparative entre Pena et les feuilletonistes français s'impose en vue d'examiner les points de similitudes de la création et de l'usage des procédés ironiques, d'une part, et pour distinguer les stratégies et atouts propres du feuilletoniste brésilien, d'autre part. Car le ton et la mesure endossés par l'écriture de Pena lui ont permis de fixer et de maintenir les feuilletons théâtraux en bas de page comme une série de critiques d'art née du quotidien pendant l'établissement du courant romantique au Brésil.

En observant la prose de Martins Pena, on est d'abord frappé par l'usage de certains procédés ironiques, comme l'antiphrase, souvent rencontrée sous la plume moqueuse d'Hector Berlioz. Ainsi ces deux feuilletonistes cherchent dans les formes prosaïques l'essor et l'optimisation du fond critique de leurs feuilletons, comme on le constate dans les passages suivants :

> Il y a vraiment pour les artistes des époques malencontreuses dans l'année [...] ; ce public qui, dans sa somnolence, a l'air de dire : « Que me veulent tous ces gens-là ? [...] Ils n'auraient

[60] Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands, op.cit.*, p. 14.
[61] En plus de Rio de Janeiro nous pourrions citer Recife, Salvador, Cuiabá et, un peu plus tard São Paulo, à partir des années 1850.

pourtant rien de mieux à faire. Un opéra nouveau ! et d'abord est-ce qu'il y a des opéras nouveaux ? Cette forme n'est-elle pas usée, éreintée, exténuée, abîmée ? [...] Laissez-moi sommeiller, braves gens, et allez dormir. Nous nous ennuyons, vous nous ennuyez, vous vous ennuyez tous .» Hélas ! oui, tous sans exception, du premier au dernier. Rossini s'ennuie, ses imitateurs nous ennuient ; Meyerbeer est absent, les vieux maîtres ont des absences. Lablanche se blesse à la jambe, et ne peut chanter [...] Rubini s'en va, Mme Persiani s'en va, M. Viardot s'en va, le Théâtre-italien s'en va. L'Opéra ne peut pas s'en aller, lui, il est trop lourd, trop gros, trop vieux, et de plus il a la goutte[62].

On devient malade à cause de quelques raisons et la première et principale est être en forme ; d'autres nombreuses raisons existent nées des habitudes, vices et professions des individus : le gourmand a de l'indigestion, la femme jalouse a des frénésies, le chanteur sans voix a l'enrouement, la chanteuse ovationnée a des caprices, l'acteur sifflé a l'ennui, le peureux attrape toutes les maladies, le directeur tourmenté a l'atrabilis (la bile noire), etc, etc., [...] Laquelle de ces raisons a contribué à ce qu'on nous menace avec la huitième ou la neuvième présentation de la *Fille du Régiment* au lieu de la deuxième de *Belisario?* Nous ne savons pas [...]
Finalement, malgré tout, comme entre deux maux il faut choisir le moindre, il nous aurait fait plaisir à,regarder la *Fille* plutôt que passer le clair de lune en comptant les étoiles. Cependant, en définitive, il est prouvé que les meilleurs des calculs humains échouent, que l'homme propose et Dieu dispose, tel menace qui a grand-peur, telle mère telle fille, pot de fer contre pot de terre et d'autre proverbes que nous citerions si la patience était une de nos vertus comme elle est celle de la direction. En un mot, en employant le langage des annonces françaises, le mardi 26 janvier, il y a eu « *relâche pour indisposition »,* ce qui veut dire en langage courant que le théâtre a été « relâché à cause des indispositions[63]. »

Tout d'abord on note le ton moqueur des feuilletonistes quant au positionnement et aux attitudes des directions des théâtres. Grâce au ton conversationnel imprimé à leurs proses, l'effet ironique se déploie de façon ambivalente. Dans les deux extraits, la prose devient « oblique » grâce à la voie métaphorique : chez le Brésilien par la constatation que le « théâtre a été ' relâché pour indisposition' », chez Berlioz par l'humanisation du théâtre Opéra qui souffre d'une maladie. De même les deux chroniqueurs commencent leurs textes par une affirmation qui est déployée par quelques questions rhétoriques amplifiées à mesure que d'autres voix sont ajoutées aux protestations des feuilletonistes. Du côté de Berlioz, tous les sujets actifs – exprimés par les pronoms personnels – se plaignent de l'ennui que l'Opéra cause

[62] Hector Berlioz, *Journal des débats,* 28 février 1840.
[63] Martins Pena, *Jornal do Commercio*, 2 février 1847. « Fica-se doente por umas poucas causas, sendo a primeira e principal o estar-se em perfeita saúde, outras muitas existem a que dão origem os hábitos, vícios e profissões dos indivíduos: o guloso tem indigestões, a mulher ciumenta faniquitos, o cantor sem voz rouquidão, a cantora aplaudida caprichos, o ator pateado amuamento, o medroso todas as doenças, o diretor atormentado atrabílis, etc., etc., [...] Qual destas causas contribuiu para que, em lugar da segunda representação do *Belisario*, ameaçassem-nos com a oitava ou nona da *Filha do Regimento?* Não sabemos. [...] Mas enfim, como, apesar de tudo, de dois males o menor, estimávamos antes ver a *Figlia* do que passear ao luar contando as estrelas. Está, porém, decidido que os melhores cálculos humanos falham, que o homem propõe e que Deus dispõe, que o medo tudo transtorna, que a cabra vai pela vinha, tal a mãe tal a filha, que a corda quebra pelo mais fraco e outros muitos provérbios que citaríamos se a paciência fosse uma das nossas virtudes, como o é da diretoria. Em uma palavra, e para empregarmos a linguagem dos anúncios franceses, houve na terça-feira 26 de janeiro o *relâche pour indisposition,* que quer dizer em vulgar que o teatro esteve *relaxado por indisposições.* »

aux spectateurs ; chez Pena, la polyphonie se manifeste par l'évocation du savoir populaire des proverbes, une ruse discursive qui transforme en un témoignage populaire les blâmes du feuilletoniste. La séquence d'énumération, dans les deux cas, se prête à la satire pour édifier le discours critique. En plus, elle crée une sorte d'obstacle dans la progression des textes, comme les contraintes imposées aux théâtres que les feuilletonistes sont en train de dénoncer. Ces procédés similaires motivent, dans les deux feuilletons, la discussion rhétorique et conduisent le lecteur au sujet principal des deux appréciations, c'est-à-dire à l'embarras des théâtres, tout en allongeant l'article par le détour et en créant de l'humour.

La critique de Berlioz culmine dans un listage de l'action de s'ennuyer et de ce qui s'ennuie – « nous », « vous », « Rossini », etc. Le critique associe l'évocation des attitudes des personnalités aux ennuis provoqués par l'Opéra, dont la construction syntaxique et le rythme de la lecture reproduisent la monotonie et la répétition. Pour clôturer cette introduction, Berlioz transforme le théâtre Opéra de Paris en un personnage par la prosopopée, par l'humour piquant de sa plume. Après le départ des chanteurs, des compositeurs et même de la compagnie italienne, le seul qui ne peut pas s'en échapper c'est l'Opéra puisqu'il a des malheurs pathologiques qui découlent des effets négatifs de la négligence dans le maintien de sa pleine santé pendant des années, c'est-à-dire le manque d'une vie artistique plus vivante avec des spectacles nouveaux. C'est pourquoi le malheur attribué à l'Opéra est très représentatif : la « goutte », une crise qui s'attaque aux articulations de la direction du théâtre. Une fois affaiblies, celles-ci ne peuvent plus garantir la qualité des artistes ni celle des spectacles.

Chez Pena nous observons que l'ironie se manifeste surtout par la manipulation à son gré d'une expression française typique du langage théâtral, la « *relâche* ». En effet, le feuilletoniste suggère à contresens que cette expression équivaut à celle du portugais « *relaxado (relâché)* ». L'humour ici est créé par la fausse ressemblance de signification mais la proximité phonétique de la prononciation de « *relâche* » et « *relaxado ».* Or on sait bien que dans le jargon du théâtre français, « relâche » ou « faire relâche », signifie la suspension momentanée des spectacles en raison d'un souci inattendu. Par contre, en portugais, « *relaxado (relâché)»* désigne la réduction de tension ou d'attention de quelqu'un qui finit par ne pas accomplir ses tâches, donc un état d'insouciance ou de négligence. En fait, Pena joue sur la paronomase pour construire sa critique fondée sur l'imprécision de signification des termes qu'il donne comme équivalents. De ce fait, premièrement, le feuilletoniste forge une traduction de « *relâche* » ; puis, il exploite les possibilités d'interprétation du mot

« indisposition » en portugais puisqu'il l'attribue aux idées d'indisposition du chanteur, de la direction, ou encore à un conflit interne au théâtre. La stratégie de Pena se centre donc sur l'inversion de la signification référentielle de « relâche pour indisposition » en français, car elle garde l'explication donnée par la direction, celle du malaise de la vedette de la compagnie lyrique, mais qui n'est pas la vraie justification de relâche. À partir du moment où le feuilletoniste établit une relation avec l'expression en « portugais courant », « relâché à cause des indispositions », les sens figuré et ironique émergent en mettant en évidence les embarras internes du personnel du théâtre. Cette nouvelle signification construite par analogie avec l'expression française, dévoile la crise au théâtre São Pedro de Alcântara par la dérivation et la conjonction des sens de ces deux mots : du français persiste l'idée de suspension du spectacle, du portugais dérive la connotation de négligence envers le public et l'élan du théâtre. Ainsi, nous pourrions lire la critique de Pena de la façon suivante : dans la soirée du mardi 26, il n'y a pas eu de spectacle à cause de la négligence de la direction du théâtre São Pedro de Alcântara qui était censée régler les soucis de l'administration et de la logistique du théâtre. Effectivement, à ce moment-là, la direction du théâtre avait déjà perdu la crédibilité des artistes et du public en raison du manque de motivation et d'organisation dans la préparation de nouveaux spectacles, entraînant ainsi une série de reprises dans le principal théâtre lyrique de Rio de Janeiro.

En plus du ton railleur et des stratégies discursives ironiques, le feuilletoniste brésilien privilégie aussi une prose légère et toujours ornée d'humour qui signale particulièrement sa veine comique. En même temps, émanant d'un artiste et homme cultivé, son écriture est marquée par la fusion de l'érudit et du populaire. Son écriture témoigne d'une habileté créative à manipuler son répertoire de connaissances et de compétences littéraires à l'égard d'un discours apparemment familier ou d'une extrême simplicité, dont le fond se révèle caustique. Dans un nouvel exemple comparatif entre Hector Berlioz et Martins Pena, il est possible d'observer l'ironie moqueuse qui découle des formes créatives de l'écriture. Parfois, chez les deux feuilletonistes, il s'agit de formes inusitées qui créent un effet humoristique provoqué par l'élaboration textuelle et linguistique d'une écriture composée pour recréer et étendre la connotation des termes et des idées. Le premier passage de Berlioz présente une formule inhabituelle, au niveau de la rubrique ainsi que du journal, en vue d'amplifier le sens critique de l'énoncé en renforçant l'humour résultant de la forme d'écriture.

> Quant au répertoire, aux pièces nouvelles.....
> .....du temps.....
> et.....patience.....M. Duponchel.....

> laissé.....rien.....Meyerbeer.....
> .....vides.....cartons.....malade.....
> .....[64]

On note que cet extrait est composé par la combinaison de mots isolés et de pointillés issus d'un discours ingénieux du feuilletoniste construit selon une écriture plurielle. Il semble que Berlioz traduit dans cette formule ce qui pour un feuilletoniste représente le temps écoulé et l'attente de nouveaux spectacles. Autrement dit, Berlioz crée la représentation d'une critique presque stérile, vide et inutile. Les points figurent d'abord les lacunes des spectacles : s'il n'y a pas des nouveaux opéras, il n'y a pas de nouvelles appréciations. Les points successifs paraissent représenter également tantôt la répétition de spectacles déjà connus, tantôt les évaluations déjà émises par le feuilletoniste. Car l'inanité de la production des spectacles est transférée à la plume du critique qui témoigne de ce moment en protestant de la situation des spectacles pendant la transition de direction du théâtre et l'attente d'un nouveau opéra du illustre compositeur Meyerbeer. Pour un critique pragmatique comme Berlioz, c'est-à-dire qui élabore son appréciation à partir de l'observation concrète de la scène musicale parisienne, les nouveautés dans les théâtres sont essentielles pour la réflexion critique des aspects artistiques des compositions et des opéras. Dans le cadre de la rubrique notamment, s'il est évident que cette formule employée par le feuilletoniste brise la lecture – presque à la fin du feuilleton –, ce n'est pas moins vrai que ce format demande la participation du lecteur pour l'interprétation de cette stratégie critique du feuilletoniste. L'absence d'une description ou des commentaires plus explicites révèlent, au moins, le mécontentement et, donc, une évaluation négative de Berlioz envers la situation des spectacles à l'Opéra.

Chez Pena l'occurrence des voies métaphoriques de son discours inventif apparaît souvent associée à la création de termes comiques employés dans un usage figuré. Il utilise également cette plaisanterie ironique, parfois modulée par une métaphore insolite qui accentue le comique et par laquelle le feuilletoniste imagine les raisons possibles – ou fantasmées – de la déchéance du théâtre São Pedro de Alcântara.

> Le docteur nous assure, qu'une terrible épidémie se propage en ce moment parmi les employés du théâtre. Les personnes attaquées par ce malheur ont, d'abord, de la mauvaise humeur et selon leurs tempéraments sanguin et bilieux deviennent furieuses ou se laissent aller à un complet affaiblissement, en observant parfois un symptôme commun de fringale, toutefois. Le docteur, une personne douée en grec, donne à ce malheur le nom de *cuivrecolite* qui en langage courant veut dire *colique à cause des cuivres.* Selon lui les pauvres malades méritent toutes compassion et peine car dans la pharmacie du théâtre il n'y a pas de médicament qui puisse combattre cette infirmité. Si le gouvernement − ou l'autorité − décide ne pas nommer un comité de médecins

[64] Hector Berlioz, *Journal des débats,* 19 juillet 1840.

experts pour évaluer le cas, la cuivrecolite va ôter la vie des employés du théâtre impérial. De même s'ils ne décident pas leur fournir les *médicaments* dont ils ont besoin. Ainsi, nous verrons le théâtre fermé bientôt. Pauvre théâtre ! Gens misérables[65] !

Dans cet extrait, le feuilletoniste commente le début d'une grave crise économique qu'a subi le Théâtre São Pedro, siège de l'opéra italien à Rio de Janeiro. Par stratégie critique, Pena crée une métaphore très ironique mais bien appropriée qui joue sur les faiblesses du théâtre et garde le côté humoristique de la plaisanterie moqueuse. Une « terrible épidémie », qu'il nomme « *cuivrecolite »,* se répand parmi les artistes et le personnel du théâtre. Selon ce que le supposé docteur diagnostique, les victimes soufrent de « *coliques à cause des cuivres* », un malheur qui touche leur humeur et caractère. Il se fait remarquer sur les gens, surtout, par un évident manque de moyens d'où le symptôme généralisé de faim. En d'autres termes : si les artistes n'ont pas d'argent, ils ne peuvent pas être en forme pour le travail ni l'accomplir de façon convenable. Pena dénonce aussi la vulnérabilité du théâtre à ce moment. Cela parce que, au fur et à mesure de la série, on apprend que la crise financière du théâtre São Pedro aboutit à la grève des artistes à cause de salaires trop bas. Ce discours, tenu par une voix d'autorité médicale, qui certainement est identifiée au feuilletoniste, est fondé sur la figure d'un médecin imaginé qui révèle le vrai malheur : la caisse vide. Par conséquent, il est impossible de guérir la « *cuivrecolite »* du transmetteur de la maladie, le théâtre en déficit. Le feuilletoniste plaint les malheureux artistes comme si la situation était réelle. En se servant de l'image de misère qui atteint le personnel et celle de malaise de la direction, il insère des phrases exclamatives typiques du ton tragique : « Pauvre théâtre ! Gens misérables ! » Pena fait alors appel aux autorités pour sauver le théâtre en péril, comme on le ferait pour le sauvetage d'un peuple abattu par une tragédie et qui a besoin d'experts et d'approvisionnements. Cette critique construite sur la métaphore de l'épidémie est une ruse qui sera constamment reprise dans les feuilletons tant que les effets de la crise économique du théâtre sont ressentis dans les spectacles.

En ce qui concerne les procédés narratifs, nous retrouvons également des similarités entre Pena et les Français dans la composition de récits décrivant des situations absurdes,

[65] Martins Pena, *Jornal do Commercio,* 26 mai 1847. « Afirma-nos o doutor que terrível epidemia está grassando presentemente entre os empregados do teatro. As pessoas atacadas pelo mal principiam por ficarem tristes e embezerradas, e, segundo os seus temperamentos, sanguíneo ou bilioso, acabam por enfurecerem-se ou caírem em completo abatimento, notando-se, contudo, em uns e outros o sintoma geral de excessiva fome. O doutor, que é pessoa muito versada no grego, dá a este flagelo o nome de *cobrecolite*, que em vulgar quer dizer *cólica pelos cobres*; acrescenta que os míseros doentes são dignos de toda a compaixão e lástima, por isso que na botica do teatro não se encontra o único medicamento que pode combater a enfermidade. Se o governo ou quem de direito for, não nomear uma comissão de médicos *entendidos* para julgarem do caso [sic], e lhes não fornecer os necessários *medicamentos*, a cobrecolite dará cabo dos empregados do teatro imperial, e nesse andar breve o veremos fechado. Pobre teatro! Mísera gente! »

impitoyablement ironisées par les feuilletonistes. Parfois, les épisodes commentés se présentent déjà comme insolites, car ils sont inattendus dans l'espace artistique du théâtre. Ainsi, cette nature inusitée favorise l'approche ironique fait par les feuilletonistes. On peut le constater dans les prochains exemples qui constituent des appréciations sous forme de récits, reproduisant par mimèsis, l'impression d'un spectateur au moment des scènes. Le premier passage est dû à Théophile Gautier.

> Le duo *Dans ce palais ma pauvre âme soupire* est très bien fait et sur un très joli motif, mais le reste de la scène est faible, commun et vague. C'est ici qu'est placé le divertissement composé et dessiné par M. Alber. Le pas de six, trop vanté à l'avance, ne nous a pas satisfait ; les deux hommes ne sont pas bien liés aux groupes de femmes ; ils sont toujours à se trémousser maussadement dans quelque coin sans faire la moindre attention à leurs danseuses ; ils n'entrent véritablement qu'une seule fois dans le pas, et c'est pour s'agenouiller avec une pose prétentieuse et ridicule, en penchant la tête dans ce pas malencontreux on ne se sert presque pas des jambes ; on n'y danse que des bras. Les femmes, habillées de robes vertes comme des sauterelles, n'ont à exécuter que d'affreux mouvements, plus télégraphiques que chorégraphiques. La suprême élégance de ce divertissement consiste à ouvrir et à fermer alternativement les bras comme dans cette pénitence que l'on inflige aux jeux innocents quand on tire les gages, et qui s'appelle mesurer des aunes de ruban. Les coups de timbale frappés par les petits négrillons ont quelque chose de hargneux et d'insupportable à l'oreille. Un pareil divertissement ne dissipera pas la mélancolie de Leonor, à coup sûr[66].

Implacable, Gautier compare les danseuses à des insectes sautants, en exigeant une posture plus professionnelle du groupe de danseurs. Cela présuppose une chorégraphie qui relèverait les beautés de la danse, mais aussi des répétions pour perfectionner la technique et la synchronisation des mouvements ainsi que de bons interprètes qui conviennent aux rôles des danses et ballets. D'après ce que dénonce le récit satirique du feuilletoniste, le ballet de cette soirée-là est passé à côté de tous ces soins et préparations, d'où le faux éloge dépréciatif « la suprême élégance de ce divertissement [...] » qui « consiste à ouvrir et à fermer alternativement les bras comme dans cette pénitence que l'on inflige aux jeux innocents ».

Pena, à son tour, s'amuse de l'audace d'un couple de chanteurs qui jouaient les rôles phares de l'opéra *Beatrice di Tenda*, de Bellini. En dépit de leur expérience, cette soirée-là ils n'ont pas joué exactement l'opéra comme le prévoit le livret. Au contraire, au début de son commentaire, le feuilletoniste signale que le spectacle a été marqué par un « curieux épisode [...] duquel nous avons éprouvé un effet très différent[67].» Cette impression du feuilletoniste, le lecteur va lui aussi l'éprouver à la lecture du récit de Pena :

---

[66] Théophile Gautier, *La Presse,* 7 décembre 1840. Ce divertissement a été joué au cours de la présentation de *La Favorite*, opéra de M. Alphonse Royer et Gustave Vaëz et de Donizetti.

[67] Martins Pena, *Jornal do Commercio,* 30 septembre de 1846. « A orquestra ficou muda, e em vez da desejada ária na língua de Tasso, a Sra. Marieta dirigiu ao público na de Camões as seguintes palavras ou coisa que o

L'orchestre s'est tu et au lieu de l'aria souhaitée dans la langue de Tasso, Mme Marieta a dirigé au public, dans la langue de Camões, les mots suivants ou quelque chose comme ça :
« Mesdames, Messieurs, mon mari a été embarrassé de chanter quand il ne pouvait guère parler : c'est pourquoi je demande des indulgences en sa faveur et de protection d'un public si généreux. »
[…]
La suite c'était le meilleur de la fête. La musique s'est faite écouter, M. Marinangeli a lancé deux ou trois coups, mais quelques voix l'ont rendu muet – il ne peut pas, il ne peut pas –; de ce moment jusqu'à la fin de l'opéra, nous n'avons eu qu'un ténor en pantomime et la voix supprimée, remplacée par l'harmonieux violon de M. Ribas, le maître de l'orchestre.
Nous n'allons pas moraliser cette ridicule comédie : il suffit de dire que nous ne savons qu'admirer le plus, la hardiesse de l'intéressant couple dans sa présentation, ou la patience du public qui n'a pas voulu lui faire plaisir avec de sincères sifflements[68].

La décision de faire un récit de cet épisode du théâtre lyrique italien de façon très détaillée, au lieu de faire des commentaires sur la situation présentée, montre l'intention malicieuse du feuilletoniste. En effet, il semble que Pena a l'intention de reproduire dans le feuilleton l'épisode absurde. C'est pourquoi il est alors affiché comme une « ridicule comédie » de la compagnie italienne, donnée comme une mise en abyme. Dans cette « comédie » la parole de Mme Marinangeli figure comme celle d'une pièce comique qui déclenche les effets de quiproquo et de bouffon d'un ténor muet qui joue un opéra par la pantomime. Cette narration traduit la scène comme si l'on regardait cette 'comédie'. Le rythme et le ton employés semblent reproduire assez bien la surprise générale d'un tel événement. De plus, ils signent aussi le rôle ridicule du couple et le spectacle gâché de cette soirée. Le feuilletoniste ironise dès le début lorsqu'il se sert des deux expressions par métonymie : la « langue de Tasso », dans une allusion à l'extrait de l'opéra en italien que Mme Marinageli était censée chanter, et la «langue de Camões », pour se moquer de la chanteuse, qui parle au public au lieu de chanter. La prima donna, en effet, n'a pas chanté avec les cadences et l'accent comme dans les vers italiens de Torquato Tasso, ni n'a fait de vers poétiques comme ceux de Camões : elle a dit « *quelque chose*», à défaut de faire une mémorable première apparition dans le spectacle par son chant et son interprétation. L'ironie de la propre situation est soulignée ensuite par le dénouement fortuit apporté par un « harmonieux violon » jouant le chant à la place du « ténor en pantomime. »

---

valha: « Meus senhores, meu marido foi constrangido a cantar quando não pode nem falar: é por isto que para ele peço a indulgência e proteção de um público tão generoso. [...] Seguiu-se então o melhor da festa. A música fez-se ouvir, o Sr. Marinangeli soltou dois ou três arrancos, mas algumas vozes − não pode, não pode − o tornaram completamente mudo, e daí até ao fim da ópera só tivemos tenor em pantomima, sendo a voz suprida pela harmoniosa rabeca do Sr. Ribas, mestre da orquestra. Não moralizaremos esta ridícula farsa: é assaz dizer que não sabemos o que admirar mais, se o desembaraço dos interessantes cônjuges representando-a, se a paciência do público então reunido que a não quis [sic] mimosear com uma solene pateada. »

[68] *Ibid.*

Chez Martins Pena, finalement, à l'exemple de Théophile Gautier, la mise à distance de son texte lui permet de suive cette orientation de l'écriture oblique et de l'amplifier encore par l'usage de procédés ironiques. L'ironie s'établit entre le cadre décrit et la situation réelle campée par les feuilletonistes ainsi que dans le langage et les ruses fantaisistes dont il se sert au gré de son intention sarcastique, cocasse, dérisoire, etc. Ainsi, ils emploient non seulement l'ironie rhétorique, mais encore l'ironie comme principe interne du discours et de son élaboration, progression et dénouement. Dans les deux extraits suivants, on note une dépréciation des théâtres vis-à-vis des directions, saisie principalement par le déploiement de l'ironie. On remarque à ce propos le choix du lexique qui conduit le lecteur vers le sens réel. La critique est ainsi dédoublée par la signification contraire à ce qui est dit, retenant l'attention des lecteurs par l'humour qui en découle.

ODÉON
Une tragédie nouvelle.

> On annonce la représentation prochaine, à l'Odéon, d'une tragédie romantique, plus hardie, plus nouvelle, plus inouïe, plus étourdissante qu'aucune des tentatives les plus téméraires qu'on ait osé risquer, depuis dix ans, sur aucun des théâtres de Paris. C'est une belle réponse que l'Odéon prépare aux journaux qui lui reprochaient d'avoir inauguré, sous des auspices vieillis, un théâtre destiné à encourager les innovations et les jeunes talents[69].

> Il n'y a pas longtemps, nous ne nous rappelons plus à quel propos, nous avons fait la solennelle déclaration de notre scepticisme en matière de sorcières [...] Aujourd'hui, (et mieux vaut tard que jamais) nous demandons votre permission de retirer notre parole conformément aux usages parlementaires. Nous renions toute incrédulité sur ce sujet car elle nous est présentée plus clair que ce beau soleil des tropiques qui nous brûle le cerveau ; nous sommes persuadés (pas gratuitement) de l'existence des elfes, des sorcières, des enchantements et des magiciens, autant que des âmes de ce monde et de l'autre, des fantômes des *frades de mão furada*, des loup-garous - mâles et femelles -, des croquemitaines, des gens qui parlent au diable, des oiseaux de bon et de mauvais augure, etc. , etc., et nous croyons encore que ce tas de mauvaises choses, et à cause de berlique-berloque, ont enchâssé le malchanceux théâtre de S. Pedro d'une dose monstrueuse de ce que l'on appelle le mauvais sort dans le langage technique[70].

Gautier, d'abord, ironise sur le choix de la direction de l'Odéon qui propose des pièces démodées et obsolètes pour la réouverture du théâtre. Effectivement, les éloges de la tragédie

[69] Théophile Gautier, *La Presse*, 10 décembre 1837.
[70] Martins Pena, *Jornal do Commercio,* 18 novembre 1846. « Não há ainda muito tempo que, a propósito não nos lembra de que, fizemos a solene declaração de que não acreditávamos em bruxas [...] Hoje, (e mais vale tarde que nunca) pedimos vênia para retirar, parlamentarmente falando, aquelas nossas expressões; renegamos toda a incredulidade em matéria que sem muito trabalho se nos apresenta mais clara do que este belo sol dos trópicos que nos esquenta o toutiço; cremos piamente (não é graça) que há duendes, bruxas, feitiços e feiticeiras, almas deste e do outro mundo, frades de mão furada, lobisomens e lobismulheres, papões, gente que fala com o diabo, pássaros de bom e mau agouro, etc., etc., e que toda esta magna caterva de cousas más, por arte de berliques e berloques, embutiu no malfadado teatro de S. Pedro uma dose monstro disso a que em linguagem técnica se chama quebranto. »

se transforment en énumération des aspects négatifs du drame classique grâce à l'exagération de la description qui renforce la certitude de réussite d'une telle pièce dans les théâtres modernes de Paris ; ainsi, Gautier ne fait que mieux signifier le caractère ironique de son propos. Puis, les lecteurs plus attentifs naturellement vont se méfier des commentaires à la suite du surtitre «Une tragédie nouvelle », étant donné son paradoxe : en effet, l'association de l'idée plutôt moderne et originale qui connote l'adjectif «nouvelle» est peu compatible avec l'image obsolète de la « tragédie » à cette époque-là. Aussi, le feuilletoniste au lieu d'admirer, désapprouve la « belle réponse » de l'Odéon qui n'a pas renié les « auspices vieillis »; bien au contraire, la direction a absolument découragé « les innovations et les jeunes talents » du théâtre français contemporain.

Martins Pena est également railleur. Pour sa part, il développe les justifications du « mauvais sort », subi par un théâtre de São Pedro en crise, arguments auxquels, bien sûr, il ne croit pas. À l'instar de Gautier, Pena emploie une exagération en s'excusant «conformément aux usages parlementaires» de sa défiance. Cela renforce l'idée d'un sens ironique déjà introduit par la phrase précédente où il expose le sujet de sa réflexion : une « solennelle déclaration » à propos des « sorcières ». Puis, il continue à travailler sur l'hyperbole lorsqu'il qualifie la vraisemblance de ses arguments d'aussi claire « que ce beau soleil des tropiques qui nous fait brûler la tête ». Selon un procédé de gradation dans l'ironie, le chroniqueur raille le théâtre de São Pedro en faisant la liste de sa croyance aux sorcières, elfes, fantômes, loup-garous (des deux sexes!), croquemitaines, magiciens et enchantements ; autrement dit, dans sa liste, il n'y a que des êtres mythiques et fantastiques qui ne font guère peur qu'aux enfants. Enfin, il est évident que Pena veut dire le contraire de ce qu'il soutient, à savoir qu'il ne croit pas aux êtres imaginaires et qu'ils ne sont sûrement pas les responsables de la crise au théâtre de São Pedro. Au niveau de la rubrique en elle-même, Pena introduit un deuxième niveau d'ironie. En employant des arguments absurdes, ce qui est inhabituel ou du moins inattendu dans un feuilleton dramatique, Pena construit un discours oblique sur la rubrique qu'il détourne de son usage, voire qu'il transgresse.

Ainsi, à mesure que Pena centre son regard sur le contexte brésilien, l'usage des procédés ironiques se fonde, de plus en plus, sur la fiction. Cette fictionalisation, construite par la création de personnages, de dialogues, de cadres et de situations avec lesquels le feuilletoniste interagit, est souvent configurée par le biais de la métaphore, de la prosopopée et d'autres atouts littéraires. Ainsi, Martins Pena emprunte encore un trait essentiel au modèle français : l'effet de littérarisation. S'il est évident que chez Pena « toutes les formes de

l'ambiguïté et de l'ubiquité qui brouillent les distinctions logiques, sont les matériaux communs et de prédilection de l'ironie comme du fantastique[71]», il n'est pas moins manifeste que sa poétique découle forcément du processus de transfert de l'ironie associé à sa perception du grotesque et du comique de la vie sociale et du contexte théâtral. Cet ensemble de procédés, assimilés et transformés, marque, donc, une composition littéraire originale dans la « Semaine Lyrique » qui va aboutir à la métamorphose du style ironique originellement issu du modèle français.

[71] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.,* p. 58.

CHAPITRE VI

LA MÉTAMORPHOSE DE L'IRONIE

1. De l’ironie à la à l’invention

A priori, le feuilleton est la section supplémentaire du journal ouverte au discours désinvolte et désengagé de portée littéraire, où figurent les romans-feuilletons, les récits de voyages, les chroniques, etc. Cependant, au cours du renouvellement du contenu et de l'écriture des quotidiens, d'autres rubriques ont commencé à incorporer la fiction, tel que le reportage, l'interview ou les faits divers. La nature et la structure narrative à la base de ces rubriques du sein du journal permettaient une élaboration plus fantaisiste et assuraient en même temps une façon plus séduisante et interactive d'aborder le réel, voire de le fictionnaliser.

Les feuilletons de Martins Pena ne s’écartent pas de ce paradigme. Bien qu’elles abordent un sujet factuel – les spectacles lyriques –, ces critiques théâtrales ont été conçues pour occuper l'espace du quotidien destiné au divertissement et dont la nature permet entre autres la liberté du discours, de la forme et de l'écriture, plus que dans d'autres rubriques. En incorporant cette désinvolture du bas de page à sa plume, le feuilletoniste brésilien créait une poétique fondée sur les détours, sur l'expérience du langage, sur la tournure métaphorique et sur l’ambiguïté et, par conséquent, ouverte à la fictionnalisation. Si la voie oblique et inventive caractérise le style de Pena et si l'habileté créative d'élaborer l'actualité théâtrale en lui conférant un statut fictionnel configure sa poétique, son écriture est, quant à elle, légitimée par la façon dont la fictionnalisation se manifeste dans ses critiques, notamment sous la forme d’une stratégie critique déclenchée par la progression de l'ironie au fur et à mesure de la série.

En effet, Martins Pena parle des spectacles, des aspects spécifiques des opéras et de la conjoncture des théâtres lyriques de Rio de Janeiro, mais il relève moins ce qu'ils manifestent d'artistique que ce qui les démystifie. Ainsi, par le biais de la portée littéraire qui traverse la série, notamment grâce aux procédés dérivés de l'ironie journalistique qui alimentent la fiction, Martins Pena revendique la possibilité de discourir sur les spectacles en scène et sur la

sphère du théâtre hors de la scène et dans le coulisses, en employant « la liberté de faire de l'art et d'en miner les fondements[1] ». Autrement dit, il fait du feuilleton de théâtre un laboratoire de l'écriture littéraire qui transforme les comptes rendus des spectacles en comédies, en drames et en anecdotes. Il brise de la sorte l'illusion et l'esthétique de la mise en scène, en même temps qu'il accentue ce qu'il y a d'artificiel et de mythique dans l'organisation et la production du théâtre lyrique à Rio de Janeiro. En adoptant ce principe d'écriture, le feuilletoniste dépasse le jugement moral et l'évaluation des règles classiques des spectacles, des aspects normalement privilégiés dans les critiques théâtrales jusqu'alors. Le fait de détourner la nature référentielle de son objet par la voie métaphorique et fictionnelle permet à Martins Pena de dévoiler le théâtre lyrique dans une « création originale, libérée des contraintes[2] », dans un contexte où l'objet référentiel, l'approche dogmatique et la promptitude de la presse périodique s'imposent au feuilletoniste dramatique.

Notre hypothèse est que la fictionnalisation traverse l'écriture de Martins Pena comme un procédé de littérarisation, par le biais de métaphores, de comparaisons, de créations de personnages et d'espaces fictionnalisés qui configurent une stratégie critique ironique s'amplifiant au cours de la série. Le lecteur découvre des récits courts et des personnages fictionnels qui transgressent l'espace physique réel. Ainsi, Pena construit une poétique particulière qui s'affûte à mesure que le feuilletoniste centre son regard sur le contexte de production du théâtre lyrique au Brésil, en discutant non seulement les partitions et les livrets d'opéras présentés à Rio de Janeiro, mais aussi les conditions professionnelles et structurelles du théâtre lyrique de la cour. Au niveau de l'écriture, cette progression est traduite par l'utilisation de procédés ironiques qui se fondent de plus en plus dans la fiction. Cette stratégie stylistique montre donc que Martins Pena empruntait et adaptait, à son gré, des traits essentiels du modèle français : l'effet de littérarisation des feuilletons dramatiques ainsi que l'ironie journalistique.

Bien qu'il s'agisse du transfert d'un style typique du bas de page, Martins Pena l'intègre en le fusionnant avec les traits puisés dans son style et dans sa propre inventivité, au lieu de le reproduire tel quel, et crée d'autres procédés littéraires, parfois nouveaux. Cette adaptation permet au feuilletoniste brésilien d'accentuer les effets esthétiques et critiques qui ressortent de la présence de la fiction dans les feuilletons. Cela est d'autant plus remarquable lorsqu'on compare l'exemple français à l'adaptation de l'auteur qui déploie la fiction par l'ironie, comme dans les passages qui suivent. Ce premier extrait dédié à la « première

[1] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie, op.cit.*, p. 109-110.
[2] *Ibid.,* p.109.

représentation de la *Favorite* », l'opéra de MM. Royer et Vaez et du *maestro* Donizetti est dû à Hector Berlioz. L'introduction du feuilleton est ainsi présentée :

> L'opéra ayant dansé tout l'été, se trouva fort dépourvu, quand la bise fut venue. Pas de libretto présentable, pas la moindre musique chantable ! Que faire, hélas ! en pareil cas ! Il courut à la Renaissance, qui retombait alors en défaillance, lui demandant avec instance de tirer de son magasin certain morceau de l'art ultramontain, dont il avait fort grand besoin[3].

Avec son style mordant, le feuilletoniste introduit sa critique par une parodie des vers de *La Cigale et la Fourmi,* de La Fontaine. De prime abord, l'intertextualité peut paraître hors du contexte de la critique dramatique ; néanmoins, la surprenante référence produit immédiatement un effet comique et critique, conformément à l'intention probable du feuilletoniste. En effet, au lieu de faire une référence gratuite à la célèbre fable, Berlioz réalise l'adaptation parodique de ces vers dont le récit et la moralité sont bien connus du public. Pour composer la parodie, il manipule le jeu de mots et joue avec des idées dérivées des verbes 'danser' et 'chanter' : celui-ci apparaît dans le premier vers de la fable mais il est remplacé par 'danser' dans la version du feuilletoniste. Le sens créé par la relation entre « danser' » et « chanter », transféré de la fable au contexte du feuilleton, indique déjà sur quel aspect retombe la critique de Berlioz : le fait que le théâtre s'occupe plutôt des spectacles de danse que de l'opéra. C'est pourquoi il suggère que la troupe de l'Opéra aurait dû faire étudier, répéter et « chanter » des opéras pendant « l'été théâtral » – la basse saison – pour se préparer aux nouveaux spectacles de « l'hiver théâtral » – la haute saison. Autrement dit, « chanter » apparaît ici comme une métaphore du travail et une représentation de l'engagement de l'Opéra pour la prochaine saison, qui devrait se marquer par le choix de pièces, l'étude des rôles et des partitions, la préparation de la mise en scène, les répétitions, etc. Pourtant, l'Opéra n'a apparemment fait que 'danser' pendant son « été théâtral », autrement dit, le théâtre ne s'est occupé, en l'occurrence, que des spectacles de danse. Ces connotations suggèrent aussi un dialogue en creux du feuilleton avec la fable par le biais d'une relation de cause à effet présente dans les deux récits : si, dans le conte, la cigale a chanté – s'est amusée – au cours de l'été, elle a « dansé » – improvisé – pendant l'hiver. Dans la parodie, comme l'Opéra a « dansé » tout l'été – et n'a pas étudié de nouvelles partitions –, la direction et les artistes ne peuvent pas présenter « la moindre musique chantable » durant la haute saison des spectacles lyriques de Paris.

[3] *Journal des débats*, 6 décembre 1840.

Au-delà du jeu de mot, le chroniqueur français distille son ironie, notamment en ajoutant l'exclamation « hélas ! », dont l'effet dramatique se fait l'écho sarcastique des tragédies classiques et renforce l'humour. Après avoir supposé tout le drame et imaginé toute l'hésitation du théâtre face à la situation qui l'a obligé à improviser un programme, le feuilletoniste présente la décision finale de l'Opéra. Ce dénouement est présenté dans la dernière phrase, également railleuse, qui offre une suite légitime aux vers parodiés, puisqu'elle est construite de façon à reproduire le rythme et la rime des vers de La Fontaine. On le voit, le feuilletoniste compose des vers en prose en récupérant la musicalité et la cadence caractéristiques des fables pour expliquer que l'Opéra s'est servi d'un livret destiné au Théâtre de la Renaissance transformé en opéra par le « fertile » compositeur G. Donizetti, à défaut d'une nouvelle partition plus originale. Finalement, il faut souligner l'expertise musicale de Berlioz qui a sans doute motivé la création des effets sonores de la phrase avec les rimes, avec l'assonance dans l'enchaînement des mots « Renaissance », « défaillance » et «instance », ou « magasin », « certain », « ultramontain » et « besoin », qui potentialisent l'humour ironique et mettent en évidence les mots centraux de la solution trouvée par l'Opéra. On constate ainsi que les procédés ironiques sont fondés sur l'allusion aux vers de la fable qui transforme le cas vécu par l'opéra en un récit symbolique dont l'ironie dénonce la négligence de la direction dans l'organisation des nouveaux opéras de la saison.

D'ailleurs, l'attention particulière du feuilletoniste à la reproduction du rythme et des sonorités, c'est-à-dire aux procédés poétiques typiques des fables, donne la preuve de l'habileté littéraire du compositeur, surtout si l'on considère cet usage dans le support où Berlioz écrit cette critique – le quotidien. Or, à cette époque, le journal était en train de se vouer à la promptitude des informations et de se concentrer sur la fugacité de l'actualité et des événements ponctuels, malgré la base discursive de l'écriture du journal. Face à cette conjoncture, Berlioz s'est tourné vers la fiction en récupérant l'argument littéraire à son gré et en (ré)créant une histoire de l'actualité théâtrale fondée sur l'ironie par la mise en fiction de la réalité. Cette stratégie discursive, un privilège du statut du feuilleton, manifeste donc l'appropriation du journal de la littérature fictionnelle et des procédés littéraires. Voilà comment est constitué l'effet de littérarisation chez Hector Berlioz, feuilletoniste, ainsi que la plume de Théophile Gautier l'a maintes fois manifesté. De tels exemples s'observent aussi chez Martins Pena feuilletoniste, comme on le constate dans le passage suivant :

> La crise théâtrale de ces derniers temps a donné lieu à des scènes qui figureraient parfaitement dans des comédies et des entractes. Les différents types d'artistes et d'employés ; la méfiance

des uns, la terreur des autres [...] offrent une matière abondante pour une comédie qui, selon une source sûre, est en train d'être écrite et dont le titre est le suivant :

LA CRISE THÉÂTRALE

ou

Dans le foyer où il n'y pas de pain
Tout le monde hurle mais personne n'a raison

Cet ouvrage doit beaucoup plaire au public étant donné qu'elle leur révélera certains mystères théâtraux [...]. Nous prions pour que son auteur ne se décourage pas de mener cette entreprise […]. Puisque nous nous intéressons beaucoup à la publication d'une telle œuvre et que nous souhaitons qu'elle soit la plus parfaite possible, nous donnerons à l'auteur quelques notes sur des événements qui pourraient avoir échappé à son intelligence [...][4].

Dans ce début provocateur du feuilleton, Pena emploie des procédés similaires à ceux observés chez Berlioz, puisque le chroniqueur brésilien crée et organise aussi l'ironie autour d'un proverbe parodié[5]. En effet, le proverbe adapté par le feuilletoniste apparaît comme une représentation parodiée de la crise au théâtre italien, à savoir le retard du paiement des chanteurs, des choristes et des musiciens du théâtre de São Pedro. Pour aborder ce sujet, le feuilletoniste compare ce moment traversé par le théâtre à une comédie dont l'intrigue est la crise même et le titre, le proverbe parodié. Cependant, au fur et à mesure de la lecture de l'article on s'aperçoit que la comédie est le feuilleton en train d'être écrit. L'élaboration de cette « comédie-feuilleton » apparaît ainsi comme un déploiement des procédés ironiques adaptés par le Brésilien, une formule métafictionnelle construite par l'observation critique et la fictionnalisation de l'actualité du théâtre.

Un pastiche est également construit dans cette citation du proverbe par la substitution du verbe « hurler » à la forme originale du proverbe « se disputer ». Le remplacement de « Tout le monde se dispute » par « Tout le monde hurle » est remarquable dans le contexte du feuilleton puisqu'il s'agit d'une référence directe aux disputes entre la direction et les artistes, en plus d'apporter de l'humour grâce à l'intertextualité facilement reconnue par le lecteur. Par ailleurs, ce changement de verbe dans la parodie peut être compris comme une allusion à

[4] *Jornal do Commercio,* 6 juillet 1847. « A crise teatral tem dado lugar ultimamente a cenas que figurariam com primor em comédias e entremezes. Os diferentes caracteres dos artistas e empregados; a desconfiança de uns, o terror de outros, [...] oferecem abundante matéria para uma comédia, que, segundo nos consta, já se está escrevendo, e cujo título é o seguinte:

A CRISE TEATRAL,

ou

Em casa onde não há pão
Todos gritam e ninguém tem razão.

Esta composição deve agradar sumamente ao público, por isso que lhe revelará certos mistérios teatrais[...]. Fazemos preces para que seu autor não desanime na empresa [...]. Como nos interessamos muito pela publicação desta obra, e desejamos que seja a mais perfeita possível, iremos dando ao seu autor apontamentos de alguns fatos que possam ter escapado à sua perspicácia; […]. »

[5] La forme correcte du proverbe est la suivante : Dans le foyer où il n'y a pas de pain, tout le monde <u>se dispute</u> mais personne n'a raison. En portugais : *Em casa onde não há pão, todos <u>ralham</u> e ninguém tem razão ;* nous soulignons.

l'esthétique du chant, souvent transgressée par les choristes et les chanteurs qui ne le respectent plus, soit en signe de protestation, soit à défaut de répétitions à cause de la grève. Quoi qu'il en soit, la moquerie et l'humour découlent de la parodie et de la transformation de la crise en une comédie absolument métaphorisée, qui exprime une forte critique de la situation décadente de la direction, des artistes, des musiciens, enfin, de tout ce qui constitue la structure du théâtre.

La parodie et l'ironie deviennent encore plus évidentes dans la façon dont le feuilletoniste présente le dénouement de cette épopée théâtrale. Après l'annonce de la comédie « La crise théâtrale », le feuilletoniste rend compte des réunions entre les artistes et la direction en les arrangeant dans un récit construit sur un discours indirect libre, intercalé entre les interventions d'un narrateur à la troisième personne. Une fois atténuée la crise au théâtre italien, avec la fin de la grève des choristes et l'accord pour qu'ils chantent le soir même à la condition qu'un pourcentage des salaires en retard soit payé le lendemain, le feuilletoniste raconte en guise de conclusion au récit un épisode hilarant, dérivé de la crise, qui s'est produit au cours du spectacle. Nous tenons particulièrement à souligner le commentaire final du feuilletoniste qui pourrait servir de phrase de clôture à une comédie.

> Pour conclure cette intéressante scène de la *crise théâtrale*, nous dirons que monsieur le président a respecté sa promesse en faisant payer aux choristes un mois de salaires en retard. Avant d'en finir, nous allons raconter un bref épisode. Au moment où Dr. Dulcamara veut vendre la bouteille d'*Elisir d'Amore* à Nemorino en lui demandant : *Hai tu danari ?,* un taquin lui répond : *Demain !* le rire qui s'est emparé du public autour de lui fut homérique et, pendant quelques minutes, les maîtres d'orchestre n'ont pas pu frapper leurs instruments. Tout est bien quand tout finit en moquerie[6].

La « comédie qui est en train d'être écrite » ne peut donc finir qu'en « moquerie » et le feuilleton lui-même devient une création théâtrale qui révèle la mise en abîme du théâtre de São Pedro de Alcântara, le principal siège du théâtre lyrique de Rio de Janeiro.

[6] *Ibid.* À l'égard de cette phrase de clôture, nous signalons que le dernier chapitre des *Grotesques de la musique* est intitulé « Tout est bien qui finit gaiement », malgré le décalage temporel entre la critique de Pena et la publication de Berlioz. Hector Berlioz, *Les grotesques de la musique,* Paris, Librairie Nouvelle, 1859. *«* Para concluirmos esta tão interessante cena da *crise teatral*, diremos que o senhor presidente cumpriu a sua palavra, mandando pagar aos coristas um mês dos ordenados vencidos. Antes de findar contaremos um pequeno episódio. Na ocasião em que o Dr. Dulcamara quer vender a garrafa do *Elixere d'Amore* a Nemorino e pergunta-lhe: *Hai tu danari?* um gaiato respondeu-lhe: *Amanhã!* o riso que se apoderou dos circunstantes foi homérico, e por alguns minutos os professores da orquestra não puderam tanger os seus instrumentos. Bom é quando tudo acaba em galhofa. »

2. La circularité des genres : un métadiscours théâtral

Dans la peau du feuilletoniste, le dramaturge semble prendre la liberté d'explorer la circularité de ses genres de prédilection. Sous la plume de Martins Pena, les appréciations des opéras, des soirées de spectacle et les commentaires sur ce cercle artistique deviennent ainsi des représentations dramatiques du théâtre lyrique de Rio de Janeiro. En suivant la chronologie de la série de Pena, avant même de faire de son feuilleton une « comédie » telle que nous venons de l'analyser, le genre dramatique avait déjà laissé les marques de la dramaturgie et de la fiction dans les colonnes des bas de page notamment lorsqu'il mettait en question l'actualité des conflits entre dilettantes.

Nous allons maintenant explorer un cas où, en se servant de la sphère plus dense et plus grave du drame, les disputes entre les spectateurs[7] se transforment en un nouveau spectacle du théâtre de São Pedro de Alcântara. À sa manière, Pena stylise la forme et la façon de donner l'actualité dans le feuilleton, en recourant à une construction qui met en évidence le grotesque du « nouveau drame », c'est-à-dire la ridicule réalité du théâtre.

> Le drame – Les partis théâtraux ou les Folies de la Jeunesse – est devenu très intéressant ; mardi la présentation d'un de ses actes était clôturée par une éclatante péripétie policière. Rien ne manque à ce drame contemporain pour que son action et son développement soient complets. On y trouve toutes les passions et tous les caractères, comiques et ridicules : amour, jalousie, ambition, colère, orgueil, désir de gloire, intérêts, prétentions amoureuses et d'autres conséquences nées de leurs disputes. Parmi les rôles, on compte l'homme violent, l'énergumène, le fou, le mélancolique, le furieux, le bagarreur, l'insolent, le fourbe et l'intrigant. Dans les rôles comiques et ridicules, on retrouve le sot, le simplet, le niais, qui a la tête en l'air, le *dilettante* idiot, le nigaud babillard, l'ignorant prétentieux, le piédestal de Cupidon, le morceau d'âne et l'amoureux baveux[8].

On le voit, ce long paragraphe d'introduction du feuilleton au « drame contemporain » constitue une critique impitoyable des manifestations abusives des dilettantes en faveur des prime donne. En fait, le feuilletoniste se sert d'une stratégie critique qui joue, d'une part, sur l'effet caustique du reproche irréfutable formulé à l'égard des dilettantes qui ont joué ce drame

[7] Il s'agit de conflits entre les « partis » de deux primadonnas du théâtre italien, Marina Barbieri et Adeodata Lasagna.

[8] *Jornal do Commercio,* 3 mai 1847. « O drama −Os partidos teatrais ou as Loucuras da Mocidade− tem-se tornado interessantíssimo; na terça-feira deu a representação de um de seus atos, que finalizou com brilhante peripécia policial. Nada falta neste drama contemporâneo para que a sua ação e marcha sejam completas. Nele encontram-se todas as paixões e caracteres, tipos cômicos e ridículos: amor, ciúmes, ambição, furor, desejo de renome e glória, interesse, pretensões amorosas, e as demais consequências que nascem de seus embates. Nos caracteres conta-se o homem violento, o energúmeno, o doido, o atrabiliário, o furioso, o brigão, o insolente, o espertalhão e o intrigante. Nos tipos cômicos e ridículos depara-se com o tolo, com o simplório, com o pateta das luminárias, com o *dilettante* idiota, com o sandeu linguarudo, com o ignorante pretensioso, com o pedestal de Cupido, com o pedaço d'asno e com o amante babão. »

et, d'autre part, sur l'étonnement du lecteur capable de saisir cette critique face aux événements du théâtre italien. Pour parler de ces « anecdotes théâtrales », le feuilletoniste fictionnalise le sujet et l'événement, étant donné que ce procédé lui permet d'aborder de façon plus détaillée et implacable les attitudes reprochées. Ainsi, Pena théâtralise cet épisode qui concerne la sphère du théâtre et du public mais alors qu'il s'agit, en réalité, d'un cas d'intervention policière qui pourrait figurer dans les faits divers du journal.

Ce « drame » est caractérisé par la folle passion qui anime les disputes et dont le tableau final est révélé par la scène de la « péripétie policière ». La liste des personnages et de leurs caractérisations est également donnée : il y a les sérieux, les comiques et les ridicules. Tandis que ces rôles s'inscrivent dans les catégories des caractères propres à ce drame, le compte rendu de l'intrigue et la description des personnages sont construits grâce à une maîtrise propre au créateur de la représentation dramatique du conflit. De la sorte, par sa maîtrise, le feuilletoniste renforce les nœuds et le point culminant de l'action dramatique. Il est important de noter aussi qu'il s'agit d'un « drame » où les acteurs et les spectateurs jouent à contre-emploi, ainsi que le signale l'appréciation dramatique qu'il reproduit avec son récit. Le narrateur suggère que les personnages secondaires – les dilettantes – se distinguent plus que les acteurs principaux – les chanteurs –, car ils jouent leurs scènes de dispute pendant que les supposés protagonistes les motivent[9]. Pendant les conflits, leurs instigateurs « sont toujours derrière les rideaux et les coulisses » d'où ils lancent les huées et les ovations.

> Les personnages chargés de plusieurs rôles sont nombreux et nous n'en donnons pas ici la liste nominale respective parce qu'ils sont très connus. Ce drame comporte une circonstance notable, c'est que les comparses représentent beaucoup plus que les figures principales. Celles-ci sont toujours derrière les rideaux et les coulisses, et ceux-là sont toujours en scène pour supporter les conséquences néfastes, comme les idiots qu'ils sont. On dit de cela que c'est faire coucher les chiens dans les bois afin d'attendre le gibier au sec. Un grand sage qui connaissait le monde disait que le lit n'est pas à celui qui l'a fait mais à celui qui s'y couche[10].

L'ironie de tout cet extrait est renforcée si cette notice théâtrale passe inaperçue aux yeux d'un lecteur peu attentif aux ruses du feuilletoniste. En tout cas, à la fin du passage, ce

---

[9] Cette critique constitue aussi un reproche mordant contre les pratiques plus au moins habituelles d'arranger ce type conflit entre les dilettantes, notamment parce que ces disputes étaient souvent organisées par quelques chanteurs du théâtre italien dans le but de conquérir le succès populaire pour eux-mêmes ou pour d'autres chanteurs partenaires. Voir, dans l'édition annotée, le feuilleton du 28 juillet 1847 et les articles associés.

[10] *Ibid.* « As personagens que se encarregaram dos diversos papéis são numerosas, e não damos aqui a respectiva lista nominal porque são elas bem conhecidas. Ocorre na representação deste drama uma circunstância notável, e é que os comparsas representam muito mais do que as primeiras figuras. Estas estão sempre atrás das cortinas ou dos bastidores, e aqueles sempre em cena para aguentarem com as más consequências, como uns parvos que são. Chama-se a isto deitar os cães ao mato para em lugar limpo esperar a caça. Dizia um grande sábio, conhecedor do mundo, que a cama não é para quem a faz, mas sim para quem nela se deita. »

dernier introduit un autre procédé, aussi ironique, qui peut dénoncer sa raillerie et la fictionnalisation des derniers événements du théâtre : c'est le retournement du proverbe cité[11]. La réécriture du proverbe en une version transposée signe, bien que paradoxalement, l'intention de réaffirmer l'idée originale du proverbe, un procédé par lequel s'inscrit la critique du ridicule et du comique des rôles joués par les chanteurs et les dilettantes, c'est-à-dire de ceux qui motivent les disputes entre les partis et de ceux qui jouent les conflits.

3. Le langage métaphorique et les situations

Cette mobilité entre les genres littéraires, ainsi qu'entre les plans réels et ceux de la scène lyrique créés dans les feuilletons révèlent que Martins Pena prend des distances par rapport à son texte et au propre support. Par le biais de l'ironie journalistique, cette position lui permet de créer une dialectique entre le haut et le bas de page, mouvement d'où découlent les procédés de fictionnalisation.

Il est vrai que la rubrique des quotidiens brésiliens qui équivaut au premier-Paris des journaux français[12] ne s'est pas fixée à la première page ni avec le même statut que son homologue dans la presse parisienne. Ce constat est très important parce que le trait d'esprit qui hante le feuilleton s'oppose diamétralement *a priori* au premier-Paris. Alors que les feuilletonistes français disposaient, à la première page, d'un éventail de sujets à l'ordre du jour où chercher les atouts de leur écriture ironique, Martins Pena ne disposait, en général, que d'autres rubriques, moins spécifiques et doctrinaires que le premier-Paris[13].

Bien que Pena se soit centré sur la matière du théâtre lyrique, les rubriques du haut de page n'échappèrent pas au redoublement polyphonique de la plume inventive et perspicace du feuilletoniste. Le discours double qui découle de la raillerie et de l'auto-ironie du chroniqueur sert à dénoncer la présence de l'auteur dramaturge devenu feuilletoniste. De surcroît, cette polyphonie marque également le fait que le quotidien soit devenu à l'époque un support médiatique privilégié de la fiction. La mise à distance du feuilletoniste lui permet de forger un style qui porte la surprise de la forme autant que l'exercice d'une écriture oblique orientée vers

[11] « Comme on fait son lit, on se couche ».
[12] Le premier-Paris est l'article de tête des quotidiens parisiens sous la monarchie de Juillet et le second Empire. C'est généralement l'endroit où est fixée « la ligne politique du journal » par les commentaires des « événements clés de la journée. » Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien, op. cit.,* p. 208-209.
[13] Dans le *Jornal do Commercio*, les rubriques « Chambre des députés », « Extérieur » et « Rio de Janeiro » étaient normalement affichées dans la première ou la deuxième page, selon l'intention de l'éditeur de mettre en évidence l'actualité politique, internationale ou locale.

la fiction. La duplicité du discours oblique survient toujours par l'approche de la scène lyrique et parfois des faits réels dont l'écriture employée dialogue en contrepoint du reste du journal. Parfois l'écriture métaphorique et fantaisiste nie la rubrique théâtrale elle-même, étant donnée sa nature référentielle centrée sur les spectacles donnés.

Grâce au jeu d'ironie journalistique, à l'hétérogénéité des genres et à la dissimulation de la réalité qui marquent la production journalistique du dramaturge, Martins Pena compose un feuilleton particulier de la « Semaine Lyrique » presque à la fin de la série. Ce feuilleton se présente comme un miroir du haut de page, sans s'échapper du sujet lyrique. Dans ce cas, le fait de ne pas se détourner d'émettre un avis critique mais d'employer une forme de la rubrique d'ouverture du journal fonde l'ironie. Dans le numéro du 8 septembre 1847, alors que la rubrique d'ouverture du journal publiait l' « Acte de baptême » de la « princesse Leopoldina Theresa Francisca Carolina Michaela Gabriela Raphaela Gonzaga, née le 13 juillet de cette année […] fille légitime du très grand et très puissant M. Pierre II, empereur constitutionnel et défenseur éternel du Brésil […][14] », le feuilleton théâtral du bas de page annonçait : « *Acte de la Première. Première présentation de l'opéra* Gemma di Vergi ». Ainsi, dès la première ligne, la revue commençait par la publication d'un « acte » supposé « officiel » de la première présentation du nouvel orchestre du Théâtre de São Pedro de Alcântara. L'occasion était digne d'un « acte », car l'ancien orchestre, composé des plus célèbres instrumentistes de la capitale, avait été licencié et, d'un jour à l'autre, un nouvel orchestre avait été organisé avec d'autres musiciens.

> Tous ceux qui lisent cet acte sauront qu'au trente-et-unième jour du mois d'août de l'an mil huit cent quarante-sept de la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ, sur cette loyale et héroïque ville de Rio de Janeiro, […] a eu lieu la première du nouvel orchestre organisé par M. Klier pour ledit théâtre […] l'opinion du public professionnel était que la peur et la crainte avaient saisi le souffle et gêné les bras de plusieurs instrumentistes et qu'à cette fortuite raison, indépendante de la volonté des instrumentistes dont nous parlons, devait être attribué l'accompagnement hésitant et faible réservé aux pièces enregistrées dans cet acte. […] on a décrété le présent Acte de la Première que j'ai rédigé et signé conjointement avec les autres intéressés, dont je garantis la signature. (Signés) – Le Feuilletoniste. - Le Président de la Direction.- L'Administrateur Général. - Le Régisseur. - Le Chef d'orchestre. - Le Maître de chant. - Le Directeur de l'Orchestre. - En conformité. - Le Secrétaire[15].

La soirée solennelle comptait une liste énorme de spectateurs, parmi lesquels les membres de la direction et de l'administration du théâtre, « un public professionnel », le

[14] *Jornal do Comércio,* 7 et 8 septembre 1847. « […] princesa Leopoldina Theresa Francisca Carolina Michaela Gabriela Raphaela Gonzaga, nascida no dia 13 do mês de julho do corrente […] filha do legitima do dito muito alto e muito poderoso Sr. D. Pedro 2°, imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil […] »

[15] *Jornal do Commercio,* 8 septembre 1847. Voir la transcription complète de « l'Acte de la Première » dans les annexes.

public non spécialisé et la police. Naturellement, la métaphore du baptême du nouvel orchestre n'est pas gratuite et figure dans le feuilleton comme un rite d'initiation, sinon comme l'épreuve des nouveaux musiciens et du chef d'orchestre récemment engagés. Si Martins Pena se sert d'une formule si pompeuse qui reproduit un acte officiel pour enregistrer le résultat de cette première présentation, c'est parce que la forme inventive indique, à contresens, l'avis peu favorable du critique. Car la forme, le langage et le rythme employés pour construire la critique de l' « acte » sont chargés d'ironie et de censure. Les reproches se transforment en un jugement officiel de la rubrique théâtrale sur l'orchestre dont « l'ensemble est nul, ou mieux, il est *encore* nul[16].»

La manifestation de la veine ironique de Martins Pena est traduite, donc, par une poétique oblique de portée sarcastique, élaborée progressivement par un réseau de métaphores. Ce premier niveau de littérarisation libère son écriture ingénieuse à mesure que son discours métaphorisé prend de la puissance en recréant la réalité qui se développe et s'inscrit dans le feuilleton comme une fiction. L'extrait suivant est un exemple du déploiement de l'ironie par la voie figurée, construite par un discours ambigu qui relève le caractère dissimulé et caustique de la parole du feuilletoniste. Le premier paragraphe, tiré de la chronique du 14 avril 1847, indique d'entrée de jeu le ton railleur du discours critique :

> Les hommes comptent la vie par jours, les chanteurs par soirées, et nous, modeste feuilleton, par semaine. Une semaine s'est passée sans que nous la vivions, ainsi soit-il. On a ouvert les portes des temples pour les célébrations des mystères sacrés du Créateur, et les éclatants et pompeux rites de la semaine sainte ont attiré l'attention et l'assiduité des fidèles. On a fermé les portes des théâtres et leurs spectacles profanes ont été dédaignés ; humble et contrite, la semaine lyrique a dû garder le silence[17].

Comme signale le ton mordant du feuilletoniste, la période commentée correspond à la Semaine Sainte, pendant laquelle les théâtres étaient fermés, laissant la place aux célébrations religieuses de Pâques. Dès le début de l'article, le feuilletoniste établit une relation de cause à effet entre l'ouverture des temples religieux et la fermeture des portes des théâtres, par une ironie qui suggère l'incohérence de la suspension des spectacles. Au niveau superficiel, il est

[16] *Jornal do Commercio*, 15 *s*eptembre1847. « […] o todo não presta, ou para melhor dizer, *ainda* não presta. »
[17] *Jornal do Commercio,* 14 avril 1847. Le dimanche de Pâques a eu lieu le 4 avril. Le manque d'annonce des spectacles pendant le week-end du 26 au 28 mars confirme que les théâtres ont fermé pendant la Semaine Sainte. La rubrique « Declaração » (Déclaration), du 30 mars et du 1er avril, affiche les annonces d'une « procession de l'enterrement » pour le Vendredi saint et de célébrations pour le dimanche de Pâques. Les annonces des spectacles ont reparu le lundi 5 avril. « Os homens contam a vida por dias, os cantores por noites, e nós, modesto folhetim, por semanas. Uma lá se passou sem que vivêssemos, porque assim devia ser. Abriram-se as portas dos templos para se celebrarem os sagrados mistérios do Criador, e os brilhantes e pomposos ritos da semana santa chamaram a atenção e presença dos fiéis; fecharam-se as portas dos teatros, seus profanos espetáculos foram desdenhados, e a semana lírica teve de emudecer humilde e contrita. »

possible d'interpréter cette référence comme une simple allusion aux événements des dernières semaines, traduite dans une forme d'écriture très inventive. Pourtant, le bon lecteur qui suit la série dramatique s'aperçoit vite que l'humour suscité par cette introduction recèle un propos plus satirique. En établissant la distinction entre le sacré et le profane, il semble que le feuilletoniste cherche à récupérer les derniers événements et à mettre en question la censure réservée par le Conservatoire Dramatique aux divertissements mondains pendant la période des Pâques et hors de la période de la Semaine Sainte. Ce pouvoir insensé qui a fait « taire » les spectacles profanes et, par conséquent, la « Semaine Lyrique », avait déjà été la cible des reproches du feuilletoniste quelques semaines auparavant.

> Le Conservatoire Dramatique a interdit la présentation du *Barbier de Séville* ou la *Précaution inutile*, une comédie de Beaumarchais avec une musique de Rossini, pendant le carême. La censure dit probablement que les barbiers qui séduisent les pupilles et les tuteurs qui les laissent être volés n'ont rien d'édifiant. Peut-être est-ce le cas : nous n'avons jamais appris le droit canonique et nous ne prendrons certainement jamais part à un argumentaire orthodoxe ; cependant, il nous semble que le Conservatoire a joué la comédie de la *Précaution inutile*, en interdisant le *Barbier* et en accordant la réalisation du *vaudeville un Monsieur et une Dame*, l'opéra *Le Nouveau Seigneur du Village* et d'autres qui se sont produits sur scène. Nous sommes dans un moment de prière, prions Dieu qu'il donne cohérence à nos semblables[18].

Dans ce passage publié pendant le Carême, on note que l'argument est construit à partir du sens amplifié du titre de la comédie de Beaumarchais. Le titre d'une comédie censurée, *La Précaution Inutile* est transformé en caractérisation de l'attitude du Conservatoire, qui a interdit plusieurs spectacles à cause de la période d'abstinence et de prières. En renforçant son discours railleur, le feuilletoniste se sert du moment de contrition – mis en évidence par les décisions du Conservatoire – pour conclure son article avec une prière à « Dieu », pour qu'il donne de la clairvoyance aux censeurs du Conservatoire Dramatique brésilien. Naturellement, le feuilletoniste ne pense pas à cette qualité comme un privilège divin ; toutefois, feindre d'y croire en reproduisant les principes religieux et les manifestations de dévotion est une posture ironique qui souligne les attitudes déraisonnables du Conservatoire. Pour cette raison, le feuilletoniste prie pour voir des « précautions plus utiles » des censeurs envers les spectacles pendant ce moment privilégié de l'examen de conscience.

[18] *Jornal do Commercio,* 23 mars 1847. « O Conservatório Dramático proibiu que se representasse durante a quaresma o *Barbeiro de Sevilha* ou a *Inútil Precaução,* comédia de Beaumarchais, e música de Rossini; porque diz ele provavelmente na sua censura que barbeiro que seduz pupilas, e tutor que as deixa roubar, não têm nada de edificante. Pode muito bem ser: nunca aprendemos direito canônico, e por certo não nos meteremos em argumentos ortodoxos; porém nos está parecendo que o Conservatório foi quem representou a comédia da *Inútil Precaução*, proibindo o *Barbeiro* e licenciando o *vaudeville un Monsieur et une Dame*, a ópera *Le Nouveau Seigneur du Village*, e outros que subiram à cena. Estamos em tempo de preces, e oremos a Deus para que dê coerência aos nossos semelhantes. »

En dépit des blâmes, les fêtes de Pâques ont été célébrées et les théâtres fermés. La suite du feuilleton du 14 avril est ainsi consacrée au cours des événements de la Semaine Sainte vécus par le feuilletoniste ainsi qu'à ceux arrivés au théâtre la semaine suivante. L'écriture de la chronique ne délaisse pas le contexte religieux et social du moment, puisque l'opportuniste chroniqueur s'approprie le vocabulaire ecclésiastique, les significations des rites et des sentiments de contrition pour les fondre dans une critique caustique des décisions du Conservatoire Dramatique. Cette stratégie satirique qui consiste à se servir du champ sémantique et lexical des rites de Pâques dans ses métaphores oriente toute la première partie du feuilleton et contextualise d'emblée son appréciation. Dans l'extrait suivant, tous les reproches de Martins Pena sont fondés sur les thèmes du Carême et des Pâques, dont le sens religieux de la foi et de la pénitence est transféré au contexte théâtral.

> L'Église promet des indulgences en ces jours d'amers souvenirs et nous ne pouvions renoncer à une telle occasion. Mélangé au nombre réduit des vrais dévots et à la foule curieuse, notre bréviaire sous le bras, nous avons fait plusieurs méditations en demandant miséricorde à Dieu pour nos fautes et une grande quantité de patience pour supporter le peuple qui fredonne[19].

Comme s'il s'agissait de Pâques théâtrales, avec la condamnation, la mort et la résurrection des théâtres, Martins Pena imprime à sa tâche de critique le sentiment de châtiment et de rédemption évoqué dans les célébrations religieuses et censé suivre le « peuple qui fredonne ». Cette analogie allégorique le conduit à faire progresser l'ironie qui déclenche la fiction par la création d'une anecdote dont le feuilletoniste est lui-même le personnage.

> Nos prières seront-elles écoutées ? Seul le temps le dira. Nous nous sommes agenouillés dans le confessionnal ; repentis, nous nous sommes accusés de nos péchés et de nos fautes et, pour les racheter, il nous a été imposé le châtiment d'écouter Mme Lasagna dans la *Straniera,* M. Massiani dans le *Torquato*, M. Vento dans la *Figlia del Reggimento*, et M. Bonani dans toutes les autres occasions[20]. Comme si ces actes de contrition et de patience n'étaient pas suffisants pour désarmer la rigueur du ciel, nous avons été obligé de perdre notre temps à donner de bons conseils et des opinons à la direction. Dure est la pénitence, mais sans s'y plier, point de salut[21].

---

[19] *Jornal do Commercio,* 14 avril 1847. « Indulgências promete a Igreja nesses dias de amargas recordações, e tal ocasião não podíamos desprezar. De mistura com o pequeno número de verdadeiros devotos e com a multidão curiosa, levando debaixo do braço o nosso Ripanço fizemos diversas estações, pedindo a Deus misericórdias para nossas culpas e grande soma de paciência para aturar o povo cantarejo. »

[20] Les spectacles donnés pendant cette période sont, en effet, *Figlia del Regimento*, le dimanche 10 avril ; *I Puritani*, le mardi 23 et le jeudi 25 mars *; Torquato Tasso*, le mardi 16 mars ; *I Capuleti e I Monteschi*, le mardi 9 et le jeudi 18 mars.

[21] *Ibid.* « Seriam ouvidas nossas preces? Só o tempo poderá dizê-lo. Ajoelhamo-nos no confessionário, arrependido acusamo-nos de nossos pecados e faltas, e para sua remissão foi-nos imposta a penitência de ouvir a Sra. Lasagna na *Straniera,* o Sr. Massiani no *Torquato*, o Sr. Vento na *Figlia Del Reggimento*, e o Sr. Bonani em todas as ocasiões; e como não bastassem estes atos de contrição e paciência para desarmar o rigor do céu, foi-nos

Selon la tradition des rites pascaux, on doit se soumettre au sacrement de la confession. Cependant, le feuilletoniste n'a reçu l'absolution que sous l'imposition d'un dur châtiment : regarder la présentation des chanteurs les plus désapprouvés de ses revues. Ce récit figure aussi comme une raillerie allégorique contre le puritanisme religieux, à nouveau évoqué à contresens par l'acte profane de se rendre au théâtre et d'écouter des opéras bien ou mal exécutés en guise de punition. Parallèlement, dans la religion mondaine de l'art, le châtiment métaphorique d'écouter les (mauvais) chanteurs de l'opéra italien se transforme en une souffrance qui permet la rédemption des « péchés » du propre feuilletoniste, le devoir imposé étant devenu terriblement pénible. Dans les paragraphes suivants, on retrouve encore d'autres expressions religieuses qui renforcent l'allégorie, comme « l'examen de conscience », « *Domine, peccavi »,* « accomplir fidèlement les châtiments », « jouir du bonheur », « Que Dieu ait pitié de votre âme … Pour tous les pêcheurs, miséricorde[22] ! », qui donnent l'impression d'être issues directement du bréviaire que le feuilletoniste ne porte sûrement pas sous le bras pendant le Carême. Dans la sphère de la case feuilleton, l'anecdote satirique se poursuit en manifestant encore les effroyables soirées passées au théâtre italien à écouter les chanteurs cités. Nous avons ici l'indice irréfutable que ce n'est pas la « rigueur du ciel » qui a fourni matière à l'âme artistique et inventive du feuilletoniste et des spectateurs, ce sont plutôt les attitudes incohérentes du Conservatoire qu'il s'évertue à dénoncer.

Le processus et le parcours de la construction des métaphores du feuilleton continuent à se déployer lorsque le feuilletoniste aborde la réouverture des théâtres après la Semaine Sainte. Les étapes de construction de l'analogie s'établissent cette fois par la relation entre le thème du « jeûne » et la période de fermeture du théâtre lyrique. Après l'abstinence, comme dans les pratiques catholiques, l'achèvement du « jeûne d'opéra » est commémoré avec un grand banquet théâtral.

> Le jeûne est un châtiment qui *attaque* l'homme par le côté plus sensible de son corps, qui est l'estomac ; cependant, après les jours d'abstinence et des arêtes de poisson on l'indemnise avec

---

mais ordenado que perdêssemos o nosso tempo dando acertados conselhos e pareceres à diretoria. Dura é a penitência, porém não há remédio senão cumpri-la. »

[22] *Ibid.* Ces expressions sont tirées des paragraphes suivants : « O sentimento religioso é próprio de todas as almas, ainda as mais endurecidas. Como nós, também a diretoria fez exame de consciência; arrependida e com as lágrimas borbulhando-lhe dos olhos exclamou*: Domine, peccavi* e; ajoelhando em confissão, teve por penitência a obrigação de estudar música, para que possa ao menos distribuir devidamente as partes das óperas, já que nega esta atribuição ao mestre de canto, e sobretudo de fechar os ouvidos ao canto das *sereias.* Se o cumprir fielmente as penitências é ação que apraz ao céu, esperamos gozar da bem-aventurança; muito tememos porém que a diretoria, teimosa e indócil como é, vá arder eternamente nas caldeiras de Pedro Botelho. Deus se compadeça de sua alma!... A todo o pecador arrependido misericórdia! »

> un somptueux banquet. C'est ce que fit le Théâtre de S. Pedro de Alcântara. Après huit jours d'abstinence forcée, imposée par le Conservatoire Dramatique, une abstinence qui a attaqué la partie sensible de son corps, c'est-à-dire son coffre, le généreux théâtre a offert au public un banquet de quatre plats, et de nombreux invités y participèrent. Les trois premiers plats ont été donnés le lundi, le mardi et le vendredi, et le quatrième, ou le *dessert*, a eu lieu le samedi. Les mauvaises langues (qui ne manquent jamais aux banquets) disent que, par mesquinerie des propriétaires de la salle, la plupart des plats étaient *réchauffés...*[23]

Pour les Pâques théâtrales, quatre spectacles ont été mis en scène afin de compenser cette abstinence des opéras. Le programme ne comportait cependant que des reprises. Dans le but de mettre en question cette décision de la direction du théâtre, le feuilletoniste a repris un thème assez récurrent dans le carême, celui de l'abstinence. Certainement, cette approche est une façon inventive de dénoncer le manque de « nourriture culturelle » de qualité, conséquence de la conjonction de la négligence de la direction du théâtre et du faux moralisme du Conservatoire Dramatique. La critique touche aussi la partie la « plus sensible » du théâtre : sa caisse. La métaphore repose sur une rhétorique progressive : premièrement, le sujet – le jeûne – est introduit, ses motivations et conséquences, contextualisées ; deuxièmement, la relation de ressemblance avec le théâtre est établie de façon à montrer le rapport entre la partie la plus touchée par l'abstinence dans le « corps du théâtre ». Malgré le déficit, puisqu' « on indemnise [le corps] avec un somptueux banquet », le théâtre « a offert au public un banquet de quatre plats ». À partir de la connotation des vocables « jeûne » et « banquet », la dernière phrase couronne définitivement la portée inventive de l'écriture de Martins Pena : les reprises des opéras sont les plats « réchauffés » du banquet théâtral, tandis que l'opéra débuté le plus récemment, la *Figlia del Regimento,* est le savoureux dessert de cette « indemnisation » offerte par le théâtre italien.

Finalement, en récupérant l'actualité des manifestations religieuses et sociales traditionnelles diffusées dans le journal au cours du mois à travers les annonces des célébrations et des rites catholiques (comme les processions et les messes[24]), et en la transfigurant par le déploiement de l'ironie, le feuilletoniste semble se moquer des manifestations qui bousculent l'essor de la production artistique du pays en les transformant en caricatures finement recontextualisées dans le monde « profane » du théâtre lyrique. En

---

[23] *Ibid.* « O jejum é um castigo que *ataca* o homem pela parte mais sensível do seu corpo, que é o estômago; passados, porém, os dias de abstinência e do espinhoso peixe, se indeniza ele [*sic*] em lauto banquete. Assim fez o Teatro de S. Pedro de Alcântara. Depois de oito dias de forçada abstinência, que lhe impusera o Conservatório Dramático, abstinência que atacou a parte sensível do seu corpo, que é o cofre, generoso ofereceu ao público um banquete de quatro cobertas, e numerosos concorreram os convidados. Foram as três primeiras cobertas na segunda, quarta e sexta-feira, e a quarta coberta ou *dessert* no sábado. Dizem as más línguas (que nunca faltam nos banquetes) que, por mesquinhez dos donos da casa, a maior parte dos pratos eram *requentados...* »

[24] Voir supra, note 15.

effet, il y a une cible double, l'une artistique et l'autre plutôt politique. Cela fait de cette série une case feuilletonesque effectivement engagée.

L'existence de procédés ironiques comme le jeu de mots et la métaphore fait partie du processus d'assimilation de l'ironie journalistique repris par Pena à la formule des principaux feuilletons dramatiques français contemporains. De surcroît, dans la poétique de Martins Pena, la stratégie rhétorique de la métaphore libère le discours vers la fiction et le littéraire, comme une rupture à ce qui l'attache à l'espace réel. En effet, dans la « Semaine Lyrique », la fictionnalisation est le niveau qui accompagne la métamorphose et l'ironie journalistique comme déploiement particulier de l'écriture oblique du feuilleton.

4. La fantaisie et les mini-récits

Cette portée métaphorique fonctionne comme un tremplin vers la fictionnalisation et l'écriture fantaisiste qui assistent l'auteur brésilien dans la composition de ses feuilletons. Souvent, à la lecture des critiques de Martins Pena, on retrouve des mini-récits incorporés aux commentaires des spectacles, des conflits et des crises des théâtres, notamment dans la chronique du théâtre italien. En particulier, l'incorporation de la fiction à l'actualité théâtrale permet la transgression du temps et de l'espace et favorise la création de situations imaginaires au cours de la série. Les personnages sont souvent des chanteurs ou des personnalités et les thèmes sont les opéras et les soirées de spectacle arrangés dans un récit fantastique où, sont révélés les aspects grotesques qui caractérisent l'espace réel.

À côté du propos critique, certains extraits montrent l'habileté du feuilletoniste à passer du plan référentiel au fictionnel et vice-versa, généralement sans aucune indication du changement de registre. C'est ainsi qu'après avoir donné cinq colonnes d'appréciation sur *Prigione d'Edimburgo*, le feuilletoniste continue sur un ton informel et très proche du lecteur : « Après avoir écrit ces lignes, nous nous sommes couchés et, pendant notre sommeil, nous avons eu un rêve tellement significatif que nous allons le raconter ici[25].» À la suite, le lecteur découvre le récit suivant :

> Dans un vaste cimetière où s'élevaient trois tombeaux sur les tableaux desquels étaient gravés les mots ─ *Chiara de Rosemberg, Furioso, Il Giuramento*, nous vîmes Mme Barbieri, vêtue de noir avec des collants blancs, creuser une sépulture, triste et larmoyante ; à deux pas figurait

[25] *Jornal do Comércio,* 11 mai 1847. « Depois de escrever estas linhas fomo-nos deitar, e dormindo tivemos um sonho que, por muito significativo, aqui contaremos. »

> l'inscription : *La Prigione d'Edimburgo*. Depuis le fond de la sépulture, Mme Bariberi jetait la terre qu'elle creusait avec une bêche ; mais son travail se multipliait et devenait dur, car Mme Mugnay, qui était au dessus et portait sur la tête un bonnet écarlate à franges dorées, repoussait toute la terre dans le caveau avec une ardeur incroyable. À une certaine distance, un groupe de jeunes hommes, au milieu desquels flottait un drapeau blanc, applaudissait les efforts de Mme Mugnay tandis qu'il riait et se moquait du laborieux combat de Mme Barbieri. La lutte entre les deux chanteuses nous a fait sentir plein de compassion et de peine, et nous nous sommes réveillé en sursaut[26].

La narration de l'enterrement des opéras dont la vedette est Marina Barbieri représente l'image et la sensation des échecs de la chanteuse comme prima donna, face au succès de Tissini Mugnay, l'autre prima donna du théâtre italien. Les fréquentes mentions des échecs de la faible Barbieri ont certainement poussé le feuilletoniste à créer d'autres manières d'émettre toujours le même avis. La voie fictionnelle apparaît comme une stratégie particulièrement efficace puisque, malgré son support d'écriture, elle permet au feuilletoniste d'exploiter l'indépendance de la création littéraire et de réitérer son avis critique.

Dans certains cas, les passages du feuilleton fictionnalisé fonctionnent comme un fil conducteur qui lie une chronique à l'autre, en composant des petites anecdotes qui traversent la série. C'est ainsi que cet « épouvantable rêve » réapparaît encore une fois, deux numéros après sa première parution, dans une nouvelle critique sur l'opéra *Prigione d'Edimburgo*. Cette fois, non seulement l'intrigue est plus développée et compte d'autres personnages, comme le « cadavre de *Prigione d'Edimburgo »,* mais encore occupe-t-elle deux fois plus de lignes dans la colonne que la première occurrence du « rêve »[27]. La transition entre les faits référentiels et le fragment fictionnel est opérée grâce à l'évocation d'un sommeil subit du feuilletoniste à la fin de l'analyse du premier acte de l'opéra. La transition marquée, la contextualisation du nouveau récit vient de la référence à ce nouveau « rêve » en tant que « la suite de l'autre » :

> Nous avons vu le même cimetière, les scènes avaient changé toutefois. Au lieu de trois tombeaux, quatre s'élevaient, et sur le dernier on pouvait lire l'inscription : *Prigione d'Edimburgo*. Assise près du tombeau comme un personnage de carte funèbre, on voyait Mme

[26] *Ibid.* « Em um vasto cemitério, onde erguiam três túmulos sobre as lousas dos quais estavam esculpidas, as palavras ─ *Chiara de Rosemberg, Furioso, Il Giuramento,* vimos a Sra. Barbieri vestida de preto e meias brancas, cavando, triste e chorosa, uma sepultura; e a dois passos de distância, a inscrição *: La Prigione d'Edimburgo*. De dentro da sepultura atirava a Sra. Barbieri para cima, com uma pá, a terra que ia cavando; mas o seu trabalho multiplicava-se e tornava-se difícil, porque a Sra. Mugnay, que estava da parte de fora, tendo na cabeça uma touca escarlate franjada de ouro, empurrava outra vez toda a terra para dentro da cova com incrível ardor. A alguma distância um grupo de moços, entre os quais tremulava uma bandeira branca, ao passo que aplaudiam os esforços da Sra. Mugnay, riam-se e motejavam do afanoso lidar da Sra. Barbieri. Causou-nos compaixão e dó a luta das duas cantoras, e acordamos sobressaltado. »

[27] Le premier rêve est développé en 22 lignes des 37 de la colonne, tandis que le second occupe 44 lignes sur 56.

> Barbieri aux côtés d'un homme plus gros que mince qui portait dans la main la partition de l'*Elisir d'Amore*[28].

Cette omniprésence du narrateur autorisée par le statut fictionnel est une ruse de la plume ironique de Martins Pena pour dialoguer, d'une part, avec les autres rubriques du journal et d'autre part, sous la forme d'une analogie contrastée, avec la rubrique de fiction officielle, le roman-feuilleton, qui côtoie la chronique théâtrale en bas de page. Or, *a priori,* la rubrique théâtrale n'est pas vouée à la fiction ; pourtant, dans les cas des feuilletons français comme des brésiliens, les écrivains journalistes ne laissaient pas échapper la liberté proposée par la case feuilleton et se laissaient contaminer par la complète littérarisation des revues théâtrales, rédigées dans une continuité fragmentée comme celle du roman, mais réglées par les spectacles ou par la périodicité du journal.

Le feuilletoniste invente donc parfois des historiettes complètement fictionnelles qu'il mêle aux commentaires et aux appréciations des opéras. En d'autres endroits, il recrée l'espace et l'ambiance d'un épisode théâtral par le biais de la fantaisie et du langage poétique. Pour raconter et commenter l'épisode, il recourt alors aux hyperboles et aux descriptions romancées, complexifie l'intrigue à partir des événements passés et intensifie la présence dramatique des personnages.

> La soirée du 19 a commencé exécrable et orageuse : le vent effréné s'engouffrait dans les rues à grandes bourrasques ; les lampes, balancées par la rafale, grinçaient sur leurs anneaux de fer et les portes battaient sur leur montant. L'obscurité régnait ; fendant les nuages, jaillissait un éclair répandant un éclat fugace et blême qui rendait les ténèbres encore plus denses ; le tonnerre grondait, sourd et menaçant ; les nuages noirs et emmêlés, cinglés par le vent, galopaient dans l'espace en lançant de grosses et tièdes gouttes d'eau : finalement, tout annonçait une terrible tempête, de celles qui font trembler le plus hardi des hommes.
> […] Qui étaient donc ces gens qui méprisaient les menaces de la tourmente et se raillaient de sa fureur ? […] C'étaient les *dilettanti.* En arrivant au Largo do Rocio, ô désespoir ! Ô malheur ! Ô dieux immortels ! Ils virent le théâtre fermé, complètement fermé comme une boîte de *petits pois,* muet et silencieux comme les tombeaux des pharaons […][29].

---

[28] *Jornal do Comércio,* 26 mai 1847. « Vimos o mesmo cemitério; mas as cenas estavam mudadas. Em vez de três túmulos, erguiam-se quatro, e no último lia-se a inscrição: *Prigione d'Edimburgo*. Sentada junto dele, como essas figuras de cartas de enterro, estava a Sra. Barbieri, e a seu lado um homem mais gordo do que magro, o qual trazia na mão a partitura do *Elsir d'Amore*. »

[29] *Jornal do Comércio,* 24 février 1847. « Medonha e tempestuosa principiou a noite de 19: o vento corria desenfreado pelas ruas em violentas rajadas, os lampiões por ele balançados gemiam em suas argolas de ferro, e as portas batiam com estampido. A escuridão era completa; por espaços o relâmpago, fendendo as nuvens, espalhava momentâneo e lívido clarão, que tornava depois mais densas as trevas; o trovão rolava surdo e ameaçador; as nuvens negras e enoveladas, açoitadas pelo vento, galopavam pelo espaço, deixando cair após de si grossos e tépidos pingos dágua (sic): tudo enfim anunciava uma destas tempestades que faz tremer o homem mais animoso. […] Quem eram pois esses indivíduos que desprezavam os ameaços da procela e zombavam do seu furor? […] Eram os *dilettanti*! […]... Chegando ao Largo do Rocio, ó desesperação! Ó tormento sem par! Ó deuses imortais! Viram o teatro fechado, completamente fechado como uma lata de petits-pois e mudo e silencioso como os túmulos dos Faraós […] »

On note ici que le feuilletoniste fonde l'espace fictionnel et la réalité dans le récit d'une soirée inhabituelle, passée en revue dans une écriture complètement fictionnalisée. Ce procédé récrée particulièrement bien la dimension et l'effet tragique vécu par les spectateurs-personnages grâce au choix des mots, au rythme imprimé, aux évocations divines et aux exclamations qui construisent progressivement, dans un style narratif, la « terrible tempête », la « fureur » et le « désespoir » des spectateurs. Autrement dit, la narration traduit textuellement et ironiquement l'expectative puis la déception des spectateurs, ainsi que le drame subi par les dilettantes face au théâtre fermé sans explication, alors qu'il s'agissait d'une soirée très attendue, celle de la première d'une chanteuse parmi les plus admirées, Mme Mugnay, dans le rôle de Romeo dans *I Capuletti*.

Ainsi, sous la plume de Martins Pena, quelques détails de la soirée du spectacle peuvent se transformer en une dialectique où la fiction du feuilleton théâtral dialogue, entre autres, avec le roman-feuilleton. Cette dynamique observée sous la plume des écrivains feuilletonistes réaffirme l'ouverture du bas de page aux expérimentations et à l'exercice littéraire, au-delà du genre et au-delà de la thématique de la rubrique.

5. La transgression du réel

5.1 Les personnages

Une autre manifestation de la fictionnalisation dans la poétique de la « Semaine Lyrique » est construite grâce à la création de personnages qui circulent entre les espaces réel et fictionnel et avec lesquels Pena interagit. Cette stratégie intervenait à un moment difficile traversé par le théâtre italien, alors qu'il subissait une crise en raison d'une direction artistique et financière déplorable, environ trois mois avant la fin de la série. D'un côté, le public ne se contentait plus des spectacles repris ; de l'autre, les chanteurs et les musiciens entamaient une grève à cause des salaires. Après avoir observé plusieurs fois dans sa critique que la « dose monstrueuse de ce que le langage technique appelle le mauvais sort[30] » menaçait la production de la troupe, Pena a déclenché, dans les numéros suivants du feuilleton, une sorte

[30] *Jornal do Comércio,* 18 novembre 1846. « [...] uma dose monstro disso a que em linguagem técnica se chama quebranto. »

d'histoire parallèle. Cette création fictionnelle, née de la thématique et de la continuité du propre feuilleton, allait précisément remettre en question les soucis du théâtre d'une façon surprenante : il recréait des personnages réels et des espaces qui s'éloignaient de la réalité concrète et visible. Cependant, la narration se développait par le biais d'une interaction directe avec le feuilletoniste, généralement par le biais de courriers, et s'étendait stratégiquement dans trois feuilletons : les numéros 38, 43 et 52, ce dernier clôturant la série[31].

Grâce à une critique oblique et rusée du déclin du théâtre italien à Rio de Janeiro, le feuilletoniste donnait vie et voix à des personnalités réelles qui allaient devenir des personnages fictionnalisés, comme Manuel Luís, Vincenzo Bellini, Molière et Antonio José[32], ou encore des figures religieuses, comme São Pedro (Saint Pierre), et São Francisco (Saint François). Il a même donné vie à une figure ésotérique, « o Anjo da Harmonia » (l'Ange de l'Harmonie), incorporé en tant que personnage employé au gré du discours du chroniqueur, comme manifestation de son reproche vis-à-vis du manque de professionnalisme et de spécialisation du cercle d'artistes et du personnel du théâtre lyrique de Rio.

Parmi les personnages qui hantent cette historiette, Manuel Luís Ferreira est le protagoniste principal. D'origine portugaise, il est probablement arrivé au Brésil dans les années 1760[33]. Son nom est notable dans l'histoire du théâtre et de l'opéra au Brésil, car il fut le directeur et l'entrepreneur du plus important théâtre (dramatique et lyrique) de la fin du XVIIIe siècle à Rio de Janeiro, parallèlement à son activité d'acteur. Par ses efforts personnels et artistiques, il a inauguré, aux alentours de 1776, le théâtre le plus moderne de la ville, l'*Ópera Nova* (Nouvel Opéra), une salle de spectacles vivante appelée Teatro Régio (Théâtre Royal) à partir de 1808, lorsque le prince Jean VI de Portugal s'est installé au Brésil. Malgré un engagement dans l'art du spectacle et une habileté dans les caricatures dont témoignent ses biographies, les historiens de la scène brésilienne sont unanimes sur le fait que son théâtre était absolument dépourvu de méthode, de technique et de vraisemblance. Manuel Luís a appris son métier par passion, grâce à une pratique quotidienne et selon ce que l'environnement lui avait accordé, à savoir l'absence de cours dramatique et aucun moyen financier pour investir dans la scène.

---

[31] Il s'agit des feuilletons parus le 22 juin, le 28 juillet et le 6 octobre 1847.

[32] Plus connu par son surnom, « O Judeu » (le Juif) (1705-1739), Antonio José est le premier dramaturge brésilien de l'histoire du théâtre national.

[33] Sa biographie signale qu'avant de réussir comme acteur au Brésil, Manuel Luís avait déjà travaillé comme barbier, comme danseur et comme musicien mais ne précise pas l'année exacte de son arrivée à Rio de Janeiro. Voir Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, *op.cit.,* vol. 2, p. 234-235, et Ayres Andrade, *Francisco Manuel e seu tempo,* vol 1, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 61-69.

À l'époque de Martins Pena, Manuel Luís ne représentait qu'un théâtre démodé et amateur, symbole d'une scène ridicule et décadente. C'est cette image de Manuel Luís que Pena s'est approprié. Il a transposé ce regard obsolète et cette voix célèbre pour montrer par antithèse la façon de faire rétrograde de l'art lyrique au théâtre de São Pedro. Le procédé absurde et loufoque qui consiste à évoquer ce personnage, ses opinions et ses idées comme un modèle de l'art du spectacle est une critique oblique qui crée l'humour. En effet, ce personnage est représenté dans la « Semaine Lyrique » sous la forme de « l'âme de Manuel Luís » qui écrit des lettres au feuilletoniste. Concernant leur « premier contact », établi au cours d'une soirée de reprise du *Barbier de Séville* au théâtre italien, le chroniqueur témoigne :

> Nous ne dirions rien de l'espiègle Rosina et de ses gentils compagnons si, en arrivant à la maison, nous n'avions pas trouvé sur la table une lettre nous étant adressée qui disait :
> « Mon cher Feuilletoniste,
> « Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix aux hommes sur la terre.
> Je suis une pauvre âme qui jouit de la béatitude là-haut, dans un petit coin du ciel. Pendant quelque temps, j'ai souffert le purgatoire pour racheter mes péchés ; mais l'inépuisable miséricorde divine s'est finalement apitoyée sur moi […] Ce fut un extraordinaire acte de justice, car celui qui a tant souffert sur terre mérite bien le ciel, et quelle souffrance ! Si je la racontais, elle serait aussi éternelle que l'éternité. Il suffit de dire que j'ai dirigé un théâtre et que j'ai dû supporter tous ces gens qui chantent, qui parlent, qui dansent, qui sautent, qui peignent, qui injurient, qui intriguent […] S'il y a une place bien méritée au ciel, et pour la déduction des péchés, c'est certainement la mienne ; que la volonté de Dieu soit faite[34].

Il va sans dire que le début sarcastique de ce premier contact dévalorise pour les bons lecteurs la qualité de cette « âme » dans la « Semaine Lyrique » et met en valeur la posture critique consciente et intransigeante du feuilletoniste envers le théâtre de l'époque et son histoire. En ce qui concerne l'ironie en tant que procédé, on notera qu'elle repose principalement sur le fait de donner voix à un être depuis longtemps décédé – et pourtant devenu immortel. Ce procédé est déployé dans les arrangements du récit de « l'âme de Manuel Luís », par exemple avec la remarque sur sa carrière et sur ses apports au théâtre, lorsqu'il parle de son métier, ou encore avec son point de vue ou ses railleries sur le sujet. De surcroît,

[34] *Jornal do Comércio,* 22 juin 1847. « Nada diríamos pois da travessa Rosina e de seus amáveis companheiros, se, ao chegarmos à casa, não encontrássemos em cima da nossa mesa uma carta a nós endereçada, a qual assim se expressava: "Meu caro Folhetinista,"Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens. Sou uma pobre alma que goza a bem-aventurança cá em um cantinho do céu. Por algum tempo penei no purgatório, pagando os meus pecados; mas enfim a inesgotável misericórdia divina condoeu-se de mim, e para junto de si chamou-me. Isto foi um grande ato de justiça, porque bem merecia o céu quem tanto sofreu na terra, e que sofrimento! Se os fora contar, seria eterno como a eternidade. Basta dizer que dirigi um teatro, e que tive de aturar a toda essa gente que canta, que fala, que dança, que pula, que pinta, que descompõe, que intriga,[...]. Se há lugar bem merecido no céu, e por desconto de pecados, é certamente o meu; e seja feita a vontade de Deus. »

les louanges et les hyperboles éparpillées dans toute la « lettre » ajoutent une allure comique, voire sarcastique, à la présentation de la « pauvre âme » qui continue sa présentation :

> Quand j'étais vivant, il y a quelques lustres, j'animais un corps appelé Manuel Luís. Je crois que quelques-uns se souviennent encore de cet homme et de ses bons services. Quel talent ! Quel génie ! Quelles ressources l'entouraient ! Quelle belle administration du théâtre ! … Mais comme tout ce qui est bon a une fin, Manuel Luís s'est éteint, et moi, sa petite âme, j'ai abandonné son corps […]. S'il m'avait été permis, […] j'aurais demandé, indigné : Qu'a-t-on fait des restes de Manuel Luís ? […] Quelles colonnes ont été érigées à sa mémoire[35]? »

À la suite, Manuel Luís raconte au feuilletoniste ses inquiétudes sur le théâtre italien, suscitées par la lecture du *Jornal do Commercio,* « glissé sous la porte du ciel[36] ». Il se demande alors : « les hommes auront-ils continué l'œuvre de mon génie ? Mes lumineux principes seront-ils suivis comme ils le méritent[37] ? » Soucieux de le savoir, il convainc São Pedro de « lui ouvrir les portes du ciel ».

> Sans plus tarder, je me suis mis en route, j'ai traversé les airs comme une flèche et je suis arrivé à l'Allée du Rocio en cinq minutes. Sept heures sonnaient à je ne sais quelle tour ; je me suis faufilé par la porte du hall et ai lu l'annonce qui disait : *Il Barbiere di Seviglia,* je suis entré par la porte du premier rang du parterre et je me suis assis sur la boîte du régisseur[38].

Ainsi, le feuilletoniste incorpore à son discours la revue que Manuel Luís fait dans sa lettre de sa soirée au théâtre italien comme s'il s'agissait de la transcription du courrier reçu mais il fonctionne comme le compte rendu critique du spectacle. En d'autres termes, Martins Pena se sert de la voix du personnage posthume pour donner son appréciation sur le spectacle ; en l'occurrence, un avis contraire à celui exprimé par l'ex-directeur.

Néanmoins, Martins Pena dissimule sa propre ironie. Voyons cet extrait, où le narrateur du feuilleton explique, avant de transcrire la lettre : « Mardi nous avons dû choisir le *Barbier de Séville,* au Théâtre de S. Pedro, ou *Les Diamants de la Couronne*, au Théâtre de S.

---

[35] *Ibid.* « Quando estive no mundo, lá se vão bons pares de anos, animei um corpo chamado Manuel Luís. Creio que ainda alguém se recorda desse bom homem e do grande préstimo que tinha. Que talento! que gênio! que recursos lhe assistiam! Como administrava ele um teatro!... Mas como tudo o que é bom acaba-se, acabou-se Manuel Luís, e eu, sua querida alminha, abandonei seu corpo [...]. Se me fosse permitido, [...] perguntaria indignado: 'O que é feito dos restos de Manuel Luís? [...] Que colunas se erigiram à sua memória?' »

[36] *Ibid.* « [...] meteram por baixo da porta do céu [...] ».

[37] *Ibid.* « Terão os homens continuado a obra do meu gênio? Meus luminosos princípios serão seguidos como o merecem ser? »

[38] *Ibid.* « Sem mais tardar pus-me a caminho, atravessei os ares como uma seta, e em menos de cinco minutos cheguei ao Largo do Rocio; davam sete horas não sei em que torre, enfiei pela porta do saguão, li o anúncio que dizia: ─ *Il Barbiere di Siviglia* ─ , entrei depois pela porta da plateia, e fui sentar-me em cima da caixa do ponto. »

Francisco : en toute conscience, nous avons opté pour ce dernier opéra[39]. » Cette dernière information est un signe du discours double de l'auteur qui souligne la transition entre l'espace réel et l'imaginaire, puisqu'il est évident que Pena est allé au théâtre italien et non au théâtre français, sur lequel il n'écrit pas une seule ligne. Toutefois, ce signe est presque effacé par le style séduisant du feuilletoniste, qui conduit le lecteur entre les actualités tangibles et les événements imaginés de façon tellement naturelle et décontractée qu'il invalide toute les tensions du décalage entre la réalité et la fantaisie.

Dans les récits presque épiques des lettres de Manuel Luís apparaissent deux personnages allégoriques. Il s'agit des figures religieuses et dogmatiques de São Pedro (Saint Pierre) et de São Francisco (Saint François) ; le premier détient « la clé du ciel » et le second garde sa splendeur « bienveillante ». Évidemment, ce n'est pas par hasard si ces noms ont été choisis parmi les saints catholiques. Ce sont aussi les noms des deux principaux théâtres de la capitale impériale, le théâtre de São Pedro de Alcântara – le siège de la Compagnie Lyrique Italienne depuis 1844[40] –, et le théâtre de São Francisco – la scène de la Compagnie Lyrique Française dès 1846. Le « Prince des Apôtres », surnom par lequel Manuel Luís appelle São Pedro, apparaît dès la première lettre et São Francisco, « le Patriarche », participe au récit de la troisième lettre. Dans ce dernier courrier, « l'âme » de l'ex-directeur témoigne : « Je travaillais avec amour et diligence […] lorsqu'en levant la tête […] j'ai vu devant moi les vénérables figures de Saint Pierre et de Saint François qui me regardaient attristées[41].»

Outre les anges et les bons esprits qui hantent la demeure éternelle de « l'âme de Manuel Luís », le ciel abrite un autre personnage essentiel à cette « épopée » : l'esprit de Vincenzo Bellini, le célèbre compositeur italien[42], qui se manifeste comme le compagnon des aventures mélodramatiques de « l'âme de Manuel Luís ». Le musicien apparaît dans la deuxième lettre de Manuel Luís adressée au feuilletoniste, envoyée environ un mois après le premier contact. Dans cette lettre, le maestro explique qu'il arbitre un pari établi entre Manuel Luís et São Pedro. Au début du récit, « l'âme » de l'ex-directeur fait connaître à son

[39] *Ibid.* « Na terça-feira tínhamos a escolher, ou o *Barberio de Sevilha* no Teatro de S. Pedro, ou *Les Diamants de la Couronne*, no de S. Francisco: demos com muito juízo preferência a esta última ópera. »
[40] Nous signons que Pedro de Alcântara est aussi le prénom du premier Empereur du Brésil.
[41] *Jornal do Commercio,* 6 octobre 1847.« Trabalhava com todo o amor e aplicação […] quando, ao levantar a cabeça […], vi diante de mim as veneráveis figuras de S. Pedro e de S. Francisco que encaravam-me contristados. »
[42] Malgré son importante œuvre mélodramatique, Bellini n'a vécu que 34 ans (1801-1835). Pour le Brésil, son chef-d'œuvre a été la tragédie *Norma,* drame lyrique en deux actes et livret de Felice Romani, créé au théâtre Scala de Milan en 1831. Le succès extraordinaire de la *Norma* à Rio de Janeiro à partir de 1844 n'a pas échappé au regard critique de Martins Pena, qui, en 1845, a écrit l'amusante comédie *O diletante*, dont le sujet est la folie d'un « mélomaniaque » de *Norma*, en reprenant notamment l'air *Casta Diva.*

interlocuteur les nouvelles du ciel et la discussion qui a provoqué son deuxième voyage au théâtre italien.

> […] Je discutais avec Molière et Antonio José […] lorsque j'ai aperçu de très loin Saint Pierre qui embrassait le *maestro* Bellini avec exaltation et enthousiasme. J'ai tout de suite remarqué que le cas était important, car Saint Pierre a toujours été quelqu'un de très sérieux […].
> […] Le Prince des Apôtres m'a interrompu en s'exclamant : […] Vous ne voyez pas que je suis content parce que l'on présente ce soir dans mon théâtre la grande *Norma*, un opéra de ce *maestro* ? – Oui, mon opéra chéri, a ajouté ce dernier ; un enfant de mon inspiration et de mon enthousiasme[43].

La conversation entre Manuel Luís et São Pedro continue à propos des opéras qui pourraient sauvegarder et garantir la morale et les caisses du théâtre, comme la *Norma* et *I Capuleti e I Montecchi*, une autre œuvre remarquable du compositeur italien[44]. À ce moment, le prince des apôtres se tourne vers le *maestro* qui « s'était absorbé dans la composition d'un air pour son nouvel opéra – *La Bienveillance Céleste* – et ne lui a pas prêté attention »[45]. Conformément à ce que Saint Pierre avait annoncé, ce soir-là, la *Norma* était présentée au théâtre de São Pedro et Manuel Luís cherchait une bonne raison pour y aller, afin de vivre une nouvelle aventure « en traversant les airs » du ciel vers le plateau du théâtre italien. À cet égard, « l'âme » de Manuel Luís n'a pas hésité à forger des commentaires dépréciatifs, sans se douter de la réaction indignée de ses interlocuteurs imaginaires :

> « La *Norma* est nulle. Nulle ! ont hurlé l'Apôtre et le *Maestro*... tellement nulle ! […] Non seulement elle est nulle, ai-je rétorqué avec courage, comme je parie qu'elle ne remplira pas la moitié de la salle. – J'accepte le pari, s'est exclamé Saint Pierre ; – […] Ce qui est dit est dit, ai-je dit ; cependant, il faut que quelqu'un vérifie le cas ; c'est pourquoi je propose que le *Maestro* y aille et, puisque qu'il est intéressé et afin qu'il ne nous trompe pas, je l'accompagnerai »[46].

Voici comment ils sont partis tous les deux pour prouver la victoire de São Pedro dans le pari. Pourtant, la réussite de la soirée n'a pas garanti le succès du théâtre dans les spectacles suivants, ce que le feuilletoniste conclut lorsqu'il annonce sa dernière critique. Ce feuilleton

---

[43] *Jornal do Commercio,* 28 juillet 1847. « Estava eu conversando com Molière e Antônio José [...] quando lobriguei ao longe São Pedro abraçando ao maestro Bellini com exaltação e entusiasmo. Eu vi logo que o caso era de grande importância, porque São Pedro foi sempre uma pessoa muito séria [...] O Príncipe dos Apóstolos atalhou-me exclamando: […] Pois não vês que todo este meu contentamento é porque se representa hoje no meu teatro a grande *Norma*, ópera aqui do maestro? ─ Sim, a minha ópera querida, acrescentou este; a filha das minhas inspirações e entusiasmo. »

[44] Opéra en deux actes ; livret de Felice Romani. Créé à Venise, au Théâtre La Fenice, en 1830.

[45] *Jornal do Commercio,* 28 juillet 1847. « São Pedro, no dizer estas palavras, voltou-se para Bellini; mas este, embebido na composição de uma ária da sua nova ópera ─ *A Bem-aventurança Celeste* ─, não lhe deu atenção. »

[46] *Ibid.* « 'A *Norma* não presta.' 'Não presta! bradaram o Apóstolo e o Maestro... não presta!' [...] 'Não só não presta, tornei eu com impavidez, como aposto que não dará nem meia casa. ─ Aceito a aposta, exclamou São Pedro; ─ O dito, dito, disse eu; mas é preciso que alguém verifique o caso; assim proponho que vá o Maestro, e para que ele não nos engane, por isso que é interessado, irei eu também em sua companhia. »

est composé de la transcription du dernier courrier de « l'âme de Manuel Luís » outre les derniers mots du feuilletoniste sur le paysage lyrique de Rio. C'est au cours de ce dernier voyage que Manuel Luís et Bellini rencontrent l'Ange de l'Harmonie, qui « partait au ciel à toute vitesse[47] », au moment de leur arrivée au théâtre.

> – Manuel Luís, m'a dit le maestro, voici l'Ange de l'Harmonie ! D'où peut-il bien venir ?
> – Je ne sais pas ; demandez-lui.
> – Je te salue, messager céleste, s'est exclamé le maestro, pourquoi t'envoles-tu avec autant d'empressement ?
> – Je m'enfuis de la terre, maestro − a répondu l'ange ayant reconnu celui qui l'interrogeait ou mieux, je m'enfuis de Rio de Janeiro où je suis atrocement maltraité par la troupe italienne et son digne orchestre. Tout cela est une horreur, maestro ; et pour ne pas renier mon essence céleste, j'ai battu de mes ailes, j'ai laissé le théâtre lyrique à l'abandon et j'ai pris le chemin du ciel. Adieu maestro, et bon voyage[48].

À partir de ces brefs exemples, on note que la création et l'incorporation des personnages sont un procédé assez efficace pour analyser les spectacles et l'organisation du théâtre lyrique. L'effet de légitimité est créé par l'appropriation du mérite de la voix de l'Ange de l'Harmonie. Néanmoins, le fait de s'approprier la voix d'une figure clé du théâtre brésilien, comme celle de Manuel Luís Ferreira, qui apporte une apparente autorité au discours critique du feuilletoniste, installe à nouveau l'ironie, produite par la présence et par les idées périmées de l'ex-directeur du théâtre Ó*pera Nova* (Nouvel Opéra). En effet, comme il s'agit d'un procédé d'évaluation du théâtre établi par antiphrase, c'est-à-dire par l'image contraire de ce que représente Manuel Luís, la construction narrative assimilée et souvent mise en œuvre par Pena acquiert à nouveau le caractère pittoresque et romancé qu'on lui connaît. Ce dernier exemple vient souligner derechef l'astuce et la maîtrise du feuilletoniste.

5.2 L'ubiquité lyrique

L'adaptation de l'ironie devient un dispositif qui structure l'écriture de la « Semaine Lyrique » d'une façon particulière. Ainsi, à mesure que nous suivons les procédés ironiques

[47] *Jornal do Commercio,* 06 octobre 1847. « [...] que demandava o céu com toda a velocidade »

[48] *Ibid.* « – Manuel Luís, disse-me o maestro, aquele é o Anjo da Harmonia! Donde virá ele?
– Não sei; pergunta-lhe.
– Salve, mensageiro celeste, bradou o maestro, porque tão apressado caminhas para as alturas?
– Fujo da terra, maestro, respondeu o anjo reconhecendo quem o interrogava, ou para melhor dizer, fujo do Rio de Janeiro, onde tenho sido atrozmente maltratado pela companhia italiana e sua digna orquestra. Aquilo por lá, maestro, anda que é um horror, e para não renegar da minha essência celeste, bati asas, deixei o teatro lírico entregue ao seu abandono, e tomei o caminho do céu. Adeus maestro feliz viagem. »

des feuilletons, nous découvrons un des aspects les plus originaux de leur adaptation : la poétique de l'ubiquité. Assurée par la nature du journal à l'ère médiatique, l'ubiquité journalistique permet de rassembler des espaces internationaux dans les bas de page, puisqu'avant « de rythmer le temps, la fonction du périodique est de rapprocher des lieux et des personnes éloignés dans l'espace et de resserrer ainsi, par la vertu de la communication écrite, les limites du monde »[49]. Les nouvelles transmises par le journal dépassent les limites géographiques et arrivent jusqu'aux endroits périphériques de l'Occident. Cette ubiquité prévue par la nature communicative du journal s'élargit et est modulée dans la case feuilleton, où l'imaginaire fictionnalisé devient un accès direct et instantané à, entre autres exemples, un « Paris mythique » qu'on peut visiter sans s'y être jamais rendu.

Cette poétique est construite à partir d'un effet d'omniprésence par lequel Pena légitime les échos des feuilletons français dans ses chroniques. Elle est, ainsi, configurée par la superposition des réalités du Brésil et de l'Europe ; de Rio de Janeiro et de Paris, notamment. Autrement dit, Pena feint de connaître également la réalité des deux capitales, comme s'il était présent à Rio et à Paris en même temps. Cette poétique permet, de surcroît, un libre passage entre l'espace réel et l'espace fictionnel, c'est-à-dire entre le paysage lyrique de Rio de Janeiro et celui de Paris, comme on peut le constater dans l'extrait suivant :

> Après un an d'existence, les bals masqués ne peuvent plus atteindre chez nous la perfection qui, en Europe, les rendent tellement agréables et uniques dans leur genre ; pourtant nous y retournerons[50].

Remarquons ici la manière dont Martins Pena crée cette voie fictionnelle entre les deux réalités : le fait d'être présent dans les deux lieux à la fois devient une expérience imaginaire dans l'espace fictionnel, une expérience que le feuilletoniste présente pourtant comme une vérité. Cela s'effectue si subtilement et de façon tellement efficace qu'on ne s'en doute pas à la lecture du feuilleton. En effet, le feuilletoniste efface toute distinction nette entre les théâtres parisien et brésilien grâce à un discours homogène fondé sur l'ubiquité.

Dans cette perspective, nous retrouvons encore ce que M.-E. Thérenty appelle la « dualité et [la] duplicité[51]» de la case feuilleton, une caractéristique complètement intégrée par Pena dans ses critiques et bien représentée par son rôle de chroniqueur ironiste. Plus qu'un « ressort de l'écriture feuilletonesque » créé par l'ironie, l'effet de dualité et de dissimulation

[49] Marie-Ève Thérenty, Alain Vaillant, *1836 L'An I de l'ère médiatique, op. cit*., p. 177.
[50] *Jornal do Commercio,* 16 février 1847. « Com um ano de existência não podem ainda os bailes mascarados chegar entre nós àquela perfeição que os torna na Europa tão agradáveis e únicos no seu gênero; mas para lá iremos caminhando. »
[51] Marie-Ève Thérenty, « La case ironique... », *op. cit.,* 2007, p. 89.

est assimilé dans l'écriture de Martins Pena et, par conséquent, dans ce qu'il présente comme réel et vrai. L'ironie constitue donc un dispositif de la fiction qui transgresse la réalité et l'espace tangible dans le feuilleton dramatique brésilien.

> C'est exactement un des rôles que Mlle Duval doit jouer avec splendeur et perfection : c'est avec ce même rôle qu'elle a fait, il y a peu, ses débuts dans l'un des premiers théâtres de Paris, après avoir reçu pendant les répétitions les conseils d'Auber lui-même[52].

Ce passage montre qu'à travers l'effet d'omniprésence Pena authentifie les commentaires concernant l'organisation d'un important théâtre de Paris, qu'il donne pour vrais, comme s'il en était un témoin privilégié qui suit les spectacles et les répétions, comme s'il le connaissait en détail, depuis les coulisses, à tel point que ce témoignage devient incontestable. Plus qu'un témoignage du passé de la chanteuse française, il semble que le feuilletoniste cherche à transposer à la scène de Rio de Janeiro l'ambiance de l'Opéra-Comique avec la figure de Mlle Duval, l' « interprète fidèle » des « intentions du compositeur ».

En outre, la poétique de l'ubiquité a comme fonction de réfléchir sur le paysage lyrique brésilien. Ainsi, dans son discours, Pena se sert de l'omniprésence pour renforcer son autorité, notamment en ce qui concerne la dimension critique de ses chroniques. Le passage ci-dessous montre l'exigence du feuilletoniste, qui recourt à la poétique de l'ubiquité pour soutenir ses revendications.

> Nous ne voulons pas dire, comme beaucoup de gens auront soin de le faire, qu'il est facile de voir au Théâtre de São Pedro un ténor aussi reconnu que ceux qui font les plaisirs des opéras de Paris et de Londres ; mais entre le pire et le meilleur, il y a un juste milieu[53].

Tout d'abord, on note que Martins Pena s'appuie sur les avis de feuilletonistes étrangers pour donner une image positive des ténors « qui font plaisir dans les opéras » des deux capitales européennes, puisqu'il ne les a jamais vu chanter. En effet, jusqu'en 1847, il n'était jamais allé en Europe[54] et les premiers chanteurs des théâtres de Paris n'étaient jamais

---

[52] *Jornal do Commercio,* 14 octobre 1846. Nous avons trouvé un document de l'*Association des Artistes Dramatiques* de l'Opéra-Comique qui indique le probable engagement de Mlle Duval au théâtre parisien ; voir l'édition annotée. « É este necessariamente um dos papéis que Mlle Duval deve desempenhar com mais brilho e perfeição: foi o mesmo com que estreou há pouco tempo em um dos primeiros teatros de Paris, depois de receber nos ensaios os conselhos do próprio Auber. »

[53] *Jornal do Commercio,* 11 novembre 1846 . « Não queremos dizer, como muita gente cuidará, que é fácil vermos no Teatro de S. Pedro um tenor de nomeada como esses que fazem as delícias das óperas de Paris e de Londres; mas entre o mau e o ótimo há um meio termo. »

[54] Conformément à ce que nous avons déjà exposé, Martins Pena est parti le 12 octobre 1847 à Londres, comme secrétaire des affaires législatives.

venus au Brésil[55]. Bien entendu, le Brésilien connaissait bien ces artistes dont il suivait les actualités par ses lectures de la presse internationale. Lorsqu'on attendait l'arrivée d'un nouveau ténor au théâtre italien, le feuilletoniste brésilien reproduisait dans ses revues la curiosité des dilettantes et leurs expectatives de recevoir un chanteur qu'on suppose être l'une des vedettes du paysage lyrique européen :

> Alors, qu'y a-t-il ? avons-nous demandé. Que s'est-il passé ?... La Grisi, la Pasta ou la défunte Malibran est arrivée ?... – Pas du tout, monsieur … […] – Un ténor, mon ami, un ténor de qualité, comme on n'en a jamais vu ici !... – Bravo! – Et qui est-ce, comment s'appelle-t-il ?... – Filippo Tati... – Tati ?... – Oui, un artiste excellent... […] Et qui a chanté plusieurs fois dans les théâtres de Londres et de Paris pour remplacer Rubini[56].

Néanmoins, l'évocation de cet écho d'outre-Atlantique n'est pas totalement gratuite. Elle apparaît souvent avec l'intention de comparer le théâtre lyrique *fluminense* au paysage lyrique européen, celui qu'il tient pour modèle, synonyme de l'excellence des artistes et des mises en scène, celui dont les théâtres brésiliens doivent s'inspirer. Encore marqués, à cette époque, par le dilettantisme et le manque de qualification du personnel, les théâtres brésiliens devraient s'inspirer de l'exemple du modèle européen de marché artistique à suivre, en cherchant l'excellence professionnelle des spectacles culturels. Dans ce contexte, il semble que l'effet d'omniprésence participe d'une stratégie d'évaluation des opéras de Rio de Janeiro. À cet effet, le fragment suivant établit une comparaison entre le célèbre ténor du Théâtre Italien de Paris, Giovanni Basttista Rubini, déjà mentionné, et celui que le Théâtre de São Pedro vient d'engager, Filippo Tati :

> La direction [...] a donné l'ordre *définitif et positif* qu'elle ne voulait pas entendre au théâtre une seule mesure transposée […]. En effet, le cas est très simple. Vous êtes ténor, monsieur ?… donc, chantez comme un ténor et, si vous ne le pouvez pas, allez berner un plus niais que moi. Voyez comme les choses simples deviennent compliquées faute de... […]
> M. Tati est le genre de personne qui pense que dire et faire sont deux choses très différentes : en apprenant un tel ordre, il a dit, et nous croyons même qu'il l'a écrit, qu'il était prêt à chanter son rôle dans l'*Anna Bolena* tel que Donizetti l'a écrit et que Rubini l'a chanté. [...]
> Finalement le chat a eu la corde au cou et on l'a obligé à assister aux répétitions, mais M. Tati, s'apercevant qu'on pouvait l'étouffer (le chat), a demandé à ce que l'on desserre la corde (du chat) et qu'il ne chanterait pas comme Rubini mais plutôt comme M. Grazziani. [...] M. Grazziani était ténor et celui qui chanterait comme lui serait donc ténor aussi.

[55] Du moins, pas avant avril 1852, avec le séjour de Rosine Stoltz à Rio de Janeiro. Voir Ayres Andrade, *Francisco Manuel e seu tempo, op. cit.*, vol. 2, p. 31-44.

[56] *Jornal do Commercio,* 25 septembre 1846. « - Então, o que é? perguntávamos nós. O que aconteceu? ... Chegou a Grisi, Pasta, ou a defunta Malibran?... - Nada, não senhor... [...] – Um tenor, meu amigo, um tenor de pulso, como cá nunca apareceu! ... – Bravíssimo! – E quem é ele, como se chama? ... – Filippo Tati... – Tati? ... – Sim, artista de primeira ordem... [...] E que muitas vezes cantou nos teatros de Londres e Paris em substituição de Rubini. »

> Pour abréger le récit, *Anna Bolena* a été joué et M. Tati n'a chanté ni comme Rubini, ni comme M. Grazziani ; il a chanté comme lui-même[57].

La situation et le récit suscitent l'humour grâce à la comparaison progressive de M. Tati à d'autres chanteurs à succès de Paris et de Rio, qui aboutit à la conclusion que son style et son registre vocal sont douteux. Dans le premier paragraphe, Pena raconte la décision définitive de la direction du théâtre en employant un discours direct ; cependant, l'annonce est interrompue par l'intervention du feuilletoniste qui semble emprunter des voix pour contester le supposé talent de M. Tati. Composant une sorte de polyphonie sous la plume du critique, les voix de la direction et des spectateurs paraissent rassemblées dans l'écriture du feuilletoniste et posent au chanteur la question décisive. La réaction du faible ténor face à l'ordre de la direction est racontée de façon à dénoncer son attitude. Par une métaphore assez mordante, il est identifié à un chat en fuite qui a été attaché et sa stratégie de fuite est dévoilée sans hésitation : promettre une performance égale à celle de Rubini est une chose très différente et éloignée de son exécution, ce que prouve l'interprétation de Filippo Tati.

On remarque que le feuilletoniste établit une comparaison entre Tati et Rubini avec l'autorité d'un témoin, comme s'il avait déjà écouté les deux chanteurs. Ainsi, le critique fait croire au lecteur que les spectacles donnés par Rubini lui sont très familiers, en feignant d'avoir été son spectateur à Paris ou à Londres. Toutefois, on sait bien que Pena n'avait jamais vu Rubini en scène, étant donné que ce dernier n'avait encore jamais posé le pied au Brésil. Autrement dit, Pena reprend l'avis des feuilletonistes français afin de renforcer son discours critique en construisant une image de feuilletoniste-spectateur expérimenté.

Soulignons enfin la stratégie déployée par Martins Pena pour créer l'atmosphère fictionnelle qui légitime son faux témoignage. Notamment, dans la fin du deuxième paragraphe (« tel que Donizetti l'a écrit et que Rubini l'a chanté »), le feuilletoniste ne fait que reproduire une information accessible à tous. Cependant, il la manipule et la dilue dans un discours oblique et persuasif de sorte que son lecteur est convaincu de sa présence au cours de

[57] *Jornal do Commercio,* 28 décembre 1846 « A diretoria [...] deu ordem terminante e positiva, que não queria que se cantasse no teatro um só compasso transportado [...]. O caso na verdade parece muito simples. O senhor é tenor ? ... pois então cante como tenor, e se não pode vá lograr a outro mais tolo do que eu. Mas vejam como as coisas mais simples se complicam por falta... por falta... nem sabemos de quê... Isto é, sabemos, mas não queremos dizer. O Sr. Tati, que é daqueles que pensam que prometer e cumprir são duas cousas muito diferentes , sabendo de tal ordem disse, e cremos mesmo que escreveu, que estava pronto a cantar a sua parte de Anna Bolena tal qual Donizetti a escrevera, e cantara Rubini. [...]. Afinal laçaram o gato pelo pescoço, e o obrigara a assistir aos ensaios, mas o Sr. Tati, que viu que assim o podiam estrangular (o gato), pediu que lhe afrouxassem a corda (ao gato), e que ele cantaria não como Rubini. mas sim como o Sr. Grazziani. [...] o Sr. Grazziani era tenor, e quem como ele cantasse tenor seria. Para encurtar a narração, a Anna Bolena foi à cena, e o Sr.Tati nem cantou como Rubini, nem como Grazziani cantou como ele mesmo. »

la soirée de création d'*Anna Bolena* à Paris. L'effet du témoignage du succès et du génie de Rubini à Paris est aussi réel que l'affirmation de l'échec de Filippo Tati à Rio. Il s'agit donc d'une réappropriation stylisée de l'avis général sur le célèbre chanteur italien, employé au gré des intérêts critiques du feuilletoniste brésilien.

De cette façon, liée à la fictionnalisation, la poétique de l'ubiquité est un procédé qui conduit la « Semaine Lyrique » vers une écriture métaphorique : l'effet ironique se métamorphose au fur et à mesure de la composition de la série, un phénomène qui confirme la concrétisation du processus de littérarisation des feuilletons dramatiques brésiliens et qui marque l'originalité de la poétique de création littéraire de Martins Pena, feuilletoniste.

CONCLUSION

Revisiter les productions littéraires nées au sein de la presse périodique du XIXe siècle engendre une large réflexion sur une période riche en transformations politiques, techniques et, conséquemment, culturelles. La circulation du capital intellectuel et des imprimés au XIXe siècle a déterminé des réseaux d'échanges et de communication des paradigmes modernes de la presse. Ces échanges d'idées et d'imprimés ont stimulé les idéologies nationales des pays latino-américains récemment émancipés. De ce processus de mondialisation médiatique découlent l'appropriation et l'hybridation des matrices internationales de la presse périodique.

Au Brésil, grâce à la présence de professionnels de presse d'origine française – éditeurs, imprimeurs et journalistes –, le processus d'adaptation de la structure, du contenu et des rubriques des journaux français dans les quotidiens brésiliens est devenu une pratique ordinaire. Pierre Plancher est l'éditeur français qui a joué sans doute le rôle le plus important comme passeur culturel. En effet, dans le domaine de la presse périodique, en tant que créateur et directeur du *Jornal do Commercio*, il a été le plus important éditeur et médiateur des pratiques culturelles médiatiques. Après lui, Junius Villeneuve lui a succédé dans la direction du journal et Francisco Picot comme rédacteur en chef. Ce consortium a pris en charge le lien avec la presse étrangère en intégrant les nouveautés de la presse internationale, conformément à l'idéologie du journal et aux attentes des lecteurs. C'est ainsi que l'émergence de la vie mondaine à Rio de Janeiro a trouvé sa place dans les rubriques mondaines du quotidien et que la rubrique dramatique a été lancée dans la case feuilleton.

Le feuilleton dramatique, né dans la presse française, est une rubrique liée essentiellement à la sphère artistique, sociale et au développement de la vie culturelle et mondaine. Entre le Paris et le Rio de Janeiro des années 1840, il existe un décalage dans le volume et la variété des spectacles ; néanmoins, la critique dramatique s'est implantée dans le bas de page brésilien. Dans la presse quotidienne brésilienne, la critique des spectacles sous la désignation de « feuilleton dramatique » a eu une courte existence. S'il est très probable qu'entre 1839 et 1845, la rubrique a connu différents auteurs et des styles variés, les années 1846-1847 marquent une vraie période de plénitude de la rubrique sous la plume ironique et ingénieuse de Martins Pena comme critique du théâtre lyrique.

Au Brésil, à la différence de la critique dramatique française qui s'est implantée en bas de page pratiquement depuis le début du siècle, la rubrique théâtrale s'est établie et développée simultanément à l'acclimatation du roman-feuilleton. À défaut d'une solide tradition d'appréciation des spectacles dans la presse quotidienne, le succès des drames romantiques, des mélodrames et des opéras-comiques dans les salles de la capitale ont motivé l'intégration de l'univers des spectacles aux quotidiens[1]. En tout cas, l'analyse de l'insertion de la critique dramatique en bas de page montre que cette rubrique n'a pris son essor qu'après le succès du roman en série.

Dans ce cadre, pour mieux comprendre la fabrique des feuilletons de Martins Pena, nous avons voulu d'abord éclairer les conditions et les motivations du développement de la critique dramatique française. Ensuite nous avons envisagé dans notre enquête le processus d'assimilation de la rubrique dramatique au Brésil. Du côté de la poétique des supports, ce parcours a permis de détailler certains aspects de l'adaptation de l'écriture ironique de la case feuilleton par Martins Pena. Principalement, nous avons observé sous sa plume l'amplification des procédés ironiques développés en vue de contribuer à la formation artistique de la nouvelle nation.

Les feuilletons dramatiques français semblent avoir trouvé un significatif épanouissement à partir de la collaboration de Jules Janin. Avec lui, le paradoxe, les formes brèves et les marques de l'oralité ont été constamment mobilisés dans une séduisante causerie. Plutôt que de discourir doctement sur la matière théâtrale, le feuilletoniste par son ton conversationnel brise l'habituelle distance formelle entre l'auteur journaliste et le lectorat. Sa plume et son esprit guident une prose désengagée, discontinue, libre. En suivant ce paradigme, d'autres feuilletonistes aussi spirituels mais encore plus ingénieux peut-être que Janin ont développé leur art, comme Hector Berlioz et Théophile Gautier. Ces feuilletonistes ont produit des écritures particulières, fondées sur le détail et les détours. L'anecdote et l'évasion par la voie fantastique sont devenues des stratégies employées pour critiquer les spectacles sans en parler directement. Conscients du processus de création des feuilletons, Berlioz et Gautier créent des innovations dans la rubrique dramatique en s'éloignant des formules impérieuses de leurs prédécesseurs habitués à l'éloquence des rhétoriques classiques.

Le transfert et l'adaptation de la rubrique dramatique au Brésil s'explique, d'une part, par la circulation des périodiques étrangers – français, anglais et portugais, principalement.

[1] Nous rappelons qu'avant 1840 quelques journaux et magazines ont publié des articles sur les spectacles ; mais en employant des auteurs variés et sans respecter une périodicité précise. Voir Luis A. Giron, *Minoridade Crítica, op. cit.,* 2004.

Inscrits dans le processus d'internationalisation des médias, ces périodiques, spécialisés ou généralistes, constituent des médiateurs de l'actualité théâtrale en Europe. Dans cette perspective, ils sont surtout des vecteurs de l'expérience de la critique dramatique produite dans les capitales culturelles européennes. Particulièrement dans la « Semaine Lyrique », la réactivité de la jeune critique brésilienne à la méthode, le style, voire aux opinions, des critiques dramatiques français a été rendue possible grâce aux compétences personnelles et au regard spécialisé et révolutionnaire du propre feuilletoniste brésilien.

Ainsi, l'œuvre journalistique de Martins Pena ne peut certainement pas être analysée comme une création autonome, étant donné l'évident héritage du format de la presse française, ni comme une reproduction du modèle français, au vu des particularités esthétiques et contextuelle de la « Semaine Lyrique ». Les compétences littéraires du dramaturge découlent, sans doute, de sa formation rhétorique et de sa connaissance de l'idéal d'éloquence véhiculé au début du XIXe siècle[2]. En revanche, la collaboration de Pena à la presse périodique révèle, dans les formes et le ton de son écriture, une posture et un style très conscients des potentialités du support. Ce recours médiatique a donc déterminé une écriture hybride fondée sur l'ironie, la fiction et le discours désinvolte, à l'exemple de Berlioz et de Gautier notamment.

S'il est certain que Martins Pena traduit dans les feuilletons une importante partie de l'univers culturel de Rio de Janeiro des années 1840 en se servant d'une prose littérairement joyeuse, pleine de sous-entendus et d'allusions railleuses, il est indéniable que sa poétique est soigneusement construite grâce aux emprunts aux feuilletons français et à une opération d'adaptation et de recontextualisation. Son discours oblique et sa poétique sinueuse sont légitimés par son métadiscours et par la parabase caractéristiques de son processus de création. Au niveau de la case feuilleton, son originalité est due au fil fictionnel des anecdotes et des épisodes fantastiques qui traversent la « Semaine lyrique » tout autant qu'à l'omniprésence du feuilletoniste. En outre, le regard spécialisé et l'habileté discursive de l'écrivain-dramaturge manifestent dans les feuilletons l'expertise d'un grand observateur de la société et des pratiques culturelles du pays et d'ailleurs. Plus qu'une simple rubrique transférée du journal français au journal brésilien, l'adaptation de l'écriture inventive réalisée par Martins Pena dépasse, donc, le mimétisme, ce qui lui donne une vraie autonomie par rapport au modèle de départ. Par la suite, la participation de Martins Pena à la littérature brésilienne

[2] Par exemple, *Lições de eloquência nacional,* de Francisco Freire de Carvalho (Francisco Freire de Carvalho, *Lições de eloquência nacional,* Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1834).

comme feuilletoniste a effectivement laissé un héritage culturel, critique et littéraire aux écrivains journalistes brésiliens postérieurs.

Tout au long des années 1850, la chronique de variétés a incorporé les considérations sur la vie culturelle des spectacles et des salons, en plus du répertoire des principaux événements de la semaine. La participation transitoire de la rubrique dramatique aux quotidiens n'a finalement pas été superficielle et anodine. Dans le style des écrivains chroniqueurs postérieurs à l'ère du feuilleton dramatique des années 1840, et notamment après la collaboration de Martins Pena, on trouve de forts indices qui confirment des héritages considérables laissés à l'écriture littéraire de la presse quotidienne, en particulier à la chronique par les feuilletons dramatiques.

L'ensemble de feuilletons dramatiques brésiliens étudiés a constitué aussi une importante source d'informations sur le domaine théâtral mais, surtout, un riche *corpus* de textes artistique, critique et littéraire présents dans les quotidiens. Si, dans certains cas, ces articles présentent un niveau de spécialisation faible, ils montrent, en revanche, l'essor de nouvelles compétences rédactionnelles, remarquables et sans précédent dans histoire des pratiques culturelles médiatiques brésiliennes. Jusqu'à présent oubliée ou inexplorée par les études littéraires et par l'historiographie de la critique d'art, la rubrique dramatique au Brésil a fait le recensement de l'activité théâtrale à une époque de fondation des arts nationaux. Du côté littéraire, dans la rubrique dramatique, la possibilité d'une écriture hybride, offerte par la case feuilleton, a séduit aussi bien les auteurs feuilletonistes que les lecteurs. La « Semaine Lyrique » se distingue encore dans le panorama du bas de page brésilien parce que les innovations et le style du feuilletoniste ont constitué le fondement poétique des procédés d'écriture développés par les chroniqueurs feuilletonistes qui lui ont succédé. En somme, nous soutenons l'idée que Martins Pena a lancé le prototype du style employé dans la chronique développée au Brésil.

Repenser l'ensemble de la production de Martins Pena – contes, comédies, censures et feuilletons – a permis de souligner sa solide formation littéraire et artistique ainsi que ses compétences personnelles d'écrivain et d'artiste. En retraçant l'œuvre de Pena, on note l'esquisse d'un projet artistique guidé par des principes esthétiques révolutionnaires pour son époque. Les genres et les thématiques employées s'éloignent du lieu commun des productions de l'époque. Les préceptes romantiques sont, ainsi, profondément marqués dans son œuvre. Nationaliste, romantique et ironiste, Martins Pena est un écrivain qui se sert du grotesque comme représentation et valorisation du national. En suivant ses principes esthétiques, il

semble que Pena ait fait de sa tâche de critique une extension de son activité de dramaturge et de censeur dramatique expérimenté. Ainsi, dans les feuilletons il a mis pleinement en pratique son projet de formation artistique nationale des artistes et du public. L'examen des croisements de l'œuvre de Pena souligne et renforce l'idée qu'il est l'un des premiers romantiques brésiliens. Sans doute, il est aussi le premier qui ait employé ce style – nouveau à l'époque – dans le quotidien, après l'avoir endossé notamment dans ses comédies. Dans sa dernière production, la lucidité et conscience artistique – et médiatique – de Pena donnent la preuve d'un écrivain mûri à l'ombre du journaliste.

L'examen minutieux des aspects littéraires des feuilletons français et brésiliens développé dans les chapitres précédents confirme l'originalité de l'œuvre de Martins Pena. Cette étude a également permis de préparer une édition annotée de l'œuvre journalistique de Pena. Le recueil de la « Semaine Lyrique », réalisé à partir de ce panorama, confirme la présence d'un réseau international, de circulation d'idées et d'aspects culturels ainsi que le transfert de traits et de procédés littéraires. À cet égard, les notes de l'édition recontextualisent les feuilletons et fournissent des références qui globalement font la preuve de la présence de la culture littéraire et musicale européenne et des feuilletons français au sein des critiques brésiliennes. Outre la nécessité d'éclairer la lecture des critiques dramatiques de Martins Pena, réaliser une édition de ces feuilletons s'est montré un projet indispensable pour révéler son importance essentielle dans l'histoire de la presse nationale et dans les études littéraires qui ouvrent le mouvement romantique au Brésil. Ces feuilletons peuvent maintenant acquérir le statut d'œuvre critique et littéraire autonome.

Outre ces aspects, d'autres questions sur la matière théâtrale propre ont été suscitées au cours de notre enquête et ont nécessité d'envisager une période chronologique plus étendue. Comment la circulation des artistes et des opéras s'est-elle opérée dans le réseau France–Angleterre–Portugal–Brésil ? De même, et plus largement l'itinéraire et le flux des spectacles français semblent largement inexplorés. Avant d'arriver au Brésil, étaient-ils systématiquement présentés au Portugal ? Comment la réception des chacun des genres théâtraux (mélodrame/ comique / vaudeville) se caractérise-t-elle au Portugal et au Brésil notamment ? Dans quelle mesure la critique concourait-elle aux succès des spectacles dans chaque pays ? N'était-elle pas aussi considérée comme une lecture informative sur la sociabilité théâtrale pour des lecteurs peu spécialisés, voire comme une lecture purement distractive ? Pour finir, nous songeons aussi à étudier l'importation et la circulation des livrets d'opéra comme œuvres à part entière. Au Brésil, particulièrement, les feuilletons dramatiques

et la comédie *O Diletante*[3] de Martins Pena suggèrent que les spectateurs avaient accès aux livrets et aux partitions des opéras à succès. Ėtaient-ils des produits de consommation d'un public spécialisé ou amateur ? Est-ce qu'ils pouvaient constituer une lecture indépendamment des spectacles ? Toutes ces questions restent en attente de réponse venant d'études plus spécialisées. Certainement de nouvelles sources d'informations et considérations seront révélées en envisageant la connexion artistique – et littéraire – du réseau international des spectacles et de la presse périodique au XIXe siècle.

Volontairement ou non, les études littéraires canoniques ont jusqu'ici négligé les feuilletons dramatiques brésiliens des années 1840, or ces textes et particulièrement la « Semaine Lyrique » de Martins Pena, sont de riches documents culturels et littéraires pour l'exploration de la littérature nationale. Cet ensemble est, en réalité, un « fidèle historien des événements, des merveilles, des tribulations, des péripéties, des déclarations, des révolutions, embarras et crises […][4] » de la formation du théâtre brésilien. En concourant à l'histoire culturelle sociale et médiatique, ces feuilletons constituent un portrait verbal des manifestations de la sphère théâtrale et musicale à l'intérieur et à l'extérieur de la presse quotidienne, qui coïncide avec le moment de l'esquisse de la chronique et de la fondation de la littérature romantique au Brésil.

[3] Comédie en 1 acte écrite en 1844 ; créée le 25 février 1845 au théâtre São Pedro de Alcântara.
[4] Martins Pena, *Jornal do Commercio*, 25 août 1847.

APPENDICE

La configuration de la critique de théâtre lyrique en France

Concernant le paysage dramatique et musical français sous la Restauration et la monarchie de Juillet, s'il est évident qu'il n'est pas autant diversifié que sous le Second Empire, il n'est pas moins vrai que Paris et la Province avaient une vie théâtrale et musicale très vivante et dynamisée depuis le Premier Empire, ce qui a contribué à l'épanouissement de la vie culturelle et mondaine dans la presse quotidienne de l'époque. Rappelons que dans le domaine du théâtre lyrique et des concerts, les décennies entre 1820 et 1850 furent marquées par un grand succès de l'opéra italien à Paris dans le Théâtre Vendatour. Comme objet de la critique des feuilletons dramatiques, la création des chefs d'œuvre de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi, chronologiquement, deviennent – l'œuvre et le spectacle – des contenus médiatiques de grand succès auprès des lecteurs. D'ailleurs, à l'exception de Verdi qui y a seulement séjourné quelquefois, ces compositeurs ont tous été engagés par l'Académie Royale de Musique et ont vécu à Paris, où ils ont composé la plupart de ces célèbres œuvres.

C'est à la fin de la Restauration, avec les opéras *La Muette de portici* d'Auber, de 1828, *Guillaume Tell* de Rossini en 1829, et *Robert le Diable* de Meyerbeer, de 1831, que l'Opéra français devient le genre le plus important dans la hiérarchie des spectacles lyriques en France et, par conséquent, le plus admiré et respecté parmi les critiques et les spécialistes en musique à l'époque. Parallèlement, l'Opéra-Comique, né en 1801 avec l'assemblage des théâtres Feydeau et Favart, s'établit comme genre dans les premières décennies avec les œuvres d'Hérold et de Boïldieu et connaît un véritable essor quantitatif, d'environ dix nouveaux opéras par an, ainsi que la reconnaissance populaire au cours de la monarchie de Juillet.

Dans les années 1830, une partie de la critique se dédie à l'appréciation du théâtre dramatique des théâtres de la Porte de Saint-Martin, du Gymnase, des Variétés et du Théâtre Français, par exemple ; du côté musical, la critique s'occupe des spectacles lyriques donnés à l'Académie Royale de Musique (l'Opéra), à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Italien, au Conservatoire de Musique et aux récitals dispensés par les petites salles de concerts et les salons de Paris. Alors qu'il semble y avoir un certain équilibre à l'égard du mérite artistique

parmi les théâtres dramatiques parisiens, à l'exception du Théâtre Français, le plus traditionnel et reconnu de Paris, dans le paysage musical c'est le grand opéra français qui détient l'hégémonie musicale et esthétique des scènes lyriques, et constitue donc un spectacle qui a toujours mérité une place privilégiée dans les thématiques des feuilletons dramatiques et des critiques musicales spécialisées, suivi de l'opéra-comique. À l'avant-garde du grand opéra français, on retrouve l'énorme succès de l'opéra italien pendant les années 1820, lié à la troupe du Théâtre-Italien[1] qui dans les années 1820 a engagé Giaccomo Rossini, Vincenzo Bellini dans la décennie suivante et Gaetano Donizetti dans les années 1840. Si au regard de la critique il s'agit d'un genre moins prestigieux que le grand opéra français, en revanche il demeure toujours très populaire et obtient un grand succès auprès du public.

Par conséquent, l'appréciation de la critique de théâtre lyrique est subdivisée en trois types : le grand opéra français – lié aux institutions de l'Académie Royale de Musique et à l'Académie Impériale de Musique –, l'opéra-comique et l'opéra italien. Ces trois genres d'opéra forment alors deux axes d'articles : les deux premiers forment l'axe du théâtre lyrique français à côté de celui de l'opéra italien. Car les esthétiques nationales gardent des caractéristiques particulières, par conséquent, l'appréciation critique est conduite par les aspects esthétiques et musicaux qui les particularisent.

Finalement, il est à noter que, plus que des espaces dédiés à l'évaluation de l'art de la scène et de la musique, les critiques théâtrales de la case feuilleton font aussi ressortir la vie sociale et les sociabilités des théâtres parisiens, ce que confirme la proposition de Lise Dumasy-Queffélec sur l'interaction entre le feuilleton et les sociabilités culturelles[2], dont le plus prestigieux foyers est celui du grand opéra, selon la remarque d'Emmanuel Reibel :

> Le théâtre lyrique est en France plus qu'un spectacle musical : une mode, un art politique, le divertissement privilégié des cercles aristocratiques et bourgeois : les concerts ne se figent pas à ce point en rituel social. La place disproportionnée accordée aux chroniques d'opéra reflète donc moins la réalité de l'actualité musicale que l'engouement d'une société pour un type de production artistique[3].

[1] Dont la fondation remonte à 1801 et a été siégé à la Salle Favart, au Théâtre Louvois et à la Salle Ventadour pendant la première moitié du siècle. Voir Albert Soubiès, *Théâtre italien de 1801 à 1913,* Paris, Fischbacher, 1913.
[2] Voir *supra*, p. 90.
[3] Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale..., op. cit.*, p. 51-52.

ANNEXES

1. Hector Berlioz, *Journal des débats,* 30 janvier 1842

Le nom de Strauss est célèbre aujourd'hui dans toute l'Europe dansante ; ses valses capricieuses, piquantes, d'un rythme si neuf, d'un tour si gracieusement original, font le tour du monde. On conçoit donc qu'il tienne beaucoup à ne pas voir ses valses contrefaites, son nom contreporté. Or voici ce qui arrive. Il y a un Strauss à Paris, ce Strauss a un frère ; il y a un Strauss à Vienne, mais ce Strauss n'a point de frère, voilà toute la différence qui existe entre les deux Strauss. De là des quiproquos fort désagréables pour notre Strauss, qui dirige en ce moment avec une verve digne de son nom les bals de l'Opéra-Comique et tous les bals particuliers données par l'aristocratie fashionable. Dernièrement, à l'ambassade d'Autriche, un Viennois, quelque faux Viennois, à coup sûr, aborde Strauss et lui dit en langue autrichienne : « Eh bonjour, mon cher Strauss ; que je suis aise de vous voir ! Vous ne me reconnaissez pas ? – Non, Monsieur. – Oh ! Je vous reconnais bien, moi, quoique vous ayez un peu engraissé ; il n'y a d'ailleurs que vous pour écrire de pareilles valses. Vous seul pouvez diriger et composer ainsi un orchestre de danse ; il n'y a qu'un Strauss. – Vous êtes bien bon ; mais je vous assure que le Strauss de Vienne a aussi du talent. – Comment ! Le Strauss de Vienne ? Mais c'est vous ; il n'y en a pas d'autre. Je vous connais bien ; vous êtes pâle, il est pâle ; vous parlez autrichien, il parle autrichien ; vous faite des airs de danse ravissants : – Oui ! –Vous accentuez toujours le temps faible dans la mesure à trois temps : – Oh ! Le temps faible, c'est mon fort ! – Vous avez écrit une valse intitulée *le Diamant ?* – Étincelante ! – Vous parlez hébreu ? – *Very well.* – Et l'anglais ? – *Not at all.* –C'est cela même, vous êtes Strauss ; d'ailleurs votre nom est sur l'affiche ! –Monsieur, encore une fois, je ne suis pas le Strauss de Vienne ; il n'est pas le seul qui sache syncoper une valse et rythmer une mélodie à contre-mesure. Je suis le Strauss de Paris ; mon frère, qui joue très bien du violon et que voilà là-bas, est également Strauss ; le Strauss de Vienne est Strauss. Ce sont donc trois Strauss. – Non, il n'y a qu'un Strauss, vous voulez me mystifier. » Là-dessus le Viennois incrédule, de laisser notre Strauss fort irrité et très en peine de faire constater son identité ; tellement qu'il est venu

me trouver afin que je le débarrasse de cette sosimie. Donc, pour cela faire, j'affirme que le Strauss de Paris, très pâle, parlant à merveille l'autrichien et l'hébreu, et assez mal le français, et pas du tout l'anglais, écrivant des valses entraînantes, pleines de délicieuses coquetteries rythmiques, instrumentées on ne peut mieux, conduisant d'un air triste, mais avec un talent incontestable, son joyeux orchestre de bal ; j'affirme, dis-je, que ce Strauss habite Paris depuis près de quinze ans ; qu'il a, depuis dix ans, joué de l'alto à tous mes concerts ; qu'il fait partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, qu'il va tous les étés gagner beaucoup d'argent à Aix, à Genève, à Mayence, à Munich, partout excepté à Vienne, où il s'abstient d'aller par égard pour l'autre Strauss, qui pourtant, lui, est venu une fois à Paris.

En conséquence, les Viennois n'ont qu'à se le tenir pour dit, garder leur Strauss et nous laisser le nôtre. Que chacun rende, enfin à Strauss ce qui n'est pas à Strauss, et qu'on n'attribue plus à Strauss ce qui est à Strauss ; autrement on finirait, telle est la force des préventions, par dire que le strass de Strauss vaut mieux que *le Diamant* de Strauss, et que *le Diamant* de Strauss n'est que du strass.

2. Martins Pena, *Jornal do Commercio,* « Semaine Lyrique », 8 septembre 1847

Feuilleton du *Jornal do Commercio*
08 SEPTEMBRE1847
SEMAINE LYRIQUE

Acte des débuts. Première présentation de l'opéra Gemma di Vergi.

Tous ceux qui lisent cet acte sauront qu'au trente-et-unième jour du mois d'août de l'an mil huit cent quarante-sept de la naissance de Notre Seigneur Jésus Christ, sur cette loyale et héroïque ville de Rio de Janeiro au Théâtre Impérial de S. Pedro de Alcântara, sous la présence de la respective autorité policière dans la loge de l'inspection, avec, à ses côtés, le lieutenant de l'armée municipale permanente ; étant présent, également dans sa loge, le président de la direction dudit Théâtre de S. Pedro, son secrétaire et l'administrateur général des théâtres, chacun assis dans son fauteuil ; le régisseur, dans sa loge, sous l'arche de l'avant scène dont la petite porte sert aux ovations, le personnel nombreux de la salle éparpillé dans les fauteuils où l'on retrouvait aussi les *chevaliers du lustre*, quelques actionnaires et abonnés,

le chef d'orchestre et le maître de chant à leur place respective, les gens et la troupe ; présent également le lustre, je veux dire, le lustre allumé de tous ses chandeliers ; illuminés, tous les couloirs et le vestibule dit Théâtre de S. Pedro ; ouvert, le petit kiosque des billets et des cannes ; les cambistes et les sentinelles à leurs places ; après avoir monté et baissé le rideau sur les présentations du premier acte, je veux dire, sur le prologue du drame *Le sonneur de Saint-Paul*, traduit du français de M. Bouchardy, a eu lieu la première du nouvel orchestre organisé par M. Klier pour le ledit théâtre, et les pièces exécutées, listées ici *in extenso* et dans leur ordre d'apparition, pour le souvenir tous, furent les suivantes : *1º,* le *duetto* de deux sopranos de l'o*péra Anna Bolena ; 2º, l'aria* de *Carlo di Borgonha ; 3º, le duetto* de soprano et basse de l'o*péra Elisir d'Amore* ; *4º, le duetto* de soprano et ténor de l'o*péra Norma* ; 5º, le *duetto* de soprano et basse de l'o*péra Columella.* Après l'écoute des pièces de musique avec leurs accompagnements respectifs, l'opinion du public professionnel était que la peur et la crainte avait saisi le souffle et gêné les bras de plusieurs instrumentistes et qu'à cette fortuite raison, indépendante de la volonté des instrumentistes dont nous parlons, devait être attribué l'accompagnement hésitant et faible réservé aux pièces enregistrées dans cet acte. Aussi, selon l'opinion des mêmes personnes, un jugement définitif et formel ne peut être formulé sur les instrumentistes cités à cause des raisons déclarées et qu'avec le temps, je veux dire, qu'avec l'expérience et le temps, on l'espère, ils entrent dans la maîtrise parfaite et régulière des parties nécessaires pour bien suivre le chant vocal sans hésitation ni imperfection, ainsi qu'il est impératif et qu'il convient au succès des opéras qu'ils pourraient accompagner au cours de leurs prochaines travaux et pour lesquels ils seront convoqués, ajustés et engagés. Pour que ce fait demeure consigné et fasse foi auprès du public, afin de fixer et d'établir des droits qui puissent servir à d'autres comme une base juste, on a décrété le présent Acte de la Première que j'ai rédigé et signé conjointement avec les autres intéressés, dont je garantis la signature. (Signés) – Le Feuilletoniste. - Le Président de la Direction.- L'Administrateur Général. - Le Régisseur. - Le Chef d'orchestre. - Le Maître de chant. - Le Directeur de l'Orchestre. - En conformité. - Le Secrétaire.

3. *Jornal do Commercio*, « Folhetim », 13 juillet 1839

TEATRO DE S. JANUÁRIO

XI

O Sr. João Evangelista da Costa, Sócio Diretor e Caput da Companhia

———————

Ora isto de teatro já nos vai parecendo massada! Sempre o mesmo assunto, sempre autores e atores! Se nos deixassem ralhar um bocadinho em política, ao menos para varia, não seria desacertado; mas para que? nós pouco entendemos dessa ciência, e iríamos naturalmente fazer papel de abelhudo. Que remédio? prosseguimos nesta maldita teima de crítico dramático, o que nos tem adquirido muito boas aventuras e excelentes prognósticos: haja vista ao passeio da ponte, e digam os leitores se aquela travessura não foi praga d'algum nosso amigo. Oh! sim, o Villela tem muito boas amizades: fica-se nelas, ande de noite e verá o que lhe sucede. E então, que lhe já de suceder? Venham para cá se são capazes.

Os leitores não têm ouvido estes dias uma grande estropiada pelos periódicos? Pois foi o Sr. Evangelista com o seu beneficio! Vejam lá como é bom ser 1° ator, e ter amigos pelas imprensas... Mas a propósito de imprensas, no *Despertador* de quarta-feira lemos um anúncio do teatro de S. Januário, inculcando para o dia seguinte o *mui bem aceito drama – A Gitana,* e logo abaixo, sem ao menos uma linha de divisão, estava um aviso da santa casa da Misericórdia! Há compositores muito gaiatos! Esta não lembrava ao estudante mais sarcástico! Que acharia ele de comum entre a Gitana e a santa casa da Misericórdia? nfeliz produção, tudo te persegue, até a chuva veio privar-te de tornares a aparecer entre *nós, e para nós!...*

Vamos ao Sr. Evangelista. Este ator poderia no Rio de Janeiro honrar-se com o título de decano, se aí não existisse o Sr. Victor Profiro de Borja, único que lhe pode disputar essa palma. Consta de velhos repertórios, e deduzidos os melhores cálculos, que o Sr. João Evangelista representa há 40 anos, ele foi proposto para o Teatro da Rua dos Condes em Lisboa, pelo excelente ator João Ignácio, quando o Sr. Victor, na idade de dezoito anos, ainda desempenhava os papéis de dama, conforme o uso daquele tempo. A aquisição daquele senhor foi por muito tempo reputada de pouca monta, e se bem tivesse na atriz Thereza de Coimbra uma protetora decidida; contudo apenas era encarregado de executar partes muito insignificantes, a excetuarmos as de simples, que desempenhava com muita probidade, e onde

obteve algum partido. Assim foi caminhando, até que em 1820 ele fez parte da pequena companhia organizada para o Teatro desta corte, aonde pela primeira vez desempenhou o caráter de galã, debutando no *Desertor francês*. Regressando para Lisboa, pode ali, com a proteção de Marianna Torres, e por falecimento do galã João Alberto, encantar-se nos papeis de amante, para os quais sempre foi muito inclinado. Em 1829 agregou-se à nova companhia, chamada da Sra. Ludovina, engajada para o Rio de Janeiro, e desde essa 1ª noite em que o vimos no Teatro de S. Pedro representar no drama *Elisa e Raul,* ele tem constantemente seguido a sua arte, ora neste, ora naquele Teatro, não lhe restando um só cujos bastidores não conheça.

Eis-aqui quanto sabemos em relação aos princípios dramáticos deste senhor: agora diremos pouca cousa sobre o seu merecimento.

O Sr. Evangelista, enriquecido com uma tão longa pratica, poderia ter dado à nossa cena grande impulso, se por ventura as suas ideias não estivessem escravas de saudosas rotinas que ele teme ferir e que receia alterar: este ator considera a cena como o ponteiro de relógio que vai marcando agora as onze horas, e logo o meio dia, sem jamais sair do circuito prescrito. A insistência com que temos analisado não provém de poucos conhecimentos que lhe concedamos, mas sim do desespero com que o vemos abandonar-se a uma indiferença absoluta, alias bem repreensível quando se nota provir de propósito e não de ignorância. È praxe para nós, que o homem colocado em uma posição onde pode ser útil à sociedade e ao país em que reside, logo que deixa de fazer-lhe algum serviço e cura simplesmente de si, ano é próprio para o lugar, e a sua conservação torna-se prejudicial, porque embaraça os desejos de outro, que naquele posto faria alguns melhoramentos.

Não é tenção nossa fazer sentir ao Sr. Evangelista que lhe não descobrimos Inteligência necessária para exercer o lugar de ensaiador; ao contrario, nós o julgamos por esse lado com muita vantagem; mas há de permitir nos a liberdade de dizer que ou a idade, ou o fastio que já lhe causa a arte, o conduz insensivelmente a evitar todos os sacrifícios de seu cargo, circunstância que produz na cena o desalento, e daí a ausência de capricho, de combinação e de estudo entre os atores. Nós convidamos o Sr. Evangelista a que desperte e dê impulso vigoroso aos espetáculos; o teatro de S. Januário é assaz protegido, e poucos haverá que estejam no caso de melhorar a sua cena como ele; portanto é tempo de nos deixar descansar, evitando motivos de censura. Esses são os nossos desejos, e se forme cumpridos, desde já lhe louvamos a tenção.

Esta ocasião seria oportuna para uma extensíssima crítica a este ator; poderíamos agora responder a cousas velhas e novas; mas, deixando agora de as mencionar, começamos também a esquecê-las para sempre. Temos concluído com o beneficio do Sr. Evangelista.

Se a impertinente chuva não tivesse adiado o benefício do Sr. Jacob, matávamos de uma cajeirada dous coelhos; ia agora tudo junto; mas, como o que não tem remédio remediado esta, contente-se este senhor com os elogios futuros, e com o obséquio de lhe transcrevermos aqui os versinhos da sua noticia, por julgarmos o sentido muito útil ao público e aos atores.

Os bilhetes, circunstancia
Que não se deve olvidar,
Se vendem neste teatro
A quem os quiser comprar.
O preço (que gerlamente
Ao comprador é propicio)
O significado mostra da palavra BENEFÍCIO.

Estimamos muito saber que o Sr. Jacob também é poeta; havemos dar-lhe um mote para a semana.

Que terá feito o Sr. Barros com o seu drama *Capitão Paulo?* Cousa nenhuma. Como terá ele distribuído os papéis? Não se sabe; mas nós vamos prevenir à cautela esse negócio; vamos dizer como em nossa consciência faríamos a distribuição, para não dizerem depois que nada nos contenta.

Marquez d'Auray.....Sr. João Evangelista.

A Marqueza.....Sra. Ludovina.

Conde Emmanuel.....Sr. José Candido.

Margarida.....Sra. Maria Soares.

Paulo.....Sr. Barros.

Luiz Achard.....Sr. Antonio José Pedro.

Barão de Lectoure.....Sr. Manoel Soares.

Já advertimos ao Sr. Barros que nada perdoaríamos no seu benefício, e que aguardávamos com impaciência a representação do *Capitão Paulo;* agora temos a acrescentar que sendo ele o tradutor do drama, e conhecendo completamente a cena, é de esperar ofereça ao público um espetáculo otimamente ensaiado, rigorosamente vestido e melhor decorado. Adeus, até o dia 23.

Veremos como se safa a Sra. Margarida Lemos com o seu *Juiz de Paz*. O nome não é mau.

Damos muitos parabéns à direção do teatro de S. Januário pela aquisição do Sr. Victor, não só porque enobreceu a cena com um ator insigne, e talvez o melhor professor da arte dramática no Rio de Janeiro, como por esse ato ser testemunho de uma louvável reconciliação. Há muito tempo que o Teatro de S. Januário não faz cousa tão boa.

Já sabem os leitores que nós temos um compadre por nome *Juquinha*, e que há poucos dias nos escreveu uma linda carta pelo *Diário do Rio*, a qual demos muito apreço pela elegância e precisão com que esta escrita; sentimos não conhecer o afilhado, para admirarmos nele o filho de um pai tão maganão. Nós convidamos o Sr. *Juquinha* dar-nos noticias suas, rogando-lhe desculpe não respondermos particularmente, visto saber pelo nosso artigo antecedente que estamos coerentes em princípios.

Apareceu no *Despertador* de ontem, precedida de dous anúncios, a resposta do autor da Gitana contra os *absurdos, mentiras descaradas e estultícias* contidas em nosso último artigo. Eis uma coleção de boas frases a nós dirigidas por aquela correspondência:

Velhaco, doudo, pseudo, lama, falsidades, fonte impura, embustes, imposturas, mesquinho zoilo, cabeça tresloucada, inepto, borrador de papel, estúpido, pigmeu, desaforo, basbaque, sem vergonha, mentiroso, aleivoso, miserável, crítico desleal, cloaca imunda, testa de ferro.

Diga o homem bem educado se se aviltaria a dar resposta e a combater-se com esse pobre home autor dramático!!! Agradeça ao Sr. Burgain à sua ignorância o porte de cavalheiro com que o desprezamos. *Poderíamos, se quiséssemos, levantar uma ponta do véu,* e retribuirmos os seus insultos com bastante crueldade; poderíamos obriga-lo a chorar de arrependimento, porém, fique-se com a suma Gitan; veja se o teatro de S. Januário lhe dá por ela alguma cousa; ganhe a sua vida, e aconselhamos-lhe que estude e aprenda a ser civil.

Um único obséquio lhe pedimos em paga da generosidade com que o tratamos, e é que nos não suponha a cobardia de lhe voltarmos resposta, devendo convencer-se que se o Villela pretendesse desacreditar o teatro de S. Januario, para conseguir bastava o sacrifício de ter elogiado *A Gitana, ou uma conjuração em Roma.*

VILLELA.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

RÉFÉRENCES CRITIQUES GÉNÉRALES

Outils d'analyse littéraires

ABREU, Márcia, *Leitura, história e história da leitura*, Campinas-SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, São Paulo, FAPESP, 1999.
ID (dir.), *Os caminhos do livro,* Campinas-SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, São Paulo, FAPESP, 2003.
ID., « A circulação transatlântica dos impressos », *Livro*, mai 2011, n. 1, p. 115-128.

ABREU, Márcia et SCHAPOCHNIK, Nelson (dir.), *Cultura letrada no Brasil,* Campinas-SP, Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil, São Paulo, FAPESP, 2005.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national*, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002.

BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle », « exposé » de 1939, dans *Das Passagen-Werk,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p.60-77.

BERGSON, Henry, *Le rire: essai sur la signification du comique,* Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

CANDIDO, Antonio. « A vida ao rés-do-chão »*,* dans *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil,* Campinas- SP, Editora da Unicamp, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p.13-22.

CARVALHO, Francisco Freire de, *Lições de eloquência nacional,* Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1834.

CASANOVA, Pascale, *République mondiale des lettres,* Paris, Éditions du Seuil, 2008.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa:* as origens brasileiras da teoria da bondade natural, Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.

GONZAGA, Tomás Antonio, *Marilie*, Chants élégiaques de Gonzaga, traduits du portugais par E. de Monglave et P. Chalas, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1825.

HUGO, Victor, *La préface de Cromwell,* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables de La Fontaine*, avec le commentaire de M. l'abbé Guillon, Paris, A. Delalain, 1829, 2 t.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877, 17 vol.

MACEDO, Joaquim Manoel de, *Memórias da Rua do Ouvidor*, Brasília, Senado Federal, 2005.

MACHADO DE ASSIS, « Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade », dans *Obra completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, vol. III, p. 801-836.

MACHADO, Ubiratan, *A vida literária no Brasil durante o romantismo,* Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

MAGALHÃES, Gonçalves de, *Suspiros Poéticos e Saudades,* Paris, Moré, 1859.

MEYER, Marlyse, *Folhetim: uma história,* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Niteroy, Revista Brasiliense, Sciencias, lettras e artes, edição fac-similada em CD-Room acompanhada de estudos críticos, Ana Beatriz Demarchi Barel (dir.), Coimbra, Minerva Coimbra, 2006.

SCHAPOCHNIK, Nelson, *Os jardins das delícias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte Imperial,* Thèse de doctorat en Histoire Sociale, Université de São Paulo – FFLCH, 1999.

Études sur presse et littérature et sur les médias

ABREU, Márcia (dir.), *Trajetórias do romance, circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX,* Campinas / São Paulo, FAPESP, Mercado das Letras, 2008.

BALZAC, Honoré de, « Les Journalistes. Monographie de la presse parisienne », dans KOCK Paul de, *La Grande Ville.* Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique par Paul de Kock, Balzac, Dumas etc., Paris, Marescq, 1843-1844, 2 vol., p. 129-208.

CANO, Jefferson, « Justiniano José da Rocha, cronista do desengano », dans CHALHOUB Sidney, SOUZA NEVES Margarida de et PEREIRA Leonardo (dir.), *História em cousas miúdas: capítulos da história social da crônica no Brasil,* Campinas-SP, Ed. da Unicamp, 2005, p. 24-65.

COOPER-RICHET, Diana, « Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX ». *Varia história*, vol. 25, n° 42, juillet/décembre 2009, p. 539-555.

DUMASY-QUEFELEC, Lise, « Le feuilleton », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 925-936.

FEYEL, Gilles, *La presse en France des origines à 1944*. *Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999.

HALLEWELL, Laurence, *O Livro no Brasil,* São Paulo, Edusp, 2005.

KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011.
ID., « Les scansions internes à l'histoire de la presse », dans ID., *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 249-268.

PACHECO, Felix, *Un français-brésilien*, Preface de Constyatncio Alves, trad. Clément Gazet, Rio de Janeiro, Tipografia do Jornal do Commercio de Rodrigues&C., 1924.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, « De la littérature industrielle », dans *Revue des Deux Mondes*, tomme 19, 1839, p. 675-691.

SANDRONI, Cícero, *180 anos do Jornal do Commercio 1827-2007. De D. Pedro a Luís Inácio Lula da Silva,* Rio de Janeiro, Quorum Editora, 2007.

SCHAPOCHNIK, Nelson, « Maudits typographes », *Cahiers du Brésil Contemporain,* n°69/70, 2008, p.115-150. URL : http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/10-SCHAPOCHNIK.pdf .

SODRÉ, Nelson Werneck, *História da Imprensa no Brasil,* Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977.

THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *1836 L'An I de l'ère médiatique,* Paris, Nouveau Monde, 2001.
ID., *Presse et plume. Journalisme et littérature du XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2004.

ID., *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2010.

THÉRENTY Marie-Ève, *La littérature au quotidien,* Paris, Nouveau Monde, 2007.

ID., « La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes (1836-1848) », dans TAMINE, Joëlle Gardes, MARCANDIER, Cristine et VIVES, Vincent (dir.), *Ironies: entre dualités et duplicité,* Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, « Textuelles littérature », 2007, p.79-90.

THIESSE, Anne-Marie, « Rôles de la presse dans la formation des identités nationales », dans THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain. (dir.). *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 127-137.

VAILLANT, Alain, « Identités nationales et mondialisation méidatique ». dans ANDRIES, Lise et TORRE, Laura Suárez, *Impressions du Mexique et de France : imprimés et transferts culturels au XIXe siècle,* Paris, Mexico, MSH Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 115-144.

WIMMER, Norma, « Folha, folhetim, folhetão: do jornalismo francês para a imprensa do Rio de Janeiro », dans SILVA, Antonio Manoel dos Santos (dir.), *Crônicas brasileiras do século XIX: folhetins, crônicas e afins*. São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2010, vol. 1, p. 9-14.

Études et outils sur l'histoire

COARAY Vivaldo, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.

FAUSTO, Boris, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2008.

HOBSBAWM, Eric John, *L'ère des révolutions 1789-1848,* Bruxelles, Complexe, 2000.
ID., *L'ère du capital 1789-1848,* Paris, Hachette, 1997 .
ID., *L'ère des empires 1789-1848,* Paris, Hachette littératures, 2000.

LIMA, Oliveira, *D. João VI no Brasil.* 1808-1821, Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio de Rodrigues & C., 1908.

SENNA, Ernesto, *O Velho Comércio do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, G. Ermakoff, 2006.

RÉFÉRENCES CRITIQUES SPÉCIFIQUES

Sur les transferts culturels et transculturation

CANTARINO, Dirceu F. Ferreira et MENDES, Nelson, « Um humanista nos trópicos : a singular trajetoria de Hercule Florence no Brasil », dans VIDAL, Laurente, LUCA, Tania Regina de, *Franceses no Brasil. Séculos XIX-XX,* São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 397-420.

COOPER-RICHET, Diana, « La diffusion du modèle victorien à travers le monde . Le rôle de la presse en anglais publiée en France au XIXe siècle », dans THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *Presse, nation et mondialisation au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 17-32.

ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands,* Paris, PUF, 1999.
ID., « Les capitales littéraires allemandes », dans CHARLES, Christophe et ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 323-334.

GLÉNISSON, Jean, « Um emigrante francês no Brasil : Jean Etienne Seraine (1827-1854), dans VIDAL, Laurente, LUCA, Tania Regina de, *Franceses no Brasil, Séculos XIX-XX,* São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 119-145.

GUIMARÃES, Valéria, « Les faits divers dans la presse du Brésil et de la France », dans ID., *Les transferts culturels. L'exemple de la presse en France et au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 119-134.

NEVES, Lúcia Maria Bastos, « Livreiros franceses no Rio de Janeiro 1799-1824 ». URL: http://www.portcom.Intercom.org.br/pdfs/bb3aea30006796253008218e5bdda0c1.pdf.

RAMA, Angel, *Transculturatión narrativa en América Latina,* Mexico, Siglo Ventiuno, 1985.

RIVAS, Pierre, *Diálogos interculturais,* São Paulo, Hucitec, 2005.

Sur la critique dramatique et musicale

BARA, Oliver, « Julien Louis Geoffroy (1743-1814) », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 1097-1100.

GIRON, Luís Antônio, *Minoridade Critica,* São Paulo, Edusp, 2004.

REIBEL, Emmanuel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz,* Paris, Honoré Champion, 2005.

YON, Jean-Claude, « La presse théâtrale », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 376-382.

Outils d'analyse de l'ironie

HAMON, Phillippe, *L'ironie littéraire,* Paris, Hachette Supérieur, 1996.

SCHOENTIES, Pierre, *Poétique de l'ironie,* Paris, Seuil, 2001.

Sur la musique et l'opéra

ANDRADE, Ayres, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* (1808-1865). Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, 2 vol.

SOUBIES, Albert, *Le théâtre Italie.* De 1801 à 1913, Paris, Librairie Fischbacher, 1913.

Études et outils sur le théâtre brésilien

http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cod=38&cdP=14&tipo=Identificacao.

PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano,* São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1972.

SOUSA, J. Galante de, *O teatro no Brasil,* Rio de Janeiro, MEC, INL, 1960, 2 vol.

Oeuvres de Martins Pena

MARTINS PENA, « Um episódio de 1831 », dans *Gabinete de Leitura,* 8 avril 1838.
ID., « A sorte grande », dans *Correio das Modas,* 12 et 19 janvier 1839.
ID., « Minhas aventuras numa viagem de ônibus », dans *Correio das Modas,* 26 janvier 1839.
ID., « O poder da música », dans *Correio das Modas,* 23 de fevereiro 1839.
ID., « Uma viagem na Barca a vapor », dans *Correio das Modas,* 13 avril 1839.

ID., *Folhetins,* A Semana Lírica, Rio de Janeiro, INL, 1965.
ID., *Comédias,* organisée par Darcy Damasceno, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1971.

Sur Martins Pena

GIMENEZ, Priscila R., *Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte*, Mémoire de Master 2 dirigé par Lúcia Granja, Université de l'Ètat de São Paulo/ SJRP, 2009.

JATOBÁ, Tania, *Martins Pena: construção e prospecção,* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/ INL, 1978.

MAGALHÃES JR, Raimundo, *Martins Pena e sua época*, Rio de Janeiro, INL, MEC, São Paulo, LISA, 1972.

PRADO, Décio de Almeida, « Repensando Martins Pena », dans ARÊAS, Vilma, *Na tapera de Santa Cruz, Uma leitura de Martins Pena,* São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. XIII-XVIII.

RONDINELLI, Bruna G., *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de o* Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas *e* O Noviço*,* Mémoire de Master 2 dirigé par Orna Messer Levin, Université de Campinas, 2012.

VEIGA, Luis Francisco da, « Luís Carlos Martins Pena. O criador da comédia nacional », dans *Revista do IHGB,* tome XL, 1877, p. 375-407.
ID., « Luís Carlos Martins Pena. O criador da comédia nacional », *Dionysos*, n. 1, ano 1, octobre 1949, p. 57-68.
ID., « Luís Carlos Martins Pena. O criador da comédia nacional", *JornaL do Commercio* , 25, 26 et 30 novembre 1877.

Oeuvres de Hector Berlioz

BERLIOZ, Hector, *Mémoire,* Paris, Calmann-Lévy, 1878.
ID., *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1843.
ID., *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber.* Mélanges et nouvelles, Paris, J. Labitte, 1844.
ID., *Soirées d'orchestre*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.
ID., *Grotesques de la musique*, Paris Librairie Nouvelle, 1859.
ID., *A travers chants*. Études musicales, adorations, boutades et critiques, Paris, Calmann Lévy, 1862.
ID., *Critique Musicale,* Paris, Buchet/ Chastel, 1998-2008, 6 vol.

Sur Hector Berlioz

BORDAS, Éric, « Berlioz ironiste », dans TAMINE, Joëlle Gardes, MARCANDIER, Cristine et VIVES, Vincent (dir.), *Ironies: entre dualités et duplicité,* Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, « Textuelles littérature », 2007, p.185-193.

Oeuvres de Théophile Gautier

GAUTIER, Théophile, « La Mille et Deuxième Nuit », *dans Romans et contes,* Paris, Charpentier, 1863, p. 317-351.
ID., *Mademoiselle de Maupin,* Paris, Honoré Champion, 2011.
ID., *Oeuvres complètes,* Critique Théâtrale, Paris, Honoré Champion, 2007-2012, 4 vol.

Sur Théophile Gautier

BARA, Olivier, « Théophile Gautier, historien du théâtre ? », dans *Bulletin de la Société Théophile Gautier,* n° 34, 2012, p. 46-60.

BELLATTI, Giovanna, *Théophile Gautier journaliste à* La Presse*,* Paris, Torino, Harmattan, 2008.

BERTHIER, Patrick, « Théophile Gautier journaliste. De quelques pratiques d'écriture »*,* dans THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *Presse et plume. Journalisme et littérature du XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 443-455.

BRUNET, François, *Théophile Gautier et la musique,* Paris, Honoré Champion, 2006.

COURT-PEREZ, Françoise, *Gautier, un romantique ironique : sur l'esprit de Gautier,* Paris, Honoré Champion, 1998.

LAVAUD, Martini, Chiffres et colonnes : réflexions sur le morcellement de l'œuvre de Gautier dans la presse de son temps, dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier*, « Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique », n. 30, 2008, p. 19-40.
ID., « Théophile Gautier (1811-1872 », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 1168-1184.

Oeuvres de Jules Janin et études critiques sur l'auteur

BAILBÉ, Joseph-Marc, « La critique musicale au 'Journal des débats' », dans ID., *La musique en France à l'époque romantique 1830-1870,* Paris, Flammarion/ Harmoniques, 1991.

CASTEX, Pierre-Georges, *Jules Janin et son temps: un moment du romantisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique,* Paris, Michel Lévy, 1853-1858, 6vol.
ID., « Jules Janin par lui-même », dans CASTEX Pierre-Georges, *Jules Janin et son temps: un moment du romantisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 183-212.

Romans brésiliens

ALENCAR, José de, *Lucíola,* São Paulo, Ática, 1991.

ALMEIDA, Antonio Manuel de, *Memórias de um sargento de milícias,* São Paulo, Objetivo, 1997.

MACEDO, Joaquim Manuel de, *O* Moço *Loiro*, São Paulo, Ática, 1981.

MACHADO DE ASSIS, *Dom Casmurro,* São Paulo, Moderna, 1993.

Sur l'Académie de Beaux-Arts de Rio de Janeiro et la Mission Française

CAMPOFIORITO, Quirino, A missão artística francesa e seus discípulos : 186-1840, Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

LEBRETON, Joachim, *Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 12 juin 1816.

TREVISAN, Anderson, « Debret e a Missão Artística Francesa de 1816 : aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil », *Plural*, n° 14, 2007, p. 9-32.

Ouvrages des Voyageurs

DENIS, Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, Paris, Lecointe et Durey, 1826.

ID., *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie,* Paris, L. Janet, 1824.
ID., *Résumé de l'histoire du Brésil, suivi du Résumé de l'histoire de Guyane,* Paris, Lecointe & Durey,1825.
ID., *Brésil,* Didot Frères, Paris, 1863.
ID., *Histoire Géographique du Brésil par M. Ferdinand Denis*, Paris, Rue et Place Saint-André-des-Arts, nº 30, 1833, 2 vol.
ID., *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550 suivie d´un fragment du XVIe siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil et des poésies en langue tupique de Christovam Valente*, J. Techener, 1849
ID., *Rapport sur quelques ouvrages de linguistique brésilienne publiés en ces derniers temps,* Paris, de J. Tremblay, 1877.

DENIS, Ferdinand et TAUNAY, Hippolyte, *Le Brésil, ou, Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d´histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l´Athénée des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d´après les dessins faits dans le pays par M.H. Taunay,* Paris, Nepveu, Passage des Panoramas, 26, 1822, 6 vol.

ESCHWEGE, Wilhelm L. v., *Journal von Brasilien*, Weimar, Handels- und Industrie Verlag, 1818.
ID. *Pluto Brasiliensis*, Berlin, G. Reimer, 1833.

LACONDAMINE, Charles-Marie de, *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale, depuis la côte de la Mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil & de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones,* Paris, Pissot, 1745.

LERY, Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique, Paris,* Antoine Chuppin, 1578.

MARTIUS, Carl F. P. v., *Frey Apollonio* – um romance do Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1992.

SAINT-HILAIRE, Auguste de, *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, 2 vol.
ID. *Voyages dans l'intérieur du Brésil*, Paris, Grimbert et Dorez, 1830, 8 vol.
ID. *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo,* Trad. Afonso de E. Taunay, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, Companhia Editorial Nacional, 1932.
ID. « Tableau des dernières révolutions du Brésil », *Revue des Deux Mondes*, vol. III et IV, 1831.

SPIX, Johann. B. v., *Viagem pelo Brasil*, par Spix et Martius, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, 4 vol.

THEVET, André, *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps,* Paris, Maurice de La Porte, 1558.

Sur les Voyageurs

AUGUSTIN, Günther H., *Viagens pelo novo mundo – olhar europeu e interculturalidade na literatura de viagem de Eschwege, Spix e Martius*, Thèse de doctorat en Littérature Comparée, Université Federale de Minas Gerais – UFMG, 2003.

KURY, Lorelai, « Viagens científicas », *Redememoria,* disponible en format numérique sur: http://bndigital.bn.br/redememoria/viacientifica.html.

PRESTES, Maria Elice Brzezinki, *A investigaçao da natureza no Brasil colônia,* São Paulo, Annablume, FAPESP, 2000.

PRESSE GÉNÉRALE

Quotidiens (années consultées)

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1846-1847
Gazeta do Rio de Janeiro, Rio de Janeirio, 18011-1820
Journal des débats politiques et littéraires, Paris, 1814-1846
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1827-1852
La Presse, Paris, 1836-1846
O Despertador, Rio de Janeiro, 1838-1841
O Mercantil, Rio de Janeiro, 1844-1847

Hebdomadaire

Correio das Modas, Rio de Janeiro, *1839*
Gabinete de leitura, Rio de Janeiro, 1838

Trihebdomadaire

O Chronista, Rio de Janeiro, 1836-1839
Spectador Brasileiro, Rio de Janeiro, 1824-1826

Chroniques

ALENCAR José de, « Ao correr da pena », *Correio Mercantil,* 24 septembre 1854.

LAUNAY Vicomte de, *La Presse,* 28 septembre 1836.

MACHADO DE ASSIS, « O folhetinista », *O Espelho,* 30 octobre 1859.

OTAVIANO Francisco, « A Semana », *Jornal do Commercio*, 1852-1854.

Film

MAURO, Humberto, *Martins Pena - « O Judas em Sábado de Aleleuia »,* Distrito Federal, Production INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1947, URL: http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/013008.

OUVRAGES CONSULTÉS

CRITIQUES GÉNÉRALES

Outils d'analyse littéraire

AMORA, Antonio Soares, *História da literatura brasileira,* São Paulo, Saraiva, 1993.

ARISTÓTELES, *Arte poética,* São Paulo, Martin Claret, 2003.

ARRIGUCCI, Davi, « Fragmentos sobre a crônica », dans *Enigma e Comentario,* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

AUERBACH, *Mímesis,* São Paulo, Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Michail, *Problemas da poética de Dostoievsk,* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BAPTISTA Abel, « O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido », dans *O livro agreste,* Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2005, p. 41-80.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel», dans *Communications,* 11, 1968, p. 84-89.

BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.
ID., *Les règles d'art*, Paris, Seuil, 1998.
ID., *A economia das trocas simbólicas,* São Paulo, Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira,* Momentos decisivos, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007.
ID., « Crítica e Sociologia », dans *Literatura e Sociedade,* São Paulo, T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 5-16.

CHARTIER, Roger, *Práticas de leitura,* São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

CHEVREL, Yves, *La littérature comparée,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2009.

COUTINHO, Afranio, *A tradição afortunada,* São Paulo, José Olympio, Editora da Universidade de São Paulo, 1968.
ID., « A crítica literária romântica », dans *Revista do Livro,* v. 12, n. 38, 1969, p. 11-38.

CUCHE, Denys, Gênese social da palavra e da ideia de cultura, dans *A noção de cultura nas ciências sociais*, Trad. Viviane Ribeiro, Bauru, EDUSC, 1999, p. 17-31.

FRANCHETTI, Paulo, *Estudos de literatura brasileira e portuguesa,* Cotia- SP, Ateliê, 2007.

FREIRE, Vanda, « A ópera no Rio de Janeiro oitocentista e o nacionalismo musical », dans *Interfaces,* n. 2, août 1995, p. 105-111.

GENNETTE, Gérard, *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 1987.
ID., *Fiction et diction,* Paris, Seuil, 2004.

GINSBURG, Carlo, *O queijo e os veermes,* São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

GUINSBURG, Jaime (dir.), *O romantismo,* São Paulo, Perspectiva, 1978.

HABERMAS, Jürgen, *Mudança estrutural da esfera pública,* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque, *História geral da civilização brasileira. O processo de emancipação*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1970, t. II, vol 1.

JAUSS, Hans Robert, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994.

LIMA, Luís Costa, « A crítica literária na cultura brasileira do século XIX », dans *Dispersa demanda,* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, p. 30-53.

MACHADO DE ASSIS, « Ideal do crítico », dans MASSAUD MOISÉS (dir.), *Crônicas, crítica, poesia e teatro*, São Paulo, Cultrix, 1961, p. 87-91.

MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1979, 2 vol.

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle,* Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

RAMA, Angel, *Literatura, cultura e sociedade na América Latina,* organisée par Pablo Rocca, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive,* Paris, Seuil, 1975.

Études sur presse et littérature et sur les médias : histoire, histoire littéraire de la presse, poétique et matérialité

ALBERT, Pierre, *Histoire de la presse,* Paris, Puff, « Qui sais-je », 2000.

ANDRIES, Lise et TORRE, Laura Suárez, *Impressions du Mexique et de France : imprimés et transferts culturels au XIX*^{e} *siècle,* Paris, MSH, Mexico, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

BARBIER, Fréderic, « Le commerce international de la librairie française au XIXe siècle (1815-1913) », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1981, tome XXVIII, n° 1, p. 94-117.

BARBOSA, Marinalva, *História cultural da imprensa,* Rio de Janeiro, Mauad X, 2007-2010, 2 vol.

CANO, Jefferson, « Nas trilhas da crônica: literatura e imprensa no Rio de Janeiro do século XIX », dans GRANJA, Lúcia et ANDRIES, Lise, *Literaturas e escritas da imprensa, Brasil/ França, no século XIX,* Capinas-SP, São Paulo, Mercado de Letras, (à paraître en 2014)

CHARLES, Charles, *Le siècle de la presse* (1830-1839), Paris, Seuil, 2004.

COSTA, Cristiane, *Pena de Aluguel*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

DIMAS, Antonio, « Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo? », *Littera*, ano IV, n. 12, sepetembre/décembre 1974, p. 46-5.

DUMASY-QUEFELEC, Lise, *Le roman-feuilleton au XIXe siècle,* Paris, PUF, « Que sais-je », 1989.

GRANJA, Lúcia, « Folhetins d'aquém e d'além mar: a formação da crônica no Brasil», dans MOTTA Sérvio Vicente et BUSATO Susanna (dir.), *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010, p.111-133.

MACHADO DE ASSIS, « O jornal e o livro », dans *Obra completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, 3 vol., p. 943-948.
ID., *Notas semanais,* organisé par John Gledson et Lúcia Granja, Campinhas-SP, Editora da UNICAMP, 2008.
ID., *Comentários da semana*, organisé par Lúcia Granja e Jefferson Cano, Campinhas-SP, Editora da UNICAMP, 2008.

MARTINS, Ana Luiza et LUCA, Tania Regina (dir.), *História da imprensa no Brasil,* São Paulo, Contexto, 2013.

PINSON, Guillaume, *Fiction du monde,* Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.

POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelles,* Paris, Seuil, 2004.

THÉRENTY Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836),* Paris, Honoré Champion, 2003.
ID., « La chronique », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 953-968.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire,* Paris, Armand Colin, 2010.

VENAYRE, Sylvain, Identités nationales, altérités culturelles, dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle.* Paris : Nouveau Monde, 2011, p. 1383-1407.

Études et outils sur l'histoire

GRUZINSKI, Serge, *Les quatre parties du monde,* Paris, Édition de La Martinière, 2004.

HOBSBAWM, Eric John, *Nações e nacionalismo desde 1780,* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2003.

CRITIQUES SPÉCIFIQUES

Sur les transferts culturels

BOSCHETTI, Anna (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

COMPAGNON, Olivier, « L'Euro-Amérique en question. Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine», dans *Nuevo Mundo Mundos Nuevos,* Debates, 2009, mis en ligne le 3 février 2009, URL : http//nuevomundo.revues.org/54783.

COOPER-RICHET, Diana, MOLLIER, Jean-Yves et SILEM, Ahmed. (dir.), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe, XIXe et XXe siècles*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2005.

ESPAGNE, Michel, *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIXe siècle,* Paris, Éditions du Cerf, 1993.
ID., « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », dans *Genèses,* n° 17, septembre 1994, p. 112-121.
ID., Les transferts culturels, dans H-Soz-u-Kult 19.01.2005, URL: http//hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2005-01-002.
ID., *L'histoire de l'art comme transfert culturel*, Paris, Berlin, 2009.
ID., « Transferts culturels et histoire du livre », dans *Histoire et Civilisation du Livre*, Geneve, Librairie Droz, 2009, p. 202-218.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michel (dir.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe et XIXe siècle,* Paris, Éd. Recherche sur les Civilisations, 1988.

GUIMARÃES, Valéria (dir.), *Les transferts culturels.* L'exemple *de la presse en France et au Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2011.

VIDAL, Laurent et LUCA, Tânia Regina, *Franceses no Brasil, Séculos XIX-XX,* São Paulo, Editora UNESP, 2009.

Sur la critique dramatique et musicale

BAILBE, Joseph-Marc, *La musique en France à l'époque romantique 1830-1870,* Paris, Flammarion, Harmoniques, 1991.

BARA, Olivier, « Les romantiques et l'opéra-comique : Belrioz, Gautier, Nerval. Petit essai de critique comparée », dans *Lieux Littéraires,* Montpellier, décembre 2002, n. 6, p. 75-9.
ID., « Les spectacles », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 1058-1075.
ID., « Julien Janin (1804-1874) », dans KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle,* Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 1138-1142.

BERTHIER, Patrick, *La presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836),* Villeneuve d'Ascq, Éditions Universitaires du Septetrion, 1997, 3 tomes.

BURY, Mariane et LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (dir.) *Le miel et le fiel* : *la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

Sur la musique et l'opéra

ANDRADE, Mário de, *Pequena história da música,* São Paulo, Brasília, Martins, INL, 1976.

CARPEAUX, Otto Maria, *O livro de Ouro da história da Música,* Rio de Janeiro, Ediouro, 2009.

CROSS, Milton, *O livro de ouro da ópera,* São Paulo, Ediouro, 2002.

Études et outils sur le théâtre brésilien

BARRETTINI, Célia, *O teatro ontem e hoje,* São Paulo, Perspectiva, 1980.

FARIA, João Roberto, *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865,* São Paulo, Edusp, Perspectiva, 1993.
ID., *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Fapesp, Perspectiva, 2001.
ID., « Machado de Assis, leitor e crítico de teatro », *Estudos avançados*, vol. 18, n. 51, 2004. URL: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020.
ID. (dir.), *Dicionário do Teatro Brasileiro,* São Paulo, Perspectiva, 2006.

KHÉDE, Sônia Salomão, *Censores de pincenê e gravata,* Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

MACHADO DE ASSIS, « Pareceres emitidos por Machado de Assis », *Revista do Livro,* ano I, n. 1-2, 1956, p. 178-192.

MAGALDI, Sábato, *Iniciação ao texto teatral*, São Paulo, Ática, 1986.
ID., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 1997.

PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do teatro brasileiro,* São Paulo, Edusp, 2003.

SILVA, Lafayete, *História do teatro brasileiro,* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1930.

SOUSA BASTOS, *A carteira do artista*, Lisboa, Bertrand, 1898.

SOUZA, Sílvia Cristina, *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas-SP, Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

Sur Martins Pena

AMORA, Antonio Soares, "Martins Pena", dans *A Literatura Brasileira*: o Romantismo, São Paulo, Cultrix, 1973, 2 vol., p. 309-330.

ARÊAS Vilma, « Os folhetins de Martins Pena », dans *Boletim bibliográfico Biblioteca Mario de Andrade*, v. 41, n. 3/4, juillet/décembre 1980.
ID., *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena,* São Paulo, Martins Fontes, 1987.
ID., « Comédia no romantismo brasileiro. Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo », *Novos Estudos*, novembre 2006, n. 76, URL : http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/10.pdf.

CANDIDO, Antonio, « Martins Pena », *Presença da Literatura Brasileira: das origens ao Romantismo,* São Paulo, DIFEL, 1976, vol. I, p. 220-221.

DAMASCENO, Damasceno, *Teatro de Martins Pena*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1956, 2 vol.
ID., « Martins Pena e o Conservatório Dramático », dnas *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 8, 1957, p. 221-224.
ID., Martins Pena e o drama romântico, *O Estado de São Paulo*, Suplemento literário, 1 mars 1969, p. 4.

« Folhetins de Martins Pena », *Revista do Livro,* v. 2, n. 6, 1957, p. 163-189.

GIMENEZ, Priscila Renata, « Os folhetins teatrais de Martins Pena », dans SILVA, Antonio Manoel dos Santos (dir.), *Crônicas brasileiras do século XIX: folhetins, crônicas e afins*, São Paulo, Editora Arte & Ciência, 2010, vol. 1, p. 15-56.

HELIODORA, Bárbara, « A evolução de Martins Pena », dans *Dionysos*, n. 13, ano X, février 1966, p. 32-43.

JOSEF, Bella, « Em torno de Martins Pena », dans *Dionysos*, n. 13, ano X, février 1966, p. 13-19.

ROMERO, Silvio, *Martins Pena,* Porto, Chardron, 1900.

VERÍSSIMO, José, « Martins Pena e o teatro brasileiro », dans ID., *Estudos de Literatura Brasileira,* São Paulo, Edusp, 1976, p. 115-126.

Sur Hector Berlioz

http://www.hberlioz.com

CONDÈ, Gérard, « Berlioz écrivain », dans Livre d'accompagnement de l'exposition « Hector Berlioz », *Berlioz 2003*, Comité international Hector Berlioz, 2000.

FAUQUET, Joël-Marie, MASSIP, Catherine et REYNAUD, Cécile (dir.), *Berlioz: textes et contextes,* Paris, Société Française de Musicologie, 2011.

REYER, Ernest, « La critique musicale », dans *Le Livre du Centenaire du Journal des Débats*, 1889.

ZARAGOZA, Georges (dir.), *Berlioz , homme de lettre,* Neuilly-lès-Dijon, Murmure, 2006

Oeuvres de Théophile Gautier

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859, 6 vol.
ID., *Contes et récits fantastiques,* Paris, Livre de Poche, 1990.
ID., *Gautier journaliste,* choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Patrick Berthier, Paris, GF Flammarion, 2011.

Sur Théophile Gautier

http://www.theophilegautier.fr/

Bulletin de La Société Théophile Gautier, « Théophile Gautier et la musique », n. 8, 1986.

BARA, Olivier, « Écrire sur le vide », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier,* « Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique », n. 30, 2008, p. 127-141.

BERTIER, Patrick, « Les dimanches de Gautier », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier*. « Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique », n. 30, 2008, p. 115- 126.

BORDAS, Éric, « Publier le feuilleton dramatique de Gautier », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier.* « Théophile Gautier et le théâtre »*,* n. 26, 2004, p. 3-11.

BRUNET, François, « Gautier critique de Berlioz », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier.* « Fortunio », n. 25, 2003, p.111- 117.
ID., « Apollinien ou dionysien », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier*. « Gautier et les arts de la danse », n. 31, 2009, p. 295-302.

LICHA-ZINCK Alexandra, « Théophile Gautier et Jules Janin, critiques dramatiques sous la Monarchie de Juillet », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier,* « Théophile Gautier et le théâtre », n. 26, 2004, p. 25- 44.

SYLVOS, Françoise, « Nerval et Gautier, l'aventure d'une collaboration », dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier*, « Le cothurne étroit du journalisme : Théophile Gautier et la contrainte médiatique », n. 30, 2008, p. 43- 58.

VOISIN, Marcel, « L'idée de progrès et la politique dans la critique dramatique de Gautier » dans *Bulletin de La Société Théophile Gautier*, « Théophile Gautier et le théâtre », n. 26, 2004, p. 71- 77.

Ouvrages de Jules Janin et sur l'auteur

LANDRIN, Jacques, "Jules Janin, témoin du théâtre romantique", dans *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises,* n° 35, 1983, p. 155-168.

POUILLIART, Raymond, « Jules Janin critique. Les articles du *Journal des débats* 1829-1834 », dans CASTEX, Pierre-Georges, *Jules Janin et son temps: un moment du romantisme,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 155-179.

Ouvrage des Voyageurs

ESCHWEGE, Wilhelm L. v., *Brasil, novo mundo,* Trad. Myriam Ávila, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2000, 2 v.

PRESSE GÉNÉRALE

Quotidiens (années consultées)

Journal du Commerce, Paris, 1823-1829
Le Constitutionnel, Paris, 1836-1846
Le Siècle, Paris, Paris, 1836-1846
Le Temps, Paris, Paris, 1836-1846
The Times, Londres, 1836-1846

Hebdomadaire

Le Brésil, Courrier de l'Amérique du Sud, Paris, Rio de Janeiro, 1910
Le Courrier du Brésil, journal républicain hebdomadaire, Paris,1889-1890

Trihebdomadaire

O Tempo, Rio de Janeiro, 1832-1846

Revue

Revue de Paris, Paris, 1829
Revue des deux mondes, Paris, 1829
Revue et Gazette musicale, Paris, publiée entre 1835 et 1880

Revue bi-mensuelle

Revue du Brésil, Paris, Londres, 1886-1900

INDEX

ABREU, M., 59, 60, 61, 62, 68
AILLAUT, J-P, 30
ALENCAR, J., 25, 42, 68, 135, 148, 158, 192
ALVARENGA, L. J., 75
AMBURGH, 178
ANDERSON, B., 24, 36, 39, 44, 45, 50
ASSIS, M., 42, 68, 73, 82, 140, 148, 158, 192
AUBER, 42, 112, 123, 146, 147, 231, 241

BACAYUVA, F., 30
BAILY, J. B., 81
BALZAC, H., 53, 54, 67, 69, 100, 169, 186
BARBIERI, M., 152, 155, 211, 220, 221, 222
BARROIS, 30
BARROS, 129
BEAUMARCHAIS, 159, 216
BEETHOVEN, L., 107, 108, 109, 180
BELLINI, V, 42, 163, 193, 200, 224, 227, 228, 229, 241, 242
BERLIOZ, H., 5, 6, 55, 89, 92, 94, 96, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 154, 156, 157, 166, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 207, 208, 209, 210, 242, 243
BERTIN, 107
BERTRAND, 61
BOMPARD, J. B., 74
BONAPARTE, N., 31, 37, 89
BOREL, 61
BOSSANGE, 65
BOUGEOIS, J. R., 62
BRAGANÇA, P. A., 38
BRUNET, F., 117, 119, 120

CANDIANI, A., 41, 42, 143, 151
CASANOVA, P., 34
CASTIL-BLAZE, 92, 107
CHAPUIS, P., 74
CLAIRVILLE, 184
COGEZ, 74
CONDAMINE, C-M., 27
CONSTANCIO, F. S., 29, 81
CONSTANT, B., 62, 75, 76
COOPER-RICHET, D., 29, 30, 33, 48, 54, 70, 73
CORNAILLE, 101, 104, 121
COSTA, H. J., 64, 128
CREMIERE, M. S., 74, 75

DALBIN, P. C., 62
D'ANDRADA, F. L. A., 29
D'ARGOLLO, G., 30
D'ATRI, 30
DEBRET, J. B., 24, 25, 137
DELECLUZE, 92
DELMASTRO, C., 41
DENIS, F., 26, 27, 28
DENNERY, 184
DEPAS, J. F., 74
DIAS, G., 148, 158
DIDOT, 28, 30, 65
DONIZETTI, G., 42, 95, 101, 109, 110, 154, 200, 207, 208, 232, 233, 241, 242
DUMANOIR, 184
DUMAS, A., 41, 53, 83, 104, 127, 186
DUSSAULX, 99
DUVAL, A., 41, 135, 143, 231
DUVIQUET, P., 92, 99, 102

EDET, 67
ESPAGNE, M., 22, 32, 33, 58, 71, 117, 118, 172, 194
EVANGELISTA, 128, 129

FALCON, C., 114
FAUSTO, B., 27, 38, 39, 127
FERREIRA, M. L., 26, 131, 224, 229
FETIS, F-J., 94
FLORANCE, H., 25
FONSECA, S., 30, 63

GAUTIER, T., 5, 6, 54, 88, 92, 94, 95, 105, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 154, 156, 157, 167, 169, 171, 173, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 200, 201, 202, 203, 208
GAY, S., 54
GEOFFROY, J. L., 55, 89, 90, 92, 93, 97, 99, 102
GIRARDIN, D., 23, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 70, 79, 88, 92, 117, 169, 171, 172
GIRON, L. A., 126, 127, 133
GLUCK, C. W., 89, 107, 108, 109
GŒTHE, 110
GOMES, J. B., 131
GONZAGA, L., 214
GUEFFIER, 66
GUIMARÃES, V., 70, 73
HALLEWELL, L., 62, 63, 64, 65, 74, 75, 76, 82
HOMEM, F. S. T., 29, 148
HUGO, V., 41, 69, 96, 104, 116, 117, 122, 127, 128, 180
HUNT, T. B., 78, 80

JACOB, 129, 130
JANIN, J., 54, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 117, 118, 166, 169
JOSE, A., 2, 25, 29, 42, 47, 63, 64, 68, 69, 72, 75, 78, 127, 128, 135, 139, 147, 148, 158, 159, 192, 193, 224, 228

KARR, A., 188
KLIER, 214, 245
KOCK, P., 83, 122, 186

LA FONTAINE, 97, 114, 115, 178, 207, 208
LACROIX, 69
LANGSDORFF, G. I., 26
LASAGNA, A., 145, 151, 211, 217
LAUNAY, 171, 172
LAVAUD, M., 118, 120
LUCAS, H, 75, 94
LUIZ, M., 126, 133, 134, 137, 193, 224, 225, 226, 227, 228, 229

MACEDO, J. M., 42, 135, 148, 158
MACHADO, U., 42, 66, 68, 140, 148, 158, 192
MAGALHAES, G., 29, 138, 140
MAINZER, J., 94
MARIO, 179
MAROL, J., 75
MARTIN, P., 61, 62, 65, 74, 117, 122, 178, 241
MARTIUS, C. F. P., 27
MEIRELES, Z. V., 67
MELO, F. A., 82
MEYER, M., 66, 67
Mme MUGNAY, A., 152, 221, 223
MOLIERE, 101, 104, 105, 114, 159, 193, 224, 228
MONGIE, L., 65, 66, 67
MONTIGNY, A., 24
MUGNENOT, R. A., 80
MULLOT, E., 135, 143, 144
MUSSET, A., 67, 122
MUZZI, J. C., 79

NERVAL, G., 117, 123
NEUKOMM, S., 24
NEVES, L., 61, 62, 65, 69, 128
NODIER, C., 54
NOUGARET, 132, 133

OGIER, R., 66
ORTIGUE, J., 94

OTAVIANO, F., 84, 141
OZANNEAUX, 102, 103

PACHECO, F., 75
PENA, M., 24, 25, 31, 39, 42, 84, 127, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 170, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 244
PICARD, L., 95
PICOT, F. A., 83, 84
PIERRE, 24, 25, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 62, 66, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 92, 99, 101, 102, 126, 127, 131, 173, 193, 206, 214, 224, 227, 228
PLANCHER, P., 24, 25, 66, 67, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 126, 127
PORTO-ALEGRE, M. A., 25, 29, 127, 135, 148

QUEFFELEC, L. D., 91, 97, 242

RACINE, 104, 114, 175
REIBEL, E., 89, 92, 94, 242
RENOUARD, A., 29
REYCEND, J. B., 61
RIEUX, 178, 179
RIVAS, P., 32, 33, 34, 35, 37
ROCHA, J. J., 69, 127, 128
ROLLAND, F., 61
ROLLE, H., 94
ROSSINI, 109, 162, 194, 196, 216, 241, 242
ROYER, 200, 207
RUBINI, G. B., 107, 194, 232, 233, 234

SAINTE-BEUVE, 8
SAINT-HILAIRE, A., 27
SANTOS, J. C., 41, 62, 161
SCHAPOCHNIK, N., 61, 65, 66
SCOTT, W., 153
SCRIBE, E., 112, 123, 124, 146, 153
SENNA, E., 26
SERAINE, J- E., 25
SHAKESPEARE, W., 110, 114, 121, 178, 180, 185, 189
SICURO, 155
SILVA, A. J., 41, 63, 69, 83
SILVA, J. M., 83
SODRE, N. W., 73, 74
SOULIE, F., 54, 83, 104, 169
SPIX, J. B., 27
SUE, E., 67, 69, 83, 101, 104

TALMA, F-J., 89
TATI, F., 152, 165, 232, 233, 234
TAUNAY, A. M., 24
TAUNAY, N-T., 24, 25, 26, 27, 28, 137
TERRAIL, P., 83
THERENTY, M-T., 34, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 75, 88, 90, 91, 118, 124, 169, 170, 171, 172, 173, 191, 213, 230
THEVET, A., 26, 27
THIESSE, A-M., 50

VAEZ, 207
VAILLANT, A., 34, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 75, 90, 91, 118, 124, 169, 230
VEIGA, E., 67, 137, 139, 170
VEIGA, L. F., 137
VIANNA, J. F., 139
VICENTE, G., 78, 159
VILLELA, 129, 130
VILLENEUVE, J., 24, 67, 80, 81, 82, 83, 84, 85
VOLTAIRE, 104, 122

WEBER, 107, 108, 109

TABLE DE MATIÈRE

VOLUME I

INTRODUCTION ..... p. 7

PREMIÈRE PARTIE : CULTURE, LITTÈRATURE ET PRESSE : UN CROISEMENT DE RÈFLEXIONS ET DE THÈORIES..... p. 19

CHAPITRE I
LES TRANSFERTS CULTURELS..... p. 20

1. L'intersection France et Brésil ..... p. 20

2. Quelques précisions des moments historiques ..... p. 30

2.1. Le contexte de départ : Paris, la capitale culturelle du XIXe siècle..... p. 30

2.2. Le contexte de réception brésilien : la quête d'une identité nationale après l'Indépendance politique de 1822..... p. 37

3. La vie culturelle sous l'Empire Brésilien : les soirées théâtrales d'une jeune capitale ... p. 40

CHAPITRE II
LES TRANSFERTS CULTURELS ET LA « CIVILISATION DU JOURNAL »..... p. 43

1. L'internationalisation de la presse : les matrices d'une presse transnationale..... p. 43

2. La matrice française de la révolution médiatique: *La Presse*, forme et contenu ..... p. 50

3. La presse et les passeurs culturels ..... p. 58
3.1. Une brève histoire de l'imprimerie brésilienne et des médiations culturelles dans le domaine de la presse ..... p. 58
3.2. Le *Jornal do Commercio*, l'avant-garde de « l'ère médiatique » au Brésil et quelques passeurs culturels de la matrice française..... p. 73

DEUXIÈME PARTIE : POUR UNE CARACTERISATION DU FEUILLETON DRAMATIQUE EN FRANCE ET AU BRÉSIL..... p. 85

CHAPITRE III
LES FEUILLETONS DRAMATIQUES ET MUSICAUX DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE FRANÇAISE : IDENTITÈS, TRADITION ET INNOVATIONS CRITIQUES..... p. 86

1. Panorama : la création et le développement d'une rubrique médiatique..... p. 86

2. Une tradition pointée par la médiation..... p. 96
2.1. Jules Janin, le « causeur » du lundi..... p. 96

3. Nouvelles écritures, nouveaux paradigmes de la critique théâtrale..... p. 105
3.1. Hector Berlioz : les modulations d'un iconoclaste..... p. 105
3.2. Théophile Gautier : la critique à la dérive d'un conteur poète..... p. 115

CHAPITRE IV
LES FEUILLETONS DE THÈÂTRE DANS LA PRESSE QUOTIDIENNE AU BRÈSIL : PRÈLUDES D'UNE CHRONIQUE BRÈSILIENNE..... p. 124

1. Le théâtre et les spectacles dans la presse périodique..... p. 124

2. Martins Pena : vie et vocation en scène..... p. 134

3. Les feuilletons de la « Semaine Lyrique », une critique d'art en bas de page..... p. 138

4. Les principes esthétiques et poétiques d'un dilettante éclairé..... p. 145

5. Du dramaturge au feuilletoniste : spécificité et légitimité de Martins Pena..... p. 156

TROISIÈME PARTIE : LA LITTÈRATURE DANS L'ÈCRITURE JOURNALISTIQUE : INVENTION, IRONIE ET FICTIONALISATION DANS LES FEUILLETONS DRAMATIQUES..... p. 166

CHAPITRE V
L'ECRITURE MEDIATIQUE ET LE TRANSFERT DE L'IRONIE..... p. 167

1. L'écriture du feuilleton et l'ironie journalistique..... p. 168

2. L'ironie chez Hector Berlioz feuilletoniste au *Journal des débats :* une poétique de la dérision..... p. 171

3. L'ironie chez Théophile Gautier feuilletoniste à *La Presse* : l'écriture des contournements ..... p. 181

4. Au-delà de l'Atlantique : l'acclimatation de l'ironie du bas de page français chez Martins Pena feuilletoniste..... p. 189
4.1. Une comparaison impérative..... p. 192

CHAPITRE VI
LA METAMORPHOSE DE L'IRONIE JOURNALISTIQUE..... p. 203

1. De l'ironie à l'invention ..... p. 203

2. La circularité de genres : un métadiscours théâtral..... p. 209

3. Le langage métaphorique et les situations..... p. 211

4. La fantaisie et les mini-récits..... p. 218

5. La transgression du réel ..... p. 221
5.1. Les personnages..... p. 221
5.2. L'ubiquité lyrique..... p. 227

CONCLUSION ..... p. 233

APPENDICE..... p. 239

La configuration de la critique de théâtre lyrique en France..... p. 239

ANNEXES.....p. 241

1. Hector Berlioz, *Journal des débats,* 30 janvier 1842..... p. 241

2. Martins Pena, *Jornal do Commercio,* « Semaine Lyrique », 8 septembre 1847..... p. 242

3. *Jornal do Commercio*, « Folhetim », 13 juillet 1839..... p. 244

BIBLIOGRAPHIE..... p. 248

INDEX..... p. 269

TABLE DES MATIÈRES..... p. 272

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

Délivrée par Université Paul Valéry – Montpellier III
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

Préparée au sein de l'école doctorale 58 - Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
de l'unité de recherche RIRRA 21
Et du Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP/SJRP

Thèse de Doctorat en Cotutelle

Littérature française
Spécialité : Littérature comparée

ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

Représenter et Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXIe siècle
Équipe d'Accueil EA 4209
Université Paul Valéry - Montpellier III
France
RIRRA 21

Présentée par Priscila Renata GIMENEZ

Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle

Enjeux d'une édition de la « Semaine Lyrique » de Martins Pena

Soutenue le 5 mars 2014 devant le jury composé de

Directrices de thèse
Mme Lúcia GRANJA (UNESP – SJRP- São Paulo/Brésil)
Mme Marie-Ève THÉRENTY (RIRRA 21 Université Paul Valéry – Montpellier III/ France)

M. Jefferson Canno (UNICAMP – Campinas-SP/Brésil)
M. Guillaume PINSON (Université de Laval – Québec/ Canada)
M. Alain VAILLANT (Université de Paris Ouest-Nanterre la Défense/France)
Mme Norma WIMMER (UNESP – SJRP- São Paulo/Brésil)

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

IBILCE
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Volume II

Université Paul Valéry – Montpellier III
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP

Préparée au sein de l'ecole doctorale 58 - Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
de l'unité de recherche RIRRA 21
Et du Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP/SJRP

Thèse de doctorat en cotutelle
Littérature française
Spécialité : Littérature comparée

Priscila Renata GIMENEZ

Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIXe siècle

Enjeux d'une édition de la « Semaine Lyrique » de Martins Pena

Sous la direction de Lúcia GRANJA et Marie-Ève THÉRENTY
Soutenance le 5 mars 2014
à Sao José do Rio Preto – São Paulo – Brésil

JURY

M. Jefferson Canno (UNICAMP – Campinas-SP/Brésil)
Mme Lúcia GRANJA (UNESP – SJRP- São Paulo/Brésil)
M. Guillaume PINSON (Université de Laval – Québec/ Canada)
Mme Marie-Ève THÉRENTY (RIRRA 21 Université Paul Valéry – Montpellier III/ France)
M. Alain VAILLANT (Université de Paris Ouest-Nanterre la Défense/France)
Mme Norma WIMMER (UNESP – SJRP- São Paulo/Brésil)

Volume II

SOMMAIRE

VOLUME II

QUATRIÈME PARTIE : ÉDITION ANNOTÉE DE LA « SEMAINE LYRIQUE » (1846-1847), FEUILLETONS DRAMATIQUES PAR LUÍS CARLOS MARTINS PENA

PRÉSENTATION

NOTE SUR L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

LA « SEMAINE LYRIQUE »
Critiques dramatiques de Martins Pena – parues en feuilletons hebdomadaires dans le *Jornal do Commercio*

ANNEXES
Articles inédits de Martins Pena parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio*
Articles parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio* attribués à Martins Pena
Articles cités dans la « Semaine Lyrique » et/ou de contextualisation de la série, publiés dans la presse périodique de Rio de Janeiro (1846-1847)
Informations supplémentaires sur les théâtres de São Pedro de Alcântara et de São Francisco (mentionnés dans la « Semaine Lyrique »)

BIBLIOGRAPHIE

IV

ÉDITION ANNOTÉE DE LA « SEMAINE LYRIQUE » (1846-1847), FEUILLETONS DRAMATIQUES PAR LUÍS CARLOS MARTINS PENA

1. PRÉSENTATION

52 atos de “maravilhas, tribulações, peripécias, pronunciamentos, revoltas, embaraços e crises” de um “fiel historiador” do teatro lírico do Rio de Janeiro (1846-1847)

O conhecido comediógrafo Luís Carlos Martins Pena, além de censor e secretário do Conservatório Dramático Brasileiro (1843-1846), deixou uma importante colaboração para o universo dos espetáculos brasileiros também do outro lado dos palcos: como crítico-folhetinista do teatro lírico do Rio de Janeiro. Entre 8 de setembro de 1846 e 6 de outubro de 1847, ele escreveu semanalmente folhetins teatrais publicados no rodapé do *Jornal do Commercio*. A série, composta por 52 folhetins, foi denominada “Semana Lírica” e seu autor era anônimo, pelo menos na ausência de assinatura ao fim dos artigos.

Essas críticas dramáticas giram em torno das notícias e dos programas de óperas de duas companhias líricas estrangeiras instaladas na cidade. A trupe italiana, no teatro de São Pedro de Alcântara, realizava a montagem dos grandes melodramas e óperas bufas de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Já a companhia francesa, no teatro de São Francisco, dedicava seu repertório às mais famosas óperas-cômicas e vaudevilles de sucesso em Paris.

Além de descrever e comentar os espetáculos desde os ensaios à *mise en scène,* o perspicaz crítico aborda o comportamento do público, aconselha os artistas e discute competências e crises relativas à direção e administração dos teatros.

Mas, não só de fatos referenciais é feita a “Semana Lírica”. Sob uma pena criativa e hábil, manifestações da ironia e do sarcasmo, típicos do dramaturgo, edificam o processo de criação da série. Igualmente, a fantasia permeia os folhetins. Apesar da segmentação característica da periodicidade imposta pelo suporte do jornal, com a inserção de situações, anedotas e personagens ficcionais é criada uma unidade temática e narrativa entre esses folhetins.

Entreatos

Em 1965, o Instituto Nacional do Livro lançou a única coletânea dos folhetins teatrais de Martins Pena realizada após sua publicação nos jornais. Embora valorize a produção jornalística do comediógrafo, trata-se de uma edição isenta de um cuidadoso tratamento editorial no que ser refere ao estabelecimento de texto e às notas explicativas e contextuais. A ausência de uma transcrição mais fidedigna ao seu original, bem como de um material de consulta que acompanhe a "Semana Lírica", constituem o cerne das motivações da realização desta edição.

Outra forte razão nasceu da própria leitura desses folhetins teatrais, realizada diretamente em seu formato original. A pesquisa minuciosa a partir da leitura de cada número do jornal – e não somente dos folhetins –, revelou a existência de um folhetim inédito (de 8 de maio de 1847), que provavelmente passou despercebido na edição de 1965 por ter sido publicado no "Suplemento do *Jornal do Commercio*". Além disso, localizamos dois artigos de Martins Pena, publicados nas colunas do jornal (de 10 de outubro e 20 de novembro de 1846), aos quais ele mesmo faz referência nos folhetins. Trata-se de textos mais curtos e com assuntos mais específicos que aqueles dos folhetins do rodapé. A configuração temática e cronológica desses artigos no quadro geral da "Semana Lírica" e do jornal, sugere-nos algumas hipóteses de suas publicações nas colunas ao invés de sua vinculação no espaço do folhetim.

O primeiro desses textos traz o entrecho de uma ópera francesa (*A Embaixatriz*) e foi publicado nas colunas da primeira página do jornal. Pensando em tal disposição e considerando que a ópera em questão seria representada no dia da publicação do artigo, uma explicação patente é de que ele estaria desempenhando uma função de publicidade do espetáculo, de uma forma mais evidente e eficiente que os tradicionais anúncios dos programas dos teatros, divulgados nas últimas páginas do periódico.

Quanto ao segundo artigo ("O Teatro de S. Pedro e os três setes"), trata-se de uma típica crônica, de estilo mais livre que os habituais folhetins. A prosa loquaz do escritor-jornalista, construída em primeira pessoa, leva à abordagem temática da configuração técnico-vocal dos vinte e um cantores da companhia lírica italiana. Permeado de floreios, digressões e de supostos testemunhos pessoais, o assunto é colocado em pauta associado às superstições populares em torno do número 7. Esse artigo foi publicado entre dois folhetins da "Semana Lírica" (de 18 e 26 de novembro), no intervalo de tempo de seis dias. O fato de apresentar um

assunto fortuito do universo teatral e de ser discutido de forma tangencial e declaradamente descompromissada, parece apontar uma razão plausível para sua publicação nas colunas, independentemente dos folhetins do rodapé. Tal caracterização rompe notoriamente com o hipotético caráter referencial da rubrica teatral, o qual, nos folhetins, é modulado pela ambiguidade e dissimulação de uma escrita irônica e aberta à experimentações literárias.

Considerando, por fim, a estrutura do periódico, cabe lembrar que, nesses dois números do jornal em que tais artigos foram localizados nas colunas, houve publicação do romance-folhetim, *A Dama de Monsoreau,* de Alexandre Dumas, no rodapé da primeira página.

Outros dois artigos anônimos (de 21 de outubro e 28 de outubro de 1846), que atribuímos à Martins Pena, também foram encontrados nas colunas do *Jornal do Commercio.* Embora não haja referências explícitas a esses textos nos folhetins da "Semana Lírica", consideramos muito provável a autoria de Martins Pena devido a semelhança desses artigos com aquele de 10 de outubro de 1846 (*A Embaixatriz*). Isto é, são artigos que anunciam os espetáculos e contextualizam as ações dramáticas de óperas francesas, as quais seriam representadas no mesmo dia da aparição dos artigos no jornal. Além disso, esses artigos atribuídos a Pena se localizam no interstício de dezessete dias de ausência da rubrica teatral, entre a publicação dos folhetins de 14 de outubro e de 1 de novembro de 1846 e, paralelamente, verificou-se quatorze publicações do romance folhetim nesse intervalo de tempo. Assim, o privilégio da publicação do romance-folhetim ou a própria de falta de espaço no jornal, como um todo, determinou certamente a publicação da rubrica teatral em artigos mais curtos e fora do seu espaço original.

Tendo em vista que a "Semana Lírica" de Martins Pena constitue um precioso material literário e crítico sobre um período de formação do teatro nacional, apresentamos, hoje, uma edição anotada e revisada desses folhetins teatrais. Eles marcam um espetáculo à parte na história literária e cultural das práticas midiáticas do Brasil de meados do século XIX, antes mesmo da aparição em cena de José de Alencar e Machado de Assis, ilustres cronistas e escritores que, sem dúvida, seguiram os traços deixados ... por tal Pena.

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO

DE 6 DE JULHO DE 1847.

SEMANA LYRICA.

Apontamentos para uma comedia que se está escrevendo. —Anna Bolena.—*Algumas observações e uma importante noticia.*

A crise theatral tem dado lugar ultimamente a scenas que figurarião com primor em comedias e entremezes. Os differentes caracteres dos artistas e empregados; a desconfiança de uns, o terror de outros, por terem bancarota no theatro, e por conseguinte perda de seus ordenados; os dialogos que dahi se originão, mais ou menos facetos ou lacrimosos; os usurarios debates com o *rebatedor;* a interminavel pergunta — *quando se paga?* — dirigida a toda hora do dia ao administrador; as afflicções deste para responder ao que não sabe; a confusão em que todos andão; a gritaria e geral queixume que se ouve por toda a parte; a impassibilidade do presidente, que, firme como um escolho, recebe inabalavel o assalto de irritadas vagas; as intrigas de um certo menino, que mais que todos compromette a directoria fazendo crer que é elle quem governa o theatro, como infelizmente se verifica a maior parte das vezes; a posição falsa do inspector de scena; a revolta que rebenta a todos os momentos; as descomposturas e a falta de respeito; a desmoralisação em que estão os subalternos para com os superiores; e emfim os episodios amorosos que marchão de mistura com tudo isto.... offerecem abundante materia para uma comedia, que, segundo nos consta, já se está escrevendo, e cujo titulo é o seguinte:

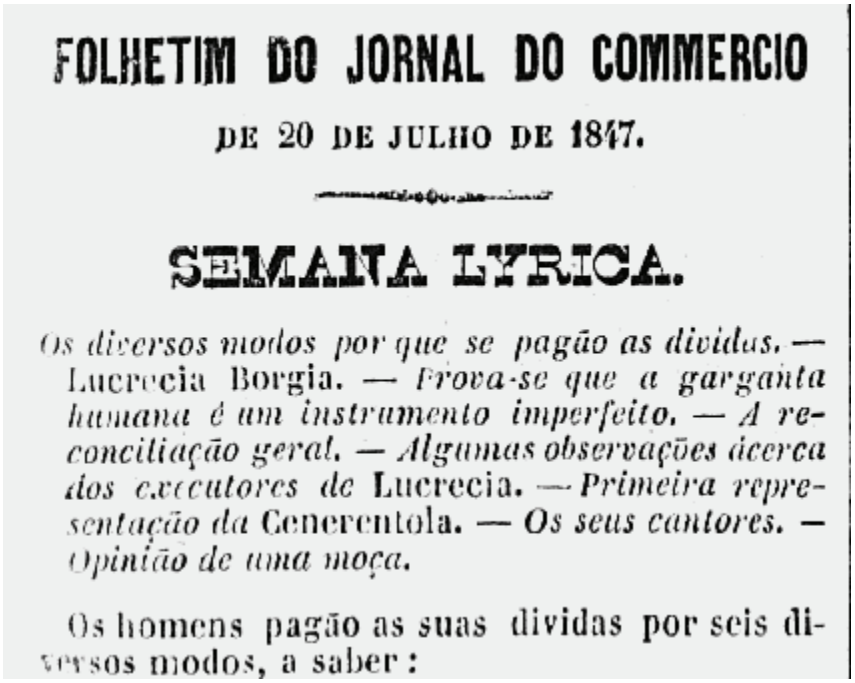
A CRISE THEATRAL,
OU
Em casa onde não ha pão
Todos gritão e ninguem tem razão.

Esta composição deve agradar summamente ao publico, por isso que lhe revelará certos mysterios theatraes, e patenteará os caracteres, as

2. NOTE SUR L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE

A presente edição é fruto de uma longa pesquisa feita em fontes primárias do *Jornal do Commercio*, relativa ao período de 1 de setembro de 1846 e 31 de outubro de 1847. Durante a investigação e notação dos folhetins da "Semana Lírica", grande quantidade e variedade de referências foram levantadas nas críticas de Martins Pena. Para a verificação dessas informações, tornou-se fundamental a leitura simultânea de outros jornais diários, como o *Diário do Rio de Janeiro* e *O Mercantil,* ou de periódicos de outra natureza, como o *Sentinella da Monarchia*, os quais fornecessem fontes de consulta confiável e contemporânea aos folhetins editados neste volume. Algumas vezes, também foi necessária a consulta desse conjunto de jornais em anos de publicação precedentes ao recorte temporário da "Semana Lírica". Além disso, no dercorrer do trabalho de leitura e transcrição dos folhetins e dos artigos das colunas dos jornais que se relacionam diretamente à "Semana Lírica", verificou-se, muitas vezes, referências a acontecimentos do contexto sócio-político e econômico do Rio de Janeiro e de países europeus, e, não raro, alusões explícitas a textos publicados em um desses referidos periódicos. Isso explica também a necessidade metodológica de consultá-los.

No que diz respeito à apresentação gráfica dos folhetins, procuramos manter a mesma aparência que encontramos no jornal. Assim, na transcrição de cada folhetim há, na primeira linha, a apresentação da rubrica "Folhetim do Jornal do Commercio" em fonte diversa do restante do texto; em seguida, a data de publicação, em caixa alta, por exemplo: "20 DE JULHO DE 1847", seguido do símbolo ——— ❧ ———. Na linha seguinte, a partir de março de 1847, o título da série aparece em todos os números dos folhetins, indicado em caixa alta: "(A) SEMANA LÍRICA".



FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO

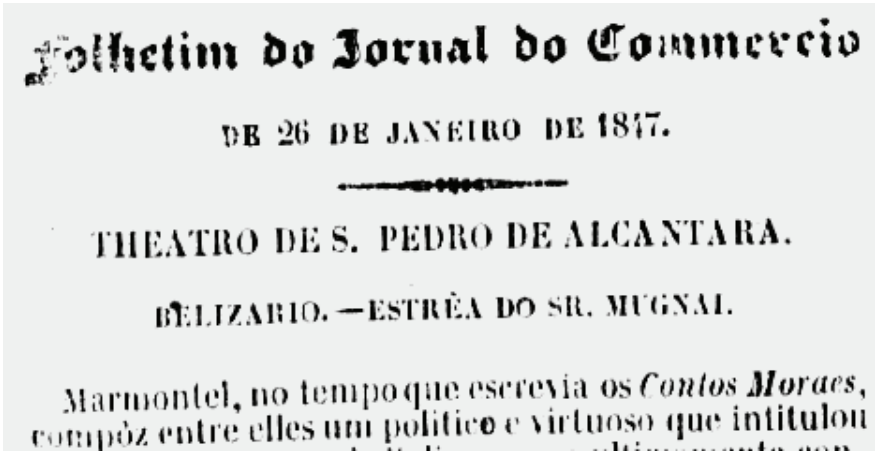
DE 20 DE JULHO DE 1847.

SEMANA LYRICA.

Os diversos modos por que se pagão as dividas. — Lucrecia Borgia. — *Prova-se que a garganta humana é um instrumento imperfeito.* — *A reconciliação geral.* — *Algumas observações acerca dos executores de* Lucrecia. — *Primeira representação da* Cenerentola. — *Os seus cantores.* — *Opinião de uma moça.*

Os homens pagão as suas dividas por seis diversos modos, a saber:

Na sequência, vê-se o nome do teatro – sempre em caixa alta – sobre o qual seguirá a crítica ("TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA" ou "TEATRO DE SÃO FRANCISCO"), quando assim aparece no jornal. Logo abaixo, na linha seguinte, são indicados os assuntos discutidos no folhetim dedicado ao mencionado teatro, conforme os seguintes exemplos:



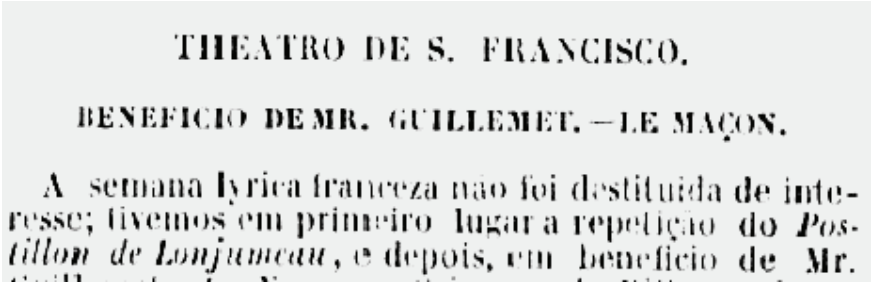
Folhetim do Jornal do Commercio

DE 26 DE JANEIRO DE 1847.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

BELIZARIO. — ESTRÊA DO SR. MUGNAI.

Marmontel, no tempo que escrevia os *Contos Moraes*, compôz entre elles um politico e virtuoso que intitulou



THEATRO DE S. FRANCISCO.

BENEFICIO DE MR. GUILLEMET. — LE MAÇON.

A semana lyrica franceza não foi destituida de interesse; tivemos em primeiro lugar a repetição do *Postillon de Lonjumeau*, e depois, em beneficio de Mr.

Sobre essa disposição das críticas, advertimos o leitor que, em geral, os comentários sobre o teatro lírico italiano, cuja companhia estava instalada no teatro de São Pedro de Alcântara, precedem as apreciações do teatro lírico francês, trupe sediada no teatro de São Francisco. Por ser essa a estrutura convencional dos folhetins, algumas vezes, a designação do "Teatro de São Pedro de Alcântara" não acompanha a apreciação. Há ainda algumas críticas em que o folhetinista dedica-se somente a um dos programas de espetáculos – ou seja, ao da companhia italiana ou ao da companhia francesa –, sendo indicado o nome do teatro e/ou o assunto do folhetim no início do artigo, tal como nas demais crônicas.

Em relação às notas de rodapé, adotamos alguns procedimentos válidos para todos os folhetins editados. Primeiramente, atualizamos a ortografia do português; porém, algumas formas ainda reconhecíveis, que constam nos dicionários modernos, como "cousa" e "dous", foram mantidas como no original. Da mesma forma, não foram substituídas conjunções em desuso na atualidade, uma vez que constam nos dicionários; são, principalmente, formas como "no entretanto" e "por isso" com valor de conjunção explicativa.

No que diz respeito à pontuação que acompanha as conjunções, de um modo geral, o leitor perceberá a constante falta de vírgulas ou do ponto e vírgula que antecedem as conjunções. A falta da vírgula posterior às conjunções adversativas, como "porém", "contudo", "entretanto", "no entretanto", "pois", etc., também é recorrente. Essa pontuação foi mantida por se tratar de um estilo de escrita e, provavelmente, do uso desses termos em meados do século XIX. O mesmo vale para o emprego de formas verbais impessoais acompanhadas do pronome "se", quase sempre em ênclise, por exemplo, "tudo descobriu-se"; e para as formas verbais acompanhadas pelo pronome objeto, como"alugando-o".

Em relação ao estabelecimento do texto, adotamos como padrão os títulos de óperas com a ortografia de seu idioma original; por exemplo, substituímos a forma mista *Elixir d'Amore* por *Elisir d'Amore,* todas as vezes em que é clara a intenção do autor de escrever o título em italiano, ou *Belizario* por *Belisario.* Quando, ao contrário, era evidente a intenção de

traduzir o título para o português, mantivemos a forma usada pelo autor, como *Elixir de Amor, Lucrecia Borgia, Estrangeira*, etc.

Quanto às frases e citações de provérbios em língua estrangeira, indicamos, na medida do possível, a origem ou o autor da citação. Uma prática usual de Martins Pena folhetinista é a transcrição de versos das óperas comentadas, cujos libretos são em italiano ou em francês. Em todos esses casos, além das indicações de origem ou localização dos versos no libreto, sugerimos uma tradução do excerto. Embora não sejamos especialistas da área, nas traduções sugeridas, procurou-se, ao máximo, recriar o sentido da frase, assim como, preservar a forma poética dos versos.

Em decorrência das citações de exertos de óperas, outro procedimento válido para todos os folhetins editados é a padronização em itálico de das citações inseridas no texto folhetinesco, nos casos em que elas não aprecem sob o estilo de fonte diferenciado. Além disso, respeitamos, naturalmente, a disposição das citações mantendo cada frase ou verso centralizado na linha e no mesmo tamanho de fonte do restante do texto, tal como encontramos no jornal. Além disso, no que diz respeito aos termos que aparecem em itálico no corpo do texto folhetinesco, esses foram assim transcritos por se tratar do uso de um termo em língua estrgangeira ou de um destaque à palavra ou expressão, segundo a intenção do próprio folhetinista ou do editor do jornal.

Ressaltamos, ainda, que para todos os outros casos de alterações do texto original realizados na transcrição dos folhetins, anotamos e explicamos individualmente cada uma das ocorrências, indicando a forma que consta no jornal, assim como nossas correções e/ou observações sobre o procedimento adotado. Assim, por exemplo, corrigimos erros evidentes de composição tipográfica ("suído", no jornal; por 'ruído'), de ortografia incorreta de palavras de outro idioma ("*alegro*", quando aparece em itálico no jornal; por "*allegro*", conforme a ortografia do italiano), além de uniformizarmos o uso dos vocábulos estrangeiros em itálico.

Relativamente aos artigos anexados à edição anotada da "Semana Lírica", notificamos que eles não apresentam o mesmo tratamento editorial que aquele dos folhetins. Isso porque, a princípio, o intuito da apresentação desses artigos é o de amparar as referências dos próprios folhetins e de reforçar as notas contextuais, não sendo pertinente, nessa perspectiva, a exploração minuciosa desses artigos de apoio.

Finalmente, para complementar as informações relativas aos folhetins teatrais editados, apresentamos, no Anexo 3, a transcrição integral dos artigos citados nas críticas teatrais e dos artigos contextuais que servem de apoio à leitura e compreensão das situações

mencionadas e das ideias e críticas discutidas na “Semana Lírica”. No Anexo 4, o leitor encontra, por fim, uma listagem de óperas italianas e francesas, dos cantores e cantores, músicos e funcionários de ambos os teatros, os quais foram citados nos folhetins e compõem um quadro geral do circulo do teatro lírico da capital imperial de meados dos anos de 1840.

3. La « SEMAINE LYRIQUE »

Critiques dramatiques de Martins Pena – parues en feuilletons hebdomadaires dans le *Jornal do Commercio*

Anno XXI. Terça feira 8 de setembro de 1846. N. 249.

JORNAL DO COMMERCIO.

Rio de Janeiro. Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp. Rua do Ouvidor 65.

O *JORNAL DO COMMERCIO* é propriedade de J. Villeneuve, cidadão brazileiro.

PREÇO DA ASSIGNATURA.

Para a côrte.		*Para as provincias.*	
Por um anno........	20$000	Por um anno........	24$000
Por seis mezes........	10$000	Por seis mezes........	13$000
Por tres mezes........	5$000	Por tres mezes........	7$000

ULTIMAS DATAS. — INTERIOR.

Bahia........	26 de agosto	Pernambuco...	22 de agosto
Ceará........	15 de agosto	Porto Alegre...	18 de julho
Maranhão.....	12 de agosto	Rio Grande....	25 de julho
Pará........	8 de agosto	Santa Catharina	8 de julho

EXTERIOR.

Antuerpia.....	4 de julho	Londres.......	8 de julho
Baltimore.....	18 de julho	Montevidéo....	28 de agosto
Buenos Ayres..	19 de agosto	New-York.....	16 de julho
Hamburgo.....	4 de julho	Paris..........	6 de julho
Hâvre........	4 de julho	Porto.........	11 de julho
Lisboa........	12 de julho	Trieste........	26 de julho
Liverpool......	8 de julho	Valparaiso....	18 de junho

PARTIDA DOS CORREIOS.

OURO PRETO, Goyaz, Matto Grosso, S. João d'El-Rei, Valença, Vassouras, Parahyba, Iguassú, Paty do Alferes, Rio Bonito e Dôres, 1, 6, 11, 16, 21 e 26.
S. PAULO, Itaguahy, S. João do Principe, Rezende, Baependy, Campanha, Pouso Alegre, Pouso Alto, Piraby, Arrozal, Barra Mansa, Angra, Paraty, Mangaratiba e Mambucaba, 2, 7, 12, 17, 22 e 27.
CAMPOS, provincia do Espirito Santo, Macahé, S. João da Barra, Barra de S. João, Aldêa de S. Pedro e Cabo Frio, 3, 8, 13, 18, 23 e 28.
CANTAGALLO, Nova Friburgo, Magé, Santo Antonio de Sá, S. João de Itaborahy, Santa Anna e S. José do Rio Preto, 4, 14 e 24.
MAGÉ, Paquetá e Nitheroby, todos os dias.

EPHEMERIDES.

Cheia a 5, ás 10 horas e 23 minutos da manhãa.
Minguante a 12, ás 8 horas e 29 minutos da manhãa.
Nova a 20, ás 0 horas e 40 minutos da tarde.
Crescente a 28, ás 4 horas e 33 minutos da manhãa.

8 DE SETEMBRO.

Nascimento do sol, 6 h. e 12 min. — Occaso, 5 h. e 48 min.
Maré cheia, de manhãa 5 h. e 21 min., de tarde 5 h. e 45 min.

PARTIDA DOS OMNIBUS.

Botafogo. — Ida: ás 6, 7, 8, 9, 10 e 11 h. da m., 1, 3, 4, 5, 6 e 7 da t. — Volta: ás 7, 8, 9, 10 e 11 da m., 1, 2, 4, 5, 6, 7 e 8 da t.
Areal das Larangeiras. — Ida: ás 6 1/2, 7 1/2, 8 1/2 e 11 1/2 h. da m., e 2 1/2, 4 1/2, 5 1/2 e 6 1/2 da t.: no domingo ha mais um carro ás 10 1/2 da m. — Volta: ás 7 1/2, 8 1/2 e 9 1/2 da m., e 12 1/2, 3 1/2, 5 1/2, 7 e 7 1/2 da t.: no domingo ha mais um carro ás 11 1/2 da m.
Largo do Valdetaro. — Ida: ás 6 1/2, 8 e 9 h. da m., e 3, 5 e 6 h. da t. — Volta: ás 7, 8 1/2 e 9 1/2, da m., e 3 1/2, 5 1/2 e 6 1/2 da t.
S. Christovão. — Ida: ás 6 e 8 h. da m., e 2 1/2, 4 1/2 e 6 1/2 da t. — Volta: ás 7 e 9 h. da m., e 3 1/2, 5 1/2 e 7 1/2 da t.
Engenho Velho. — Ida: ás 6, 8 e 10 1/2 h. da m., e 2, 4 e 6 da t. — Volta: 7, 9 e 11 1/2 h. da m., e 3, 5 e 7 da t.
Rua de S. Francisco Xavier. — Ida: ás 6 1/2 e 8 1/2 da manhãa, e 3 e 5 da tarde. — Volta: ás 7 1/2 e 9 2/4 da manhãa, e 4 e 6 da tarde.
Andarahy Pequeno. — Ida: ás 6 1/2 h. da m. e 5 da t. — Volta: ás 8 h. da m. e 6 1/2 da t.
Rio Comprido. — Ida: ás 6 1/2 e 8 1/2 h. da m., e 3 1/2 e 5 1/2 da t. — Volta: ás 7 1/2 e 9 1/2 h. da m., e 4 1/2 e 6 1/2 da t.
DIAS SANTOS DO MEZ. — 8 Terça ✠ Nativ. de N. S. — 19 Sabb. (✠) S. Januario. — 21 Seg. ✠ S. Matheus Ap. — 29 Terça ✠ S. Miguel Arc.

CAMBIOS NO DIA 5 DE SETEMBRO.

Preços da ultima hora da praça.

Cambios sobre Londres..................	27 1/2
» » Paris..................	340 a 342
» » Hamburgo..................	635
Metaes, Onças hespanholas..................	30$500 a 30$600
» » da patria..................	30$400 a 30$600
» Pesos hespanhóes..................	1$950
» » da patria..................	1$860 a 1$870
» Peças de 6$400, velhas..................	16$000 a 16$800
» Prata..................	95
Apolices de 6 por cento..................	79 3/4 a 80
» provinciaes..................	76

Comp. Pub.	*Quant. pag.*	*Ultimas vendas.*	
Paquetes de vapor......	360$	12 fevereiro...	240$000
Nitheroby............	250$	5 setembro...	90$000
Omnibus............	100$	27 outubro....	95$000
Monte de Soccorro......	100$	21 julho.......	125$000
Banco Commercial.....	500$	29 agosto......	660$000

EXTERIOR.

RIO DA PRATA.

ROSAS E O BRAZIL.

Montevidéo, 13 de agosto de 1846.

Que Rosas não póde viver em paz; que necessita, pelas condições essenciaes do seu systema, ter preparada uma guerra antes de sahir de outra, é proposição que não podem deixar de admittir os que sabem a historia de sua dictadura, os que conhecem o seu systema, suas necessidades e seus meios. Rosas fará tudo, menos levar para Buenos-Ayres o exercito que emprega ha oito annos em campanhas distantes, promettendo-lhe sempre repouso e premios, annunciando-lhe todos os dias o termo de suas fadigas, e affastando-o cada dia mais e mais. Esse exercito em Buenos Ayres e sem occupação activa, seria para Rosas mais temivel do que os seus peiores inimigos. Como poderia Rosas satisfazer suas exigencias, cumprir as promessas que lhe tem feito? Todos os bens que roubou áquelles a quem chama *unitarios* não chegarião para satisfazer os soldos que deve ao exercito e os premios tantas vezes decretados e promettidos. Manter em guarnição tamanha força seria summamente arriscado, e até impossivel: licencia-la sem cumprir previamente o promettido seria provocar a insurreição. É necessario, indispensavel, conserva-lo sempre distante e em frente do inimigo.

Além desse motivo, outros mais poderosos tem Rosas para viver sempre em guerra. Os seus poderes extraordinarios — esse poder monstruoso sem o qual declarou solemnemente que não podia governar —, tem por unico pretexto a necessidade de defender o paiz de commoções internas e de ataques exteriores. A indecorosa farça de renunciar o governo em todas as suas mensagens annuas, respondem sempre esses representantes, de admiravel e edificante docilidade, que não é possivel separar do governo ao dictador, porquanto ainda durão os perigos da patria, perigos de que só Rosas póde salva-la. Isso se repete todos os annos, e é necessario que esse pretexto dure sempre enquanto Rosas durar: é necessario que haja sempre uma guerra que justifique o arbitrario senhorio de vidas e fazenda; que possa allegar-se como motivo para não entrar no regimen legal, para não cumprir as promessas que Rosas tantas vezes tem feito aos povos de uma constituição. A paz traria a necessidade da ordem legal que protege os direitos de todos os cidadãos; situação que Rosas tornou absolutamente impossivel, dividindo a sociedade, deslocando todos os interesses legitimos e naturaes para substitui-los por outros violentos e illegitimos.

Não ha meio termo; ou Rosas não ha de governar, ou ha de governar sempre em guerra.

Essa situação evidente que elle procurou crear é o que explica o empenho com que tem suscitado e continúa a suscitar causas de desavença e de rompimento. Recorra-se á historia da sua dictadura. Desde que subio ao poder em 1828 não tem havido *um só dia* sem guerra civil nas provincias argentinas, e ainda dura em Corrientes. Buenos-Ayres teve uma guerra exterior com Bolivia, duas com a França, uma com a Inglaterra e outra com o Estado Oriental que dura ha oito annos. Nenhum homem que reflicta póde admittir que seja isso um accidente, ou que Rosas tenha tido sempre razão contra tantos. Força é que esse estado de cousas tenha uma causa grave e permanente: essa causa é a que apontámos — a natureza e as necessidades do systema dictatorial que domina em Buenos-Ayres.

Isso explica tambem a posição que Rosas antes de concluir a guerra em que hoje se acha, principia a tomar a respeito do Brazil. Muitas publicações suas temos reproduzido na nossa folha, que revelão claramente que Rosas se está preparando para fazer guerra ao Imperio, logo que se ache algum tanto desembaraçado de outras difficuldades. Mas o artigo da sua *Gaceta* que hoje publicámos (*) tira todas as duvidas. Já não é uma prophecia aventurada; é um facto evidente que o Brazil terá uma guerra com Rosas. Ha nesse artigo alguma cousa mais que as expressões offensivas e violentas do odio; ha um grande fundo de seriedade, ha recriminações de natureza tal que importão a declaração explicita de que Rosas está resolvido a obter do Brazil as satisfações que chama *devidas e justas*, sobre *pontos graves e essenciaes*, ou a procura-las com as armas na mão. Se esse artigo da *Gaceta* de Rosas passar tão desapercebido como tem passado todos os seus factos e escriptos anteriores, não é verdade que haja á frente dos negocios do Imperio homens serios, ou que merecão o nome de estadistas. A unica razão que elles poderião dar para *apparentar* que não fazem caso desse escripto, é que o que diz a *Gaceta* não é necessariamente o que diz ou o que pensa Rosas. Mas isso fôra mentirem a si mesmos; fechar os olhos voluntariamente com receio de ver a realidade.

Muitas são as circumstancias que tornão notavel esse artigo da *Gaceta*, sem nos demorarmos nos descomedidos doestos que prodigalisa ao Imperio. Por hoje sómente mencionaremos algumas. Não quer Rosas que o Brazil mantenha a esperança de que as questões pendentes entre ambos os paizes são secundarias e faceis de ajustar: não; elle declara que são *graves, essenciaes*, e que a seu respeito não se póde transigir sem que o Brazil dê plenas satisfações.

Entre estas questões figura a do Paraguay: Rosas accusa o Brazil de havê-lo precipitado á guerra com conselhos desleaes e interessados; e de querer exercer o seu protectorado sobre uma provincia argentina. O dictador estabelece em seguida a disjunctiva: — ou o Brazil renuncia a considerar o Paraguay como Estado independente, ou a sua insistencia será uma hostilidade, uma causa de guerra.

Mas o que ha de mais notavel nesse artigo da *Gaceta* é a revelação da conferencia, que, segundo affirma Rosas, teve lugar no Rio Grande, quando ali esteve o Imperador. A minuciosidade com que elle descreve essa conferencia, a hora, os movimentos do Imperador ao entrar o general Bento Gonçalves, as palavras de cada personagem, tudo, finalmente, quanto ali occorreu, mostra o fim evidente de fazer crer que elle tem espiões até ao proprio lado da pessoa imperial. Nós nos absteremos de dizer que seja falsa essa conferencia: as razões e os argumentos que a *Gaceta* põe na boca do general Bento Gonçalves são demasiadamente exactos e concludentes para nos parecerem invenção de Rosas. Entretanto, publicando essa conferencia, o dictador quer dar a conhecer ao Brazil que surprendeu o pensamento intimo do governo imperial, e que está preparado para anticipar a execução do seu: quer mostrar lhe que o general Bento Gonçalves descobrio o flanco debil do Imperio; que Rosas já o notou, e que saberá aproveitar se delle; quer por fim deixar estabelecida uma causa official e grave para motivar os seus ataques contra um governo que elle accusa já em altas vozes de «faltar á neutralidade e a seus deveres, com « escandalo inaudito e com implacavel animosidade.»

Essa *Gaceta* de Rosas foi hontem para o Rio de Janeiro. Com que olhos será vista por aquelle gabinete? Póde ser que se apparente não ter reparado nella; e que continue como até aqui, naquella côrte, repetindo protestos de amizade e de benevolencia, necessaria e evidentemente falsos, um ministro do mesmo governante que tem a respeito do Imperio os sentimentos e as intenções que temos visto.

Entretanto, ahi temos uma nova guerra para estas desventuradas regiões, guerra que cremos inevitavel, producto da louca ambição e do egoismo pessoal do homem que nos conservará em guerra perpetua emquanto a justiça dos homens, ou a de Deos, não o precipitarem do posto que deshonra.

(Comercio del Plata.)

(*) Vide *Jornal do Commercio* de 6 do corrente.

NAUFRAGIO DA CORVETA SUECA CARLSCRONA.

Paris, 29 de junho de 1846.

A corveta sueca *Carlscrona*, de 18 peças, commandada pelo capitão Klint e tripulada por 131 praças, acaba de perecer em um naufragio cujas circumstancias são inteiramente extraordinarias.

Esta corveta sahio da Havana no dia 30 de abril, ás 7 horas da manhãa, com vento muito favoravel, e com destino para Carlscrona, na Suecia. No mesmo dia, das 3 para as 4 horas da tarde, achando-se em latitude de 25° 11' N. e long. 79° 42' Oeste de Greenwich, ficou em calma podre e o commandante mandou ferrar todo o panno. Pela volta das 5 horas começou a formar-se um temporal a leste. O commandante mandou subir toda a gente ao convés; mas apenas ali se reunirão levantou-se subitamente um terrivel furacão de lesnordeste que fez adernar o navio tombando-o todo sobre bombordo. Este movimento brusco fez rebentar os vergueiros das peças d'estibordo. Correndo então a artilharia para bombordo, virou-se completamente o navio, ficando de quilha para cima.

Emquanto a corveta esteve adernada, o que durou talvez menos de cinco minutos, procurou a gente, para salvar-se, safar as duas lanchas que estavão no convés; não o podendo conseguir, corrêrão todos ao escaler que pendia dos turcos, cortárão os cabos, lançárão-no ao mar e saltárão dentro. Esta pequena embarcação não podia conter, porém, mais de dezasete pessoas, e mesmo com esse pequeno numero ficou tão mettida, que a agua que entrava dava pelos quadris aos marinheiros. Passados alguns minutos, submergio-se a pôpa da corveta, e pouco a pouco desappareceu o resto do navio até que foi a pique.

Os dezasete infelizes que se achavão no escaler, com agua até a cintura, sem viveres e sem agua para beber, corrião á mercê dos ventos. Pelas 11 horas da noite virão em alguma distancia nove dos seus companheiros de infortunio agarrados a escotilhas, a antennas e a pedaços de mastros; fizerão esforços para se lhes approximarem, mas não o conseguirão, e tiverão o sentimento de os ver ir ao fundo um após outro.

Na madrugada seguinte avistárão ao longe uma embarcação que lhes pareceu ser de construcção hollandeza. Chamárão-na em seu soccorro gritando quanto podião, mas em vão; ou por não serem ouvidos, ou porque a embarcação avistada não quizesse desviar-se do seu rumo, não veio soccorrê-los, e pouco depois perdêrão-na de vista.

Depois de terem passado quatro dias no horrivel estado em que se achavão, roidos pela fome e pela sêde, queimados pelo sol e exhaustos por fadigas inauditas e incessantes, pois que nem ousavão sentar se com receio de metter a pique o seu fragil batel, resolvêrão pôr termo a seus soffrimentos deitando-se a afogar; mas no momento em que ião commetter esse acto de desesperação (no dia 4 de maio quasi ao anoitecer) avistárão um brigue americano, o qual lhes mandou o escaler e os recebeu a bordo, prodigalisando-lhes todos os soccorros que reclamava o seu triste estado.

Esse brigue era o *Swan*, capitão Thomas Andrew Morgan, em viagem da Nova-Orleans para Philadelphia, onde chegou no dia 11 de maio com 17 marinheiros suecos, os quaes, não obstante os grandes soffrimentos que passárão, ficavão em estado de saude satisfactorio.

Os outros 114 homens da equipagem da corveta perecêrão, bem como o commandante desse navio o capitão Klint, joven official de grande saber, que tomou parte em differentes expedições scientificas e compôz o excellente Atlas Maritimo da Suecia.

(Journal des Débats.)

RIO DE JANEIRO.

CAMARA DOS DEPUTADOS.

PRESIDENCIA DO SR. MONIZ TAVARES.

Sessão do dia 3 de setembro de 1846.

SUMMARIO. — Discussão sobre a acta. — Soccorros ao Ceará. — Dispensas nas leis de amortização. — Pensões.

A's 10 horas e 10 minutos da manhãa abre-se a sessão, e lê se a acta da antecedente.

DISCUSSÃO SOBRE A ACTA.

O SR. NUNES MACHADO (pela ordem): — Eu pedi a palavra para notar uma inexactidão na acta: é sobre um facto importantissimo que entendo que não se passou da maneira por que o conta a acta, facto que no meu pensar atacou de frente o regimento da casa. Não digo que V. Ex., sr. presidente, consentisse na inexactidão que vou notar; mas como a acta deve ser o extracto fiel de tudo quanto se passa na casa, entendo que o facto a que me refiro deve ser exposto tal qual succedeu, afim de que fique exactamente nos registos da casa para que alguem em melhores tempos o comente e procure trazer as nossas cousas a melhor regularidade.

A acta contando o facto de ter ido á commissão de redacção o projecto sobre o meio circulante, e da apresentação do parecer da mesma commissão, exprime-se de maneira que lhe dá uma tal ou qual côr de regularidade, quando elle, contado do modo como succedeu, não só não tem nenhuma regularidade, como contém um abuso que deixo por decencia de qualificar. A resolução foi mandada por V. Ex. á commissão de redacção; um nobre deputado, membro della, entendendo que devia offerecer só por si a redacção no seu fervor ministerial...

O SR. F. PENNA: — Apoiado.

O SR. N. MACHADO: — ... entendendo dever preterir todas as regras, todos os precedentes, offereceu á casa a redacção por elle sómente feita, e assignada só por elle. Depois desta circumstancia foi que alguem, querendo que o abuso não fosse tamanho, lembrou a V. Ex. que o negocio era muito calvo, que se devia nomear um membro *ad hoc* para assignar a redacção, e V. Ex. nomeou o. Portanto eu quero que se saiba que V. Ex. nomeou um membro para a commissão de redacção depois que o nobre deputado, presidente do Espirito Santo, offereceu o trabalho da commissão de redacção; que o nobre deputado, offerecendo a redacção, declarou que estava assignada só por elle, e então houve quem dissesse a V. Ex. que nomeasse um membro para a commissão, e então foi que se fez essa nomeação. Assim é que eu desejava que se confesse o facto.

O SR. MUNIZ BARRETO (redactor da acta): — O que houve a este respeito foi o seguinte: — O Sr. Ferreira Penna, pedindo a palavra pela ordem, declarou que, attenta a votação da camara, elle tinha julgado urgente a redacção da lei; que por isso a tinha redigido; porém que, sendo elle o unico membro da commissão de redacção, não sabia se essa redacção seria aceita. A acta nunca refere os motivos que os Srs. deputados apresentão quando offerecem qualquer trabalho (*apoiados*)...

O SR. N. MACHADO: — Eu tambem disse isto que o Sr. deputado está dizendo, mas quero o facto...

O SR. M. BARRETO: — Então quer que diga — O Sr. Penna remetteu á mesa a redacção; o Sr. presidente nomeu o Sr. Getulio —? Isto é uma circumstancia tão minuciosa e que tantas vezes se omitte nas actas, que não sei como o Sr. deputado reclama por isso. Entretanto, como o facto é verdadeiro, não tenho duvida em corregir a acta neste sentido.

O SR. FERREIRA PENA: — Na sessão de hontem fez um nobre deputado por Pernambuco algumas observações sobre o modo como fôra apresentada a redacção da lei do meio circulante, e posto que eu desejasse responder-lhe, abstive me de fazê-lo para não contrariar o fim principal que a camara tinha em vistas, isto é, a remessa da lei á sancção, pois que, sendo hoje o ultimo dia de sessão, era ainda necessario pedir dia e hora para ser ella apresentada á S. M. o Imperador por uma deputação. Vendo porém agora que outro nobre deputado por Pernambuco insiste ainda na questão, não posso deixar de manifestar a admiração que me causa a importancia que os nobres deputados querem dar a um negocio tão simples, tão insignificante (*apoiados*).

Em primeiro lugar, deve a camara notar que, segundo a intelligencia de pessoas mui praticas, e mesmo segundo os estylos da casa, nem era necessaria a redacção da lei, porque ella veio do senado, não soffreu emenda alguma, e devia subir á sancção sem a differença de uma só palavra.

O SR. N. MACHADO: — Veja o regimento.

O SR. F. PENNA: — Tenho-o visto, e estou argumentando com a sua doutrina e com os estylos da casa. O regimento manda remetter á commissão para serem redigidos os actos votados pela camara e os que voltão com emendas do senado; mas os que vêm daquella camara e não soffrem aqui alteração alguma não devem necessariamente ser remettidos á commissão, porque não ha redacção a fazer-se, mas sómente uma copia fiel que póde ser tirada na secretaria, como multissimas vezes tem acontecido (*apoiados*).

... commissão de redacção.

O SR. F. PENNA: — Para casos como este de que se trata, seria certamente desnecessaria. Ora, tendo esta mesma redacção ou copia de ser submettida á discussão e votação da camara, não sei que perigo, que inconveniente poderia haver em ser ella assignada por um só dos membros da commissão: o regimento exige que os pareceres sejão assignados pela maioria; mas neste caso não ha um parecer propriamente dito, não ha duas opiniões a seguir, sobre as quaes podesse haver divergencia.

Notou o nobre deputado que eu me julgasse autorisado a fazer por mim só a redacção da lei; mas eu observo que ainda que redacção houvesse, que não houve, ella não teria de ser feita senão por um dos membros da commissão para ser revista e assignada pelos outros, pois não seria possivel que todos tres a escrevessem ao mesmo tempo. Attendendo á urgencia da materia já reconhecida pela camara, apressei-me a tirar uma copia fiel da lei sob o titulo de redacção, e antes de manda-la á mesa fui o primeiro a declarar ao sr. presidente, como já observou o meu honrado amigo o Sr. 3º secretario, que os meus collegas da commissão a não tinhão assignado por se acharem ausentes da casa (*apoiados*). Submettendo pois o negocio com toda a franqueza á decisão do Sr. presidente e da camara, creio que procedi com o maior escrupulo possivel, e que não procurei sorprendê la de maneira alguma (*apoiados*).

O nobre deputado disse por mais de uma vez que assim procedi animado por meu fervor ministerial, e eu não sei que intelligencia deva justamente dar a estas palavras, porque não me parece que a questão seja da natureza daquellas em que possão ser pessoalmente interessados os ministros. Sei que tenho bastante fervor para desempenhar os deveres a que me acho ligado, quer para com a camara, quer para com o governo; se porém o nobre deputado quiz com isto dizer que eu faltei de algum modo aos deveres de deputado para satisfazer os desejos do governo, se pretendeu assim fazer-me uma offensa, eu a repillo pelo modo mais formal, esperando que a camara que observa o meu constante procedimento me faça a justiça que merecer (*apoiado*). E ainda quando eu mostrasse excessivo fervor ministerial, parece-me que o nobre deputado não seria o mais competente para censurar-me, porque ninguem se apresenta mais fervoroso do que elle, umas vezes defendendo e outras contrariando a marcha do governo, do que temos mais uma prova nesta mesma questão que nos occupa, pois que, sendo ella tão pequena, só por fervor opposicionista se lhe póde dar a importancia que lhe tem dado o nobre deputado (*apoiados*). Nada mais direi, porque creio que não vale a pena gastar-se mais tempo com semelhante discussão.

O SR. URBANO: — Eu não deveria fallar a respeito da questão que se suscita sobre a exactidão da acta; comtudo não posso deixar de fazer algumas observações sobre o que acaba de dizer o nobre deputado.

O nobre deputado entendeu que tinha sido muito regular o que se passou hontem na casa, porque entende o nobre deputado que não é precisa a redacção, que a redacção é mera formalidade...

O SR. F. PENNA: — Neste caso.

O SR. URBANO: — Não entro na questão se a redacção é ou não formalidade: a questão essencial é que o regimento a determina, a prescreve, que na casa existe uma commissão que tem sómente por dever redigir os projectos que passão pela discussão da casa. E' formalidade por consequencia essencial, formalidade do regimento, formalidade

Folhetim do Jornal do Commercio

DE 8 DE SETEMBRO DE 1846.

THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DE BEATRICE DI TENDA,

MUSICA DE BELLINI.

Ha quatro para cinco mezes que a companhia italiana principiou a estudar a Opera *Beatrice di Tenda*; mas tendo sido os seus ensaios interrompidos e alternados, só pôde subir á scena na noite de 4 do corrente, anniversario do consorcio de SS. MM. II.; e como viesse tão bem apadrinhada, lhe perdoaremos tão longa demora; mas não deixaremos de fazer nossas observações sobre sua execução e mais partes. Principiaremos, para entrar em materia, contando o seu entrecho.

Casára-se Filippo Visconti com Beatrice de Lascari, condessa di Tenda, viuva de Facino Cane. Diz a historia que sómente a ambição impellira a Filippo dar este passo, porque via nas immensas riquezas que possuia Beatrice futuro meio de engrandecimento, como na verdade o tempo confirmou; pois que se vio elle por essa união senhor de toda a Lombardia e grande parte do Piemonte. Fosse amor ou ambição o motivo, elle estava casado, e muito bem casado, se fôra mais grato para com aquella a quem tanto devia.

Vivião na côrte de Milão uma certa Agnese del Maino, a quem Filippo requestava, e Orombello, senhor di Ventimiglia, antigo pagem de Facino, e que sempre acompanhára Beatrice. Ora, da reunião destas quatro personagens (as principaes da Opera) nasceu a seguinte complicação. Beatrice amava a Filippo, Filippo amava a Agnese, Agnese amava a Orombello, Orombello amava a Beatrice, Beatrice a Filippo, e ia assim sempre de roda, sem que nenhum delles se podesse entender.

Tinha Agnese um irmão, Rizzardo del Maino, que, dominado por ambição, e como bom irmão que era, procurava indispôr Filippo com Beatrice, para que, repudiando-a, este podesse volver amorosos olhos para sua irmãa, e elle, á sombra della, empoleirar-se. Filippo, que nunca tivera grande paixão pela mulher, dava ouvidos ao intrigante, que habilmente lisongeava suas paixões; porém, como lhe faltassem provas para romper com a infeliz calumniada, contentava-se de fazer o que fazem a maior parte dos maridos, mesmo de nosso tempo, isto é, ralhar, questionar e desconfiar pela mais insignificante bagatella, o que muito a amofinava, e com razão.

Estavão as cousas neste estado, quando Agnese, cansada de suspirar em vão no circulo vicioso, lembrou-se (de que não lembrão mulheres!) de escrever um bilhete a Orombello, pedindo-lhe uma entrevista em lugar determinado. Orombello, que só tinha Beatrice na imaginação, ao receber o bilhete, saltou de contente; e logo, sem mais reflexão (é este o costume dos amantes), julgou que o querido bilhete era da sua tão querida Beatrice, que a final se compadecêra de seu amor, que no entretanto elle nunca tinha dado a conhecer! Corre apressado para o lugar da entrevista. Mas qual não foi o seu espanto encontrando-se com Agnese em vez de Beatrice! Quer retirar-se sem mais explicações; mas aquella, que não se tinha resolvido a escrever para ver acabar as cousas assim tão sem graça, ordena-lhe que se assente, e com delicadeza e finura anima-o para que confesse o amor que sem duvida por ella sente, e que só o temor reprime. Orombello, que nem por sonhos desconfia que Agnese o ama, ouvindo-a dizer: « És mais digno de amor que teu altivo rival. » Rival!... exclama elle. « Sim! tornou Agnese, rival reinante. » O pobre Orombello, que está a cem leguas do que lhe quer dizer Agnese, perturba-se com este dizer, pensa que está tudo descoberto, falla em Beatrice, e deita o caso todo a perder.

Nós sabemos o que é uma mulher insultada no que ella tem de mais melindroso, o amor-proprio; e pense-se agora como ficaria Agnese, tal ouvindo.

Com effeito, o caso era um pouco de zangar. Toda odio e raiva, exprobra ao misero sua ingratidão e insulto. Este implora e supplica. Mas qual! Ella, sem o attender, corre e vai direitinha metter tudo no bico do irmão, que, muito satisfeito com a novidade, corre tambem para communica-la a Filippo. Eis-ahi está como tudo descobrio-se, e desandou a roda dos namorados. Vamos adiante.

Orombello, que devia ficar desconfiado com o que lhe havia acontecido por causa da sua simplicidade, muito pelo contrario exalta-se, perde a cabeça, procura Beatrice por todos os cantos, e a final a encontra no jardim de palacio orando junto da estatua de Facino. Sem mais preambulos, lhe diz que os antigos e fieis servidores do seu primeiro marido della se compadecem pelo estado desgraçado em que vive com seu segundo marido, e que estarão promptos ao primeiro signal, afim de subtrahi-la a tantos soffrimentos, conduzindo-a para Tartona. A desgraçada agradece tanta fidelidade, e na effusão de seus sentimentos diz que nada aceitará de sua parte, porque a piedade que lhe elle tem é por muitos reputada amor, e que ella quer conservar sempre illesa a sua honra. O maganão ouve isto, aproveita-se da occasião, e muito limpamente confessa que a ama desde os seus primeiros annos. Beatrice como que cahe das nuvens com semelhante declaração; repelle-o; elle ajoelha-se, e nesta posição os sorprende Filippo, Agnese e o bom irmão. Exprobrações de um lado, desculpas de outro, e a final Beatrice e Orombello, por mais que digão, são conduzidos dali mesmo para a prisão.

Convocados os juizes para decidirem da sorte da infeliz, e posto a tratos Orombello para confessar a complicidade com Beatrice, que elle persiste sempre em negar, são condemnados á morte, suas sentenças por Filippo assignadas depois de alguma hesitação e remorso, e por fim de contas conduzidas ao patibulo. Assim acaba a historia com tão lamentaveis mortes.

E' sobre este assumpto que Romani escrevêra o libretto que Bellini embellezára com sua admiravel musica. De todos os maestros é por sem duvida este o que mais sympathias nos merece. Abandonando elle essa pompa de harmonia que Rossini e seus seguidores pozerão em moda, teve a coragem de simplificar o canto, que se ia tornando diffuso, e como que retrogradar para as melodias primitivas. O genio o ajudou nessa reforma, e seus trabalhos encontrão admiradores por toda a parte, principalmente entre nós, cujo caracter de musica nacional mais se approxima de suas tão suaves inspirações.

Agora que temos contado o entrecho da Opera, entremos em sua analyse a todos os respeitos. Ao levantar do panno avista-se um pateo interno no castello de Binasco, uma ala do palacio illuminada e signaes de festa. A nossa má sina já nos obriga a fazer aqui uma censura. Fecha a scena pelo fundo com as muralhas do castello, ao qual suppõe-se dar ingresso uma pou-

Folhetim do Jornal do Commercio

DE 8 DE SETEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Primeira representação de *Beatrice di Tenda*. [1]

Música de Bellini

Há quatro para cinco meses que a companhia italiana [2] principiou a estudar a ópera *Beatrice di Tenda*; [3] mas tendo sido os seus ensaios interrompidos e alternados, só pôde subir à cena na noite de 4 do corrente, [4] aniversário do consórcio de SS. MM. II.; [5] e como viesse tão bem apadrinhada, lhe perdoaremos tão longa demora; mas não deixaremos de fazer nossas observações sobre sua execução e mais partes. Principiaremos, para entrar em matéria, contando o seu entrecho.

Casara-se Filippo Visconti com Beatrice di Lascari, [6] Condessa di Tenda, viúva de Facino Cane. Diz a história que somente a ambição impeliria a Filippo a dar este passo, porque via nas imensas riquezas que possuía Beatrice futuro meio de engrandecimento, como na verdade o tempo confirmou; pois que se viu ele por essa união senhor de toda a Lombardia

---

[1] Nome escrito em caixa alta e sem itálico, no original.

[2] A Companhia Italiana de teatro lírico se instalou no Rio de Janeiro em janeiro de 1844. Participando de sua comitiva estava aquela que seria a mais famosa cantora lírica da cidade na época, Augusta Candiani. A companhia estreou no São Pedro em 17 de janeiro com a famosa ópera a *Norma,* de Bellini. Em fevereiro do mesmo ano, Clara Delmastro, outra soprano vinda de Lisboa e de muito sucesso em Portugal, foi incorporada à companhia lírica, estreando em 26 de março de 1844 na ópera *Belisário*. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2.

[3] *Beatrice di Tenda,* tragédia lírica em dois atos. O libreto é de Felice Romani e a composição de Vincenzo Bellini. Estreou em Veneza, no Teatro La Fenice, em 16 de março de 1833. Em Paris, estreou no *Théâtre des Italiens* em 8 de fevereiro de 1840. A representação que Martins Pena comenta foi a estreia dessa ópera no Rio de Janeiro, no dia 4 de setembro de 1846. O enredo trata da história verídica de Beatrice Lascari di Tenda, viúva de Facino Cane, que se casou com o duque de Milão e foi injustamente condenada à morte, acusada de infidelidade conjugal pelo duque Filippo Maria Visconti, o qual havia se apaixonado por Agnese. Os personagens Beatrice e Filippo são, respectivamente, soprano e barítono. *Kobbê. O livro completo da ópera.* Organizado pelo conde de Harewood. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. ROMANI, Felice. *Beatrice di Tenda*, tragedia lirica in 2 atti. Veneza: V. Casali, 1833.

[4] Sexta-feira. O presente folhetim foi publicado, portanto, na terça-feira seguinte.

[5] Trata-se do terceiro aniversário de casamento de D. Pedro II com a Princesa Teresa Cristina, casados por procuração em Nápoles, em 30 de maio de 1843, e celebrado com uma benção nupcial no Rio de Janeiro em 3 de setembro do mesmo ano. LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II (1825–1891): Declínio (1880–1891)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977, v. 3.

[6] Sobre os personagens, ver nota 3.

e grande parte do Piemonte. [7] Fosse amor ou ambição o motivo, ele estava casado, e muito bem casado, se fora mais grato para com aquela a quem tanto devia.

Viviam na corte de Milão uma certa Agnese del Maino, [8] a quem Filippo requestava, e Orombello, Senhor de Ventimiglia, antigo pajem de Facino, [9] e que sempre acompanhara Beatrice. Ora, da reunião destas quatro personagens (as principais da ópera) nasceu a seguinte complicação. Beatrice amava a Filippo, Filippo amava a Agnese, Agnese amava a Orombello, Orombello amava a Beatrice, Beatrice a Filippo, e ia assim sempre de roda, sem que nenhum deles se pudesse entender.

Tinha Agnese um irmão, Riccardo Del Maino, [10] que, dominado por ambição, e como bom irmão que era, procurava indispor Filippo com Beatrice, para que, repudiando-a, este pudesse volver amorosos olhos para sua irmã, e ele, à sombra dela, empoleirar-se. Fillippo, que nunca tivera grande paixão pela mulher, dava ouvidos ao intrigante, que habilmente lisonjeava suas paixões; porém, como lhe faltassem provas para romper com a infeliz caluniada, contentava-se em fazer o que fazem a maior parte dos maridos, mesmo de nosso tempo, isto é, ralhar, questionar e desconfiar pela mais insignificante bagatela, o que muito a amofinava, e com razão. [11]

Estavam as coisas neste estado, [12] quando Agnese, cansada de suspirar em vão no círculo vicioso, lembrou-se (de que não lembram mulheres!) de escrever um bilhete a Orombello, pedindo-lhe uma entrevista em lugar determinado. Orombello, que só tinha Beatrice na imaginação, ao receber o bilhete, saltou de contente; e logo, sem mais reflexão (é este o costume dos amantes), julgou que o querido bilhete era da sua tão querida Beatrice, que

---

[7] Lombardia trata-se, atualmente, de uma região administrativa italiana, que compõe o território da Emilia Romana, localizada no extremo norte da Itália, na fronteira com a Suíça. Em 1815, sob controle do Império Austríaco, constitui o Reino Lombardo-Vêneto até 1866, quando passou integrar ao Reino da Itália. Igualmente situada na fronteira entre Itália e Suiça, Piemonte é, hoje, uma região administrativa italiana da Emilia Romana, vizinha à Lombardia. Em 1796 foi ocupada pelos franceses do departamento da Loire. Voltou ao domínio do rei da Sardenha em 1816. BOUILLET, Marie-Nicolas. *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*. Paris: Hachette, 1878.

[8] Agnese del Maino, nobre milanesa, amante de Filippo. Orombello é o acusado de traição com Beatrice, foi condenado à morte como ela.

[9] Ver nota 3.

[10] No libreto original, o irmão de Agnese se chama Rizzardo del Maino e não Riccardo del Maino.

[11] É interessante notar como o folhetinista tece o enredo de *Beatrice di Tenda* aproximando-o da história da peça shakespeariana *Otelo*. Isso mostra que Martins Pena tinha um ponto de vista retórico sobre o próprio teatro, pois seu olhar como crítico dramático é filtrado pelo profundo conhecedor da literatura e conhecedor do teatro que era. Nesse sentido, lembramos que os textos de Shakespeare foram encenados pela primeira vez no Brasil somente em 1872. FARIA, João Roberto. "Machado de Assis e Shakespeare, ou Bentinho vai ao teatro". In: NITRINI, Sandra (Org.). *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Hucitec/Abralic, 2011. v. 1. p. 110-126.

[12] Nessa construção reverbera o uso do português de Camões em Inês Pereira: "Estavas, linda Inês, posta me sossego/ De teus anos colhendo o doce fruto, / Naquele engano da alma, ledo e cego, / Que a fortuna não deixa durar muito". CAMÕES, Luis. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 105.

afinal se compadecera de seu amor, que, no entretanto, [13] ele nunca tinha dado a conhecer! Corre apressado para o lugar da entrevista. Mas qual não foi o seu espanto encontrando-se com Agnese em vez de Beatrice! Quer retirar-se sem mais explicações; mas aquela, que não se tinha resolvido a escrever para ver acabar as coisas assim tão sem graça, ordena-lhe que se assente, e com delicadeza e finura anima-o para que confesse o amor que sem dúvida por ela sente, e que só o temor reprime. Orombello, que nem por sonhos desconfia que Agnese o ama, ouvindo-a dizer: "És mais digno de amor que teu altivo rival." "Rival!..." exclama ele. "Sim tornou Agnese, rival reinante." [14] O pobre Orombello, que está a cem léguas do que lhe quer dizer Agnese, perturba-se com este dizer, pensa que está tudo descoberto, fala em Beatrice, e deita o caso todo a perder.

Nós sabemos o que é uma mulher insultada no que ela tem de mais melindroso, o amor-próprio; e pense-se agora como ficaria Agnese, tal ouvindo.

Com efeito, o caso era um pouco de zangar. Toda ódio e raiva, exprobra ao mísero sua ingratidão e insulto. Este implora e suplica. Mas qual! Ela, sem o atender, corre e vai direitinha meter tudo no bico do irmão, que, muito satisfeito com a novidade, corre também para comunicá-la a Filippo. [15] Eis aí está como tudo descobriu-se, [16] e desandou a roda dos namorados. Vamos adiante.

Orombello, que devia ficar desconfiado com o que lhe havia acontecido por causa da sua simplicidade, muito pelo contrário exalta-se, perde a cabeça, procura Beatrice por todos os cantos, e afinal a encontra no jardim de palácio orando junto da estátua de Facino. [17] Sem mais preâmbulos, lhe diz que os antigos e fiéis servidores do seu primeiro marido dela se compadecem pelo estado desgraçado em que vive com seu segundo marido, e que estarão prontos ao primeiro sinal, a fim de subtraí-la a tantos sofrimentos, conduzindo-a para Tartona. [18] A desgraçada agradece tanta fidelidade, e na efusão de seus sentimentos diz que nada aceitará de sua parte, porque a piedade que lhe ele tem é por muitos reputada amor, e que ela quer conservar sempre ilesa a sua honra. [19] O maganão ouve isto, aproveita-se da ocasião, e muito limpamente confessa que a ama desde os seus primeiros anos. Beatrice como que cai

[13] Assim no jornal.
[14] A descrição das ações condiz com o libreto original. A minúcia com que o folhetinista cita as partes da ópera mostra que ele, não somente tinha acesso ao libreto antes das estreias, mas que de fato os lia, pois era fluente em língua italiana. O diálogo a que o folhetinista se refere entre Agnese e Orombello trata-se da Cena III do Ato I.
[15] Os acontecimentos citados são apenas inferidos pelos espectadores, mas não constituem uma cena. O que se verifica no libreto é a Cena V, Ato I, em que Filippo pede a Rizzardo que vigie Beatrice.
[16] Como no jornal, sem a anteposição do pronome.
[17] Cena VII, Ato I.
[18] Tartonne, vilarejo francês. Atualmente do departamento dos Alpes-de-Haute-Provence da região Provence-Alpes-Côtes-d'Azur.
[19] Cena VII, Ato I.

das nuvens com semelhante declaração; repele-o; ele ajoelha-se, [20] e nesta posição os surpreende Filippo, Agnese e o bom irmão. [21] Exprobrações de um lado, desculpas de outro, e afinal Beatrice e Orombello, por mais que digam são conduzidos dali mesmo para a prisão.

Convocados os juízes para decidirem da sorte da infeliz, e posto a tratos [22] Orombello para confessar a cumplicidade com Beatrice, que ele persiste sempre em negar, são condenados à morte, suas sentenças por Filippo assinadas depois de alguma hesitação e remorso, [23] e por fim de contas conduzidas ao patíbulo. Assim acaba a história com tão lamentáveis mortes.

É sobre este assunto que Romani escrevera o libreto que Bellini embelezara com sua admirável música. De todos os maestros é por sem dúvida este o que mais simpatias nos merece. [24] Abandonando ele essa pompa de harmonia que Rossini e seus seguidores puseram em moda, teve a coragem de simplificar o canto, que se ia tornando difuso, e como que retrogradar para as melodias primitivas. [25] O gênio o ajudou nessa reforma e seus trabalhos encontram admiradores por toda a parte, principalmente entre nós, cujo caráter de música nacional mais se aproxima de suas tão suaves inspirações.

Agora que temos contado o entrecho da ópera, entremos em sua análise a todos os respeitos. Ao levantar do pano avista-se um pátio interno no castelo de Binasco, [26] uma ala do palácio iluminada e sinais de festa. A nossa má sina já nos obriga a fazer aqui uma censura. Fecha a cena pelo fundo com as muralhas do castelo, ao qual supõe-se [27] dar ingresso uma ponte levadiça que joga entre dois bastiões; ora servindo as pontes levadiças para se transporem os fossos que circundam as muralhas pela parte *exterior*, como figurou o pintor a dita ponte dobrando para o *interior* do castelo? Ele que nos explique esse novo sistema de

---

[20] Cena VII.
[21] Cena XI, Ato I.
[22] "posto a tratos" : torturado fisicamente.
[23] Cena V, Ato II.
[24] De fato, Bellini é sempre elogiado por Pena, sobretudo por sua obra-prima, *Norma*. Nos folhetins seguintes, surgirão personagens fictícios, criados pelo folhetinista, dentre os quais, a alma do "maestro" Bellini; o contexto em que esses personagens aparecem é o céu. Conferir o folhetim do dia 28 de julho de 1847.
[25] Rossini (1792-1868) foi, de fato, o compositor que reconfigurou a ópera do século XIX, aquela que, atualmente, classificamos como ópera romântica. Diferentemente da ópera classicista de Cherubini e Spontini, Rossini dinamizou a harmonia e a conjugou ao novo estilo de libretos, centrados no enredo e não mais somente nas "artes do *bel canto*". Segundo Carpeaux, Rossini "é, sobretudo, um grande autor cômico". Já Bellini (1801-1835) foge ao paradigma da ópera italiana da época, compondo harmonias extremamente simples, das quais sobressai a melodia cantada, causando um certo desequilíbrio, que, porém, inova o *bel canto* na época. CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da música*. Rio de Janeiro: Ediouro Pocket, 2007. p. 241-246.
[26] O castelo de Binasco foi edificado em 1300. Foi a residência de Filippo Maria Visconti e Beatrice di Tenda e palco da decapitação da condessa. O castelo tem arquitetura típica das fortificações da época: fosso, planta quadrada e, provavelmente, contava com quatro torres angulares, das quais apenas duas resistiram até os dias atuais. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1867, t. II, verbete "Binasco".
[27] Citado como no jornal, sem a anteposição do pronome.

fortificação. Depois de uma introdução que nos pareceu fraca sai Filippo-Massiani [28] do seu palácio, aborrecido da festa que lá se dá, e encontra-se com alguns cavaleiros que lhe estranham o abandonar os prazeres e folguedos pela solidão. Filippo lhes responde que não está para aturar aquilo tudo, porque a festa é dada a Beatrice, de quem não gosta (ao menos é sincero). Nisto ouve uma voz; escutam atentos: é Agnese que canta. A festa dá-se no palácio que está à esquerda; lá supõe-se [29] que está Agnese e toda a corte. Como então o Sr. Massiani e seus companheiros, ao ouvirem a voz de Agnese, voltam-se todos para a direita, olhando para o primeiro bastidor, que figura continuidade de muralha? [30] Só se é porque lá havia uma mesa coberta com um pano escarlate, que da plateia lobrigamos. Talvez. [31] Temos visto coisas mais sem razão; e cada um pode olhar para onde lhe parece.

Findo o romance de Agnese, que não sabemos ajuizar, por isso que, por mal sustentado, não o pudemos ouvir bem, cantou o Sr. Massiani o seu com expressão e gosto, sendo contudo de desejar que lhe desse um movimento menos largo. [32]

Muda-se a cena para o aposento da Agnese-Deperini, [33] onde esta espera o amante, tocando guitarra. [34] Boa ocupação. Não seria mau que, para enganar as horas, tocasse um ril, [35] que é coisa muito de se ouvir nesse instrumento. Chega Orombello-Marinangeli; [36] e depois de um recitativo em que joga toda a intriga da ópera, intriga que o Sr. Marinangeli procurava avivar, enquanto a Sra. Deperini, ocupada com seu vestido, que na verdade estava taful, não correspondia a tempo, seguiu-se o dueto.[37] O *andante* não é mau; mas sendo o motivo, ainda que em diversos tons, repetido muitas vezes, perde com isso: o *allegro* é vivo e de um belo efeito, e foi bem dito por ambos os cantores. [38] A Sra. Deperini, nessa ocasião influída

---

[28] Martins Pena une com hífen os nomes do ator, Francesco Masssiani ao da personagem Filippo.
[29] Assim no jornal.
[30] Essa falha na encenação é, provavelmente, do inspetor de cena, cuja função é de dirigir os atores durante os ensaios e corrigir eventuais erros de interpretação.
[31] A aparente concordância do folhetinista, além de irônica, vem acompanhada de uma forte carga de cinismo. Cenicamente não se poderia fazer tal afirmação.
[32] Conforme a terminologia musical, o termo "movimento" refere-se ao "grau de velocidade dos andamentos" e "largo" trata-se de um "andamento muito vagaroso". BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 86.
[33] Novamente, o folhetinista une, respectivamente, o nome da personagem ao da atriz por um hífen.
[34] A partir do comentário de Martins Pena no folhetim de 25 de setembro, a respeito dessa mesma cena na representação seguinte dessa ópera, entende-se que o instrumento adequado à cena seria o alaúde, não o violão.
[35] Ril, no Brasil, é uma dança comum em manifestações populares e nos salões do século XIX. HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa.* 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
[36] União do nome da personagem, Orombello, ao do ator, Marinangeli.
[37] Cena III, Ato I.
[38] Andante e *allegro* são termos musicais referentes ao andamento da música. Andante se refere ao andamento mais rápido; *allego* trata-se de um movimento veloz. No jornal, *allegro* é grafado "*alegro"*; como se trata de um termo específico no vocabulário musical, manteremos o vocábulo padrão. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia...op. cit.*, p. 17.

esqueceu-se do seu bonito vestido. Era tão bom que ela se esquecesse mais vezes dos seus vestidos e enfeites!

Estamos no jardim do palácio. Beatrice-Candiani [39] vem entre as flores mitigar suas mágoas. Há muito tempo que não vemos a Sra. Candiani tão compenetrada do papel que representa como nessa ópera; é de lastimar que suas forças a traíssem algumas vezes; mas é isto devido ao seu estado de saúde. [40] Com que suavidade cantou ela a *cavatina*! [41] como sua voz bem reproduzia esse canto apaixonado! Na segunda volta do *allegro* fez algumas variações, [42] que, não sendo muito adequadas às palavras, por exprimirem estas uma dor profunda, a que mais convém o canto despido de ornamentos, com tanto gosto as executou, que lhe relevamos a inovação. Esta cavatina foi abaixada um ponto. [43] No dueto que se segue, com o Sr. Massiani, onde brilham pedaços de grande beleza, ambos rivalizaram em sua boa execução. [44] Notamos que a instrumentação deste dueto, assim como do primeiro entre Agnese e Orombello, é muito forte, o que faz perder um pouco o seguimento do canto. [45]

Muda-se a cena, e vemos uma sala no interior do palácio, e a estátua de Facino Cane, que vem lá dentro cambaleando e fazendo mesuras ao público. Poucos instantes depois Beatrice ajoelha-se aos pés da estátua, que não deixa também de a cumprimentar, [46] e canta uma *preghiera*, [47] que é um dos melhores pensamentos de toda a ópera. Entra Orombello. O *duettino* [48] que se segue parece-nos de um estilo fraco e indeciso para o que pede a situação das duas personagens. Nisto aparece Filippo, Agnese e toda a súcia, para acabarem o primeiro ato, que já ia um pouco longo. A música deste final é bem conduzida e apropriada. O *andante*, de um estilo largo e majestoso, prepara com arte a *stretta*, [49] que vem brilhante e animada.

---

[39] Augusta Candiani chegou ao Brasil no fim de 1843. Nessa época era casada com Giocchino Figlio de quem teve sua primeira filha. Candiani estreou no teatro de São Pedro em 17 de janeiro de 1844 no papel de Norma da ópera homônima de Bellini. Morreu aos 69 anos, em 28 de fevereiro de 1890, no Rio de Janeiro. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1938. p. 46.

[40] O folhetim seguinte é introduzido pela notícia que *Beatrice di Tenda* foi cancelada poucas horas antes do espetáculo devido a um mal estar subido da cantora.

[41] Cena IV, Ato I. Cavatina é uma ária breve, muito comum em composições operísticas.

[42] Na terminologia musical, variações são "modificações que se praticam sobre um tema simples ou um canto melódico, com ornamentações rítmicas e harmônicas, sem destruir a sua origem ou a sua personalidade.". BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia...op. cit.*, p. 130.

[43] Provavelmente trata-se de uma reconfiguração do tom da cavatina, executada um tom abaixo do original.

[44] Cena VI, Ato I.

[45] Essa observação será retomada no último parágrafo do folhetim com forma e intenção de crítica construtiva ao maestro, Sr. Ribas.

[46] Citado como no jornal. Martins Pena faz esse comentário irônico, pois o ator que representou a estátua de Facino Cane fez movimentos corporais, absolutamente inconvenientes para e indevidos por figurar uma estátua.

[47] Oração, em italiano.

[48] *Duetto* breve.

[49] Nesse momento da ópera, *stretto* ou *stretta* refere-se ao andamento de crescente velocidade comum no final da peça; no caso, no fim do Ato I. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia...op. cit.*, p. 118.

Estamos no segundo ato; levanta-se o pano, e avista-se uma sala de armas. Há bem tempo que não vemos no teatro uma tão bela decoração. Dois renques de colunas adornadas com troféus e armas sustentam uma arcaria bizantina, que vai entestar com um vestíbulo que corre pelo fundo. A perspectiva foi bem tomada; a colunata do pano está em perfeita harmonia com a dos bastidores, predicado a que nunca atendem os nossos pintores de teatro, que quebram sempre a linha de perspectiva na passagem dos bastidores para o pano do fundo. É de sentir que se não concluísse esta decoração pintando-se bambolinas apropriadas, cuja falta deixa a galeria como arruinada em parte. Os Srs. Mota e Freitas devem completar a sua obra. [50]

É nesta sala que se assenta o tribunal para julgar Beatrice. [51] O *quintetto* [52] do julgamento é a peça capital da ópera, [53] e foi bem executado. O Sr. Massiani compreendeu bem o seu papel; e a Sra. Candiani cantou com alma, e o Sr. Marinangeli, sustido nos braços dos guardas que o conduziram ao lugar do suplício, deu a sua voz as modulações [54] que a situação pedia. Depois do *quintetto* seguiu-se a ária do Sr. Massiani, [55] que ainda desta vez não desmereceu de sua reputação. Sentimos que já estivesse rouco, pelos esforços que fez durante toda a ópera.

Estamos na prisão de D. Beatrice; Agnese junto dela arrepende-se do que fizera. Orombello, dentro, que caminha para o patíbulo, solta o canto derradeiro, a cujos patéticos acentos unem as duas as suas vozes queixosas; este *terzettino* é de um efeito mágico. [56] Com a ária de Beatrice, [57] à qual a Sra. Candiani, já cansada pelo muito que cantara, não pôde dar todo o desenvolvimento, finaliza a ópera. Respiremos...

Não sabemos se alguém tem reparado que ainda não falamos dos coros. E como havemos de falar neles, se estiveram tão miseráveis?! Deus do céu, que desafinação! como estropiaram essa bonita música homens e mulheres! Na verdade é isto indesculpável depois de tantos ensaios. Por isso achamos muito bem feito que dessem aos tais meus amigos,

[50] Na época, o cenário era criado por grandes telas realizadas por pintores contratados pelos teatros. Pelas críticas que Martins Pena faz ao longo de sua série, esse método não era muito eficaz, embora fosse o único, pois esse método deixava sempre a desejar, seja pela falta de realismo ou de conveniência na cena, seja pela falta de harmonia e beleza do palco.
[51] O julgamento de Beatrice e Orombello trata-se de todo o Ato II.
[52] No jornal, "*quinteto*".
[53] Baseado no libreto da obra, trata-se da Cena IV do Ato II, da qual participam Agnese, Orombello, Beatrice, Filippo, Anichino e os juízes, formando, portanto, um sexteto.
[54] Em música, modulação é a passagem de tom em uma linha melódica.
[55] Cena V, Ato I.
[56] Respectivamente, cenas VII e VIII do Ato II. Somente no final da cena VIII Orombello junta-se à Beatrice e Agnese formando o terceto.
[57] Última cena da ópera, da qual participam Agnese, Anichino, Riccardo e o coro; cantam: o coro, Anichino, Agnese e Beatrice, que certamente é o destaque.

quando vieram fazer a parte de partidários de Orombello, em lugar de capacetes umas caçarolas ou marmitas para cobrirem as cabeças, o que nos fez rir de boa vontade, lembrando-nos do célebre elmo de Mambrino, do famoso *D. Quixote de La Mancha*. [58] Isso foi mangação; outro tanto fizessem com as coristas.

Sr. Ribas, [59] agora o que lhe compete. Não se assuste. Somos os primeiros a reconhecer o seu merecimento e os serviços que presta ao teatro. A nossa orquestra tem tomado outro caráter depois que o senhor a rege; mas ainda está um pouco rebelde. Esforce-se para que ela seja menos ruidosa, a fim de que não perturbe com a harmonia da instrumentação a melodia do canto, [60] e atenda sempre que os instrumentos devem amoldar-se, principalmente nos *pianos*, à qualidade e fortaleza da voz do cantante que está em cena, e não irem para diante a bel-prazer e sem considerações.

[58] Episódio narrado no capitulo XXI de *Dom Quixote*, quando o nobre, ao ver um capacete reluzente vindo em sua direção, acredita, convictamente, se tratar do elmo de Mambrino, enquanto que o objeto era apenas uma bacia com a qual o cavaleiro-barbeiro protegeu seu chapéu da chuva. CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote.* São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 126-127.

[59] João Victor Ribas. Violinista, compositor português e violino-regente no Teatro São Pedro de Alcântara desde 1843. Chegou ao Rio de Janeiro em 1841. Dentre os vários cantores que regeu, além de Augusta Candiani, destaca-se Teresa Stoltz em 1852. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit*., v. 2, p. 221-222.

[60] Observação feita anteriormente, quando Pena fala sobre os duetos de Beatrice e Filippo e de Agnese e Orombello; ver nota 46 deste folhetim.

Folhetim do Jornal do Commercio

15 DE SETEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Elisir d'Amore. [1] O Sr. Ribas. Os Cantores. Benefício do Sr. Carlos Wynen. *Ernani.*

Anunciara-se *Beatrice di Tenda* para a noite de 7; [2] mas como o homem propõe e Deus dispõe, [3] tivemos em seu lugar o *Elisir*. [4] Dizemos Deus dispõe, porque o doutor do teatro, que foi chamado para dar o seu parecer, certifica que a Sra. Candiani [5] caíra repentinamente enferma, não sabemos de quê... isto é, sabemos, mas não queremos dizer. [6] O doutor que lá se avenha com suas receitas; só lhe pedimos que as aplique de modo que a cura seja breve, porque queremos ouvir de novo a *Beatrice*. [7] Muita gente não gostou da gracinha de mudança de espetáculo; [8] mas como ninguém teve nisso culpa, ao menos nos comprazemos em acreditá-lo, [9] o público sujeitou-se, ainda que de mau humor, e este felizmente, pelo continuar da noite, foi desaparecendo pela maneira com que a viva e espirituosa Sra. Marieta desempenhou o seu papel de Adina. [10]

Com o *Elisir d'Amore* tem acontecido, entre nós, justamente o contrário do que acontece ao calção do pobre. Este, ao princípio novo e asseado, com o andar do tempo e uso

---

[1] "*Elixire d'Amore",* no jornal. Adotamos a grafia correta em italiano, *Elisir d'Amore*, em todas as ocorrências do título na língua estrangeira.

[2] 7 de setembro de 1846, segunda-feira. Os anúncios dos espetáculos do *Jornal do Commercio* de 6 e 7 de setembro confirmam essa informação.

[3] Provérbio francês do século XIX: *l'homme propose et Dieux dispose.* Aqui o folhetinista faz alusão a 'um motivo de força maior' que teria impedido Augusta Candiani de interpretar, naquela noite, *Beatrice di Tenda*. *Dicionário CNRTL*. Disponível em: < http://www.cnrtl.fr/definition/proposer>.

[4] *Elisir d'amore*, ópera bufa em dois atos; libreto de Fellice Romani e composição de Gaetano Donizetti. A peça estreou no Teatro della Canobbiana de Milão em 12 de maio de 1832. Estreou no Rio de Janeiro em 17 de maio de 1844. O argumento principal desta ópera é o amor do jovem camponês Nemorino por Adina, o qual acredita tê-la conquistado com a ajuda de um elixir vendido pelo curandeiro charlatão, Dulcamara. ROMANI, Felice. *L'Elisir d'amore,* melodramma giocoso in 2 atti. Veneza: V. Casali, 1833.

[5] Sobre sua biografia, ver nota 39, folhetim 1.

[6] Provavelmente houve alguma indisposição interna entre a cantora e a direção do teatro e não um mal-estar físico. Ao recuperar o ditado, o texto ganha um apelo humorístico, irônico e crítico.

[7] Beatrice, protagonista de *Beatrice di Tenda*, papel de A. Candiani. Esta ópera foi comentada no folhetim anterior de 8 de setembro e será novamente o assunto na crônica seguinte, do dia 25 de setembro de 1846 .

[8] No fim deste folhetim o próprio folhetinista diz ter sido divulgada, a nova ópera, na mesma noite do espetáculo, apenas uma hora antes do seu início.

[9] Ironia do folhetinista que, quatro linhas acima, sugere que houve algum problema administrativo e/ou político do teatro o qual teria ocasionado a mudança repentina.

[10] Adina e Nemorino são as personagens centrais da ópera *Elisir d'Amore.* Ver nota 4.

leva remendos sobre remendos, e por fim desaparece toda a fazenda primitiva, e só conserva a sua forma debaixo de aspecto miserável; e o *Elisir*, que fora no seu começo digno de lástima e de abandono, [11] com os remendos e sobrerremendos que tem levado tornou-se arrebatador. E digam lá que não é bom ateimar [12] com uma boa ideia! Todos diziam: o *Elisir* é a melhor ópera bufa de Donizetti, é o seu *Barbiere di Seviglia*; [13] na Europa faz furor toda a vez que sobe à cena; [14] e nós, fiados nessas histórias de além-mar, íamos ouvir o *Elisir*, e ainda ele não ia em meio que já o maldito sono fazia-nos abrir a boca a ponto de desconjuntar-nos os queixos. Cá dizíamos conosco: isto ou é mau gosto de nossa parte, ou são patranhas que nos contam. Porém a diretoria do teatro, que não se dá por vencida assim com quatro razões e meia, tanto insistiu, remendou e batalhou, que nos despertou desse aborrecimento, e nos traz agora a alma regalada. A batalha foi renhida! Morreram dois sargentos, dois médicos, duas mulheres, quatro cavalos e um burrinho branco que era coisa linda... A terra lhes seja leve! [15]

Falando agora sério, que diferença faz uma ópera cantada por este ou aquele indivíduo! E no entanto as notas e andamentos são os mesmos. É que o executante dá alma à música, e que de sua inteligência e método depende o ser ela agradável ou fastidiosa. E se assim não fora, que merecimento teriam os grandes cantores, e como se diferençariam eles dessa multidão de maus imitadores que os seguem? Entendamo-nos. Não dizemos isto agora para fazer uma aplicação a respeito do *Elisir* e sua execução primeira; falamos em tese; e seria uma injustiça se outra fosse nessa intenção. Artistas há entre nós que, tendo desempenhado mal os seus papéis nessa ópera por estarem fora dos seus caracteres, têm depois mostrado habilidade e tino em outras ocasiões. Apontaremos por exemplo o Sr. Eduardo Ribas, [16] um

---

[11] Não encontramos outro artigo ou folhetim a respeito dessa representação no *Diário do Rio de Janeiro* nem em *O Mercantil.*

[12] Citado como no jornal.

[13] Ópera bufa em dois atos, uma das obras-primas de Rossini, com libreto de Sterbini, baseado em Beaumarchais. Estreou no Teatro Argentina, em Roma, em 20 de fevereiro de 1816. No Rio de Janeiro, esta ópera teve sua estreia no Teatro São João, em 21 de julho de 1821. Martins Pena comentará a representação dessa ópera na temporada no folhetim 17.

[14] Na estreia de *Elisir* em Paris, em janeiro de 1839, Théophile Gautier, no *La Presse,* e Delécluse, no *Journal des Débats*, comentam a ópera sem grande entusiasmo. Ambos destacam a originalidade do aspecto burlesco da peça e elogiam a boa execução na *première*, sobretudo do tenor Ivanof, como Nemorino, de Mme Persiani no papel de Adina e Lablance como Dulcamara.

[15] O folhetinista provavelmente se refere às duas montagens anteriores dessa ópera no Rio de Janeiro, a de 1844, e de 1845. Os pares de personagens de que fala seriam, então, uma alusão aos atores que interpretaram a ópera nessas ocasiões. Assim, temos a seguinte configuração, respectivamente: os "dois sargentos", os barítonos, que representaram Belcore são: Guishoni e Grazziani; os "dois médicos", no papel de Dulcara, são Galletti e Eckerlin; as "mulheres" que interpretaram Adina são: Clara Delmastro e A. Candiani, provavelmente. Já os cavalos e o burrinho são elementos de cena citados, sem dúvida, para causar um efeito de humor. O folhetinista compara as antigas montagens da ópera a uma batalha para atingir a excelência na representação, daí todos esses personagens das antigas 'batalhas' terem sido abatidos.

[16] Eduardo Medina Ribas, barítono. Cantor português que chegou ao Rio de Janeiro em 1843. Desliga-se da companhia lírica italiana em 1846 devido a desentendimentos com Augusta Candiani. Pouco tempo depois vai

dos nossos mais distintos cantores, que [17] não tendo agradado na parte de sargento Belcore, [18] fez fanatismo em *Torquato Tasso*. [19]

Não deixaremos, já que se nos oferece ocasião, de dizer algumas palavras a respeito desse artista e do procedimento que com ele tem tido a diretoria do teatro.

Já o Sr. Ribas se achava no Rio de Janeiro quando chegou a companhia italiana. Sem intenção alguma de entrar para o teatro, artista de coração e apaixonado pela música, por prazer cantava em algumas casas de amizade e na Filarmônica, onde era muito aplaudido. O acolhimento lisonjeiro que teve a companhia italiana [20] despertou-lhe o desejo de fazer parte dela, e deu alguns passos para esse fim. Mil embaraços para logo se suscitaram, dizem que da parte dos cantores, porque viam nele um intruso que ia talvez perturbar a confraternidade que entre si tinham jurado. (Em boas deu a tal confraternidade!) Estes embaraços foram superados pela paciência com que se houve o Sr. Ribas, e pôde afinal conseguir ser escriturado. Não estavam ainda vencidos todos os obstáculos: restava-lhe a escolha da ópera em que devia estrear. Depois de longas contendas, decidiu-se que fosse *II Furioso*; [21] mas a intriga que contra o Sr. Ribas se urdia não lhe deu ganho completo neste negócio; porque devendo lhe ser distribuída a parte de Furioso, que é de barítono, e ser ele então o único que havia na companhia, foi pelo contrário entregue ao Sr. Massiani, tocando-lhe a parte de Kaidamá, [22] bem pouco própria para nela firmar sua reputação futura. O *Furioso* caiu porque o Sr. Massiani gritou como um furioso, por isso que sua voz não podia chegar com naturalidade às notas agudas; [23] e o Sr. Ribas foi também de envolto nessa queda. Novos trabalhados, pois, para levantar-se e ganhar terreno. Somos testemunha dos esforços que fez para que lhe consentissem cantar *Torquato Tasso*, ópera que havia escolhido para estrear, por ter a convicção do gênero que lhe era mais adaptado. Conseguiu por fim: o mais brilhante

---

para Portugal, mas retorna ao Brasil em 1852, onde dá continuidade a sua carreira. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2. p. 220-221.

[17] No jornal, sem o pronome relativo "que": "... um dos nossos mais distintos cantores, não tendo agradado na parte de sargento Belcore ...".

[18] *Rôle* do barítono em *Elisir d'Amore*; trata-se um sargento que quer se casar com Adina. Eduardo Ribas foi seu intérprete na montagem de 1846.

[19] Personagem principal que intitula o melodrama homônimo, ópera semisséria, composta por Gaetano Donizetti sobre libreto de Jocopo Farretti a respeito da vida e obra do grande poeta renascentista italiano. A ópera esteou em Roma no Teatro Valle, em 9 de setembro de 1833. Martins Pena comentará a representação dessa ópera, na temporada em curso, no folhetim de 13 de julho de 1847. No teatro de São Pedro de Alcântara, estreou em 11 de outubro de 1844.

[20] Chegada e instalada no Rio de Janeiro no início de janeiro de 1844. Ver nota 2, folhetim 1.

[21] *Il Furioso all'isola di San Domingo*, melodrama em dois atos; libreto de Jacopo Ferretti e música de Gaetano Donizetti. Estreou em Roma, no Teatro Valle, em 2 janeiro de 1833. No Rio de Janeiro, estreou no teatro de São Pedro de Alcântara, em 7 de setembro de 1844.

[22] Kaidamá é um personagem mouro de *Il Furioso*, escrito para tessitura de baixo.

[23] Francesco Massiani era barítono, voz para a qual foi escrito o personagem Cardenio, o furioso.

trunfo o escolheu, e de sobra pagou todas as suas fadigas e dissabores. O aplauso espontâneo é a maior das recompensas que pode obter um artista.

O grande sucesso que granjeara nessa ópera fez ciúmes a algumas pessoas, que procuraram desacreditá-lo com boatos que, ainda a serem verdadeiros, deviam ficar entre bastidores e inteiramente alheios ao público. Fosse como fosse, na renovação do contrato teve o Sr. Ribas de despedir-se da companhia, por não poder aceitá-lo tal qual a direção do teatro o queria firmar; e partiu então para o norte do Império, desenganado que nada podia conseguir. Passados tempos, soube que as influências que o guerreavam tinham, umas desaparecido, outras abandonado o campo, e que a companhia estava em completa anarquia e descontratada. Voltou esperançado, e insciente de que insuperável obstáculo o aguardava. Quiséramos prosseguir, mas o pejo nos tolhe a pena; e demais, não há quem ignore hoje a razão por que o Sr. Ribas não se acha fazendo parte da companhia italiana. E perguntaremos agora: houve dignidade em aceder a certa cláusula de um contrato, que exclui um artista bem visto pelo público, e isso por motivos inteiramente particulares? [24] Que temiam? Que essa pessoa não se quisesse contratar sem esta condição? Mas esse temor vai de encontro à [25] tão querida máxima em voga no nosso teatro: *que ninguém faz falta*. Saberemos que se mudou a forma desta cláusula, por muito crua; mas o seu espírito e extensão existe em outra que a substitui. As aparências não se salvaram.

O Sr. Ribas retira-se para a Europa, [26] e pedimos-lhe que, em atenção a esta fraca voz que em seu favor levantamos, não conte por lá o que por cá vai; que não seria em nosso abono. Muitas felicidades lhe desejamos pelos momentos de prazer que nos deu.

Tornemos ao *Elisir*. [27] É principalmente à Sra. Marieta a quem se deve a ressurreição desta ópera. Não se pode imaginar nada de mais gracioso e belo que sua figura debaixo dos trajos de Adina. Seus olhos brilham de vivacidade quando lê aos camponeses a história.

Della crudele Isotta. [28]

No encontro com o sargento Belcore, [29] seu ar é faceiro como o de uma loureira acostumada a ser requestada, e a quem os rendimentos amorosos já são como devidos. Ao

[24] Aparentemente houve um único episódio de afastamento do cantor devido a um desentendimento entre ele e Agusta Candiani, o que o teria levado a se desligar da companhia e pouco tempo depois embarcar para Portugal, em 1846. Retornou ao Brasil em 1852 e reestreou ao lado de Rosina Stoltz no Teatro Provisório. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel ... op.cit.,* v. 1, p. 220.
[25] No jornal, "a".
[26] Para Portugal. Ver nota 25.
[27] Título grafado sem itálico no jornal.
[28] Cena I, Ato I. Em português: "Da cruel Isolda".
[29] Cena II, Ato I.

receber o ramalhete, um sorriso de agradecimento e vaidade feminina paira em seus lábios, e faz o desespero do pobre Nemorino, que ela finge não ver; e no dizer:

Non è, non é si facile [30]

Adina conquistar, [31]

sua voz tem um timbre tão argentino e solto, que é um verdadeiro prazer ouvi-la. No dueto com Nemorino

Chiede all'aura lusinghera... [32]

como é cruel zombando daquele para quem um sinal de compaixão seria um céu de delícias! E a música deste *andante* tão bem exprime o sentido de suas palavras, que bem se pode dizer que uma coisa é ouvir, outra é cantar.

Habituada a ter sempre a seus pés o desgraçado Nemorino suplicante e amante, não é sem grande surpresa que o vê dançando e alegre.

Non mi guarda neppiu! Com'é cambiato!... [33]

Na acentuação que dá a estas poucas palavras, e no jogo de fisionomia em toda a continuação do dueto, exprime com muita naturalidade o sentimento que a aflige, e que procura encobrir com riso forçado.

Os prolongados aplausos do público quando ela canta o dueto com Dulcamara, mais dizem do que poderíamos escrever; mas não podemos deixar de lembrar a sensibilidade com que canta:

Quanto amore! Ed io spietata!

Tormentai si nobil cor! [34]

parece um suspiro do coração, um remorso pesaroso que se desperta no fundo d'alma pelos males que causou, e que a todo o custo quer reparar. E exclama depois:

Io non vo che, Nemorino!... [35]

E alegre e buliçosa, confessa o que a todos ocultara, até a si mesma. [36] Bela música é a de todo este dueto. Suas frases e modulações se seguem com encadeamento admirável. No

---

[30] Erro tipográfico no jornal, a forma correta em italiano seria "è" e não "é", como transcrito. Em português: "Não é tão fácil / Adina conquistar".
[31] Cena II, Ato I.
[32] Cena III, Ato I. A ortografia correta da palavra transcrita "Chie de" é "Chiedi". Em português: "Pede à aura lisonjeira".
[33] Novamente erros tipográficos: o correto seria "mi" ao invés de "me", como transcrito no jornal, e "è" onde se lê "é". Cena VIII, Ato I. Nesse momento, Nemorino acabara de tomar o falso elixir vendido pelo charlatão Dulcamara. Ele pensa que é apenas uma questão de tempo, e, em poucas horas, Adina se apaixonará por ele. Em português: "Nem me olha mais! Como está mudado!".
[34] Cena I, Ato II. Em português: "Quanto amor! E eu impiedosa! Atormentas tão nobre coração!".
[35] Cena VI, Ato II. Imprecisão tipográfica; o correto seria "Io non vo' che, Nemorino". Em português: "Eu não quero que, Nemorino".

andante da ária final mostra a Sra. Marieta toda a extensão de sua voz, assim como no lindo *allegro* tirado de outra ária de *Columella*. [37]

Quiséramos enumerar todos os lugares e ocasiões em que a Sra. Marieta torna-se credora de aplausos; mas como o público não é deles avaro nessas ocasiões, paramos aqui.

O Sr. Marinangeli desempenha o papel de Nemorino com bastante naturalidade. A simplicidade de um campônio a quem o amor torna ainda mais simples, a credulidade e alegria que transpiram em seu semblante quando supõe ter encontrado no elixir da rainha Isotta remédio para seus males, a desesperada e dolorosa resolução que toma de fazer-se soldado para ir morrer longe daquela que o traz em delírio, é tudo bem interpretado. É de sentir que a voz do Sr. Marinangeli seja de tão pouca força e vibração, e que tendo bom estilo, não possa dar a sua voz toda a extensão necessária em um teatro tão grande como o de S. Pedro.

O Sr. Franchi é, dos três Dulcamaras [38] que temos ouvido, o melhor; dizemos só ouvido, porque o Sr. Galletti interpretou com mais naturalidade esse papel. Dulcamara é um charlatão, seus gestos e ademanes devem ser compassados e estudados, como os de um impostor que quer iludir com a sua pretendida ciência. Em geral, os homens do campo são mui desconfiados, e duvidamos que se deixassem iludir por um médico que, contando maravilhas de seu saber, andasse de um lado para outro, pulando e vestido de uma maneira tão *caricata*. O Sr. Galletti tinha um modo mais assentado, e guardava melhor o caráter de impostor. Atendia com gravidade àqueles que o consultavam, e, deixando transpirar por gestos fugitivos a malícia com que os ouvia, inculcava-se sem custo. De todas as profissões, a do médico é a que precisa de mais impostura (não sabemos por que razão; dizemos apenas o que é); [39] assim, pois, quanto mais ignorante e charlatão é o médico, maior soma de impostura necessita empregar; e não é decerto fazendo bichancros e caretas que ele pode enganar, ainda mesmo aos mais ignorantes camponeses.

---

[36] Cena VIII, Ato II.

[37] Ver definição de *allegro*, nota 38, folhetim 1. Provavelmente se trata da ópera *Il Ritornono di Columella da Padova*, composição de Vicenzo Fioravanti e libreto de Passaro, originalmente escrito em dialeto napolitano, em 1839. A ópera reestreou em Veneza, no teatro San Benedetto, em 1842, com libreto traduzido para o italiano *standard* por Cambiagio e com a música adaptada por Edoardo Bauer CLÉMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1867-1880.

[38] Os "três Dulcamaras" é uma alusão aos outros atores que interpretaram esse papel nas duas montagens brasileiras anteriores dessa ópera, nas temporadas de 1844 e 1845.

[39] O comentário extremamente irônico de Pena, feito entre parênteses, dialoga, ainda que de forma indireta, com os dizeres iniciais desse folhetim sobre o "doutor do teatro".

A voz do Sr. Franchi é muito apropriada para os caracteres bufos, e dela sabe tirar muito bom partido. Gutural, e por isso *parlante*, [40] deixa-se ouvir através do acompanhamento com pronúncia distinta; e é esta a primeira qualidade do cantor cômico. Sempre o aplaudimos no dueto com Adina. Aí é apropriado o modo por que se apresenta e canta. Alegre e gracioso com as damas, melhor se insinua o avisado charlatão.

O Sr. Eckerlin é cantor consciencioso e pessoa muito atenciosa. Não parece esta qualidade de pouca monta em um teatro, onde muitas vezes a falta de atenções traz grandes embaraços; por isso a apontamos, sem contudo fazer ofensa aos demais artistas. Sua voz, que é sã, não liga suficientemente o canto, e o torna entrecortado; apesar deste defeito, que sem dúvida é devido à má escola, pode se ouvir em cena. O bom gosto com que se apresenta sempre vestido é digno de elogios. [41]

Pedir-lhe-emos que no papel de Belcore tenha mais vivacidade e arreganho militar. Um sargento que namora com tanta fatuidade tem mais desenvoltura, por isso mesmo que faz tão boa ideia de si. Temos notado que toma sempre mal o tempo quando, ao deixar os seus soldados, se dirige para Adina, o que o obriga a estar defronte desta por alguns instantes sem saber o que há de fazer de si e do ramalhete que traz na mão. Pode preencher este tempo de espera dirigindo-se primeiro às demais camponesas, como examinando-lhes os semblantes, [42] até porque é esta a inteligência das palavras que dirige a Adina:

Come Paride vezzoso

Parse il pomo alla più bella. [43]

Aleluia! Gritou um sujeito junto de nós ao ver a Sra. Deperini fazendo a parte de *Giannetta*. [44] Achamos esta exclamação de muito mau gosto, porque há tempos a esta parte a Sra. Deperini tem-se emendado, abandonando as suas exageradas pretensões. Temos muita satisfação em lhe dar os parabéns por tão salutar resolução, que em seu proveito reverte. Muito bem desempenhou o seu papel; mostrou-se de bom humor, e no coro de damas cantou que se podia ouvir com prazer, apesar das suas companheiras, que iam deitando o caso a perder. Desta vez porém tem desculpa; a ópera não teve um só ensaio pela pressa com que foi à cena, tendo-se deliberado a sua escolha a uma hora da tarde do mesmo dia.

---

[40] Sem itálico no jornal.
[41] Os figurinos do Sr. Eckerlin são sempre elogiados pelo folhetinista.
[42] Martins Pena faz observações que cabem a um inspetor de cena, cuja função é semelhante à do diretor da peça. Ao que tudo indica, Pena era bastante atento e exigente quanto ao aspecto cênico das óperas, assim como em suas peças. Em suas comédias, ele deixava recomendações a esse respeito anotadas na transcrição da peça original.
[43] Cena II, Ato I. Em português: "Como Páris benevolente/ [*Parse il pomo*] à mais bela".
[44] Provável erro tipográfico ;"Gionnetta", no jornal.

− Na noite de 9 deu o Sr. Carlos Wynen, [45] rabequista [46] belga, uma academia vocal e instrumental em seu benefício. Além dos artistas da companhia italiana, que executaram diversas peças de canto, o Sr. Vítor Ribas [47] tocou no melofone que tanto agradara em outra ocasião, a ária da *Prigione d'Edimburgh*; [48] e seu irmão, o Sr. Eduardo, cantou a bela ária com coros da *Mareschiale d'Ancre*. [49] O Sr. Wynen é um rabequista distinto, e moço como é, pelo correr do tempo e aturado estudo a que se entrega, virá a ser, não o duvidamos, uma celebridade. Prevemos-lhe brilhante futuro na senda em que caminha.

No rondó russo, [50] que deu começo à academia, mostrou todo o entusiasmo que o arrebata, e a grande execução e força que tem adquirido no seu instrumento. No dueto da *Norma* [51] com a Sra. Marieta, os sons que tirava das cordas como que diziam as palavras da Adalgisa [52] pela grande expressão com que as fazia vibrar debaixo do arco.

O melofone, que é instrumento novo entre nós, tem muita suavidade e extensão de vozes, pois que suas notas sobem das mais graves do fagote às mais agudas da clarineta. Nas peças concertantes [53] com grande orquestra, que muitas vezes domina, é de magnífico efeito. É pena que sua forma seja tão incômoda e sem elegância.

Em geral, todas as peças que se cantaram nesse benefício andaram bem e agradaram, e em particular a introdução de *Semiramide*. [54] A falta de trajes a caráter nessas academias as tornam muitas vezes insípidas. A música dramática tem seus tempos de espera em atenção ao jogo cênico respectivo, e faltando este, os cantores que, se estivessem representando a caráter, saberiam como preencher esses tempos, vendo-se de casaca e papel na mão, vexam-se, não

---

[45] Carlos Wynen, violinista belga. Fez seu primeiro concerto no Rio de Janeiro na quarta-feira, 9 de setembro de 1846. Em 1861 foi nomeado primeiro violinista honorário da Capela Imperial. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel ... op. cit*., v. 2, p. 246. O programa anunciado era composto por trechos (aberturas, árias, cavatinas e duetos) das óperas de grande sucesso e a apresentação, dividida em duas partes.

[46] No jornal, "rebequista".

[47] João Victor Ribas, violino regente da orquestra do teatro de São Pedro. Sobre sua biografia, ver nota 59, folhetim 1.

[48] Título grafado sem itálico no jornal. La *Prigione d'Edimburgo*, ópera em três atos; libreto de Caetano Rossi e composição de Frederico Ricci. A obra estreou em 18 de março de 1838, em Trieste.

[49] Título sem itálico, no jornal. *La Marescialla d'Ancre,* ópera de Nini, baseada no drama francês *Maréchale d'Ancre* de Alfred de Vigny; estreou em Pádua em 1839. CLÉMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1867-1880.

[50] Na terminologia musical, rondó é o movimento final de uma sonata, trio ou quarteto, o qual constitui a forma final da obra, geralmente, de grande expressividade. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 109-110.

[51] Tragédia lírica em dois atos. Música de V. Bellini e libreto de Felice Romani. Estreou no Théâtre Royal de l'Odéon de Paris em 6 de abril de 1831.

[52] Adalgisa, soprano, personagem de *Norma*; jovem sacerdotisa que se apaixona por Pollione, procônsul romano e marido de Norma.

[53] No contexto musical, trata-se do instrumento que exerce essa função de solista.

[54] No jornal, transcrito sem itálico. Melodrama trágico em dois atos de Rossini e libreto de Gaetano Rossi baseado na tragédia de Voltaire. Estreou em 3 de fevereiro de 1823 no Teatro La Fenice em Veneza. No Brasil, essa ópera foi montada bem mais tarde, em 2 de dezembro de 1847, no Teatro de São Pedro de Alcântara.

sabem o que hão de fazer de si, e os espectadores como que percebem um vazio nas peças que se executam. [55]

O que houve de mais notável nesse benefício foi uma *coroa-caudata* que da quarta ordem [56] desceu sobre a Sra. Deperini. Pareceu-nos um cometa. Aguardamos ocasião oportuna, e não nos faltará ela, de dizermos o que pensamos sobre essas coroas e flores de encomenda que é agora moda atirar-se ao tablado por qualquer coisa. O excesso tem sido tal que às vezes provam elas o contrário do que se tem em vista inculcar. Com vagar falaremos nas coroações teatrais.

− Na sexta-feira deu-se *Ernani*. [57] Os dois primeiros atos andaram bem, e não assim o terceiro e quarto. Conhecia-se em quase todos os cantores como uma preocupação alheia ao entrecho da ópera. Não entravam a tempo, distraíam-se, perdiam o compasso, e era tudo uma lástima. Indagamos a causa destas duas fases que apresentara a ópera; e soubemos que tudo proveio da determinação tomada pela diretoria de dar a *Norma*, cantada pelo novo tenor (dizem praguentos que o não é), o Sr. Tati. [58] Outras muitas coisas nos disseram; e podemos afirmar ao público que a discórdia está no campo de Agramante. [59] E por que razão?... O que for soará. [60]

[55] Os comentários sobre o figurino é um aspecto recorrente na crítica de Martins Pena. Ver, por exemplo, nota 43.
[56] No caso, trata-se de um camarote localizado no quarto andar do teatro.
[57] Sem itálico, no jornal. Drama lírico em quatro atos; libreto de Francesco Maria Piave, baseado no drama de Victor Hugo, e composição de Giuseppe Verdi. Esteou no Teatro La Fenice de Veneza, em 9 de março de 1844. No Brasil, esta peça estreou em 16 de junho de 1846 no Teatro de São Pedro de Alcântara.
[58] Cantor recém chegado da Itália, contratado pela companhia lírica italiana. Martins Pena discute a polêmica que envolve o novo cantor – se ele é ou não tenor – no folhetim seguinte, de 25 de setembro de 1846. Na publicação de 7 de outubro de 1846, o folhetinista comenta a "estreia do Sr. Tati na ópera *Norma*". A concordância da diretoria do teatro para que Tati estreasse na *Norma* causou grande polêmica porque o cantor Giuseppe Marinangeli detinha os direitos dessa ópera, enquanto primeiro tenor do teatro. A polêmica entre os cantores e entre eles e a diretoria suscitou vários artigos, por eles escritos, publicados nas rubricas "Correspondência" e/ou "Publicações a pedido" a partir de 11 de setembro de 1846.
[59] "La discordia regna nel campo di Agramante", citação do poema épico de Ariosto, *Orlando furioso,* XXVII-XXX, publicado originalmente em 1516. Ameaçado, Carlos Magno pede auxilio ao arcanjo São Miguel, que desce à terra para encontrar a Discórdia e enviá-la ao campo inimigo para semear a desavença. ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Roma: Fermento, 2009.
[60] Trocadilho com o ditado popular "o que for será". Como se trata de ter a resposta se o Sr. Tati é ou não é tenor, tal dúvida será sanada apenas ao se escutar o Sr. Tati, daí a troca do verbo por "soará".

Folhetim do Jornal do Commercio

25 DE SETEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

O Sr. Tati. — Segunda representação de *Beatrice di Tenda*.

Grande alvoroço havia entre os diletantes. Correndo de um para outro lado, davam aos amigos e conhecidos que encontravam a grata notícia que os enchia de júbilo. – Então, o que é? perguntávamos nós. O que aconteceu?... Chegou a Grisi, [1] a Pasta, [2] ou a defunta Malibran? [3] ... – Nada, não senhor... – Quem foi pois que chegou? – Um tenor, meu amigo, um tenor de pulso, como cá nunca apareceu!... – Bravíssimo!... – E quem é ele, como se chama?... – Filippo Tati... – Tati?... – Sim, Tati, artista de primeira ordem... – Não duvido, até porque o não conheço. – ... E que muitas vezes cantou nos teatros de Londres e Paris em substituição de Rubini. [4] – Olá!... a coisa é séria... E que bom vento o trouxe às nossas praias?... A que feliz acaso devemos tanta ventura?...

---

[1] Giulia Grisi (Milão, 1812 – Berlim, 1869) soprano italiana. Estreou em Bolonha, em 1828, aos 16 anos, na ópera *Zulmira,* de Rossini. Admirada por sua beleza e desenvoltura nos papéis trágicos, era dona de belo timbre e voz firme. Em 1832 passou a integrar a trupe do Théâtre Italien de Paris, ao lado de Rubini e Lablanche, estreando na *Semiramide,* de Rossini. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872, t. VIII, verbete "GRISE, Giulia".

[2] Giuditta Negri Pasta (Côme, 1798 - Côme 1865) mezzo-soprano italiana. Nos anos 1820, Pasta foi engajada pelo Teatro Italiano de Paris onde participou da montagem de *Otello* e interpretou, entre outros papéis, Tancredi, Nina, Medea e Semiramide. Além de boa cantora, era admirada por seu talento como atriz dramática e cômica. LAROUSSE, Pierre. *op. cit.*, 1874, t. XII, verbete "PASTA, Giuditta Negri".

[3] Maria-Felicia Garcia, chamada de Malibran (Turim, 1808 – Manchester, 1836). Foi a mais célebre *cantatrice* italiana do século XIX. Tendo iniciado sua carreira nos Estados Unidos, estreou no Teatro Opéra com a *Sémiramide* em 1828. Foi contratada pelo Teatro Italiano, onde debutou com a Desdemona de *Otello*. Faleceu aos 28 anos em decorrência de um acidente a cavalo. Malibran sempre foi lembrada e admirada por seus belos olhos e por seu belo timbre de mezzo-soprano, preciso e vibrante, que emocionava a plateia em um canto expressivo e apaixonado. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.*, 1873, t. X, verbete "MALIBRAN, Maria-Felicia Garcia".

[4] Giovanni Batista Rubini (Romano, 1795 – 1845); tenor italiano. O sucesso, na Itália, foi alcançado com a interpretação do repertório de Rossini, como *Cenerentola, Dona del Lago* e *Otello*. Entre 1831 e 1843 Rubini realizava duas temporadas por ano, se revezando entre os Teatros Italianos de Londres e Paris. Os críticos da época destacam a voz suave e plena de Rubini, assim como, sua expressividade e domínio da intensidade vocal, do *piano* ao *forte*. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.*, 1875, t. XIII, verbete "RUBINI, Jean-Baptiste". A informação de que Tati teria substituído Rubini não é procedente. Na verdade ambos os cantores participaram da criação da ópera *Gianni de Calais*, composição de Donizetti e libreto de Domenico Gilardoni, que esteou em Nápoles, no Teatro del Fondo, 2 de agosto de 1828. ASHBROOK, William. *Donizetti and his operas.* Cambridge ; London ; New York: Cambridge University Press, 1982. p. 545.

Aqui o sujeito com quem falávamos respondeu entre dentes, assim em ar de quem não sabe o que há de dizer, e nós ficamos na mesma; mas como a prática não podia parar aqui, tão interessante tinha principiado, e tanto nos cativava, que prosseguimos:

– Já o ouvimos cantar?... – Algumas vezes. – E que tal?... Sublime! magnífico!... estupendo!...

E isto dizendo deu-nos um abraço com entusiasmo.

– Muito estimo! muito estimo!... dizíamos procurando meios de nos desenlaçarmos de seus braços. – E já está contratado no teatro?... – Pois que dúvida! Era possível que chegasse um tenor desta ordem, e que a diretoria do teatro o não contratasse?... Ela compreende melhor do que julgam os seus interesses; e ainda mesmo que os não compreendesse, os empenhos para alguma coisa se inventaram, e esses não faltariam. – Excelentemente! E quando o ouviremos, e em que ópera? – Quando, não sei; mas a ópera será a *Norma*. [5] Verá então o que é cantar: e viva na certeza que se nunca foi à Europa é esta a primeira vez que saberá o que é canto italiano, porque até agora não tem feito no nosso teatro senão arremedar o que há de bom e suportável no mundo nesse gênero.

E o nosso amigo, depois de proferir estas palavras deixou-nos apressado, e lá mais adiante, no dobrar uma esquina, agarrou-se a um sujeito, e pelo seu gesticular excessivo e animado, pareceu-nos que repetia a mesma história e elogios do tenor.

Notícias boas são sempre agradáveis, e a que ouvimos estava nesse caso. Com razão pois ficamos satisfeitíssimos, e confiando nas boas informações do nosso amigo a respeito do tenor, as repetíamos por toda a parte, e assim deixamos muita gente contente, que como nós também gosta de novidades musicais. É verdade que, fazendo-nos eco de uma novidade, que esforçávamo-nos para crer verdadeira, havia no fundo do nosso espírito uma desconfiança; porque quando se trata de cantores queremos ouvir para crer. [6] Para tranquilidade de consciência, fizemos logo o firme propósito de seguir o Sr. Tati por toda a parte, assim como se segue um rouxinol para se lhe ouvir a voz. Trabalho perdido foi esse. O homem, quero dizer a sua voz, sempre nos escapava. Ora não chegávamos a tempo às casas onde cantava; ora estava doente, ou apareciam outros inconvenientes. No entanto corriam os dias, e nós sempre logrados, e a notícia do seu merecimento crescia, assim como a nós a água na boca. Há logros que exasperam, e, confessamos, já andávamos um pouco indisposto com o Sr. Tati, que, a falar a verdade, não tinha culpa; mas sobre alguém havia recair por força o nosso mau

[5] Ver nota 51, folhetim 2.
[6] Trocadilho com ditado popular que é "ver para crer".

humor. Ah! que se encontrássemos o amigo que nos dera a notícia!... Mas qual! cremos que andava pelos outros cantos da cidade tocando a buzina da fama. Isso é que é ser *dilettante*! O mais histórias!

Um dia ouvimos pronunciar em uma roda de cinco pessoas o nome do novo tenor, chegamo-nos por curiosidade, e a um dos cinco (estamos quase dizendo quem era... mas não!) ouvimos o seguinte: – Meus senhores, não se iludam, assim como se iludiu, tem-se iludido e há de se iludir a diretoria do Teatro de S. Pedro de Alcântara enquanto não consultar em negócios desses [7] pessoas que entendam do riscado; o homem não é tenor. Não é tenor! exclamaram todos em coro, e com mais afinação que os da *Beatrice*. [8] – Não! replica o orador; e vou dar razão do meu dito. O Sr. Tati, um dia depois de desembarcar, dirigiu-se à sala de ensaio do teatro na ocasião em que se estudava *Beatrice di Tenda*, e aí disse que desejava escriturar-se na companhia, como barítono, e para dar uma amostra de sua habilidade cantou parte do *allegro* da ária de D. Carlos em *Ernani*: [9] logo não é tenor, e não pode ser nunca!

A conclusão pareceu-nos um pouco violenta, porque enfim um homem pode ser tenor, e todavia cantar como barítono. Fazíamos esta reflexão quando um dos da roda interpelou o orador da seguinte maneira: – Mas como foi ele escriturado como tenor? – Aí é que está a coisa! tornou-lhe este; o barítono metamorfoseou-se em tenor por conselhos de um amigo que ...

Isto ouvindo, e não querendo esperar pelo resto por nos cheirar já a intriga, voltamos as costas e deixamos os cinco questionando, e julgamos que ainda hoje questionam. Há homens que nem pelo diabo arriam [10] de um furo quando se lhe mete uma ideia nos cascos.

Nunca gostamos de intrigas, e não duvidamos que já uma se levantava *piano piano* [11] contra o Sr. Tati; mas, apesar disso, a desconfiança arraigava-se no nosso espírito. Os intrigantes contam com essa natural fraqueza d'alma que a maior parte das vezes debalde combatemos, e por isso conseguem muitas vezes os seus fins.

La calunia é venticello.

[7] Assim no jornal, sem vírgulas.
[8] Sem itálico no original. Referência à observação feita no folhetim de 8 de setembro de 1846. Os coros estiveram lastimáveis nessa representação, sobretudo no quesito afinação. Conferir penúltimo parágrafo do referido folhetim.
[9] Ver nota 57, folhetim 2.
[10] No jornal, "arreiam".
[11] Expressão em italiano, que quer dizer bem devagar, com cautela.

Piano piano vá crescendo. [12]

Assim diz D. Basílio, que conhecia o mundo; outro tanto conhecêssemos nós o Sr. Tati, que não andaríamos nestas amofinações.

Nesse mesmo dia encontramo-nos com um amigo, que, pelo primeiro Deus-te-salve, foi-nos logo atirando à cara com estas palavras bem gritadas: – Não sabes o que perdestes! – Então o que foi?... – Ontem à noite ouvi o novo tenor cantar. – Então, com efeito, é tenor!... – Boa pergunta!... Pois o que queres tu que ele seja! – Eu? – Sim! – Que seja tenor, que é a maior felicidade que pode acontecer a um homem de bem neste tempo de harmonias teatrais e sociais. – Pois é justamente o que ele é; e canta como ainda não se cantou aquém da linha: belo estilo e excelente método.

Ainda não tínhamos acabado de tal ouvir, quando nos esbarramos com outro sujeito, que se preza de entendido nessas matérias de música, o qual engalfinhando-se conosco, disse logo sem mais preâmbulo: – O tenor não é tenor. – Então o que é?... – É barítono... Ontem estive em uma casa onde ele cantou, e bem deixou ver, pela robustez das notas graves e fraqueza das agudas, e essas mesmas de pouco alcance, que ele é, justiça seja feita, muito bom barítono.

Ora, entenda-se um homem no meio destas contradições de é e não é!... Mas, como

To be, or not to be, that is the question, [13]

cada vez mais nos impacientávamos, e pedíamos ao céu e à terra o comparecimento do Sr. Tati no tablado do teatro, cantando o que quer que fosse, porque aí e só aí é que se pode aquilatar o cantor lírico, e receber ele o batismo da aprovação ou reprovação pública. Soubemos, enfim, com inexplicável júbilo que a diretoria havia deliberado em sua sabedoria que o novo tenor estreasse na *Norma*. [14] Conquanto isto de dar-se a *Norma* já vai um pouco a matar, apressados fomos encomendar o nosso bilhete com tempo, porque nessas ocasiões de novidades o bilheteiro tem lá os seus diletos a quem primeiro serve ... faz muito bem! Quem

[12] Referência aos versos da famosa "aria della Calunia", de *Il Barbiere di Seviglia,* de Rossini e Sterbini; Cena VIII, Ato I. De fato, o primeiro verso é transcrito integralmente, salvo o erro ortográfico de "calunia" e "é": "La calunnia è un venticello". O segundo, é uma recomposição do verso "Piano piano, terra terra" com do oitavo subsequente, "lo schiamazzo va crescendo". Em português: "A calunia é uma brisa / Que devagarinho vai crescendo". STERBINI, Cesare. *Il Barbiere di Siviglia,* dramma giocoso in 2 atti. Paris: Lange Lévy, 1846.

[13] Célebre frase do drama shakespeariano *Hamlet*, representado entre 1598 e 1601, cuja primeira edição data de 1603. Naturalmente, Martins Pena traz essa citação não somente porque já era uma frase conhecida dos leitores, mas, principalmente, porque causa humor hilário e provocador, tendo em vista o contexto dramático e profundamente introspectivo da reflexão de Hamelet na peça, se comparado ao contexto leviano e popular para o qual o folhetinista traz essa frase reflexiva.

[14] Alusão à polêmica entre o primeiro tenor do teatro G. Marinangeli e F. Tati, que o público acompanhou nas páginas dos jornais. No dia 19 de setembro o novo cantor publicou uma resposta às acusações de que estaria impondo sua estreia na *Norma*; ele argumenta que esta ópera teria sido uma proposição do diretor do teatro ao seu procurador.

não dá importância ao lugar que exerce não o enobrece. A propósito lembramos as pessoas que frequentam o teatro que presentemente a amizade mais proveitosa é a dos cambistas. Parecem-nos os donos da casa; senão vejam o desgarre e importância com que dispõem dela. Havemos de procurar uma carta de recomendação ou um bom empenho para algum deles. É bom ter amigos até no inferno; quero dizer, até no saguão do teatro. Enfim, designou-se a noite de terça-feira, 14 do corrente, para a estreia; [15] mais ai! meus pecados! tudo se assanhou contra o pobre Sr. Tati. O Sr. Marinangeli por uma parte aparece com o seu manifesto, os jornais por outra, os *dilettanti* por todas, a diretoria em uma dobadoura, o médico chamado a passar certidões, os pés de alferes em campo com a lança em riste, tudo a tecer, tudo a mexer, e a calúnia, segundo me parece,

Come um colpo di canone, [16]

estalou, rebentou, ribombou por estas praças e ruas, e a noite de terça-feira passou-se deixando-nos na mesma... Ora isto!... Se soubéssemos com certeza quem tem culpa... ah!...

Quando se acalmou a paixão que de nós se apoderara por tão insuportável contratempo, pedimos contritos a Deus que nos desse paciência e juramos esperar a estreia do *contestado* tenor (que desejamos lhe seja favorável) com toda a resignação cristã de que somos capazes, sem dar ouvidos a este ou aquele que a seu favor ou em desabono falasse.

Em consequência da questão de é e não é, tivemos na sexta-feira [17] *Beatrice di Tenda* pela segunda vez. Foi-nos muito agradável ver que algumas de nossas reflexões foram tomadas em consideração. O Sr. Massiani, ao ouvir a *romanza* de Agnese, voltou-se para o palácio e não para a parede; a Sra. Deperini tocou alaúde em vez de guitarra de barbeiro, e seu vestido bonito não lhe distraiu tanto a atenção; a estátua de Facino Cane não veio de entre os bastidores fazendo mesuras ao público; e as próprias caçarolas pareceram-nos pintadas, ou muito nos enganamos, em guisa de escamas, para lhes dar um caráter mais guerreiro, e a semelhança de morrião antigo. Na sua execução toda a ópera esteve melhor. [18]

De todos os pedaços que cantou o Sr. Massiani demos a primazia à bela ária depois do *quintetto* [19] do julgamento. Com grande expressão e arte a cantou. Sua voz, que tem ultimamente tomado um timbre mais agudo e baritonato, [20] presta-se com vigor a essas

[15] Não há anúncios sobre esse espetáculo no *Jornal do Commercio.*
[16] Verso 24 da "aria della Calunia". Ver nota 12.
[17] 17 de setembro, portanto. Esse espetáculo nem chegou a ser anunciado no jornal; provavelmente foi uma decisão de última hora.
[18] Conferir no folhetim 1 as observações e as censuras feitas pelo crítico sobre a primeira representação de *Beatrice di Tenda*.
[19] No jornal, "*Quinteto*", com inicial em maiúscula.
[20] Citado como no jornal.

músicas de força e grande expressão. Quando aqui chegara o Sr. Massiani, outro nome não podia dar à sua voz que a de *baixo*; ateimou sempre em cantar as partes de *barítono*; e esse insistir, que muitas vezes escandalizou os nossos ouvidos, e que teria perdido a outro cantor menos robusto, foi-lhe de grande vantagem. O Sr. Massiani hoje está barítono, mas como a sua voz tem subido artificialmente, não pode modular-se com suavidade nas suas cordas mais altas e bem exprimir o canto apaixonado. Convêm-lhe as partes de energia como a de Alcandro, [21] de Filippo, [22] mais que as de Torquato Tasso [23] e Riccardo [24]. Graças aos seus estudos e esforços, tem sabido desmentir a pecha de monótono que ao princípio lhe foi lançada. Presentemente é, a nosso ver, um dos melhores cantores da companhia; ao acionado expressivo ajunta uma voz de grande vibração e efeito dramático. Nestas últimas três óperas, *Safo*, *Ernani* e *Beatrice*, o Sr. Massiani tem mostrado o que pode a perseverança unida ao desejo de agradar e consciência da arte. Damos-lhe os parabéns pelos progressos que vai fazendo.

Da Sra. Candiani diremos que a sua voz angélica traduz todo esse canto de Beatrice [25] de um modo que comove. Sobre a cavatina já demos nossa opinião em um dos folhetins passados; [26] só acrescentaremos que ainda a executou bem, e que deu a todos os espectadores em geral muito prazer. No *duetto* de reprovações com o Filippo prestou aos seus acentos toda a energia que a situação pedia. O *allegro* deste *duetto* é de um belo caráter e apropriação. A orquestra como que suspira, e um canto simples, mas enérgico, a acompanha, e perfeitamente explica a situação da pobre Beatrice, que perante seu ingrato senhor suplica e geme. No *quintetto* pareceu-nos já um pouco cansada. [27] Do meio para o fim toda esta ópera toma um caráter mais enérgico, e é justamente quando a Sra. Candiani se acha exaurida de forças; merece pois louvor pelos esforços que faz, principalmente na ária final. Esperamos ainda ouvir a Sra. Candiani com todo o seu antigo vigor quando se achar restabelecida, o que muito lhe desejamos.

[21] Alcandro, barítono; personagem de *Saffo*, de G. Pacini, primeiro sacerdote de Apolo em Leucade. No jornal o nome é grafado "Alcondro".
[22] Filippo Maria Visconti, barítono; duque de Milão, em *Beatrice di Tenda*, de V. Bellini.
[23] Protagonista da ópera homônima *Torquato Tasso*. O registro vocal desse personagem é a extensão de barítono.
[24] Sir Richard Forth ou Riccardo IV, barítono; o puritano, em *I Puritani*, de V. Bellini.
[25] Essa ocorrência no jornal, assim como as seguintes, é grafada em itálico; como se refere à personagem mantivemos em estilo normal.
[26] Ver folhetim 1.
[27] Ver nota 57 do referido folhetim.

A Sra. Deperini [28] vai ficando com a voz mais forte e clara. O *romance* do 1° ato esteve desta segunda vez mais sustentado, e se ouviu com satisfação. No *duetto* com o Orombello deu toda a atenção à cena, pouco se ocupou consigo, e assim andou tudo melhor, ainda que no alegro ela e seu companheiro atrapalharam-se um pouco; mas isto é fácil de acontecer em uma música dialogada e de tão rápido movimento.

Os coristas estiveram um pouco melhor; mas as coristas... Jesus!...

Além de um cenário novo e sofrível, representando uma prisão, e que já aparecera na primeira representação, outro agora vimos representando um jardim. Não é mau, e melhor pareceria se estivesse retirado ao fundo mais dois ou três bastidores. Estas cenas de grande perspectiva perdem a serem vistas muito de perto. Há um defeito que se repete muitas vezes na pintura cênica de nossos teatros, e é este o desejo imoderado de figurarem grandes extensões de perspectivas, sem atenderem às mais circunstâncias. Por exemplo, pintam um colunado com uma tal inclinação de ângulo, que pela base que este ocupa mostra pelo menos que devem haver duzentas ou trezentas colunas; vão-se a contar, há dez ou vinte. No cenário do jardim de que falamos reaparece este defeito. Nas duas aleias de árvores que se veem dos lados contam-se quando muito doze por banda, e no entanto parece que o terreno em que estão plantadas vai a perder de vista. Esta deviação [29] rápida da linha de perspectiva é notada em seu mau resultado pelos menos experimentados, porque não é possível que em uma linha de doze árvores, cujos ramos se tocam, a última pareça de uma quarta parte de altura da primeira.

ABERTURA DO TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Abriu-se o novo Teatro de S. Francisco em 19 do corrente, dia de S. Januário. Condenado esse teatro pelas autoridades a ser fechado por ameaçar ruína, entenderam os seus proprietários que o deviam reconstruir para utilizar um capital que assim estava morto, alugando-o depois a alguma companhia que nele quisesse dar representações. Era a segunda vez que o Teatro de S. Francisco se reedificava. No seu princípio, destinado para uma companhia de particulares, não se deu à sua construção a devida atenção. Com incômoda plateia, uma única varanda corrida para as senhoras e acanhado cenário, só se fazia suportável aos curiosos que nele se reuniam, os quais mais atendiam à presença das pessoas que haviam

[28] Nessa referida representação, Margherita Deperini interpreta Agnese e Giuseppe Marinangeli interpreta Orombello.
[29] No jornal, "desviação".

convidado do que às exigências cênicas de um teatro público. Assim esteve alguns anos. Arruinando-se com o tempo, e tendo-se em vista torná-lo teatro público, desmancharam a sua forma interna, e, reconstruindo-a, aproveitaram todos os espaços desprezados ao princípio. De uma só varanda que tinha, fizeram-se duas ordens de camarotes, e, como facilmente se presume, não mui cômodos. [30]

Neste estado trabalhou nele o Sr. João Caetano [31] com a sua companhia, até que teve de abandoná-lo por ameaçar ruína, como já dissemos. Um grande defeito se notava nesse teatro, e era a sua pouca largura; na sua forma primeira menos sensível, por isso que havia uma só ordem de camarotes ou varanda que ia encontrar-se nas paredes laterais: tornou-se depois extremamente restrita pela necessidade dos corredores que dão ingresso aos camarotes, cujas ordens superpostas deixavam mais perceber o defeito notado. Esperávamos que na sua reedificação, que se dizia completa, desapareceria este inconveniente, até porque vimos arriar-se todas as paredes até os alicerces, com a intenção de dar-se ao edifício mais largura. Pouco terreno havia para esse fim; julgava-se, porém geralmente que seria comprada uma pequena casa contígua, e o espaço que deixasse convenientemente aproveitado; porém o dono dessa casa, querendo prevalecer-se da necessidade e ocasião que havia de ser ela comprada, pediu tão avultada quantia que os proprietários do teatro não se animaram a dar; é isso pelo menos o que nos referem. Assim pois teve o construtor de restringir-se ao próprio e insuficiente terreno, e ficar a sua obra defeituosa.

O Teatro de S. Francisco pois está irregular, porque não tem a forma e dimensões exigidas nos edifícios dessa qualidade. Todavia cumpre reconhecer que, lutando com essas dificuldades, algumas delas insuperáveis, os construtores do teatro conseguiram disfarçá-las e compensá-las com tanto gosto e elegância, que os inconvenientes são mais de lastimar do que de censurar.

Desejando por sua parte dar a esse teatro, que tomara sobre si, todo o brilho e gala, não se poupou o Sr. João Caetano a trabalhos e despesas talvez superiores às suas forças. Ao Sr. Ciccarelli encarregou da pintura da sala, e esse artista correspondeu à sua confiança. Já

---

[30] O teatro de São Francisco de Paula, localizado na rua de nome homônimo, no centro do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1838, pelo francês João Vitor Chabry. Apesar de suas modestas proporções, João Caetano nele se instalou em 1841 e, de fato, realizou considerável reforma em 1846. Posteriormente, em 1855, esse teatro passou a se chamar Ginásio Dramático, cujo diretor foi Joaquim Heliodoro. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e saúde, 1938.

[31] João Caetano dos Santos (1808-1863), primeiro ator dramático brasileiro e maior intérprete nacional do século XIX. Além do seu trabalho como ator, atuava como administrador de companhias dramáticas e da companhia lírica francesa. Foi membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro a partir de 1844. Fez apenas uma turnê na Europa, em Lisboa, no Teatro Normal, em novembro de 1860. SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 2. p. 141-142.

apreciamos os conhecimentos artísticos do Sr. Ciccarelli por alguns quadros que vimos na exposição da Academia das Belas Artes, e a pintura do teatro que lhe foi incumbida não o faz decerto desmerecer em nosso conceito. Conquanto não seja esse trabalho de grande primor e execução, a simplicidade, o bom gosto e a harmonia das cores o tornam digno de louvor. O Sr. Ciccarelli, julgando sem dúvida que, se nós tivéssemos uma arquitetura própria, mais se aproximaria da egípcia que de outra qualquer, principalmente pela forma das suas colunas, que arrematam em capitéis de *palmeiras*, deu à pintura do teatro que lhe fora incumbida o estilo egípcio. Um *velarium* [32] de fingido damasco branco distendido pelas extremidades cobre o centro do teto, e em redor deixa ver o céu recamado de estrelas, que faz uma bela contraposição com o papel encarnado e branco dos camarotes, e com os dourados que realçam toda a sala.

O arco do proscênio, sentimos dizer, não tem estilo a não ser o que lhe prestam as quatro colunas egípcias que figuram sustentá-lo, e às quais faltam toda a elegância e proporção pela muita altura e pouco diâmetro que têm. O pano da boca é de damasco azul, e de consciencioso trabalho nas suas particularidades. Quiséramos que o movimento das pregas fosse mais natural; em alguns lugares o sombreado é adamascado [33] forte e seco: e as duas grandes pregas laterais que descem de alto a baixo estão um pouco oblíquas, o que não é decerto muito natural. Um defeito foi notado no pano do Teatro de S. Pedro; mas a crítica de nada serviu, porque o mesmo defeito foi reproduzido no de S. Francisco; queremos falar dos seus adornos inferiores e franjas. O pano finge estar todo arregaçado e ondeante, e os adornos e franjas, que deveriam acompanhar esse movimento, estão tirados em linha reta, como se fossem pregados ao depois, devendo pelo contrário mostrar que já faziam dele parte antes de ser colocado no lugar que ocupa.

Exceto estas pequenas imperfeições, o teatro está decorado com muito bom gosto. Nem cumpre esquecer o brilhante lustre que o adorna; é obra feita nesta cidade, é documento do progresso do nosso trabalho, e a sua iluminação a gás é um melhoramento que muito deve ser aplaudido. [34]

A grandes despesas se aventurou o Sr. João Caetano para o pôr nesse estado, contando sem dúvida com as loterias que lhe concedera a câmara dos deputados; havendo-as porém rejeitado o Senado, só lhe pode valer a proteção do público, a que tantos direitos lhe dão os seus esforços e o seu merecimento. Má sina persegue as nossas coisas!

---

[32] Do latim; *velarium* designa um tipo de tenda que se usava para cobrir os anfiteatros e circos.
[33] "Damascado", no jornal.
[34] Na época, a iluminação mais comum nos teatros da cidade era feita à luz de velas.

Tendo de abrir o seu teatro, julgou o Sr. João Caetano que o devia estrear com um drama original, e nesse sentido, por anúncio público, convidou os escritores dramáticos nacionais para lhe apresentarem as suas produções: teve a satisfação de ver correspondido o seu convite, recebendo cinco dramas de diversos autores. Dentre estes devia escolher um; mas temendo um comprometimento pessoal, consultou o Conservatório Dramático Brasileiro, [35] para que, examinando os ditos dramas, houvesse de designar qual julgasse mais dignos de subir à cena. O Conservatório decidiu que fosse escolhido o drama *Amador Bueno*. [36] Em consequência desta deliberação, o Sr. João Caetano tratou de o prontificar para a abertura do teatro com todo o aparato e gosto com que sempre se há nestas ocasiões. O drama *Amador Bueno* tem boas cenas e não é mal conduzido; e se o todo pareceu frio, é que o assunto, a nosso ver, nada tem de dramático. O público o recebeu com benignidade, e seu autor, o Sr. Norberto, deve ver nesse acolhimento animação futura.

A tradução do *vaudeville* francês *Kettly* [37] deu fim ao espetáculo.

Abstendo-nos de censuras, quer ao drama, quer ao vaudeville, quer aos atores que nele representaram, pois com o estrear desse lindo teatro devemos ser indulgentes, quando tantos títulos há para a indulgência, sentimos que em todo esse espetáculo não tivesse o Sr. João Caetano um papel em que pudesse aparecer com todo o seu conhecido talento... Esperá-lo-emos em outra ocasião.

[35] No jornal, grafado com iniciais em letra minúscula.
[36] Drama em cinco atos, de Joaquim Norberto de Souza e Silva.
[37] *Kettly* ou *Le retour en Suisse*, vaudeville em 1 ato; libreto de Félix Duvert e Paul Duport. Primeira representação em Paris, em 28 de janeiro de 1825, no Théâtre du Vaudeville.

Folhetim do Jornal do Commercio

30 DE SETEMBRO DE 1846 [1]

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Safo. [2] — O Sr. Deperini. —Estreia do Sr. Marinangeli na arte mímica.

Na costa da Arcádia, no mar Jônio, defronte deCefalônia, [3] está situada a ilha de Leucate; em uma das suas extremidades levanta-se a altíssima montanha do mesmo nome. Escavada pelo impetuoso e contínuo bater das vagas, como que se debruça sobre as ondas que a seus pés se quebram com incessante fragor, e que a todo o momento parece recebê-la em seus profundos abismos. É de cima desta famosa montanha que os amantes desgraçados e traídos lançavam-se ao mar, buscando alívio às penas de amor. Conta-se que Apolo consagrara este lugar, comunicando-lhe tão singular virtude em lembrança do desgraçado fim do mancebo Leucate, o qual, sendo por ele perseguido, ao chegar ao cimo desta montanha, se lançara ao mar, onde para sempre desaparecera. [4] Deste mancebo tomou toda a ilha o nome; e seus moradores ergueram no próprio lugar donde o infeliz se precipitara um templo dedicado ao deus,[5] que, para sanar uma única desdita, dotara aos demais homens com tão precioso dom.

De todos os pontos da Grécia corriam os amantes desgraçados para darem o *salto de Leucate*. [6] Ao caírem no mar, numerosas barcas de antemão preparadas os recolhiam, e seus parentes e amigos, reanimando-os, os chamavam à vida e à tranquilidade que dantes haviam

[1] Este folhetim foi extraordinariamente longo. No jornal, ele ocupou o rodapé das três primeiras páginas.
[2] "Sapho", em todas as ocorrências no jornal. O nome original dessa tragédia lírica em três atos é *Saffo*; libreto de Salvatore Cammarano e composição de Giovanni Pacini. Estreou em Nápoles, a 29 novembro 1840, e no Théâtre Italien de Paris, em 15 de março de 1842. No Rio de Janeiro, esta ópera esteou em de 4 de outubro de 1845, no Teatrode São Pedro de Alcântara. Safo, a grande poetisa, tendo cantado a má-sorte dos que são precipitados no monte de Leucate no torneio das Olimpíadas, provocou a ira do grande sacerdote Alcandro, o qual, para se vingar, persuade o amado da poetisa, Faonte, a se casar com sua filha Climene alegando que Safo não o ama. Ela é convidada para cantar nas bodas. Ao descobrir quem é o noivo, fica enfurecida e ofende o altar do templo. Para expiar sua blasfêmia, se oferece em sacrifício pulando do monte de Leucate, pouco depois de descobrir que seu verdadeiro pai é Alcandro. CAMMARANO, Salvadore. *Saffo,* tragédia lírica in tre parti. Venezia: G. Molinari, 1842.
[3] Uma das regiões gregas das ilhas jônicas.
[4] Leucate ou Leucatas teria sido perseguido sexualmente por Apolo. GUIMARÃES, Joana. *Suicídio Mítico – Uma luz sobre a Antiguidade Clássica*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011. p. 132.
[5] No jornal, o vocábulo é grafado "Deus".
[6] Conhecido também como "Pulo do Amante", o qual, segundo diz a lenda, se o amante que pulasse do promontório da Leocádia ao mar não morresse, ficaria curado do amor que o afligia. Ver BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. 30. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 244.

perdido. Muitas vezes encontravam a morte; e era isto sinal de que os deuses se achavam ofendidos; mas, neste ou noutro caso, sempre ficavam tranquilos. Então eram seus corpos levados outra vez ao templo de Apolo, e daí, com pomposas cerimônias, conduzidos às fogueiras para serem reduzidos a cinzas, que se depositavam em preciosas urnas.

Safo, cujos talentos, graças e amores publicava por todo o mundo a fama, e a quem a Grécia enlevada chamara a décima musa, tendo sido traída por Faon, seu amante, a quem ela tudo sacrificara, honra, talento e nomeada, cega de pesares, de amor e de zelos, foi aí buscar a cura ou a morte; e a morte encontrou a desditosa! [7]

É sobre este assunto que o poeta escreveu o libreto da presente ópera, que ampliou e modificou com novos lances de imaginação, [8] segundo exigências dramáticas, guardando em todo o entrecho o caráter apropriado dos costumes e ritos gregos.

Pacini [9] compôs a música para este libreto, e os aplausos que esta ópera tem colhido em todos os teatros em que tem sido representada lhe são mais que devidos. [10] Este maestro de profundos conhecimentos teóricos, grande contrapontista, procura sempre em seus trabalhos unir os mais rígidos preceitos de arte à inspiração, e sempre com tanta habilidade, que disfarça a aridez daqueles com o que esta tem de mais suave e assim cativa a atenção de todos em geral. É este a nosso ver o maior triunfo que pode obter um compositor. Que vale escrever uma música debaixo dos mais rigorosos princípios, se não agrada senão a meia dúzia de pessoas iniciadas nos seus mais recônditos segredos? Estes que assim escrevem podem, quando muito, ensinar, mas não compor. Pacini não está nesse caso; e na ópera *Safo* nos dá um exemplo do que levamos dito. Magnífico canto, e às vezes de grande originalidade, sustentado por um giro de instrumentação admirável, ouve-se de princípio a fim; escrito quase todo em cinco e seis bemóis, torna-se mais grato ao ouvido. Os professores de orquestra confessam que de todas as óperas aqui representadas é esta a de mais difícil execução. [11]

---

[7] Sobre a personagem mítica Safo, conferir BULFINCH, Thomas. *O livro ... op. cit*, p. 244. *Faon* é designado como Faonte, no português moderno.

[8] S. Cammarano, libretista de *Safo*, criou, por exemplo, os nós dramáticos referentes à relação paternal entre Safo e Alcandro e ao casamento de Climene e Faonte, que não aparecem no mito da poetisa.

[9] Giovanni Pacini (1796-1867). Estudou música em Roma e em Bologna e ingressou na carreira musical como mestre de capela aos 15 anos. Aos 18, escreveu sua primeira opereta que obteve considerável sucesso. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle.* Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universle, 1874, t. XII, verbete "Pucini".

[10] Pena parece se referir aos teatros europeus. Contudo, os principais jornais diários franceses não publicaram críticas dramáticas sobre a estreia dessa ópera. Théophile Gautier trata faz uma apreciação de *Safo* somente em 1866. Um artigo anônimo da *Revue des deux mondes* de abril de 1840, faz duras críticas a essa ópera por falta de originalidade do tema e da composição. O *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* relata que *Safo* foi recebida sem muito entusiasmo pela plateia francesa. Pierre Larousse, *op.cit.*, 1875, t. XIV, verbete "Sapho".

[11] Não encontramos outro artigo ou folhetim a respeito dessa ópera no *Diário do Rio de Janeiro,* nem em *O Mercantil,* para comparar essa opinião.

Era impossível que esta ópera não agradasse, tendo sobretudo de fazer nela a primeira parte a Sra. Candiani. O papel de Safo está próprio para sua voz e recursos. Na ária final arrebata e comove o auditório a lembrança do desgraçado fim da poetisa grega. [12]

O público tem concorrido sempre para ouvir esta ópera, que tem sido bem desempenhada pelos diversos cantores, e muito principalmente na sua última representação. [13] A Sra. Candiani cantou com alma, a Sra. Deperini disse muito bem a sua parte, os Srs. Massiani e Marinangeli esforçaram-se para agradar, e o Sr. Deperini ... devagar!... com este mais algumas palavras. Todos os jornais [14] dão a sua opinião a respeito dos cantores, todos falam bem ou mal deste ou daquele, só o Sr. Deperini ainda não achou uma alma cristã que lhe fizesse a caridade, para o tirar do esquecimento em que vive, queremos dizer, em que canta. Pois seremos nós que tal faremos, declarando-nos seu campeão, já que os outros dois tenores têm os seus; [15] mas por isso mesmo ouvirá nossos conselhos.

Não há ninguém que, ouvindo a voz do Sr. Deperini, não diga: − É sofrível − ; mas também não há ninguém que, vendo-o em cena, não exclame: − Que moleza! − Na verdade, depois do dia em que esse senhor disse em uma ópera bem conhecida:

A' Belizario acuso di felonia, [16]

tem sido sempre o mesmo, frio e descorado como as cousas descoradas e frias. Estuda a sua pequena parte em qualquer ópera, e nos ensaio e representações di-la [17] do mesmo modo, sem fé nem crença. Veste-se com roupa que lhe dão, boa ou má, aparece no tablado, dá o seu recado e some-se. Seu coração não bate nunca de emulação e desejo de distinguir-se. Aplausos e glórias são para ele como coisas que não valem a pena serem desejadas; não se amofina para adquiri-las. Todos os seus companheiros têm feito progressos, estudam e capricham para merecerem distinção; ele, não. Julga que está muito bem onde está, e que faz tudo quanto pode e deve fazer; e vai andando seu caminho com displicência.

Pois o Sr. Deperini faz muito mal em assim encarar o seu viver e arte. A natureza dotou-o com uma voz agradável se for cultivada. Cobre ânimo e alento, saia do feio torpor

[12] Última cena da ópera; Cena VII, Ato III.
[13] Representação realizada, segundo os anúncios do *Jornal do Commercio,* na terça-feira, 22 de setembro de 1846.
[14] Ver nota 12.
[15] Provavelmente, se refere aos tenores Giuseppe Marinangeli e Angiolo Graziani, que participaram ativamente da temporada de 1845.
[16] Versos da ópera *Belisario* (1836), de Salvadore Cammarano e Gaetano Donizetti. Trata-se de uma das acusações feita por Eutropio (tenor), chefe da guarda imperial, a Belisario (barítono), comandante supremo do imperador Giustiniano. A transcrição correta da citação em italiano seria em dois versos: "Belisario accuso / Di fellonia!"; em português: "Belisario acuso/ De felonia". Essa ópera será comentada por Pena no folhetim 26 de janeiro de 1847.
[17] Transcrito tal como no jornal.

em que jaz, estude e cante com fé, que se há de salvar. Não se limite a dar o seu recado assim com voz de quem está com sono. Faça um esforço sobre si; experimente por algum tempo o que lhe aconselhamos, e conhecerá que lhe desejamos bem. Eia! coragem, Sr. Deperini! puxe por si, tome energia, que cá estamos para aplaudir essa boa resolução. Mostre que um homem vale outro homem, e que havendo vontade tudo se faz. Aqui deixamos escrita uma máxima para o seu uso, e quiçá de mais alguém:

Querer é poder.

E no mais cá ficamos a seu dispor, e prometemos não o deixar enquanto o não vermos no caminho que deve seguir todo o artista que tem brio.

− Sexta-feira tivemos *Beatrice di Tenda*. [18] A representação desta noite foi intercalada com um curioso episódio que nos consta ter arrancado lágrimas a mais de uma de nossas belas compatriotas, mas que em nós produziu mui diverso efeito.

O Sr. Marinangeli, que pouco antes de começar o espetáculo dera parte de engasgado, fez a sua entrada na cena parecendo que vinha empurrado de entre os bastidores; deu dois ou três passos para o lado onde, entregue às suas meditações, estava sentada a rival da infeliz Beatrice di Tenda, [19] e estacou, como transido de susto, numa posição em que nos custou a conhecer o destemido Ernani [20] e o altivo Polión. [21] Após ele entrou a Sra. Marieta, com passo firme e a fronte nobremente erguida; trajava rigoroso luto, mas não reparamos se também vinha de cabelos soltos.

Ao vê-la levantar graciosamente os braços, fitar ternamente os olhos no auditório, e dirigir-se com garbo para a boca da cena, cuidamos que, por uma feliz inovação na ópera, íamos ouvir alguma linda ária a que se seguiria talvez um belo terceto por três prima-donas, e quem sabe o que mais nos lembrou! Mas...

"Oh! Que não sei de nojo como o conte." [22]

A orquestra ficou muda, e em vez da desejada ária na língua de Tasso, a Sra. Marieta dirigiu ao público na de Camões as seguintes palavras ou coisa que o valha:

"Meus senhores, meu marido foi constrangido a cantar quando não pode nem falar: é por isto que para ele peço a indulgência e proteção de um público tão generoso."

---

[18] 25 de setembro de 1846.
[19] Ou seja, Agnèse, interpretado por Margherita Deperine na montagem que estreou em 4 de setembro de 1846. Ao que tudo indica, essa cantora foi substituída por Marietta Marinangeli nessa ocasião.
[20] Personagem principal da ópera homônima, de Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave, que estreou em 16 de junho de 1846 no Teatro de São Pedro de Alcântara.
[21] Pollione, em italiano, procônsul romano. Personagem da ópera *Norma*, de Bellini e Felice Romani, cuja estreia no São Pedro de Alcântara data de 17 de janeiro de 1844. Sobre essa ópera, ver nota 51, folhetim 2.
[22] Luis de Camões, *Os Lusíadas*, Canto 5, Estrofe 56.

Esta súplica foi acolhida pela plateia com estrondosas palmas que a Sra. Marieta, arvorada nessa noite em *caput* da companhia lírica, agradeceu com a graça de que é dotada!

Seguiu-se então o melhor da festa. A música fez-se ouvir, o Sr. Marinangeli soltou dois ou três arrancos, mas algumas vozes − não pode, não pode − o tornaram completamente mudo, e daí até ao fim da ópera só tivemos tenor em pantomima, sendo a voz suprida pela harmoniosa rabeca do Sr. Ribas, [23] mestre da orquestra.

Não moralizaremos esta ridícula farsa: é assaz dizer que não sabemos o que admirar mais, se o desembaraço dos interessantes cônjuges representando-a, se a paciência do público então reunido que a não quis mimosear com uma solene pateada.

A nossa opinião sobre o mérito artístico do Sr. Marinangeli sofreu porém nessa noite uma variante.

Persuadíamo-nos de que esse senhor, não podendo como tenor satisfazer a exigência do público, para mais nada seria aproveitável sobre o palco cênico. Enganamo-nos. O Sr. Marinangeli é bom mímico e por isso esperamos que, se reviver a companhia de baile no Teatro de S. Pedro, nos dará mais ocasião de apreciarmos essa eminente habilidade que lhe não supúnhamos.

Consta-nos que alguns outros bons mímicos que existem nesta corte, persuadidos, depois do ocorrido na noite de 25, de que se continuariam a dar óperas italianas com tenor mudo, têm feito seus requerimentos como decanos na arte para substituírem os Srs. Marinangeli e Calcagno, mediante quaisquer 50$ ou 60$ mensais; mas parece que se não quer fazer esta importante economia no *budget* do teatro nacional, visto que se acha anunciada a estreia do Sr. Tati na predileta *Norma*, "por ter", dizem os anúncios, [24] "a Sra. Marieta interrompido o ensaio geral da ópera *Anna Bolena".*

TEATRO DE SÃO JANUÁRIO

A Companhia Lírica Francesa. *A Dama Branca*.

Depois que entre nós chegou a companhia italiana, o gosto pela música, o *dilettantismo* tem se exaltado e feito grande progresso. Todos falam e todos são juízes na matéria com mais ou menos pretensões, e desta sorte tem-se tornado a cantoria como objeto

[23] João Victor Ribas, violino regente da orquestra do teatro de São Pedro. Sobre sua biografia, ver nota 59 do folhetim 1.
[24] Anúncio do Teatro de São Pedro de Alcântara no *Jornal do Commercio,* de 29 de setembro de 1846.

de moda e *bom tom*. Não há aí pessoa, por mais ignorante que seja a respeito de música, que não dê o seu parecer decidido acerca desta ou daquela ópera, dos cantores, da orquestra, e até das harmonias e melodias que as mais das vezes não sabem discriminar. Não podia uma companhia lírica francesa chegar mais a propósito e excitar maior atenção. Com impaciência era esperada sua chegada, e com mais impaciência ainda o seu estrear, porque já de algumas partes se contavam maravilhas. Dizia-se que a prima-dona obtivera o primeiro prêmio no Conservatório de Paris, e que fora artista de nomeada e de reconhecido mérito no teatro de *l'Ópera Comique* daquela capital. [25]

O diretor da companhia, M. Levasseur, apressou-se em satisfazer o desejo do público, e com, incansável zelo pôde, seis dias depois de desembarcar, [26] prontificar a primeira ópera-cômica para subir à cena no Teatro de S. Januário, que já estava alugado com antecedência. Do seu repertório, que nos dizem extenso, escolheu M. Levasseur *Pré-aux-clercs*, ópera de Herold, de dificílima execução. [27]

De uma crônica do tempo de Henrique III (1572) tomou M. Planard o argumento para entrecho desta ópera; e ainda que não tirasse todo o partido possível dos caracteres históricos nela desenvolvidos, nem desenhasse com cores vivas esse famoso conde de Comminge, duelista temível, rei dos elegantes e protegido de Catarina de Médicis, conduziu com habilidade o *libretto,* e deu ocasião a que o compositor desenvolvesse o seu gênio. Não nos demoramos em darmos aqui o resumo do entrecho da ópera, por ser já conhecido; [28] mas não deixaremos de notar o terceiro ato pela maneira pronta e viva com que caminha e desfecha. Comminge e Mergy desafiam-se, e vão bater-se no *Pré-aux-clercs.* [29] Poucos momentos depois vê-se passar uma barca que leva o corpo da vítima do combate. Terrível ansiedade

[25] Trata-se de Artémise Duval, soprano. Essa informação é reiterada por Ayres de Andrade e em documento da *Association des Artistes Dramatique*, do Opéra Comique, datado de 25 de fevereiro de 1845. Conferir ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2. p. 11 e "Billet d'admission" au "Bal de l'Association des Artistes Dramatiques" au Théâtre royal de l'Opéra Comique le Samedi 22 févr. 1845 au nom de "M.r Derval Fils"consultado em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530136141/f2.zoom.r=+artistes+1845.langFR> em 19 de avril de 2012.

[26] De acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio*, *Pré-aux-clercs* estreou no sábado, 26 de setembro de 1846.

[27] Ópera-cômica em três atos; libreto de E. de Planard e composição de Herold. Estreou no teatro Opéra-Comique, em Paris, em 15 de dezembro de 1832. A ação se passa nos arredores de Paris, em 1582, sob o reinado de Henri III. Mergy, jovem barão, é enviado de Henri de Navarre à Paris para resgatar a rainha Marguerrite e sua amiga, Isabelle, pela qual está apaixonado, que são prisioneiras de Charles IX. Mergy se depara, porém, com um rival, o conde Comminge, bravo duelista, o qual também ama Isabelle. Após se casar em segredo com Isabelle, os jovens nobres duelam e Mergy sai vencedor. *Pré-aux-clercs.* Opéra-comique. Paris: Tresse et Stock, 1892.

[28] A representação comentada pelo folhetinista neste folhetim teria sido sua estreia no Rio de Janeiro. Se o enredo já era realmente conhecido do público em geral era, provavelmente, devido à circulação de seu libreto e partitura. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2.

[29] Trata-se das Cenas VI, VII, VIII e IX do Ato III.

apodera-se do coração de Isabelle, amante de Mergy, porque julga que seu dileto sucumbira; tal era a reputação que Comminge adquirira no manejo das armas! Vai pronta a partir para certificar-se da notícia fatal, quando a seu encontro sai Mergy, que, vitorioso, lança-se nos seus braços. [30]

Apesar do bem conduzido deste ato, nada seria o *Pré-aux-clercs* sem a música de Herold. Principia por uma *ouverture* [31] algum tanto original, animada, e de uma instrumentação pura, engenhosa e correta, que já há muito conhecemos por ouvi-la repetidas vezes nos nossos teatros. Segue-se dois duetos no primeiro ato, um sério e outro bufo; no segundo uma ária de grande força e execução, e um belo terceto que reúne o movimento dramático à melodia; e no terceiro ato um rondó, [32] um terceto em forma de noturno de um efeito suave, um coro de soldados, e enfim uma música veemente e cheia de vigor no instante em que os dois rivais se atacam. A passagem da barca fúnebre é anunciada pela orquestra de uma maneira expressiva, que infunde a tristeza na alma do espectador. [33]

A primeira representação desta ópera (sábado 26), esteve geralmente fria. Para cada cantor tudo era novo, o tablado, a orquestra, o público, os próprios companheiros; além disso, o cansaço de uma longa viagem, e a emoção que resulta deste complexo de circunstâncias, contribuíram para aumentar a frieza. A própria Mlle Duval, apesar do verdadeiro talento que possui, tremia como varas verdes. Mas a segunda representação, que teve lugar anteontem (28), conquistou a benevolência do público e recompensou a companhia dos seus esforços. A plateia, que no sábado parecera não ter compreendido a beleza da composição de Herold, e que deixara passar desapercebidos pedaços admiráveis, mostrou na segunda-feira sua satisfação e aplaudiu com entusiasmo.

A Mlle Duval-*Isabelle* [34] cabem, sem contestação, as honras da representação. É a flor mimosa da companhia: é um talento superior que se eleva muito acima de todos os outros. [35] Tem boa voz, extensa, de grande agilidade, e vocaliza com uma habilidade verdadeiramente rara. Superou com muito talento as grandes dificuldades da ária do segundo ato, executou os trinados com clareza e com a necessária gradação. Mlle Duval esteve arrebatadora e conquistou os favores do público, [36] a quem arrancou estrondosos aplausos.

---

[30] Cena XII, Ato III.
[31] No jornal, "*ouvertura"*.
[32] Sobre definição de rondó, ver nota 50, folhetim 2.
[33] Cena X, Ato III.
[34] Martins Pena une com hífen o sobrenome da atriz, Duval, ao nome de sua personagem, Isabelle.
[35] Ao longo dos comentários de Pena na série, percebe-se a grande predileção e admiração do folhetinista por esta cantora.
[36] No jornal, "Mlle Duval esteve arrebatadora, e conquistou [...]".

Nada diremos de Mme Mège-*Marguerite*. [37] Asseveram-nos que é cantora de força; mas que uma febre intermitente que a acometeu em Dunquerque, [38] e que ainda a não largou, impossibilita-a de desenvolver os seus recursos. Suspendemos pois o nosso juízo, e fazemos votos pelo pronto restabelecimento de Mme Mège.

Mme Bougnol-Levasseur no papel de Nicette esteve viva, animada e representou bem. Quanto à sua voz, desejáramos que cantasse com mais afinação.

M. Mullot-*Mergy*, [39] tenor, tem voz sofrível e acentuada, porém um tanto velada e sombria, e de pequeno efeito nas notas agudas. Canta com expressão, representa bem, veste-se com cuidado e exatidão. Aconselhamos-lhe todavia que não deite tanto a cabeça para o lado, que não fique com os cotovelos presos ao corpo, as mãos em ar de quem pede esmola e o joelho esquerdo dobrado, quando canta a sua ária no primeiro ato: esta posição nada tem de graciosa e desfeia a sua figura, aliás agradável.

M. Guillemet desempenhou o papel de Comminge com inteligência, e nas partes de canto agradou pelo seu método correto. Assim como M. Mullot, veste-se com elegância; está sempre muito bem em cena, e seu acionado largo e expressivo ajuda sobremaneira a dicção.

M. Georges, no papel de Girot, [40] mostrou desejos de agradar. Há bem tempo que não ouvimos uma voz de baixo tão sonora e agradável como a deste cantor; grande partido pode tirar dela. Como ator, muito deixa, por ora, a desejar; tem a dicção brusca; fala sempre como por arrancos, e quase todo o seu acionado cifra-se em estender dois compridos braços, que fariam honra a um atleta dos tempos antigos.

M. Frédéric houve-se na parte de Cantarelli [41] muito melhor na segunda vez do que na primeira. Recomendar-lhe-emos mais animação e desejaremos que abandone certo andar saltitado, que denota embaraço na cena.

Os coros estiveram geralmente bem ensaiados e afinados, e produziram bom efeito. Desprezaram essa posição em linha que a maior parte das vezes tomam os coristas. Os finais dos atos foram muito bem desempenhados.

No geral, está a ópera bem montada: cada artista compreende a sua parte e a executa com inteligência. O *Pré-aux-clercs* agradou bastante, sobretudo na segunda representação, e faz-nos esperar aprazíveis noites. Felicitamos a Companhia Lírica Francesa.

---

[37] Novamente, o folhetinista une, respectivamente, o nome da atriz ao da personagem. (* Pesquisar biografia – Isabelle Mège, soprano).
[38] Cidade marítima francesa ao norte da região Nord-Pas-de-Calais na França.
[39] Nome do ator, Mullot e de sua personagem, Mergy.
[40] Girot, personagem dono do hotel de *Pré-aux-clercs.*
[41] Cantarelli é um personagem cantor de ópera, de nacionalidade italiana.

− Subirá hoje à cena a *Dame Blanche*, de Scribe, música de Boieldieu. [42] Eis a análise desta peça, cujo assunto é tirado de um romance de Walter Scott.

O conde d'Avenel fidalgo escocês que seguira a bandeira dos Stuarts foi proscrito depois de funesta batalha de Culloden, e refugiou-se em França, onde morreu. A Condessa, sua esposa, foi encarcerada em prisão de estado, onde, passados alguns anos, acabou seus dias.

O conde d'Avenel tinha um filho, Juliano, que fora criado com uma órfã, Anna, afilhada do Conde. Depois da proscrição de d'Avenel, o seu mordomo, Gaveston, homem ambicioso e imoral, formou o plano de apoderar-se dos seus bens. Para consegui-lo fez desaparecer o herdeiro da casa de seus amos, mandando-o educar em França, e tomando todas as cautelas para que nunca descobrisse o seu nascimento. [43]

Duncan, fâmulo da família, foi encarregado de conduzir Juliano a França; mas, apossando-se do dinheiro que recebera de Gaveston, passou à América, adotou a vida marítima e obrigou Juliano a acompanhá-lo.

Passados alguns anos, conseguiu Juliano escapar à brutalidade de Duncan, e desembarcando em Inglaterra sem vintém de seu, sentou praça no exército inglês com o nome de George Brown. [44] Duas ações de valor lhe valeram o posto de alferes. Sendo ferido gravemente em Alemanha num reencontro [45] que teve com o inimigo, conduziram-no para uma casa de campo, onde foi tratado com desvelado carinho por uma menina de extremada beleza, que desapareceu da habitação do jovem ferido antes que este se achasse restabelecido.

Esta menina era Anna, a órfã do castelo de d'Avenel, que, tendo acompanhado a Condessa até o dia de sua morte, fora então constrangida a viver com Gaveston, que tinha sido nomeado seu tutor. Gaveston fizera uma viagem ao continente, e enquanto tratava de seus negócios, deixara sua pupila em casa de uma parenta. Para essa casa é que George Brown, ou antes Juliano, fora transportado depois de ferido no campo de batalha. A inesperada volta de Gaveston e sua súbita partida se deve a desaparição de Anna de que acima falamos.

---

[42] Ópera em três atos, baseada em *Guy Mannerring* e *The Monastery* de Walter Scott. Estreou em Paris, no Opéra-Comique, em 10 de dezembro de 1825. No Brasil, a estreia na referida representação, em 30 de setembro de 1846, no Teatro São Januário. SCRIBE, Eugène. *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe.* 2. ed. Paris: Aimé André, 1834-1842. 24 v. p. 249-332.

[43] Pela leitura do libreto pode-se depreender que o exílio de Julien tenha sido realmente premeditado por Gaveston; no entanto, ele não o confessa em momento algum.

[44] No libreto, Georges conta sua história a Dickson: Cena I, Ato I.

[45] No jornal, grafado "recontro".

Seis meses depois, terminada a guerra, voltou Juliano [46] à Inglaterra, [47] e tendo obtido alguns meses de licença, fez uma viagem à Escócia. Chegando às imediações do castelo d'Avenel, e é este o ponto de partida da ópera *Dama Branca*, pede hospitalidade a Dickson, rendeiro das terras do condado, e é bem acolhido. Dickson e sua mulher Jenny querem batizar um filho, mas falta-lhes o padrinho. Jenny resolve-se a pedir a Juliano que seja seu compadre, e Juliano aceita.

Como o batizado só deve ter lugar no dia seguinte, Juliano, que quer tirar alguma vantagem da demora, pergunta a Dickson o que há de ver na vizinhança. Dickson aponta em primeiro lugar os dois palácios d'Avenel, o novo e o velho em ruínas, acrescentando porém que aquele está fechado desde a proscrição do Conde, e que este, onde reside apenas uma velha aia, Margarida, não há meios de vê-lo então por estar presente o mordomo Gaveston, que vem lançar em todas as propriedades do casal, a cuja venda se procederia na manhã seguinte. Gaveston, que, como dissemos, queria apoderar-se dos bens de d'Avenel, tinha-os malbaratado por tal modo, que para pagar aos credores era forçoso vendê-los.

A casa de d'Avenel tinha, porém, o seu anjo da guarda, a Dama Branca, que de tempo imemorial protegia essa casa. A Dama Branca era representada em palácio por uma estátua, e o povo cria piamente que sempre que algum sucesso fausto ou infausto pairava sobre os Avenel aparecia a Dama Branca no cimo das torrinhas do castelo, cantando ao som de uma harpa.

Gaveston era odiado pelos rendeiros do condado, que não podiam suportar a ideia de o ter por seu senhor. Reuniram-se pois e fizeram bolsa comum para cobrir o lanço desse ambicioso, e conservar os bens de d'Avenel para algum de seus descendentes. Dickson, que fora nomeado para os representar, espera triunfar não só por meio dessa combinação, senão porque conta que alguma desgraça está prestes a desfechar sobre a cabeça do mordomo, por isso que a Dama Branca aparecera na véspera sobre as ameias do castelo.

Juliano, que pela vez primeira ouvia proferir o nome da Dama Branca, quer saber a sua história. Dickson refere-lha segundo a tradição popular, e conta então que, achando-se um dia em grandes embaraços pecuniários e abandonado de todos, implorara a proteção da Dama Branca, prometendo entregar-se-lhe em corpo e alma se ela o socorresse com duas mil libras d'Escócia; e que apenas proferira estas palavras ouvira uma voz bradar: "Aceito, e

[46] Durante a descrição do entrecho, o folhetinista se refere ao herdeiro d'Avanel como Juliano, e raramente como Georges. No libreto, entretanto, somente a última cena traz o nome Juliano na indicação de intervenção do personagem.
[47] "a Inglaterra", no jornal.

lembra-te da promessa quando chegar a ocasião", caindo-lhe ao mesmo tempo uma bolsa aos pés. [48]

O pedido de Dickson tinha sido ouvido pelo conde d'Avenel quando fugia aos seus inimigos e a sua mão o socorrera.

Acabada a narração, retira-se Dickson, mas volta logo esmorecido de susto para anunciar a Juliano e a Jenny que encontrara na estrada um anãozinho, o qual lhe entregara um bilhete da Dama Branca, e desaparecera logo como por encanto. O bilhete ordenava a Dickson que se apresentasse aquela noite à porta do palácio velho, e pedisse hospitalidade em nome de S. Juliano d'Avenel. Jenny não quer que seu marido corra o risco de encontrar-se tão a desoras com almas do outro mundo, e Dickson repugna em acudir ao reclamo. Juliano oferece-se para substituí-lo.

Muda-se a cena [49] e aparece a velha aia no castelo lamentando a infausta sorte de seus bons amos e embalando-se com a esperança de ver ainda um dia o seu Juliano. Entra Anna, a órfã do castelo, e ora pupila de Gaveston, e conta a Margarida o encontro que tivera em Alemanha com o jovem oficial ferido, confessando a impressão que ele fizera em seu coração. Responde a aia que esperara que Anna nunca amaria senão a Juliano, com quem fora criada, e Anna replica que, órfã e sem bens da fortuna, nunca aspirara à mão do herdeiro dos condes d'Avenel, e que não tratava senão de restituir-lhes seus bens. A aia quer saber de que meios se servirá Anna para consegui-lo; mas Anna recusa comunicar-lhos, limitando-se a dizer-lhe que dê hospitalidade a quem naquela [50] noite lha pedir em nome do S. Juliano d'Avenel. [51]

Retira-se Margarida e aparece Gaveston, que intenta arrancar a Anna um segredo que lhe confiara a Condessa no leito da morte. O conde d'Avenel, antes de fugir para a França, vendera os imensos bens que possuía em Inglaterra, e Gaveston queria saber onde escondera as somas que recebera por esses bens.

A Condessa tinha declarado a Anna que o dinheiro estava encerrado na estátua da Dama Branca; mas Anna nega-se a confiar esse segredo a Gaveston. Volta então Margarida para anunciar que em nome de S. Juliano d'Avenel pede hospitalidade um belo moço. Gaveston quer recusar-lha, mas cede depois que Anna lhe promete revelar-lhe no dia seguinte o segredo que lhe confiara a Condessa. Retiram-se Anna e Margarida, e entra Juliano, o qual confessa francamente a Gaveston o objeto da sua visita. Este, vendo que Juliano acredita na

[48] No libreto, Dickson narra esse episódio na Cena III, Ato I.
[49] Cena I, Ato II.
[50] No jornal, "aquela".
[51] Cena I, Ato II.

existência da Dama Branca, mofa-se de sua credulidade deixa-o a sós. Juliano evoca a Dama Branca, e aparece-lhe Anna vestida de branco e coberta com um véu. Anna, que julgara encontrar Dickson, acha-se cara a cara com seu amante, o qual sem a reconhecer declara que não é o rendeiro Dickson, mas sim seu substituto.

Anna, sem se dar a conhecer, diz-lhe que andou acertado em não pretender enganá-la, porquanto ela, que tudo sabe, não podia ignorar quem fosse George Brown. Refere-lhe então toda a história do seu ferimento e exige dele que cumpra as ordens que lhe der. Juliano, tomado de surpresa, promete obedecer-lhe cegamente, e a Dama Branca retira-se. [52]

Procede-se depois à venda dos bens de d'Avenel, e aparecem como lançadores Gaveston e Dickson. Este lança 285 mil francos; Gaveston cobre o lanço oferecendo 300 mil, e os rendeiros cedem. Gaveston exulta triunfante; vai-lhe ser entregue o ramo quando aparece Anna em cena, e chegando pé ante pé junto de Juliano, diz-lhe em meia voz que obedeça à Dama Branca e lance sem limites. Juliano volta-se e reconhece Anna. Obedece-lhe, e entrando em concorrência, leva os bens por 500 mil francos. [53]

Mas Juliano não tem real de seu; e se não pagar antes do meio-dia, irá parar na [54] cadeia. A Dama Branca o tirará de embaraços.

Abre-se o palácio de d'Avenel, que por tantos anos estivera fechado. [55] Anna percorre-o apressurada, e não encontra a estátua. A Dama Branca tinha desaparecido! Gaveston vem ao [56] palácio para ver como Juliano se livra do aperto em que está, e ali é procurado por Mac-Irton, juiz de paz da aldeia, que vem comunicar-lhe que Duncan, a quem fora entregue o herdeiro da casa d'Avenel, acabava de morrer em Londres, declarando que Juliano vivia, que estava em Inglaterra, e que era oficial de infantaria com o nome de George Brown. Duncan tinha visto Juliano em Londres quando este regressara da Alemanha.

Anna, que ouvira esta confidência, deplora que o nascimento e as riquezas de Juliano o separem dela para sempre, e pede ao céu que lhe negue os seus tesouros, para que ao menos a sua pobreza lhe assegure o seu coração. Aparece então a aia para anunciar a Anna a próxima chegada de Juliano indicada pela aparição da Dama Branca na capela do palácio. Achada a estátua, achados estavam os tesouros. Anna resolve logo entregá-los a Juliano sem que ele saiba donde lhe vêm, e fugir depois. [57]

---

[52] Cenas VII e IX, Ato II.
[53] Cena X, Ato II.
[54] No jornal, "à".
[55] Cena I, Ato III.
[56] Erro tipográfico, no jornal se lê "a".
[57] Cena XI, Ato III.

Neste comenos reúnem-se no [58] palácio as autoridades da aldeia para receberem a soma por que fora vendida a casa d'Avenel. Juliano, que não tornara a ver a Dama Branca, declara não poder pagar e vai passar-se o mandado de prisão, quando se ouve o som de uma harpa. É Anna, que, nos trajes da Dama Branca e com um cofrezinho na mão, assoma à direita da cena e vem colocar-se sobre o pedestal da estátua, donde anuncia que o herdeiro dos condes d'Avenel está presente na pessoa de George Brown. Anna quer partir sem ser conhecida, mas Gaveston lhe tolhe a passagem e lhe arranca o véu para descobrir o ente misterioso que contra ele se conspirara. Juliano, ébrio de prazer, vê na Dama Branca o objeto do seu amor, dá-lhe a mão de esposo e é reconhecido conde d'Avenel.

[58] No jornal, "em".

Folhetim do Jornal do Commercio

7 DE OUTUBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Estreia do Sr. Tati na ópera *Norma*. [59]

Esperávamos com toda a resignação cristã, como já dissemos, que a diretoria do Teatro de S. Pedro de Alcântara houvesse por bem determinar que se abrissem as portas deste, depois de precederem os necessários e pomposos anúncios em que se fizesse constar ao bom e paciente público desta capital que o Sr. Filippo Tati, tenor *litigioso,* ia *debutar*, para comprarmos o nosso bilhete, a fim de confiarmos aos nossos próprios ouvidos e alvedrio a resolução do problema de ─ é e não é ─ [60] que há tanto tempo trazia os diletantes em um burburinho. E como quem espera sempre alcança, tivemos o júbilo de ver apontar este tão desejado dia, e os raios do sol dar em cheio nos cartazes que o cara-linda [61] pregara pelas esquinas, em que se dizia que subiria à cena a ópera *Norma,* e com ela o Sr. Tati.

Dava o sino de S. Francisco [62] a última badalada das sete da noite quando nos sentamos em uma das cadeiras da plateia, escolhida com todo o cuidado, para não perder sequer um átomo da sublime produção do cisne da Itália, [63] e bem ajuizar do merecimento do novo procônsul romano. [64] Com os olhos pregados no pano, o óculo em uma mão, o lenço na outra para lhe limpar os vidros, os cotovelos apoiados nos braços da cadeira, e os ouvidos

---

[59] Drama lírico em dois atos baseado na tragédia de L. A. Souvret. Composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani. Estreou no Scala de Milão em 26 de dezembro de 1831. O libreto versa sobre a história de Norma, grã-sacerdotisa do templo dos druidas. Foi condenada à morte por ter quebrado seus votos de castidade por amor a Pollione, procônsul de Roma na Gália. Ele, apaixonado por Adalgisa, uma virgem do templo visava abandonar Norma. Arrependido por suas atitudes, ele se entrega ao sacrifício ao lado de Norma. No Brasil, *Norma* foi representada pela primeira no Teatro de São Pedro de Alcântara em 17 de janeiro de 1844. O sucesso foi tão grande que o próprio Martins Pena, escreveu uma comédia, *O Diletante* (1844), parodiando a fascinação que a ópera causava nos melodramáticos. ROMANI, Felice. *Norma,* tragédia lírica in 2 atti. Paris: Librairie centrale, 1835.

[60] Trata-se da dúvida a respeito da qualidade vocal do novo cantor, Filippo Tati, se era ou não de fato tenor. O assunto começou a ser discutido no folhetim 3.

[61] O "homem dos cartazes". ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 32.

[62] O teatro de São Pedro de Alcântara se situava a cerca de uma quadra da igreja de São Francisco de Paula, no Largo de São Francisco, centro antigo do Rio de Janeiro, onde fica o teatro João Caetano atualmente.

[63] Referencia ao compositor Vincenzo Bellini (1801-1835).

[64] "novo procônsul romano", referência ambígua: alusão a Pollione, personagem de *Norma* e a Felippo Tatti, o novo cantor recém chegado da Itália.

fechados a todo o ruído exterior, representávamos fielmente a estátua da atenção. Só nos amofinava o termos esquecido de comprar uma trombeta acústica, destas de que usam os surdos, para aproveitar as mais tênues cadências; mas bem considerando o caso, demos graças à Providência por não nos havermos lembrado de tal, que algum diletante hidrófobo poderia tomar por epigrama e ir tudo por esses ares. Há lembranças que perdem os homens, assim como há esquecimentos que os salvam.

Esperamos uma hora, das sete as oito, hora de impaciência que nos há de remir de alguns pecados; mas como tudo tem fim, ouvimos no meio do zumbir da multidão o som da lata ferida pelo arco da rabeca do Sr. Ribas. [65]

Principiou a *ouverture*, [66] e o sussurro do povo foi-se acalmando como as vagas de um mar irritado que embatem contra os escolhos. (Cá no teatro os escolhos são os cambistas e as travessas).

As *ouvertures* [67] sempre mereceram nossa atenção, e muita gente pensa como nós, porque são elas como um prólogo de um livro em que o autor diz: vou tratar disto e daquilo. Os melhores, motivos da ópera vêm nelas indicados, preparando-nos deste modo para as reproduções e desenvolvimento.

Estávamos embebidos nas suas harmonias, quando, ao expirar o acorde final, ouvimos o apito do contrarregra, e o pano, obedecendo a uma força oculta, subiu gemendo e guinchando para se esconder nas bambolinas, deixando-nos à vista uma velha floresta da Gália, alumiada por fogachos espalhados aqui e ali. Súbito atacou a orquestra a introdução, e três compassos não eram ditos, que lá de cima de uma ladeira, em forma de montanha, assomou uma banda de música, após esta vários soldados e sacerdotes, e fechando a marcha de tão brilhante cortejo meia dúzia de mendigos de hirsutas cabeleiras, trazendo nas mãos umas coisas que querem alguns que sejam harpas, e eles bardos [68]... Será... mas é duro de engolir.

Estávamos gostando da bonita marcha que traziam, quando fizemos reparo nas roupas que trajavam os soldados − Misericórdia! exclamamos: tudo está perdido! A Gália foi invadida pelas legiões romanas, e seus soldados que estamos vendo trazem presos os adoradores de Irmensul e seu grande sacerdote... Mísera Norma, que será feito de ti?... Sem dúvida vás de fugida com a interessante *Adalgisa* [69] por essas brenhas. Volta, encanto da

[65] João Ribas, chefe de orquestra do São Pedro. Ver nota 59, folhetim 1.
[66] No jornal, "*ouvertura"*.
[67] Idem.
[68] Cena I, Ato I.
[69] Ver nota 1 desse folhetim.

minha alma; e se lá perderes a tua companheira, não te dês disso, que a falta não é muito de lamentar. − [70] E assim dizendo, levantamo-nos com as lágrimas nos olhos para sairmos, quando, puxados pela aba da casaca, caíamos de novo sentados, ouvindo ao mesmo tempo a voz do nosso vizinho, homem velho, calvo e respeitável, que nos repreendeu: − Sente-se! Onde vai? − Para casa, lhe respondemos um pouco zangado. − Pois não quer ouvir a Norma? − Qual Norma! já não há Norma. Os romanos levaram tudo a fio de espada, e apoderaram-se da floresta sacra; não vê...? − E apontamos para os soldados. [71]

O bom do velho desatou a rir; e disse: − Meu amigo, tranquilize-se; há de ouvir a *Norma*. Se os soldados gauleses cederam o lugar aos romanos, é porque a festa de hoje é toda em honra do procônsul Polión, [72] que se quis fazer acompanhar dos seus no tablado por causa das dúvidas...

Obedecemos; e, sem pronunciar palavras, continuamos a escutar o que se cantava.

Os sacerdotes, com o seu capataz à frente, depois de dizerem ao que tinham vindo com acompanhamento de zabumba, [73] foram-se, e por alguns instantes ainda se ouviu o som da sua marcha que morria na distância.

Era chegado o momento decisivo em que o tenor devia aparecer. [74] Mais de dois corações bateram apressados. O silêncio dominou a multidão, ainda há pouco tão ruidosa, e foi tal, que se ouviria uma mosca voar, se a essa hora não estivessem todas dormindo.

Lá vem!... lá vem!... lá vem!... foi a exclamação surda que ecoou em todos os ouvidos; e vimos o homem descer da montanha, caminhar com garbo para a frente envolto na capa romana, e soltar a voz. Houve suspensão completa de respiração no auditório. O cantor continuou um tanto assustado; dois, quatro, seis compassos e uma torrente de palmas arrebentou com tal estrondo, que fez estremecer as figuras pintadas no teto! Animou-o essa demonstração de aplauso, foi para diante, e as palmas e bravos a seguirem-no com frenesi, o que nos fez desconfiar de sua espontaneidade, e com feliz sucesso e ovação completa chegou ao fim da ária, e sem dúvida disse lá consigo: −Venci! − E foi-se, fazendo cortesias com os braços encruzados sobre o peito.

---

[70] Provavelmente, quem interpreta Adalgisa nessa representação é Margherita Deperini, a principal contralto da companhia.

[71] Ao que tudo indica, o figurino dos soldados apresentava-se incoerente; possivelmente estavam trajando uniformes típicos de soldados romanos enquanto deveriam estar usando os característicos dos galícios.

[72] Alusão a Fillipo Tati, estreante da noite que intertreta o referido personagem.

[73] Cena I, Ato I.

[74] Cena II, Ato I. Contracenam Pollione e Flavio, o centurião. Trata-se do momento em que o procônsul romano revela seu amor por Adalgisa.

Respiramos, estava decidida a grande questão do é e não é... Mas quê?... decidida!... Nunca ela esteve mais embaralhada.

Correu a ópera de princípio a fim, quatro vezes apareceu o Sr.Tati em cena, e depois de se fazer ouvir em uma ária, [75] em um terceto, [76] em dois duetos, [77] e mais algumas quebras, tornaram-se as duas opiniões que se formavam a seu respeito em quatro:

Primeira opinião. − É tenor.

Segunda opinião. − É barítono.

Terceira opinião. − Não é tenor e nem barítono: é um bom cantor cansado.

Quarta opinião. − Seja o que for; canta bem, agrada, e o mais não importa.

Pedimos vênia para responder a estas quatro opiniões, por sua ordem, submetendo nosso juízo ao dos mais entendidos na matéria.

Concordamos em parte com a primeira opinião. O Sr. Tati é tenor, mas tenor fraco e cansado. Essa qualidade de voz é a que menos resiste ao tempo; e o Sr. Tati já não é rapaz. Tendo perdido algumas notas agudas, as graves reforçaram-se e tomaram um timbre baritonato. Com os recursos que presentemente possui há de se limitar a poucas óperas, a menos que não as queira transportar e desfigurar. Não avançamos esta proposição sem a provar. A parte de tenor na *Norma* não é daquelas que exigem grande força e sustentação de voz, como as de *Anna Bolena,* [78] *I Puritani,* [79] *Safo*, [80] etc.; e apesar disso, o Sr. Tati viu-se obrigado a transportar a ária de *sortita,* [81] e apontar, ou mais vulgarmente, mudar as notas *agudas* para *baixas* em quase toda a ópera. Nem se tenha por coisa de pouca importância essa transposição de tons. Conquanto a música conserve as mesmas harmonias e frases, perde inteiramente o caráter e toques que lhe quis dar o compositor. Os diversos *tons* são adaptados para exprimirem com mais propriedade este ou aquele sentimento e situação; e não é ao acaso que os maestros os escolhem para produzirem o efeito que pretendem. Os *tons menores* têm suas particularidades, que não ignoram os iniciantes na arte. *Dó menor*, por exemplo, serve para o canto terno, e *Fá menor*, para fúnebres, e assim os mais. *Dos maiores*, os abemolados

---

[75] Cena X, Ato II.
[76] Cena VIII, Ato I: Norma, Adalgisa e Pollione.
[77] O primeiro deles, Cena I, Ato I: Flávio e Pollione; o segundo, Cena V, Ato I: Pollione e Adalgisa.
[78] Drama lírico em dois atos; libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. Estreou em Milão, no Teatro Carcano, em 20 de dezembro de 1830. No Brasil, teve sua primeira representação no Teatro de São Pedro de Alcântara em 23 de julho de 1844.
[79] Ópera em três atos; música de Vincenzo Bellini e libreto de conde Pepoli. Esta ópera teve sua estreia no Théâtre des Italiens, em Paris, em 25 de janeiro de 1835. Estreou no Rio de Janeiro em 26 de março de 1845, no Teatro de São Pedro de Alcântara.
[80] Ver nota 2, folhetim 4.
[81] Expressão do italiano. Nesse contexto, significa a primeira aparição e atuação do cantor em cena no espetáculo em questão.

são empregados para exprimir sentimentos amorosos e apaixonados; e os *sustenidos* para mostrarem energia e força. Já se vê que a mudança de um para o outro não pode ser muito arbitrária. [82]

No alegro [83] da ária em que falamos

Me protegge, me difende... [84]

Bellini, querendo ajuntar o acento da música ao sentido das palavras, a escreveu em *mi bemol*, tom apropriado para o intento pelo seu caráter; mas o Sr. Tati, que a não podia cantar nessa altura, a transportou para a *ré sustenido*, que é dos tons conhecidos o que tem mais veemência e força, e que por esse motivo se emprega nas músicas de grande vibração e efeito.

Poderíamos levar mais longe estas observações; mas não é em um folhetim o lugar próprio de se tratar desta matéria, que pede grande desenvolvimento. Ainda uma pequena observação, e basta. Ao cantor é dado apontar uma ou outra nota sem inconveniente quando a sua agudeza é tal que a voz não pode lá chegar; mas não é permitido mudar para uma oitava baixa uma frase inteira. Isto falseia toda a intenção do compositor, e tira do canto a beleza da apropriação.

A segunda questão fica respondida com a primeira. Não podendo o Sr. Tati cantar as partes de tenor sem grandes inconvenientes, pelas razões que deixamos apontadas, e pela impossibilidade futura em que se há de achar por essa continuação de forçar a voz, tornam-se-lhe as partes de *barítono sfogato* [85] muito apropriadas. E conquanto não mereça o nome de barítono propriamente dito, porque a extensão da voz que ainda possui vai além das cordas deste, seria conveniente que se encarregasse dessas partes, porque as executaria com toda a naturalidade, interpretando, com os conhecimentos profissionais que possui, os mais delicados toques do compositor.

A terceira opinião, pela maneira que se enuncia, é um gracejo que não merece refutação e resposta. Um cantor possui uma qualidade de voz qualquer que ela seja, ou de duas participa, e então pode cantar com mais vantagem nesta ou naquela, mas nunca terá designação tão vaga. Que o Sr. Tati é bom cantor, não há dúvida; e que também está cansado, todos nós vimos; mas não se deve por isso reunir estas duas opiniões para se dar com um resultado que o classifique.

---

[82] Certamente o folhetinista detinha conhecimentos específicos em música que o capacitavam para perceber tais aspectos relativos à partitura, melodia e harmonia. Quando jovem, Pena frequentou o curso de contraponto na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro.
[83] Ver nota 38, folhetim 1.
[84] Cena II, Ato I. Em português: "Proteja-me, defenda-me".
[85] Termo que se refere ao real registro da voz de barítono, entre tenor e o baixo, reforçando sua peculiaridade.

Vamos à quarta opinião, que diz: seja o que for, canta bem, agrada, e o mais não importa.

Permitam-nos as pessoas que assim pensam que lhes digamos que isto é a maior heresia em música que cá tem aparecido. Importa, meus senhores, e importa muito, que os tenores sejam tenores, ou do contrário não se precisa deles. Não se devem considerar as vozes como todas próprias igualmente para produzirem o mesmo efeito. E senão, respondam-nos, caminhando por comparação: que necessidade haveria de se introduzir nas orquestras diversos instrumentos, quando poder-se-ia reduzi-los somente a dois ou três? E seria isso indiferente? Não. Cada instrumento tem a sua expressão própria, e um gênero de música que lhe é hipotecado. Este tem os sons mais baixos, aquele mais agudos, este outro mais forte e vibrado, aquele outro mais brando e suave; e de sua reunião se serve o compositor como meio de fazer valer certos fragmentos de bom efeito. Os sons podem ser comparados às cores: limitai um músico a uma ou duas qualidades de sons, ou um pintor a uma ou duas espécies de cores; isto é o mesmo que pedir-lhe camafeus em lugar de pinturas: o seu colorido muito uniforme não produzirá senão uma fraca impressão; nem ali haverá estes tons variados, estas cores locais e estas tintas fundidas que fazem a riqueza e que produzem a ilusão da arte.

A mesma aplicação existe a respeito das vozes dos cantores, e os maestros em suas composições contam as suas qualidades em extensões próprias. Além disso, o acompanhamento tem certas analogias com o canto, e os instrumentos determinadas relações; e o compositor que os emprega não é para que acompanhem indiferentemente esta ou aquela qualidade de voz.

Como pois não importa que a parte de tenor em uma ópera seja desempenhada por um cantor que não tenha os requisitos necessários? E se é isso indiferente, os *baixos* podem também cantar as partes de *sopranos*, contanto que as transportem uma *terça* ou uma *sexta* abaixo, e que vistam saia! Com esta sábia resolução muito devem lucrar, sem dúvida, os diretores dos teatros, porque não se verão nunca embaraçados por falta de cantores apropriados; basta que tenham um *transpositor* para *arranjar* a música de modo que possa ser cantada pela gente que houver nas companhias, e tudo irá muito bem. É verdade que assim as óperas não seriam as mesmas, e talvez os próprios compositores se as ouvissem não as reconhecessem; mas isso que *importa*?

Em conclusão diremos: o Sr. Tati canta bem, com estilo e gosto; pisa em cena com garbo, e mostra-se muito conhecedor do tablado; tem boa mímica, e compenetra-se da situação que representa; mas não é o tenor de que precisamos. Valha-nos o Sr. Paulo Sentati!

Não é de justiça que por causa da estreia do Sr. Tati deixemos de mencionar os progressos que tem feito a Sra. Candiani, devidos ao estudo a que presentemente se entrega. Os aplausos não lhe falharam nesse dia, máxime na cavatina, [86] que soube embelezar com novos ornamentos. Estude, Sra. Candiani, e estudem todos, que aí chegaram novos competidores, [87] e outros sem dúvida os seguirão. A liça vai-se tornar empachada, e a vitória será difícil, porque os mantenedores e os combatentes serão muitos e as armas de diversas têmperas. O povo cá fica na estacada para ver esgrimir, e seus aplausos serão para os vitoriosos. Cuidado! [88]

TEATRO DE SÃO JANUÁRIO

Companhia Lírica Francesa. A *Dama Branca*.

Continua brilhante a carreira da Companhia Lírica Francesa. As óperas sucedem-se com rapidez, oferecendo ao público o atrativo da variedade. [89] Apesar de todos os defeitos da sala de S. Januário, [90] que não merece o nome de teatro, apesar do triste aspecto dos trapos a que por irrisão se dá o pomposo nome de cenários, apesar do enfumaçado da pintura, cujas cores fazem tão grande contraste com o asseio dos trajes e roupas dos atores, apesar da má colocação da orquestra metida em uma cova com grande prejuízo da harmonia, apesar, enfim, de todos os pesares, o público vai ouvir e aplaudir os chefes d'obra da escola francesa.

Ao *Pré aux clercs* de Herold sucedeu a *Dame Blanche* de Boïeldieu. [91] Essa figura da Dama Branca, criação poética do bardo escocês, que com sua presença protege os destinos de uma família desgraçada, é de grande efeito; a música interpreta dignamente as situações dramáticas de que abunda o libreto, e deixou no auditório saudosas recordações, que são de bom agouro para provir da companhia. Sentimos que a falta de espaço nos iniba de fazer

---

[86] Ver nota 41, folhetim 1.
[87] Referência à Companhia Lírica Francesa que havia chegado, provavelmente, dia 20 de setembro no Rio de Janeiro. Ver folhetim 4.
[88] Apesar de Augusta Candiani já ser considerada, nessa época, uma diva do público fluminense, Martins Pena não deixa de incitá-la constantemente, assim como aos outros cantores, ao aperfeiçoamento do seu canto.
[89] Nos anúncios da "Salle S. Januário", do *Jornal do Commercio* de 4 de outubro, lê-se: "On donera pour les quatre premières représentations: - *Le nouveau seigneur de village* de Boïldieu, *l'Ambassadrice* opéra comique d'Auber, *Fra Diavolo* Du même auteur, *la Polka en province,* et *Mr. et Mme Pichon* " (p. 4) sem, contudo, especificar as datas dos espetáculos. No dia 6 de outubro anuncia-se para representação no dia 7: *Le nouveau seigneur de village, la Polka em province* et *Mr. et Mme Pichon.*
[90] O Teatro de São Januário é o antigo Teatro da Praia de Dom Manuel, arrendado pelo governo, renomeado em 1838. A partir de 1840 esse teatro passou a abrigar uma companhia francesa de declamação. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 37-44.
[91] Ver folhetim 4, especialmente, nota 45.

sobressair tantas belezas; mas o Teatro de S. Pedro (*à tout seigneur tout honneur)* [92] já invadiu quase todo o espaço que nos era reservado, e por isso só nos limitaremos hoje a dirigir algumas observações aos atores.

Mlle Duval encarregou-se do papel de Ana por ter adoecido Mme Mège. O público levou-lhe a bem o ter-se arriscado (só com o fim de não demorar a representação de uma ópera tão vivamente esperada) a desempenhar um papel que apenas tivera algumas horas para estudar, e que não sabia perfeitamente. Na segunda representação, [93] porém, desapareceu este defeito involuntário, e Mlle Duval recebeu merecidos aplausos. Todavia, não nos podemos forrar ao desejo de fazer um reparo sobre o qual chamamos toda a atenção da cantora com quem nos ocupamos neste momento. Do que provém a excessiva timidez, diremos antes *medo*, de que se acha possuída Mlle Duval? Já lá vai a emoção da estreia; o público tem constantemente acolhido com entusiasmo aquela que é hoje a sua favorita; donde vem pois esse sentimento de medo, que, sentimos dizê-lo, prejudica os recursos de Mlle Duval? Por que tanta desconfiança de si mesma? A modéstia, bem o sabemos, é o característico do verdadeiro talento; mas cumpre não levá-la a excesso, pois que neste caso o que fora virtude torna-se defeito. Esperamos que Mlle Duval reflita no conselho que lhe damos, e que desterre para longe de si receios que nada autoriza.

O papel de George, que é o mais importante da ópera, foi desempenhado pelo Sr. Mullot, e, por ter este adoecido na segunda representação, pelo Sr. Guillemet. Ambos agradaram. Se um é preferível ao outro pelo timbre da voz, pelo canto e pela mocidade, este é superior no conhecimento do tablado, no desembaraço da cena e no apropriado da mímica.

A bela voz de baixo do Sr. Georges agrada cada vez mais. É perfeitamente sã, vibradora e sonora. Recomendamos-lhe que se dedique seriamente ao estudo. Pode vir algum dia a tirar grande partido do belo dom que recebeu da natureza.

Tivemos na *Dame Blanche* duas partes novas: Mmes Geneuil [94] e Pousseur. [95] A primeira, conquanto desempenhasse sofrivelmente a sua parte, é atriz cansada. A segunda pareceu-nos boa cômica; será bom que fale mais alto.

O Sr. Frédéric deu conta do papel de Dickson de um modo muito satisfatório.

---

[92] Provérbio francês que quer dizer: cada um recebe o que lhe é devido. O Teatro de São Pedro que abrigava a companhia lírica italiana tinha grande tradição como o teatro lírico da cidade nessa época. Outro motivo pelo qual Pena pode ter selecionado essa citação é a estreia do novo tenor contratado pelo teatro italiano, o que, sem dúvida, foi um grande acontecimento da temporada, que não poderia deixar de ser comentado em detalhes no folhetim.

[93] Espetáculo de sábado, 3 de outubro de 1846. A primeira representação se deu em na quarta-feira, 30 de setembro.

[94] No jornal, grafado "Jeneuil". Provavelmente, quem interpretou o papel de Jenny, esposa de Dickson.

[95] Igualmente, quem possivelmente interpretou a ama Marguerite.

Os coros em geral merecem elogios.

Aos professores da orquestra, conquanto reconheçamos o seu talento, tomamos a liberdade de recomendar mais cuidado. Parece-nos, às vezes, que os instrumentos não estão todos no mesmo tom.

Devemos agradecimentos ao diretor e à companhia pelo muito que se esmeram em variar os espetáculos. Já ouvimos Herold e Boïeldieu; daqui a pouco teremos as obras-primas da Auber, [96] Adam, [97] Halevy, [98] e, além disto, *vaudevilles* e dramas. Tantos esforços são dignos da continuação dos favores com que tem sido acolhida a Companhia Lírica Francesa. Confiamos que estes não lhe faltarão.

[96] Daniel François Esprit Auber (Caen 1782 - Paris 1871), compositor francês, diretor do Conservatório de Paris e diretor de música da Capela Imperial francesa. Célebre músico no século XIX; fez parceria com renomados compositores e libretistas, dentre os quais se destaca Eugène Scribe. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle.* Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universle, 1866, t. I, verbete "Auber".

[97] Adolphe Charles Adam (Paris 1803 – 1856), compositor francês e professor do Conservatório de Paris Compôs, sobretudo, músicas para o teatro lírico francês. Suas composições se distinguem pela inteligência e elegância. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire ... op.cit.*, 1866, t. I, verbete "Adam".

[98] Jean François Fromental Elie Halevy (Paris 1799- Nice 1861), compositor francês e professor de solfejo e harmonia no Conservatório de Paris. Foi um profícuo compositor dramático, cuja principal ópera é *La Juive*. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ...op.cit.*, 1872, t. IX, verbete "Halevy".

Jornal do Commercio

Sábado, 10 de outubro de 1846.

A EMBAIXATRIZ, ÓPERA DE AUBER [99]

A EMBAIXATRIZ, OPERA DE AUBER.

Linda e divertidissima opera, que ser-nos-ha representada e cantada esta noite no theatro de S. Januario, *l'Ambassadrice* apresenta-nos a substancia moral da fabula dos dous ratos, o da cidade e o do campo, e muitas particularidades analyticas desse mundo de bastidores, que é o mundo em miniatura.

Uma ingenua cantora, uma prima-dona que o publico applaude com enthusiasmo, vive modesta com uma sua tia, actriz jubilada, em uma pobre casa, com os tenues lucros de principiante, e obrigada a engommar ella propria a sua roupa. A tudo suppre sua alegria de moça, a sua felicidade compõe-se dos mesmos elementos que compõe a do passarinho, liberdade, ar, sol, harmonia, innocencia e confiança na Providencia Divina.

Adoradores não lhe faltão, mas ella oppõe-lhes os motejos da indifferença e diz-lhes que voltem amanhãa. A todos indifferente? Parece que é impossivel; veremos que não.

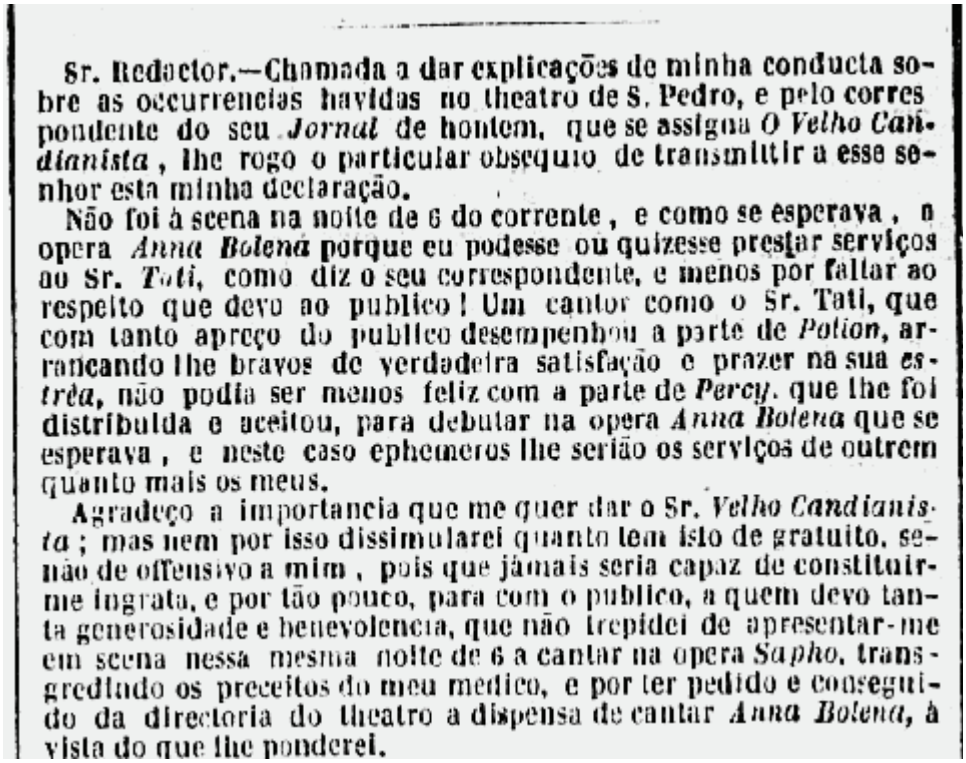
Boa e amavel, é a phenix da companhia a que pertence, e quiçá de todas as companhias theatraes, pois não se envolve em rivalidades, não é maledica, e se é

[99] Artigo publicado nas colunas da primeira página do jornal, na rubrica "Rio de Janeiro". Ver Anexo 1.

Jornal do Commercio

Sábado, 10 de outubro de 1846.

DEFESA DE AUGUSTA CANDIANI [1]



Sr. Redactor.—Chamada a dar explicações de minha conducta sobre as occurrencias havidas no theatro de S. Pedro, e pelo correspondente do seu *Jornal* de hontem, que se assigna *O Velho Candianista*, lhe rogo o particular obsequio de transmittir a esse senhor esta minha declaração.

Não foi á scena na noite de 6 do corrente, e como se esperava, a opera *Anna Bolena* porque eu podesse ou quizesse prestar serviços ao Sr. *Tati*, como diz o seu correspondente, e menos por faltar ao respeito que devo ao publico! Um cantor como o Sr. Tati, que com tanto apreço do publico desempenhou a parte de *Polion*, arrancando lhe bravos de verdadeira satisfação e prazer na sua *estréa*, não podia ser menos feliz com a parte de *Percy*, que lhe foi distribuida e aceitou, para debutar na opera *Anna Bolena* que se esperava, e neste caso ephemeros lhe serião os serviços de outrem quanto mais os meus.

Agradeço a importancia que me quer dar o Sr. *Velho Candianista*; mas nem por isso dissimularei quanto tem isto de gratuito, senão de offensivo a mim, pois que jámais seria capaz de constituir-me ingrata, e por tão pouco, para com o publico, a quem devo tanta generosidade e benevolencia, que não trepidei de apresentar-me em scena nessa mesma noite de 6 a cantar na opera *Sapho*, transgredindo os preceitos do meu medico, e por ter pedido e conseguido da directoria do theatro a dispensa de cantar *Anna Bolena*, á vista do que lhe ponderei.

[...]

plausos *de minha collega*, embora não possa deixar de confessar mesmo aqui quanto anhelo a continuação dos que o Sr. *Velho Candianista* julga que me podem causar indigestão, pelos quaes estudo, e muito, com o fim de melhorar mais e mais na minha carreira artistica, correspondendo assim á expectação publica!...

Creio ter dito quanto basta, Sr. Redactor, para satisfazer ao seu correspondente de hontem, justificando me perante o publico, a quem tanto devo como respeito, que, ainda mesmo victima das iras e injustiças do Sr. *Velho Candianista*, não tenho duvida em pedir-lhe que me não abandone, porque jámais serei capaz de *escarrar*, como elle pensa, nas faces *dos que sob tal nome* me queirão ouvir e proteger, quanto mais nas do publico illustrado desta capital, que me deu nome, e que tanto ha feito distinguir em mim, mesmo balda de merecimento real....

S. C., 9 de outubro de 1846. *Augusta Candiani.*

[1] Artigo publicado na rubrica "Correspondências". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

14 DE OUTUBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Os coros. A razão por que se não deu *Anna Bolena*. [2] Os versos a Sra. Marieta.

Já é tempo que um brado se levante a favor dos coros do teatro, parte tão componente e necessária das companhias de canto, e que pouca ou nenhuma atenção tem merecido até hoje. Dezoito ou vinte coristas vemos sempre no tablado em todas as óperas, e uma queixa geral se levanta contra eles pela sua má execução e constante desafinação. Há nisto alguma razão; mas indaguemos a causa. Um sistema se tem seguido para a organização dos coros, e é sem dúvida, confessamos, o único de que se pode lançar mão nas nossas circunstâncias. Oferece-se um ordenado mensal à pessoa que quiser entrar para eles, até o preenchimento de um número certo, exigindo-se unicamente que tenha voz. — Isto parece absurdo à primeira vista, porque, enfim, quem canta para ser ouvido em público deve ao menos ter alguns conhecimentos profissionais. Concordamos, e assim é de razão; mas não há outro remédio senão andar como andamos. Se é fácil reunir dez ou doze homens que saibam música e que possam cantar em chusma mal ou bem, é difícil, e diremos impossível, encontrar o mesmo número de mulheres com esse predicado. Muitas existem entre nós com tal prenda; porém demonstrando essa uma educação mais cultivada, coloca as pessoas que a possuem em circunstâncias de não aceitarem uma posição no teatro tão mal conceituada e de insignificantes vantagens. O resultado pois é darem-se a esse emprego pessoas sem as necessárias habilitações, e que, não tendo outro meio de ganhar a vida, procuram-no na garganta que Deus lhes deu.

Já se vê que essa organização de coros, defeituosa, porém inevitável, deve dar péssimos resultados; e é o que acontece. Principia-se o ensaio de qualquer ópera; o mestre de coros senta-se ao piano, e os coristas fazem roda, todos de papel na mão; mas note-se que metade ou mais de metade olha as notas de música como boi para palácio. Dá o mestre os primeiros acordes preparatórios, entoa com a voz o canto, e a chusma o segue. Os que sabem

[2] Drama lírico de Gaetano Donizetti e libreto de Felice Romani.

seu bocado de música lá vão mal ou bem, porém os que nada sabem, caminham às apalpadelas, e devendo atacar as notas em tempos prefixos, esperam primeiro a sua entoação para depois a seguirem, tornando-as assim prolongadas e vacilantes, a modo de cauda de papagaio de vento. E se quer a desgraça que um que tem a voz mais forte e dominadora tome um trilho errado, lá se precipitam todos atrás como carneiros e vão esbarrar em diabólica desentoação! Nesse caso, o mestre grita, esbraveja; mas debalde, que a sua voz não se faz ouvir no meio da berra; põe-se de pé, dá um murro no piano, e tudo estaca. Novo trabalho; principia-se outra vez; e a mesma cena repete dez, vinte vezes.

É um trabalho insano, um trabalho que levará qualquer homem para o céu, esse de mestre de coristas entre nós. Pois quando trata de ajuntá-los e fazê-los marchar de acordo com as primeiras partes; quando os coloca diante da orquestra, cujos instrumentos os desorientam completamente, é um inferno! E têm eles culpa? Não... Fazem o que podem e mesmo mais do que podem.

Se as óperas não se sucedessem com tanta rapidez, se o público, cada vez mais sequioso de novas impressões musicais, não as exigisse sempre, tempo haveria para que esses coitados estudassem seus papéis sofrivelmente a custo de ensaios e de se lhes martelarem os miolos. Mas nada: as óperas seguem-se com velocidade sem exemplos nos principais teatros da Europa; [3] após uma, outra e outra; e os pobres coristas nessa desfilada e correria harmônica, a qual se veem obrigados a acompanhar, porque a multa os esporeia, atiram-se como perdidos, dê no que der, abrem a boca e saia o que sair.

Ainda isto não é tudo. Se as óperas subissem à cena de seguida pelo menos dez ou doze vezes, bem; mas não é assim. O povo diz que não quer maçadas, e os diretores do teatro, que querem agradar ao povo porque é quem puxa pelos cobres, estudam-lhe o gosto e caprichos. Hoje dão a *Norma*, [4] amanhã *Safo* [5] depois *Norma* e *Safo* juntas e mexidas, logo em seguida *Elisir*, [6] etc., afora sarrabulhos avulsos que por aí aparecem nos concertos, nas academias e nos espetáculos dramáticos.

---

[3] Em 1845, considerando apenas o teatro lírico italiano, houve três montagens de óperas novas (*I Puritani, chiara di Rosemberg* e *Il Giuramento)* e a reprise de oito óperas (*Belisário, Torquato Tasso, Betly, Anna Bolena, L'Elisir d'Amore, Norma, Julieta e Romeu* e *Il Barbieri di Siviglia*). Em 1846, houve quatro novas óperas (*Ernani, Beatrice di Tenda, Lucrecia Borgia* e *Straniera*) e subiram ao palco outras sete óperas já conhecidas do público (*Norma, I Puritani, Anna Bolena, L'Elisir d'Amore, Sapho, Il Barbieri di Siviglia* e *Il Giuramento*). ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2. p.7-9.

[4] Ver nota 1, folhetim 5.

[5] Ver nota 2, folhetim 4.

[6] Ver nota 4, folhetim 2.

Tudo isto é muito bom para quem ouve, mas ninguém dirá que o é para quem canta. Nossa imaginação e fantasia se comprazem com essas variedades, que não nos causam fadiga, antes deleitam; mas não assim aos desgraçados que a necessidade condena a abrir a boca desde manhã até à noite, domingos e dias santos, sem tréguas nem repouso, para darem vencimento à tarefa, que fazem sem ciência e consciência, que lhes emaranha as ideias e lhes torna a cabeça um mosaico informe de sons.

É de absoluta necessidade para a boa execução das óperas que os coros estejam certos e afinados; do contrário podem estas cair e não agradar, sendo, aliás, de grande merecimento. Se as primeiras partes tivessem de cantar sempre sós e entre si sem adjutório da casa, bem; era taparmos os ouvidos quando estes aparecessem e deixar que berrassem para aí; porém isto não pode ser. As árias e duetos têm seus coros de acompanhamento e de intervalo, e as peças concertantes e finais os têm obrigados; e como a massa de vozes destes é mais forte, por mais numerosas, quando não entram a tempo ou desafinam, é tal a confusão e a desarmonia, que faz arrepiar os cabelos e suar frio aos diletantes.

Não há cantor no teatro que não tenha suas folgas e descanso, e, como é notório, alguns comem o pingue ordenado em santo ócio; só os lamentáveis coristas são obrigados a trabalhar, como os condenados às galés, por um salário que apenas pode suprir as suas mais urgentes necessidades, por isso que não lhes dá tempo de ajudarem a vida por outro modo. Todos os dias chegam novos cantores, daqui a pouco os terem como aves de arribação; [7] e essa afluência, que lhes proporciona descanso, redobra o trabalho dos coitados que os devem acompanhar em todas as ocasiões.

E como remediar esse mal? Como colocar os espetáculos líricos no grau de perfeição que nossas exigências e gosto requerem, pelo que diz respeito a essa parte? Procuraremos dar solução a estas perguntas.

Há três para quatro anos, senão mais, que o corpo legislativo concedeu loterias para a criação de um conservatório de música: aplaudimos semelhante concessão por muito útil, e louvamos as pessoas que lhe tinham dado impulso. Com esse estabelecimento uma carreira honrosa se abriu para muitos filhos do país, cujas circunstâncias não permitiam seguir uma arte liberal por lhes falecerem os meios necessários. [8] Em geral os brasileiros são dados à

Referência aos cantores europeus, pouco conhecidos ou que não obtiveram sucesso no velho continente, os quais vieram para o Brasil pleiteando sucesso no teatro lírico do Rio de Janeiro.

[8] Em 23 de junho de 1841, a Sociedade de Música enviou à Câmara dos Deputados o pedido oficial de concessão de duas loterias anuais para a criação de um conservatório de música no Rio de Janeiro. A proposta foi aceita, mas não saiu do papel. Somente em 13 de agosto de 1847 o Conservatório foi inaugurado sob a direção do ilustre Francisco Manuel da Silva. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel...op.cit.*, v.1, p. 245-272.

música, e mostram para ela grande gosto e inclinação; e a experiência demonstra o que avançamos. Professores existem entre nós de reconhecido mérito, que a si e a seus próprios recursos unicamente devem o que são. [9] Debaixo destas considerações, julgávamos que um conservatório de música bem montado prestaria grandes serviços e seria de proveito, até considerado socialmente, por abrir nova e fácil senda às artes e tornar alguns cidadãos úteis. O Sr. Francisco Manuel da Silva, professor bem conhecido, devia figurar à testa deste estabelecimento, e isto já era por si garantia de bom êxito.

A desgraça porém quis que a realização dessa ideia encontrasse obstáculos. Dezenas de loterias correm todos os anos para diferentes objetos; só as concedidas para o mencionado fim não têm podido achar uma aberta para serem extraídas. Lá se vão alguns anos, e uma só ainda se não vendeu ou nela se não cuidou.

Pensávamos que a chegada de uma companhia italiana, o bom acolhimento que teve e a necessidade de cultivar-se com mais atenção a arte de Rossini, desse mais impulso a esse negócio. [10] Infelizmente nos enganamos. Um só passo não se tem caminhado e o marasmo continua.

Não estamos habilitados para increpar desta falta este ou aquele indivíduo; contudo quer-nos parecer que uma pessoa, que não nomearemos, podia, se tivesse querido, ter dado andamento ao negócio... Paramos aqui.

Mas dizemos que, se esse conservatório estivesse organizado há dois ou três anos, teríamos agora coristas habilitados e em números suficiente para o desempenho de qualquer ópera. Porém ao que está feito não há remédio, e tratemos por consequência do futuro. Tudo se faz por empenhos entre nós: procure pois a principal pessoa que deve figurar nesse estabelecimento empenhos para que essas loterias sejam extraídas; recorra às pessoas que dirigem o Teatro de S. Pedro, [11] que sem dúvida e por todas as razões devem ser as primeiras a interessar-se nessa matéria; dê os necessários passos, agite-se, realize a ideia que lhe faz honra e diante da qual parece agora recuar, e preste esse serviço à sua pátria.

Quem sabe que resultados poderemos ainda colher? Em menos de dois anos teremos um corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias e digno de se fazer ouvir em cena, e alguns filhos do país terão com isso lucrado, circunstância esta que não é de

[9] Provavelmente Martins Pena se refere a Francisco Manuel da Silva (1795- 1865) e a seu professor e antecessor Padre José Mauricio (1767-1830). Ambos foram compositores e mestres da Capela Imperial. Vasco Mariz, *História da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1983.

[10] A Companhia Italiana chegou ao Rio de Janeiro em janeiro de 1844 e estreou o primeiro espetáculo em 17 de janeiro no teatro de São Pedro de Alcântara.

[11] Não conseguimos encontrar os nomes do que integravam a diretora do teatro de São Pedro de Alcântara.

desprezar. Ainda mais: dentre os discípulos um ou outro haverá que, dotado pela natureza de talento e boa voz, possa ainda um dia subir a grande altura, e medir-se com vantagem com qualquer artista estrangeiro. Não nos falta aptidão e gosto para as artes; muitos exemplos poderíamos apontar; porém nos limitaremos a um só, que mais serve para o assunto. O Sr. João Caetano dos Santos [12] é nosso patrício, entre nós nasceu, e é notório o como se tem excedido na sua arte. Dotado de inspiração e talento, sem outro guia mais que a natureza, tornou-se exímio artista; e se isso aconteceu na arte dramática, por que não acontecerá na música? A diferença está em que aquela pode ser filha do talento e de si mesma, e esta precisa de bons preceitos e rudimentos que até hoje nos tem faltado.

Eia, senhores, coragem! sacudam essa indolência que tantos males causa: digam para que vieram ao mundo, e cumpram com o dever que tem todo o cidadão de contribuir com o seu contingente para o edifício social. Nada de indolência, ou o ferrete de *homens inúteis* recairá sobre vós!

Outra vantagem se colherá do estabelecimento do mencionado conservatório, e é esta a criação da ópera brasileira. [13]

A semana lírica italiana não merece particular menção pelo que nos apresentou. Na terça-feira tivemos *Safo,* e, na sexta, o *Elixire*. A primeira nos foi dada por substituição de *Anna Bolena*, que já estava ensaiada e pronta com duas partes novas que deviam ser desempenhadas pela Sra. Marieta e pelo Sr. Tati. E por que não tivemos *Anna Bolena*? Alguns artigos [14] têm visto a luz do dia, e neles se pretende informar ao público que esta ópera não foi nem irá à cena porque a Sra. Candiani não quer, porque a Sra. Candiani não pode, porque o Sr. Tati não quer, porque o Sr. Tati não pode, e por isso e por aquilo; mas nós, que

[12] Primeiro grande ator dramático brasileiro e empresário. Nasceu no Rio de Janeiro em 27 de janeiro de 1808 e aí faleceu em 24 de agosto de 1863. O ano mais provável de sua estreia é 1831. Em 1833 estreia, em Niterói, sua companhia dramática, a primeira com quadro de atores exclusivamente brasileiros.

[13] Temos o registro oficial de apenas uma composição operística brasileira: *Le Due Gemelle* (1824), do Padre José Maurício, que nunca foi encenada. Somente em 1860 estrearia *A Noite de São João*, de Elias Álvares Lobo, e em 1861, *A Noite do Castelo*, de Carlos Gomes. Vasco Mariz, *História da música ... op. cit.,* p. 50; ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel...op. cit.*, v. 2.

[14] Desde a chegada do Sr. Tati, a escolha da ópera de sua estreia suscitou grande polêmica discutida em uma série de artigos envolvendo ele próprio, Giuseppe Marinangeli, Marieta Marinangeli e Augusta Candiani. A discussão teve início com a escolha da ópera para a estreia de Filippo Tati, *Anna Bolena* ou *Norma.* G. Marinangeli era, até então, o primeiro tenor da companhia italiana e detinha o direito de exclusividade sobre algumas óperas. A diretoria, por fim, deliberou a *Norma* para a estreia de Tati. Após sua primeira apresentação, a nova montagem da ópera *Anna Bolena* constituiu mais uma polêmica nas colunas dos jornais, especialmente entre os cantores e outros comentaristas do *Jornal do Commercio*, como *O Cabeleira* e *O Velho Candianista*. Além do desentendimento entre G. Marinangeli, F. Tati e a diretoria do teatro, nesse momento, também está em questão a contratação de uma nova prima-dona italiana: Adeodata Lasagna. F. Tati teria dado todo apoio à escrituração da cantora, o que, sem dúvida, alterou o humor de A. Candiani. Vários artigos discutindo essas questões foram publicados quase diariamente no *Jornal do Commercio*, de 13 de setembro a 8 de outubro, no *Sentinella da Monarchia* de 2, 5, 9 e 12 de outubro, em *O Mercantil* de 8 e 9 de outubro, e no *Diário do Rio de Janeiro* de 9 de outubro de 1846.

estávamos muito bem informados (por intermédio do cara-linda), [15] ríamo-nos, e deixávamos que os correspondentes jogassem as cristas, e que a nova questão de quer e não quer se resolvesse sem que fosse necessário cataplasma. Eis que a Sra. Candiani, que não podia levar a bem que adrede e caso meditado envolvessem seu nome nessa moxinifada, publica uma defesa, [16] em que, fazendo protestos de reconhecimento e gratidão ao público, a quem tantas atenções deve (é célebre como nessas ocasiões se tem atenções com o público!), prova, ao que supõe com toda a evidência, por isto, por aquilo, e por mais aquilo outro, que ela não tem culpa se *Anna Bolena* não subiu à cena como se anunciara, e que tal e que sim, etc. Ora , à vista disto, não podíamos ficar calados, até porque tínhamos muito prazer em reforçar a mencionada defesa. Aí vai pois a razão, e apelamos para a generosidade do público, a quem devemos tantas atenções e obséquios, e por cujo amor sempre nos esforçamos para merecer, etc., etc. A *Anna Bolena* não foi à cena, força é dizer, porque o Sr. Deperini e o Sr. Bonani o não quiseram!... Sim, senhores, não o duvidem... [17] E demais, por que motivo darão crédito aos outros e não a nós?... É pois como dizemos, sem tirar nem pôr... O Sr. Deperini quis mostrar que ouvira os nossos conselhos e escolheu a *Safo* para debutar, porque aí podia brilhar, debaixo das venerandas vestes de Harúspice grego,[18] que lhe dá assim uma figura heteróclita. O Sr. Bonani quis também fazer ouvir ao público, a quem também se confessa agradecido, que sua voz não é desafinada, como muita gente supõe, e que a criancinha que lhe confiaram está bem criadinha e muito gorda. [19] Aqui para nós, os dois fizeram muito bem em meter os pés à parede para que em lugar de *Anna Bolena* tivéssemos a *Safo* sangrada, porque na verdade na brilhatura dessa noite correram parelhas, mereceram louvores e deram motivo para que se suscitasse outra novíssima questão: qual dos dois é o melhor. ─ Os anjos que respondam.

Em um dos folhetins passados demos a nossa opinião acerca do *Elixire* e de sua reforma, [20] e fizemos algumas observações a respeito da execução pelas diversas personagens. O Sr.Eckerlin emendou-se, porém o Sr. Franchi emperrou. Dizem-nos que esse cantor não é muito dócil e que não se dobra assim a qualquer reflexão. Sua alma sua palma; mas cuidado com as consequências. Aí chegou um outro cantor bufo com quem tem de medir-se, e

[15] Ver nota 3, folhetim 5.
[16] Carta publicada no *Jornal do Commercio,* em 10 de outubro de 1846. Ver artigo em Anexo 3.
[17] Ironia do folhetinista, pois os referidos cantores não se envolveram nos desentendimento entre Filippo Tati, Giusepe Marinangeli, Marieta Marinangeli e Augusta Candiani. Ver nota 13 deste folhetim.
[18] Trata-se do personagem Ippia, tenor, o principal dos harúspice de Leucade. Ver nota 2, folhetim 4.
[19] A "criancinha" é uma referência bastante imprecisa. Possivelmente trata-se de uma referência ao personagem Thiago, da ópera *Ernani*, interpretado por Giacomo Bonani. Essa ópera foi criada em 16 de junho de 1846, no Teatro de São Pedro de Alcântara.
[20] Conferir folhetim 2.

lembre-se que dois bufos em uma companhia é luxo com o qual não podemos. [21] Na representação do *Elixire* ocorreu uma circunstância que não deixaremos de mencionar. Não há aí quem não saiba dos últimos acontecimentos a respeito do Sr. Marinangeli e de sua mulher, tanto os jornais têm dito e discutido. [22] Os partidistas da Sra. Marieta julgaram lá para si que na primeira vez que ela aparecesse em cena deveria ser recebida entre coroas, flores e poesia, para que esse triunfo lhe fizesse esquecer os passados dissabores, mostrando ao mesmo tempo aos seus inimigos que havia quem por ela se interessasse. Ao levantar do pano e ao avistar-se a Sra. Marieta sentada, cercada das camponesas, uma coroa de flores foi arrojada da quarta ordem a seus pés, e um chuveiro de versos foi espalhado na plateia. [23]

Há muito que nos declaramos contra coroações teatrais, [24] que nada provam, e que cada vez mais se desacreditam. Que querem elas dizer? Nada, absolutamente nada! Os seus efeitos recaem somente sobre o artista assim mimoseado. De duas uma: ou os perde de orgulho, ou lhes cria inimizades entre os companheiros, e o público, que já conhece por experiência o valor destas demonstrações, ri-se e zomba delas. De que servem essas coroas e versos? Para reabilitá-la? Não precisa: o seu comportamento é a melhor coroa que lhe cinge a fronte. Que demonstram? Que há alguém que por ela se interessa? Mas esse sentimento é geral; e pensamos que as exageradas demonstrações parciais podem dar lugar a interpretações desairosas.

COMPANHIA LÍRICA FRANCESA

L'Ambassadrice. [25] Mlle Duval

---

[21] Paulo Franchi estreou na Companhia Italiana em 1846 e Cayo Eckerlin, em 1845. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit.*, v. 2., p. 7-29.

[22] Ver nota 13 deste folhetim.

[23] Um breve artigo, publicado em 11 de outubro na seção "Comunicado" e assinado por F**, comenta o episódio da coroa de flores recebida por Marieta Marinangeli na noite do dia 9 de outubro, quando se representou *Elisir d'Amore*. No texto, é ressaltada a intenção de enaltecer os merecimentos da cantora.

[24] No penúltimo parágrafo do folhetim 2, Pena diz que comentará as coroações teatrais em momento mais oportuno.

[25] Título escrito sem itálico no jornal. Ópera-cômica em três atos. Libreto de Scribe e composição de Auber. *L'Ambassadrice* estreou em Paris no Opéra-Comique em 21 de dezembro de 1836. No Rio de Janeiro, estreou no teatro de São Januário em 10 de outubro de 1846. O libreto versa sobre a história de uma jovem prima-dona que abandona a carreira no teatro lírico para se casar com o Duque de Valberg, o qual, na verdade, sempre se apaixona pelas prima-donas de sucesso. Uma vez revelada a suscetibilidade do duque, Henriette reconquista seu posto na companhia lírica, o qual sua amiga havia se apoderado. Assim, ela se dá conta de que sua vida só se realiza plenamente, com o canto e no palco lírico. SCRIBE, Eugène. *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe.* 2.ed. Paris: Aimé André, 1834-1842. v. 23. p. 409-507.

Pediria a ordem cronológica que nos ocupássemos primeiro que tudo com o espetáculo de quarta-feira próxima passada. [26] Não deveríamos na verdade deixar passar sem alguns elogios o Sr. Guillemet, que se houve perfeitamente no papel de Frontin no *Nouveau Seigneur du Village*; [27] nem Mlle Duval, que desempenhou com muita ingenuidade e graça a parte de Babet; [28] nem o delicioso dueto *Si vous restez à votre place*; nem M. Pousseur, excelente gracioso e cômico inteligente; nem M. Formose, cuja esquisita fisionomia e esdrúxulas momices provocaram tantas gargalhadas; mas temos presa de chegar à brilhante representação de sábado, e deixamos o resto para melhor ocasião.

Ainda nenhuma das óperas-cômicas representadas pela companhia francesa produziu tanto efeito como a *Ambassadrice.* Publicamos no *Jornal* de sábado o entrecho da ópera; [29] mas em tão sucinta análise não era possível dar cabal ideia do que tem de espirituoso o encadeamento de suas cenas e diálogos. Scribe, seu autor, é dos escritores franceses o de mais nomeada para esse gênero de composição, e na *Ambassadrice* sustentou o seu elevado grau de reputação. A ópera por si só seria uma comédia de apreço; realçada porém pelo talento de Auber, torna-se obra-prima. Um canto alegre, vivo e não poucas vezes melodioso e suave, ouve-se de princípio a fim; e a instrumentação sábia e discretamente organizada o acompanha ligeiramente sem afadigar a atenção do espectador. Há pedaços de grande originalidade, e longo fora enumerar todos os lugares em que o compositor deu provas de talento e gosto.

A Mlle Duval cabe sem dúvida grande parte dos aplausos que acolheram a *Ambassadrice.* Desempenhou com muita delicadeza, graça e talento a dificílima parte de Henriette. [30] É este necessariamente um dos papéis que Mlle Duval deve desempenhar com mais brilho e perfeição: foi o mesmo com que estreou há pouco tempo em um dos primeiros teatros de Paris, depois de receber nos ensaios os conselhos do próprio Auber. [31] É pois a intérprete fiel não só do pensamento, mas ainda das mais recônditas intenções do compositor, de quem conservou as tradições em toda a sua pureza.

---

[26] Trata-se do dia 7 de outubro. O espetáculo em questão, é *Le nouveau seigneur du Village*, conforme publicaram os anúncios do jornal.

[27] Ópera-cômica em um ato de F-A. Boïldieu; estreou em Paris, na Salle Feydeau, em 29 de junho de 1813.

[28] Personagem de *Nouveau Seigneur du Village,* composto para voz de soprano. CREUZE DE LESSER, Auguste. *Le Nouveau seigneur de village*, opéra-comique en un acte. Paris: Tresse, 1873.

[29] Artigo publicado na primeira página do *Jornal do Commercio* de 10 de outubro de 1846. Ver artigo em Anexo 1.

[30] Ver nota 26 deste folhetim.

[31] Encontramos apenas uma evidência do engajamento de Mlle Duval no teatro Opéra de Paris. Trata-se de um documento da *Association des Artistes Dramatique*, do Opéra-Comique, datado de 25 de fevereiro de 1845, em que constam os nomes dos cantores daquele teatro no ano de 1845; aí podemos ler "A. Duval". "Billet d'admission" au "Bal de l'Association des Artistes Dramatiques" au Théâtre royal de l'Opéra Comique le Samedi 22 févr. 1845 au nom de "M.r Derval Fils", consultado em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530136141/f2.zoom.r=+artistes+1845.langFR> em 19 de avril de 2012.

A música deste papel exige uma cantora de consumada habilidade, e na verdade parece incrível que se possa superar tantas dificuldades. Mlle Duval passa por elas com agilidade e delicadeza, deixando os espectadores arrebatados. As mais difíceis escalas, trinados, cadências de progressão, só próprias para serem executadas por instrumentos, saem de seus lábios claros e distintos! É a flauta, é a clarineta, é mais ainda... E quanta variedade em todos esses ornamentos! Não se ouve uma única repetição. Tudo é novo, tudo enleva. É uma contínua progressão de surpresas que arrebata o auditório.

Mas não é só o canto: merece igual louvor a representação. O papel parece tão bem adaptado à jovem artista, todos os sentimentos, todas as cenas quadram-lhe tão perfeitamente, que se conhece que é com íntima convicção que Mlle Duval relata a própria existência e todas as vivas emoções dessa vida de teatro, desse campo de glória para onde a arremessou irresistível vocação. Na representação, que decência! que boas maneiras! No canto, que habilidade! que talento! E quão brilhante a carreira que se antolha, quando o fogo sagrado da paixão tiver espancado de todo alguma timidez, e houver comunicado à consumada executora o calor e energia que ainda lhe faltam!

O público fez justiça a Mlle Duval: rebentaram os aplausos com entusiasmo, e bravos mil vezes repetidos, gritos de frenesi vitoriaram a feliz cantora, que mal podia esconder a emoção e o prazer que a dominavam. Foi uma ovação completa, que promete ao Teatro Francês a concorrência dos *dilettanti.*

Ao lado de Mlle Duval mal podemos falar das outras partes que entram nesta ópera. Mencionaremos, todavia, M. Mullot, que se houve com inteligência, e Mme Pousseur, que mostra muito conhecimento do tablado e um talento superior. Em toda a cena do segundo ato, em que, ataviada com roupas de gala, desconhece seus antigos companheiros e amigos, mostrou muita naturalidade e excitou prolongada hilaridade.

Em suma, o sucesso da *Ambassadrice* foi imenso e será duradouro. Convidamos o leitor a ir ver e ouvir hoje a brilhante composição de Auber e de Scribe.

Se não devêssemos agradecimentos ao diretor e à companhia pelo prazer que nos proporcionaram nas duas últimas representações, concluiríamos com algumas censuras. Apontaríamos certos atores e atrizes que não sabem o papel, que suprimem pedaços de música, e, sobretudo, estigmatizaríamos a triste lembrança de fazer-nos assistir a ensaios gerais, dando *vaudevilles* com uma única rabeca... Que valente orquestra!...

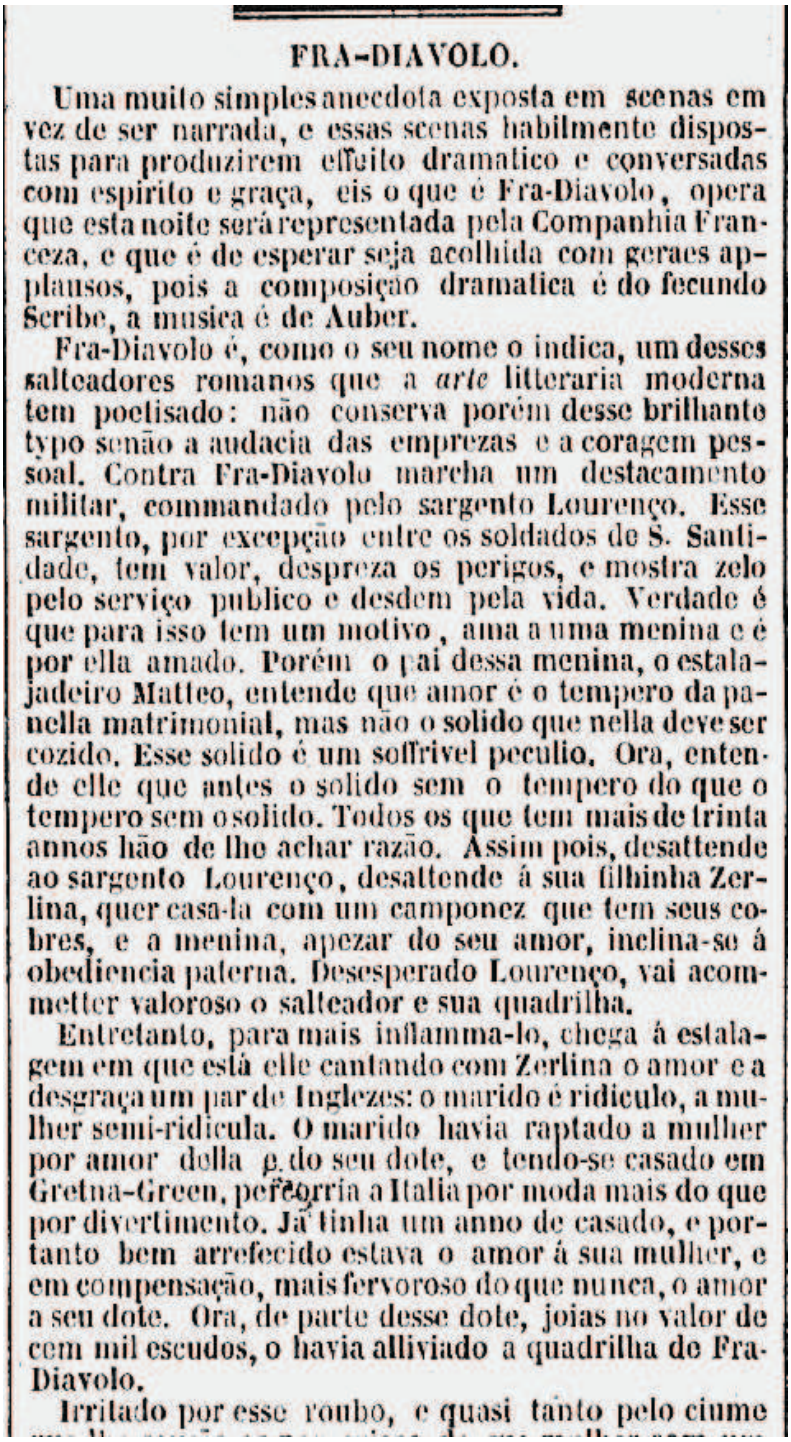
Mas ainda ressoam aos nossos ouvidos atônitos os brilhantes gorjeios do anjo da guarda da companhia francesa... Chiton! [32] que não temos ânimo de ser rabugentos...

[32] Do francês, que significa “bico calado”.

Jornal do Commercio

Quarta-feira 21 de outubro de 1846

FRA-DIAVOLO [1]



FRA-DIAVOLO.

Uma muito simples anecdota exposta em scenas em vez de ser narrada, e essas scenas habilmente dispostas para produzirem effeito dramatico e conversadas com espirito e graça, eis o que é Fra-Diavolo, opera que esta noite será representada pela Companhia Franceza, e que é de esperar seja acolhida com geraes applausos, pois a composição dramatica é do fecundo Scribe, a musica é de Auber.

Fra-Diavolo é, como o seu nome o indica, um desses salteadores romanos que a *arte* litteraria moderna tem poetisado: não conserva porém desse brilhante typo senão a audacia das emprezas e a coragem pessoal. Contra Fra-Diavolo marcha um destacamento militar, commandado pelo sargento Lourenço. Esse sargento, por excepção entre os soldados de S. Santidade, tem valor, despreza os perigos, e mostra zelo pelo serviço publico e desdem pela vida. Verdade é que para isso tem um motivo, ama a uma menina e é por ella amado. Porém o pai dessa menina, o estalajadeiro Matteo, entende que amor é o tempero da panella matrimonial, mas não o solido que nella deve ser cozido. Esse solido é um soffrivel peculio. Ora, entende elle que antes o solido sem o tempero do que o tempero sem o solido. Todos os que tem mais de trinta annos hão de lhe achar razão. Assim pois, desattende ao sargento Lourenço, desattende á sua filhinha Zerlina, quer casa-la com um camponez que tem seus cobres, e a menina, apezar do seu amor, inclina-se á obediencia paterna. Desesperado Lourenço, vai acommetter valoroso o salteador e sua quadrilha.

Entretanto, para mais inflamma-lo, chega á estalagem em que está elle cantando com Zerlina o amor e a desgraça um par de Inglezes: o marido é ridiculo, a mulher semi-ridicula. O marido havia raptado a mulher por amor della e do seu dote, e tendo-se casado em Gretna-Green, percorria a Italia por moda mais do que por divertimento. Já tinha um anno de casado, e portanto bem arrefecido estava o amor á sua mulher, e em compensação, mais fervoroso do que nunca, o amor a seu dote. Ora, de parte desse dote, joias no valor de cem mil escudos, o havia alliviado a quadrilha de Fra-Diavolo.

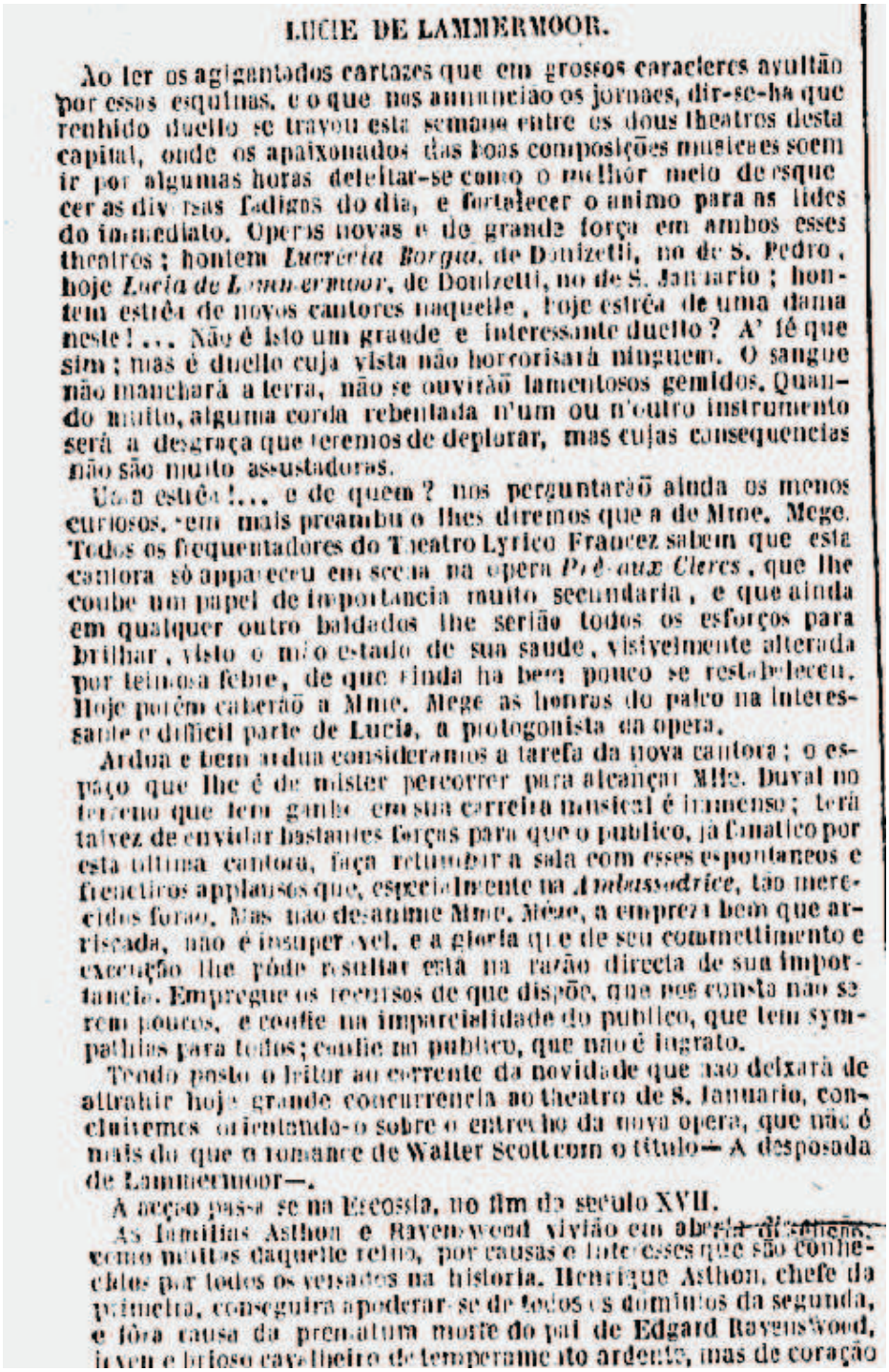
Irritado por esse roubo, e quasi tanto pelo ciume

[1] Artigo publicado na rubrica "Rio de Janeiro". Ver Anexo 2.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 28 de outubro de 1846

LUCIE DE LAMMERMOOR [1]



LUCIE DE LAMMERMOOR.

Ao ler os agigantados cartazes que em grossos caracteres avultão por essas esquinas, e o que nos annuncião os jornaes, dir-se-ha que renhido duello se travou esta semana entre os dous theatros desta capital, onde os apaixonados das boas composições musicaes soem ir por algumas horas deleitar-se como o melhor meio de esquecer as diversas fadigas do dia, e fortalecer o animo para as lides do immediato. Operas novas e de grande força em ambos esses theatros; hontem *Lucrecia Borgia*, de Donizetti, no de S. Pedro, hoje *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, no de S. Januario; hontem estrêa de novos cantores naquelle, hoje estrêa de uma dama neste!... Não é isto um grande e interessante duello? A' fé que sim; mas é duello cuja vista não horrorisará ninguem. O sangue não manchará a terra, não se ouvirão lamentosos gemidos. Quando muito, alguma corda rebentada n'um ou n'outro instrumento será a desgraça que teremos de deplorar, mas cujas consequencias não são muito assustadoras.

Uma estrêa!... e de quem? nos perguntarão ainda os menos curiosos. Sem mais preambulo lhes diremos que a de Mme. Mege. Todos os frequentadores do Theatro Lyrico Francez sabem que esta cantora só appareceu em scena na opera *Pré aux Clercs*, que lhe coube um papel de importancia muito secundaria, e que ainda em qualquer outro baldados lhe serião todos os esforços para brilhar, visto o máo estado de sua saude, visivelmente alterada por teimosa febre, de que ainda ha bem pouco se restabeleceu. Hoje porém caberão a Mme. Mege as honras do palco na interessante e difficil parte de Lucia, a protogonista da opera.

Ardua e bem ardua consideramos a tarefa da nova cantora; o espaço que lhe é de mister percorrer para alcançar Mlle. Duval no terreno que tem ganho em sua carreira musical é immenso; terá talvez de envidar bastantes forças para que o publico, já fanatico por esta ultima cantora, faça retumbar a sala com esses espontaneos e freneticos applausos que, especialmente na *Ambassadrice*, tão merecidos forão. Mas não desanime Mme. Mége, a empreza bem que arriscada, não é insuperavel, e a gloria que de seu commettimento e execução lhe póde resultar está na razão directa de sua importancia. Empregue os recursos de que dispõe, que nos consta não serem poucos, e confie na imparcialidade do publico, que tem sympathias para todos; confie no publico, que não é ingrato.

Tendo posto o leitor ao corrente da novidade que não deixará de attrahir hoje grande concurrencia ao theatro de S. Januario, concluiremos orientando-o sobre o entrecho da nova opera, que não é mais do que o romance de Walter Scott com o titulo — A desposada de Lammermoor —.

A acção passa-se na Escossia, no fim do seculo XVII.

As familias Asthon e Ravenswood vivião em aberta dissensão, como muitas daquelle reino, por causas e interesses que são conhecidos por todos os versados na historia. Henrique Asthon, chefe da primeira, conseguira apoderar-se de todos os dominios da segunda, e fôra causa da prematura morte do pai de Edgard Ravenswood, joven e brioso cavalheiro de temperamento ardente, mas de coração

[1] Artigo publicado na rubrica" Rio de Janeiro". Ver Anexo 2.

Folhetim do Jornal do Commercio

1 DE NOVEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Lucrecia Borgia.[1] — Os novos cantores.

A ansiedade que se notava no bom público desta capital por ouvir a nova companhia italiana, da qual o Sr. Filippo Tati fora o bem-aventurado precursor, satisfez-se enfim. [2] A espaçosa sala do nosso primeiro teatro reuniu [3] na noite de 27 do corrente tantos quantos espectadores podia conter, ou, para melhor dizer (e não é exageração) estava coagulada; vimos os porteiros em risco de se porem no andar da rua para cederem os seus banquinhos aos retardatários, e camarotes havia que eram verdadeiros ônibus em noite de fogo no Campo de S. Cristóvão ou na Lagoa de Freitas; camarotes em que o dono, o que pagou os cobres, teve de passar toda a noite ao fresco, contando as estrelas junto das claraboias do corredor para poder acomodar o *immanquable* [4] enxame dos gaudérios, gente que se alguma coisa tem de bom, é saber ensinar os desapiedados cambistas.

Do que levamos dito já se vê que não faltaram na plateia e cadeiras essas malditas pranchas de falua que são a nossa eterna mofina, esses malditos tabuões chamados travessa que por mais de uma vez temos apalpados com as canelas, e que nos hão feito amaldiçoar Rossini, Donizetti e até Bellini, o nosso predileto Bellini, que tem tanta culpa do que se passa no Teatro de S. Pedro [5] como nós dos pronunciamentos de Maria da Fonte. [6]

---

[1] Melodrama em um prólogo e dois atos, baseado no drama em três atos de Victor Hugo; libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. Esteou no teatro Scala de Milão em 26 de dezembro de 1833; em Paris a *première* se deu somente em 1840 no Théâtre Italien. No Rio de Janeiro, estreou em 27 de outubro de 1846, ou seja, a representação discutida na presente crítica. A protagonista da ópera é o polêmico personagem histórico, Lucrecia Borgia, filha de Rodrigues Borgia – papa Alexandre VI. Ela ganhou fama de assassina; porém, a fama se ampara no fato de ter sido envolvida no jogo político de sua família. O libreto versa sobre o episódio em que Lucrecia conhece o jovem Gennaro, o qual se encanta por sua beleza sem saber que se trata da perversa Borgia. Nos últimos momentos de vida de Gennaro, Lucrecia lhe revela ser sua mãe. ROMANI, Felice. *Lucrecia Borgia*, melodramma in 2 atti. Venezia: G. Molinari, 1844.

[2] Nesta ocasião estrearam duas novas cantoras contratadas pela diretoria do teatro: Adeodata Lasagna e Marina Barbieri, ambas contratadas como prima-donas. Além disso, o teatro contava com a contratação, como tenor, de Fillipo Tati. Sobre sua estreia ver folhetim de 7 de outubro de 1846.

[3] No jornal: "em a noite".

[4] Do francês, que significa o que não pode faltar.

[5] O folhetinista refere-se aos infortúnios da polêmica entre Filippo Tatti e os Marinangeli a respeito de estreia do novo tenor na ópera *Norma* de Bellini. Ver folhetins 5 e 6.

Como o espaço destinado aos espectadores não goza da propriedade da goma elástica, nada mais natural do que ter ficado muita gente chupando o dedo, [7] do que não ter podido ir ver a tal Sra. Lucrecia, de quem se havia escrito coisas tão feias, e que por isto mesmo despertava grande curiosidade; mas o que é realmente para lastimar é que os lugares não sejam vendidos àqueles que, confiados no que se lhes anuncia em letra redonda por três ou quatro vezes sucessivas, se apresentam a comprá-los a tempo e no lugar que se lhes indica. A muita gente ouvimos queixar de que, dirigindo-se às oito horas da manhã no dia do espetáculo ao escritório do teatro em demanda de bilhetes de cadeiras, lhe fora respondido, por alguém com cara de quem não é muito para graças, que já não havia, e que, voltando de tarde, encontrara boa cópia deles pelo *diminuto* preço de 5$ réis em poder de uns sanguessugas de nova espécie denominados cambistas. [8]

Se o lugar do costume em dias de grande afluência é debaixo da arcada do teatro ou no saguão dele, se para *comodidade* do público se entende que os bilhetes devem ser vendidos nesses lugares de mais fácil acesso e por esses *filantrópicos* agentes, cumpre que isto mesmo se declare explicitamente, e que não se zombe de um público tão prudente, tão benévolo, que a cada momento sofre que se lhe imponha gato por lebre, de um público que se presta a cevar quantos acalcanhados aí aportam dizendo-se tenores, sem que se desforre de semelhantes burlas pela maneira por que inquestionavelmente tem direito de fazê-lo.

Talhada esta carapuça para quem servir, ou feita esta moderada advertência, passaremos à estreia dos novos cantores.

A ópera *Lucrecia Borgia* não é por certo a obra-prima de Donizetti. A grandes autoridades musicais temos ouvido notar-lhe um defeito que se observa em algumas das composições desse maestro, e é nem sempre ser música adaptada às situações do drama; [9] entretanto pela beleza do todo pode bem esquecer-se esta ou aquela falta. O instrumental andou muito bem em toda esta noite, graças à perícia dos diferentes professores, e especialmente ao seu regente. [10]

---

[6] Maria da Fonte foi uma das incitadoras da Revolta do Minho, iniciada na primavera de 1846, em Portugal. Ela teria liderado mulheres que protestaram contra a nova lei que proibia o tradicional o sepultamento nas igrejas e impunham que fossem realizados somente nos cemitérios. *Jornal do Commercio*, 4 de junho de 1846.

[7] No jornal, "chupando no dedo".

[8] Para se ter uma ideia do valor dos bilhetes, 5 mil reis era o valor do terceiro camarote no teatro de São Francisco; o primeiro custava 6 mil reis e o camarote nobre, 10 mil reis, para uma única representação. *Jornal do Commercio,* 2 de outubro de 1846.

[9] Théophile Gautier comenta essa mesma impropriedade de *Lucrecia Borgia*. Segundo sua apreciação, muitos "trechos dessa ópera [...] se encaixariam tranquilamente em uma música fresca e rosa de uma ópera bufa [...]". *La Presse,* "Folhetim", 7 de novembro de 1840.

[10] De acordo com os anúncios dos espetáculos dos dias 26 e 27 de outubro, do *Jornal do Commercio*, trata-se do maestro Gianini.

A respeito do desempenho vocal, pede a civilidade, e mesmo a nossa natural inclinação, que comecemos pelas damas.

Segundo a distribuição das partes, coube à Sra. Barbieri entrar primeiro em cena. A natureza não foi por certo avara com esta senhora: deu-lhe um bonito rosto e um belo porte; sabe-o ela e muito conta com estes elementos para agradar; pode-se dizer que paga com agradáveis movimentos de olhos e trejeitinhos de corpo o saldo da garganta. Mas a respeito destes últimos, far-lhe-emos uma levíssima censura: um polido cavalheiro italiano não deve andar gingando pelas ruas de Veneza ou de Ferrara assim a modo de gaiato de Paris. Quanto ao mais, a Sra. Barbieri entendeu bem o papel do travesso e imprudente Maffio Orsini. A sua voz é um meio soprano *acontraltado*, sendo as cordas de contralto de diferente timbre das agudas; mas só depois de ouvi-la em outra ópera, numa parte de mais força, é que devidamente poderemos ajuizar de sua extensão. Entretanto a Sra. Barbieri cantou com graça e método, especialmente a balada do último ato. [11]

Passemos à Sra. Lasagna, com quem nos parece que já se anda de candeias às avessas. Aliás não se cometeria a barbaridade de mandá-la para a cena numa formidável alvarenga, qualidade de embarcação que não tem a menor semelhança com as bonitas gôndolas de Veneza. Antes mil vezes a decrépita e clássica traquitana que conduz as beldades do teatro para os ensaios do que a tal chamada gôndola!

A Sra. Lasagna não há de gostar tanto de mirar-se ao espelho como a cantora de que falamos primeiro; mas também, e Deus louvado! se não é bonita, não se parece com esse espantalho que se mandou estampar no alto dos cartazes, de punhal na destra e taça de veneno na sinistra, saltando, para ir não sabemos onde, por cima de um montão de coroas, espadas, adagas e caveiras. Para falarmos a verdade, o tal judas dos cartazes parece-se mais com um cambista nosso conhecido do que com a Borgia.

Se porém não possui esse dom que encanta a vista, a Sra. Lasagna sabe encantar o ouvido, sem que queiramos dizer com isto que lhe demos patente de perfeita cantora. A sua voz é teatral, forte, volumosa e extensa, porém mais igual nas notas agudas do que nas graves, que são menos seguras. No atacar o canto, se não tem de fazê-lo com toda a força, entra de ordinário muito abaixo da orquestra, e então treme-lhe a voz. Canta, todavia, com muito bom

[11] Cena V, Ato II.

método e expressão, e tem bastante agilidade. A ária da *sortita* e a *cabaletta* [12] do terceto do último ato foram cantadas com muito esmero.

Possuindo boas qualidades como cantora, a Sra. Lasagna é também atriz: compreendeu o papel, e sabe dar à sua fisionomia e ademanes a expressão conveniente às diferentes situações dramáticas.

O Sr. Sentati, primeiro tenor... [13] Valha-nos Deus com os primeiros tenores do Teatro de S. Pedro!... Se acreditássemos em bruxas, diríamos que o camarim desse senhor precisava ser benzido. Temos um belo tenor, temos um excelente tenor!... e o que se ouve apenas se verifica qualquer arribação de cantores; mas depois... Enfim, o Sr. Sentati não é ainda o *tenor de que precisamos*. [14] Não lhe negamos uma voz forte; mas não é clara. Este senhor parece cantar com a boca fechada; falta-lhe doçura nas inflexões; é principiante em canto, tem figura de vigésimo, e, a respeito de mímica, está abaixo do Sr. Deperini. [15] Parece-nos que o Sr. Sentati terá de ceder o lugar ao Sr. Sicuro, cuja voz agradou geralmente, posto que na parte que lhe coube [16] não é possível formar já um juízo seguro do seu método e outros predicados.

Mais do que o primeiro tenor nos agradou o barítono, o Sr. Theolier. [17] É inquestionável que canta com método e que a sua voz é sonora. Como ator, teve algumas ocasiões em que se saiu muito bem, posto que parecesse sempre incomodado dos braços, dos quais não sabia o que devia fazer.

Os papéis secundários de que se encarregaram os demais cantores, [18] quase todos já bem conhecidos do público, não exigem que deles nos ocupemos especificadamente. Fizeram o que puderam e o que sabiam.

Quanto aos coros, especialmente os de homens no 3º ato com o segundo tenor, [19] estiveram em nossa opinião admiráveis, graças ao Sr. Giannini.[20] O público não os aplaudiu

---

[12] Ária da *sortita* é a primeira ária do cantor na ópera que está representando, no caso, Cena II do Prólogo. Já cabaleta é a parte final de uma ária ou de um dueto, cujo andamento é *vivace*, ou seja, rápido. Cena VI, Ato II. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 19.

[13] Paolo Sentati, que interpretou Gennaro, filho de Lucrécia.

[14] Retomada de um excerto do folhetim de 5: "[...] o Sr. Tati canta bem, com estilo e gosto; pisa em cena com garbo, e mostra-se muito conhecedor do tablado; tem boa mímica, e compenetra-se da situação que representa; mas não é o tenor de que precisamos. Valha-nos o Sr. Paulo Sentati!".

[15] Sobre a atuação desse cantor, ver folhetim 4.

[16] Giacomo Sicuro interpretou Rustighello.

[17] No papel de Don Alfonso (barítono), marido de Lucrecia. Ver nota1 deste folhetim.

[18] Os personagens em questão e seus respectivos intérpretes, segundo os anúncios do espetáculo no *Jornal do Commercio* de 26 e 27 de outubro, são: Jeppo Liverotto (tenor), por Giacomo Bonani; Don Apostolo Gazella (baixo), por Tati filho; Ascanio Petrucci (baixo), por Giuseppe Deperini; Oloferno Vitellozzo (tenor), por Giacomo Bonani; Gubetta (baixo), por Cayo Eckerlin. Quanto a Astolfo (baixo), Principessa Negroni (soprano), não há referências.

como mereciam, talvez para que eles, não acostumados a essa honra, não tomassem a coisa por caçoada; mas é para desejar que se lhes faça justiça, para que não desanimem no meio da carreira.

O vestuário das diferentes personagens era em geral bom e a caráter. A este respeito só censuraremos que as damas de Ferrara aparecessem no festim da princesa Negroni com os mesmos vestidos e essa espécie de cestinhas com penachos com que as damas de Veneza se apresentaram no palácio Grimani, [21] e que o Sr. Deperini continue no seu louvável costume de vestir qualquer trapo que lhe dão, sem lhe importar se é ou não adequado. A roupa deste senhor, não sabemos por que, [22] era tão pobre à vista da dos outros cavalheiros, que ele mais parecia seu pajem do que igual.

Alguma coisa haveria a louvar sobre o cenário e outros acessórios; mas teremos ocasião de descer a essa especialidade com mais vagar. Não omitiremos porém dizer que o palácio do duque de Ferrara é de muito mesquinha aparência, e que o brasão de armas com a faixa onde se lê a palavra BORGIA [23] nos fez o efeito de tabuleta de *restaurant*, e muito ordinário. Também é para notar que a sala da cena final, além da avantajada mesa maçônica e de dois aparadores, estivesse completamente nua de mobília. Se algum dos convidados, entorpecido pelo peso dos manjares e atordoado com tal vinho de Siracusa, [24] quisesse sair da mesa e espreguiçar-se o seu bocado, não achava onde sentar-se mais a cômodo.

Terminando as nossas reflexões sobre a primeira representação da ópera, e reservando outras para quando os novos cantores estiverem mais familiarizados com o público, podemos dizer, sem receio de sermos desmentidos, que os concorrentes se retiraram em geral satisfeitos pela esperança de que se tratará de aproveitar os bons elementos de que se compõem a velha e a nova companhia para organizar uma tão perfeita como por ora podemos apetecer, cortando de uma vez todas essas parasitas que podem obstar ao seu progresso. Pela nossa parte, fazemos sinceros votos para que isto se realize, e tanto do coração como desejamos que o

---

[19] Provavelmente o folhetinista quis fazer alusão ao segundo ato e não ao terceiro, pois a ópera é composta por um prólogo e dois atos. O tenor em questão, parece se tratar do personagem Rustighello, interpretado por G. Sicuro.

[20] Gioacchino Giannini (1817-1860), maestro da orquestra do teatro de São Pedro de Alcântara e professor. Chegou ao Rio de Janeiro em 1846 para chefiar a companhia lírica italiana, onde se instalou até o fim de sua vida e trabalhou como regente. Pouco antes de sua morte foi nomeado mestre de música da Capela Imperial. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2. p. 174.

[21] Cena I do Prólogo.

[22] No jornal, "porque".

[23] Trata-se do letreiro do qual Gennaro destrói a letra B em protesto contra as conhecidas maldades de Lucrecia Borgia. Cena II, Ato I.

[24] Siracusa, cidade italiana do sul da Sicília. È conhecida por seu vinho de extraordinária qualidade.

gozo dos espetáculos do Teatro de S. Pedro não se torne exclusivo dos que podem dar 5$ réis por um bilhete de cadeira, o que é realmente graça muito pesada.

— Quinta-feira [25] foi a segunda representação da ópera de que tratamos, representação, segundo os anúncios, livre de assinaturas e em *benefício* da casa. [26] A alguém ouvimos censurar esse expediente; mas em atenção ao fim para que ele se tomou, segundo disseram os anúncios, e visto que se não faltou aos assinantes com as duas representações da semana, não o censuraremos. Assim se tivesse tratado de obstar a que não redundasse também em benefício dos cambistas!

A execução da ópera nesta noite, igualmente de grande concorrência, foi mais perfeita, como era natural esperar-se. O público, que começa a convencer-se do mérito artístico da Sra. Lasagna, fez-lhe a devida justiça, aplaudindo-a com entusiasmo e chamando-a à cena por duas vezes.

COMPANHIA LÍRICA FRANCESA

Lucia di Lammermoor. [27] Estreia de Mme Mège.

Lúcia de Lammermoor, inquestionavelmente uma das melhores produções de Donizetti, foi a ópera escolhida para a estreia de Mme Mège, cujo talento o público ainda não havia tido ocasião de apreciar. No nosso entender, deu-se nessa circunstância um passo tanto temerário, cujas consequências poderiam ser funestas aos destinos de uma companhia que ardentemente desejamos ver prosperar. Cada um para aquilo que nasceu, para o que estudou, ou para o que tem forças. Se nos vierem pedir a nós, pobre folhetinista, um projeto para o melhoramento do meio circulante ou para amortização da dívida pública, mandamos o

[25] Ou seja, 29 de outubro.

[26] No anúncio dos espetáculos do *Jornal do Commercio* de 29 de outubro consta o seguinte: "Récita extraordinária livre de assinatura. A administração, desejando satisfazer aos desejos de muitas pessoas que acham dificuldades em obter camarotes por serem todos de acionistas e assinantes, resolveu anunciar esta representação em benefício da casa e livre de assinatura, para que ficasse os camarotes à disposição da empresa; participando já que no dia sábado 31 do corrente terá lugar a repetição da mesma ópera em récita extraordinária." (p. 4).

[27] Drama lírico em três atos baseado no romance de Walter Scott; o libreto, originalmente em italiano, é de Salvatore Camarano e a composição de Gaetano Donizetti. Estreou em Nápoles, no teatro San Carlo, em 26 de setembro de 1835. Essa representação comentada neste folhetim trata-se da primeira representação dessa ópera, em francês, no Rio de Janeiro. A versão original, em italiano, subiria ao palco somente em 1848. Lucia Ashton e Edgar de Ravenswood juraram amor, um ao outro, mas são nascidos em famílias rivais. Henry Ashton, irmão de Lucia, quer casá-la com Arthur. Sem notícias de Edgard, que partira temporariamente para França, Lucia assina o de contrato do casamento a pedido do irmão. Quando do retorno de Edgard, Lucia descobre que fora enganada pelo irmão. Ela mata o marido, enlouquece e morre de dor. Edgard se suicida. CAMMARANO, Salvatore. *Lucia di Lammermoor*, dramma tragico. Paris: Lange Lévy et Cie, 1841.

pedinchão para o diabo. E por quê? Porque entendemos tanto de finanças como nossa avó do jogo do espadão. Se a companhia francesa estivesse no seu estado completo a respeito de cantores de força, desejaríamos, aconselharíamos mesmo que de vez em quando variasse os seus espetáculos no sentido em que o fez na noite de que tratamos; mas, não se dando essa circunstância indispensável, julgamos dever lembrar-lhe que as armas de Hércules não são aí para qualquer atleta.

Ao ler estas sinceras admoestações, alguém julgará que a bela produção de Donizetti deu à costa... Não, senhor, não foi tanto assim: o vento esteve rijo, o mar encapelou-se, houve seu perigo; como porém a nau viajava lá por esses mares da Escócia e o país é abundante de sortilégios, uma propícia fada, disfarçada em bela escocesa, veio em auxílio dos ousados argonautas antes que os parceis tomassem conta do possante lenho. O negócio estava tão sério que ela mesma, essa interessante fada, se apresentou tremendo, como que desconfiando mesmo do seu irresistível poder. Ora, como nem sempre os elementos estão dispostos a obedecer assim a um engraçado aceno, a uma encantadora voz, cumpre não aventurar muito, não singrar por mares conhecidamente tempestuosos, sem muito bons pilotos.

Pelo modo porque nos temos exprimido terá o leitor decerto compreendido que a Mme Mège coube nesta noite toda a glória, posto que não tanta quanto pode ainda adquirir. A sua emoção ao entrar na cena, o susto que a dominava, não obstante o lisonjeiro acolhimento que imediatamente se lhe manifestou, foram extraordinários. Por duas vezes vimo-la perdida; e se não fosse a inteligente rabeca do Sr. Abel, [28] Deus sabe o que houvera acontecido. Desapareceram, porém, gradualmente a emoção e o receio, e no segundo e terceiro atos, pudemos apreciar uma voz, delgada sim, porém harmoniosa, flexível, tal como o bardo escocês a desejaria à heroína do seu romance para exprimir todos os sentimentos de que a dotou. Especialmente na cena do terceiro ato, após o assassinato de Artur, Mme Mège cantou satisfatoriamente, empregando toda a expressão que exigia a melindrosa situação de alienada que então representava. [29]

Mme Mège reúne ao seu talento, como cantora, muitas qualidades de boa atriz: apresenta-se com garbo, pisa perfeitamente o tablado e veste com a maior elegância. A sua bela figura representa ao vivo admirável criação de Walter Scott, de quem se mostrou mui digna intérprete.

---

[28] Primeiro violinista e regente da orquestra do teatro de São Francisco.

[29] Esse trecho da ópera é sempre comentado por especialistas, tendo em vista sua beleza e dificuldade de execução, pois exige extrema habilidade vocal do soprano; por isso, também é um excerto que pode consagrar uma prima-dona, quando bem executado.

Pouco diremos dos mais cantores, vista a geral advertência que lhes fizemos. [30] Agradaram quanto à representação; mas os que desempenhavam as partes principais, os Srs. Mullot e Guillemet, estavam doentes; sempre que precisavam empregar maior força de voz, não chegavam devidamente à nota. Os esforços destes senhores foram porém bem sucedidos no dueto do terceiro ato, que mereceu muitos aplausos. O séptuor [31] foi muito bem desempenhado. Do Sr. Geneuil nada diremos para não dizer demais; e ao Sr. Frédéric lembraremos que Artur não é o Dickson da *Dame Blanche*, [32] e que por isso deve abandonar o mau costume de estar sempre aos pulinhos.

Todos os atores apresentaram-se com muito luxo e elegância; mas devemos a este respeito advertir ao Sr. Mullot (Edgard) que ele foi da Escócia à França, onde se demorou algum tempo e voltou sem mudar de traje, e que, quando se apresentou no castelo de Asthon, tendo feito uma jornada sem descansar, nem um átomo de poeira trazia nas botas. Leia a peça, e lá verá como deve aparecer nessa ocasião o cavalheiro Ravenswood. Mme Mège também não devia apresentar-se no segundo ato com o mesmo vestido e penteado perfeitamente igual ao que trouxe primeiro. Se refletir, há de achar justo esta nossa advertência, visto que se figura haver um lapso de tempo não pequeno entre os dois atos, e a bela Lúcia de Lammermoor, cuja parte tão bem compreendeu, não usava decerto todos os dias do mesmo vestido.

A orquestra deixou muito a desejar.

[30] A configuração dos demais intérpretes e seus respectivos papéis, segundo o anúncio do *Jornal do Commercio* de 28 de outubro de 1846, é a seguinte: Edgard (tenor), por M. Mullot; Henry Asthon (barítono), por M. Guillemet; Arthur (tenor), por M. Frédéric; Raymond (baixo), por M. Geoges. O personagem Gilbert, por M. Geneuil, não consta na grade de personagens do libreto original; provavelmente trata-se de Normanno (tenor), capitão da guarda de Enrico, sob novo nome francês.
[31] Parte II, Cena V, Ato II.
[32] Ver folhetim 4.

Folhetim do Jornal do Commercio

11 DE NOVEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

La gioja de'profani
É un fumo passaggiere. [1]

Se há aí alma tão pouco cristã que se atreva a duvidar da verdade que estas palavras encerram, não precisa para seu desengano senão frequentar o Teatro de S. Pedro de Alcântara, por ocasião das representações que está dando a nova companhia italiana.

Ainda não há muitas semanas que, ao vermos a majestade com que de sobre grosseiro trono, abrigado pelos frondosos ramos de gigantesco carvalho, a célebre druidade de Irmensul [2] sabia impor silêncio não só a uma informe caterva de sacerdotes, de guerreiros, bardos e eubages,[3] mas ainda a grande multidão de gente sisuda de diversas religiões e crenças que apressurada corria a iniciar-se nos ministérios das florestas das Gálias, dizíamos com os nossos botões, ou para algum amigo que nos ficava ao lado:

— O que será de nós quando a Sra. Norma participar que não pode vir cegar o *sacro vischio*? [4] Onde iremos bater com os ossos nestas enfadonhas noites? E de que hão de viver os *Noivos em manga de camisa, as Marias Joanas e as Marias Antônias*?

— Meu caro, respondeu-nos na última noite em que ouvimos a *Norma* [5] um sujeito que nos pareceu sisudo e traquejado em negócios de teatro, é preciso não desesperar; olhe que não há ninguém indispensável neste mundo: rei morto, rei posto, é ditado muito mais velho do que aqueles velhos que ali vê de cabeleiras de estopa (e apontava para os bardos). Não vê que o grande sacerdote de hoje não é o mesmo dos outros dias (e mostrava-nos o Sr. Fiorito trajado

[1] Trecho da ópera *Lucrecia Borgia*, Cena V, Ato II. Sobre o entrecho e a representação desse drama lírico conferir folhetim 7.
[2] Referência à *Norma*, espetáculo comentado no folhetim 5.
[3] Sacerdotes gálicos, hierarquicamente abaixo dos druidas.
[4] Isto é, o "sagrado visgo". Citação de parte dos versos do coro de druidas:"Il sacro vischio a mietere/ Norma verrà?", *Norma,* Cena I, Ato I; em português: "O sagrado visgo a colher / Norma verá?".
[5] De acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio*, *Norma* havia sido representada pela última vez em 15 de outubro de 1846.

de Oroveso). [6] Para tudo há remédio; o teatro não se há de fechar, e se há quem tenha a presunção de que a sua falta é irremediável, deve lembrar-se de que

La gioja de'profani

É un fumo passaggiere.

Ficamos em jejum nessa ocasião sobre o significado destas palavras; mas felizmente apareceu aí uma chamada tradução da ópera *Lucrecia Borgia*, e lá deparamos com elas.

Percebemos agora a aplicação que o tal sujeito quis fazer, e tiramos a conclusão de que não estava ele atacado de uma febre, que muitos estragos tem feito entre os *dilettanti*, febre que a não sabemos se os homeopatas ou os seus adversários deram o nome de *candianite*, contra a qual nos dizem, valha a verdade, que a massa da Itália chamada *lasagna* é excelente antídoto.

O homem tinha razão.

O teatro não se fechou, estreou uma nova companhia de canto, e alguém dentre ela exibe títulos de incontestável merecimento; em vez de uma prima-donna em quem reconcentre suas afeições, [7] o público terá duas com quem especialmente as deve repartir; ambas lhe são precisas agora; oxalá que o mesmo pudéssemos dizer a respeito dos tenores... Mas vamos por partes.

A ópera *Lucrecia Borgia* invadiu exclusivamente o Teatro de S. Pedro nas duas últimas semanas. Cinco representações sucessivas desta ópera, [8] às quais sempre tem concorrido grande número de espectadores, mostraram evidentemente que muito carecíamos de uma cantora de força para podermos apreciar certas óperas, de cujas belezas se não formará um perfeito juízo toda a vez que for necessário acomodar a música à pouca extensão de voz do cantor ou cantora a quem se distribuir a parte principal dela. Daqui a impaciência que já se nota por ouvir a Sra. Lasagna na malfadada ópera *Anna Bolena.* [9]

Tendo vencido essa emoção, que muito natural nos pareceu quando teve de apresentar-se perante um público que lhe era inteiramente estranho, a Sra. Lasagna está hoje senhora da cena, a sua voz, em vez de debilitar-se com o aturado trabalho de duas semanas, tanto na

---

[6] Não há referências no folhetim de 7 de outubro (folhetim 5), nem nos anúncios do jornal, a respeito de qual cantor interpretou Oroveso nas representações de 29 de setembro e de 2 de outubro. Como se trata de uma personagem escrita para o registro do baixo (sério), provavelmente, Cayo Eckerlin tenha sido o encarregado pela personagem.

[7] Alusão à Companhia Lírica Francesa, que estreou em 26 de setembro de 1846, e a sua prima-dona, Artémise Duval.

[8] De acordo com os anúncios: 27, 29 e 31 de outubro e 3 e 6 de novembro.

[9] A qualificação de 'desventurada' ópera é devida à grande polêmica ocorrida entre Felippo. Tati, Sr. e Sra. Marinangeli, especialmente, porque, segundo os anúncios, essa cantora teria interrompido os ensaios da referida peça. Sobre a toda polêmica ver nota 13, folhetim 6.

ópera de sua estreia como nos ensaios da que deve seguir-se tem ganho muito, e já não é tão pronunciada essa falta de firmeza, que a princípio lhe notamos, no ferir as notas graves. A ária de *sortita* e o *duetto* com o Sr. Theolier no 1º ato têm sido sempre cantados pela Sra. Lasagna com admirável precisão e gosto. [10]

Recomendaremos, porém, a essa senhora que se não descuide da parte cênica, pois temos notado que às vezes não dá ao seu rosto e acionados a expressão adequada à situação que as palavras do libreto e a mesma música indicam.

Não queremos passar por ingrato, e é por isso que com sumo prazer nos apressamos em agradecer à Sra. Barbieri a docilidade com que anuiu a algumas advertências que lhe fizemos. As suas maneiras já são mais próprias de Maffio-Orsini, o extremoso amigo de Genaro. A narração dos acontecimentos que o tornaram inseparável deste não devia ser feita com a expressão do riso nem com a gesticulação de um refinado pintalegrete. Esse ódio por ele votado à mortal inimiga de sua família e de seus míseros compatriotas não o devia ele manifestar sem que o seu rosto tomasse a expressão de profunda dor, sem que o sentimento de vingança se pintasse em cada uma de suas feições. A Sra. Barbieri compreendeu bem estas diferentes situações e por isso com justiça tem sido aplaudida, especialmente na linda balada

Il segreto per esser felici. [11]

que é a parte em que, nesta ópera, mais se pode apreciar a sua voz, na qual não falta doçura e harmonia, posto que seja , segundo nos parece, de pouca extensão.

Pouco ou nada temos a acrescentar sobre o que dissemos dos Srs. Theolier, Sentati e Sicuro. As vozes do primeiro e do último continuam a agradar; como atores também são muito toleráveis, o estudo e a prática da cena hão de aperfeiçoá-los, porque ambos mostram muito boas disposições. Outro tanto desejaríamos poder dizer a respeito do Sr. Sentati; mas por mais diligências que façamos, não podemos descobrir neste senhor qualidade alguma que nos afiance a possibilidade ainda longínqua de que venha ele a ser o tenor que se deve ver ao lado das Sras. Candiani e Lasagna. O Teatro de S. Pedro, pelo que respeita a tenores, tem sido realmente infeliz, como já notamos, e não é isto novidade para ninguém. O que é para admirar é que se prefira gastar por mês muitas centenas de mil-réis, que no fim do ano montam a contos, com três ou quatro indivíduos chamados tenores e de que o público não gosta, nem era possível que gostasse, a mandar escriturar um que valha por todos eles. [12] Não

[10] Trata-se das Cenas V e VI, nas quais contracenam Lucrecia e Alfonso, seu marido.
[11] Cena V, Ato II.
[12] Os últimos turbulentos acontecimentos referente ao teatro italiano no Rio de Janeiro animaram um jornalista, que assina "A Dama Branca", a publicar um artigo no *Jornal do Commercio* de 3 de outubro de 1846, no qual

queremos dizer, como muita gente cuidará, que é fácil vermos no Teatro de S. Pedro um tenor de nomeada como esses que fazem as delícias das óperas de Paris e de Londres; [13] mas entre o mau e ótimo há um meio termo. Venha um tenor de força correspondente à de alguns dos cantores das duas companhias que atualmente temos, e o público bendirá aqueles que assim souberem desempenhar a missão de que se acham encarregados.

Os outros cantores, cujos papéis considerados isoladamente são de mui secundária importância, e para cujo desempenho chega a *reconhecida* habilidade dos Srs. Deperini e Bonani, [14] não merecem menção especial. Todavia não podemos deixar de notar que o primeiro destes senhores obteve os sufrágios da plateia pela *expressão e harmonia* com que diz no último ato aos dois contendores Maffio e Gubetta as palavras.

Avrete il tempo
Di battervi doman da cavalieri,
Non col pugnal como assassin'di strada [15]

mas não se dignou manifestar-lhe o seu agradecimento, como soem fazer os seus colegas, talvez porque não gosta de dar muitas confianças. Asseveramos, porém, ao Sr. Deperini, que, se não manda incontinenti apertar as suas calças de meia, e se não reformar o ridículo e safado traje que o seu bom gosto escolheu para apresentar-se entre os seus colegas vestidos de finos veludos e delicados cetins, rompemos o armistício que pretendíamos conservar com ele, e então muito terá que aturar-nos. [16]

Tendo feito este reparo no traje do Sr. Deperini, pede a justiça que digamos que o dos mais cantores é apropriado às personagens que representam e elegante, posto que não seja pela maior parte novo. O do Sr. Eckerlin, sobretudo, é de muito gosto, e devemos notar que este senhor é de todos os cantores o que mais bem caracterizado se apresenta sempre em cena.

Não se atendeu à observação que fizemos a respeito do vestuário das coristas. [17] Podia-se ao menos no último ato ter-lhes mandado tirar da cabeça as tais cestas, ou o que quer que é, para que o contrassenso que apontamos não fosse tão saliente; mas como o não querem não o façam, não ficaremos mal por isso.

---

discute a relação das questões financeiras do teatro relacionadas aos recentes acontecimentos, pedindo que sejam tomadas as providências para uma direção mais coerente e que atenda realmente as necessidades do teatro.

[13] Embora o narrador do folhetim dê a entender que conhecia os tenores de Paris e de Londres, Martins Pena nunca tinha viajado para Europa até então. MAGALHÃES JR., Raimundo. *Martins Pena e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro, INL/MEC; São Paulo, LISA, 1972.

[14] Giuseppe Deperini e Giacomo Bonani interpretam, respectivamente, os personagens Ascanio Petrucci (baixo) e Oloferno Vitellozzo (tenor). Ver nota 18, folhetim 7.

[15] Cena V, Ato II.

[16] Observações e censuras a respeito do vestuário do cantor já haviam sido comentadas no folhetim anterior, de 1 de novembro.

[17] Conferir folhetim 7.

Quanto ao cenário, parte na verdade de muita importância nos espetáculos de qualquer natureza que sejam, porque é por via dela que o espectador se transporta aos lugares onde se passa a ação a que o fazem assistir, quanto a essa parte em que qualquer impropriedade faz perder toda a ilusão, só temos a mencionar com especialidade a primeira vista, isto é, a do terraço [18] do palácio Grimani com a cidade de Veneza ao longe apenas alumiada, bem como o canal *della Giudecca*, [19] pelo amortecido clarão de lua um tanto nublada. O pano do fundo pareceu-nos perfeitamente pintado, assim como duas galerias do palácio, que é de bonito risco, e cuja iluminação interior, comunicando-se ao terraço por entre vidraças de variado colorido, produz belo efeito. A respeito da cena do primeiro ato já fizemos algumas censuras, e escusado é dizer que se lhe não fez mudança alguma. [20] Ouvimos elogiar a pintura do pano que no fim dessa cena representa um notável edifício da praça de Ferrara, onde está o palácio do duque; mas os bastidores que representam alguns outros edifícios são os que já estamos acostumados a ver quantas cenas de praça ou rua se apresentam no Teatro de S. Pedro, são uma espécie de molho de pasteleiro que para tudo serve. Na vista do último ato há de notável a magnificência da mesa onde ceiam os cinco tresloucados cavalheiros com a *interessante* Negroni *et reliqua.* Continua, porém, a ser pobríssimo em mobília o palácio dessa princesa, a julgarmos pela sua sala de jantar. Além da mesa não tem mais que uma cadeira de espaldar onde se senta a dona da casa; umas cadeirinhas de gonçalo-alves [21] em número igual ao dos convidados, e quatro grandes candelabros piramidais como os que vemos nas igrejas em quinta-feira santa. Da primeira vez pareceu-nos que havia entre cada dois candelabros um aparador, mas foi *ilusão de ótica*; corrigimos hoje o engano. Desta nudez de mobília resulta uma passagem numa das mais importantes cenas do ato a que nos referimos, que achamos engraçadíssima. Apenas Lucrecia manda despejar a sala aos pobres envenenados e aos farricocos [22] que lhe devem entoar o de *profundis,* e fica a sós com seu filho, vai um pajem buscar uma das cadeiras que circundam a mesa e a põe no meio da cena assim a modo de quem diz: Sr. Genaro, [23] quando se sentir com as ânsias ou quiser morrer caia aqui nesta cadeira! – Como isto é natural! Diremos, porém, a este respeito, o mesmo que sobre o vestuário das coristas: lá se avenhão.

[18] No jornal é usado o antigo vocábulo "terrado".
[19] Um dos grandes canais de Veneza.
[20] Conferir as censuras apontadas, também, no folhetim 7.
[21] Cadeiras feitas de madeira maciça, extraída da árvore gonçalo-alves.
[22] No original, "faricoucos", carregadores de ataúdes nos enterros.
[23] "Gennaro", no jornal.

Não obstante os reparos que temos feito, cumpre-nos, por amor à verdade, declarar que ainda não vimos no Teatro de S. Pedro ópera alguma mais bem metida em cena e melhor ensaiada do que a *Lucrecia Borgia.* Sirva esta observação que tem sido feita por quantos hão assistido às representações dessa ópera, de algum estímulo para que de futuro se não afrouxe no esmero que agora se empregou em agradar a um público que sabe apreciar o que é bom, e devidamente galardoar a quem bem o merece.

TEATRO LÍRICO FRANCÊS

A representação de *Lucia di Lammermoor*, da qual já demos conta, [24] seguiu-se uma repetição de *Fra-Diavolo ou L'hotellerie de Terracine*. [25] A concorrência a este espetáculo foi pouca, o que atribuímos a ser ele dado na véspera de dois dias que grande parte dos habitantes do Rio de Janeiro costumam passar fora da cidade, [26] e a ter havido em todas as noites da semana representações, ora num ora noutro teatro, o que não podia deixar de fatigar algum tanto o público.

Quando os espectadores são poucos, os aplausos não podem ter esse cunho de entusiasmo que, como centelha elétrica, vão repercutir no ânimo dos artistas, que o despertam, e, por assim dizer, dar-lhes vida; por isso nos não admirou que a representação desta ópera estivesse no geral fria, faltaram palmas no primeiro ato, os seguintes ressentiram-se desta falta, e a ópera só foi sustentada por Mlle Duval, que, com o inquestionável talento de que tantas provas nos tem dado, desempenhou mui bem a interessante parte de Zerline.

Para a seguinte representação estava anunciada a *Dame Blanche*, [27] em que Mme Mège ia desempenhar o papel de Ana, que provisoriamente fora dado a Mlle Duval. A súbita doença de M. Georges privou-nos, porém, de ouvir aquela cantora nesse papel para que a julgamos perfeitamente talhada, e do qual esperamos que mui bem se sairá. Mudou-se o espetáculo e deram-nos *Le Nouveau Seigneur,* ópera-cômica num ato, e o *vaudeville L'Italien et le Bas-Breton,* ou *La confusion des langues.* [28] Na encantadora composição de Boïeldieu,

[24] Ver artigo de 28 de outubro de 1846, em Anexo 2, e folhetim 7.
[25] Ver artigo de 21 de outubro de 1846, igualmente, em Anexo 2.
[26] A representação a que o folhetinista se refere é a de 30 de outubro. Provavelmente a cidade estava vazia por causa da festa de Todos os Santos, no dia 1 de novembro, e do feriado de Finados em 2 de novembro.
[27] O espetáculo aconteceria na noite de 4 de novembro e havia sido anunciado nos dias 1 e 2 de novembro no *Jornal do Commercio.* Sobre a referida ópera ver folhetim de 30 de setembro de 1846.
[28] As novas peças foram anunciadas dias 3 e 4 de novembro. Sobre *Le Nouveau Seigneur* ver nota 27 do folhetim 6. A comédia-vaudeville em um ato *L'Italien et le Bas-Breton,* ou *La confusion des langues*, de Armand

Mlle Duval e M. Guillemet houveram-se com muita habilidade, e arrancaram aos espectadores, que então estavam em número legal para formar casa, estrondosos bravos.

Os outros atores brilharam mais nesta ópera pelo lado cômico, do que pelo musical.

O *vaudeville* que se seguiu é uma dessas pequenas peças cujo mérito consiste todo em fazer rir às bandeiras despregadas. [29] M. Formose desempenhou nele o principal papel, e fê-lo com rara habilidade. Há muito tempo, justo é confessá-lo, que vemos um ator tão bem caracterizado na parte do velho cômico. A M. Pousseur, a quem também não falta graça para certos papéis, foi também devida em grande parte a aceitação desse *vaudeville*, que terminou o espetáculo da noite de 4 do corrente.

Nos intervalos cantou Mlle Duval a ária de *Rosina do Barbeiro de Sevilha*. *Una voce poco fa,* [30] e uma ária variada da ópera *Les diamants de la Couronne,* [31] sendo esta última em substituição da que M. Georges devia cantar da ópera *La Juive*. [32] Mlle Duval envidou no desempenho destas duas peças todos os recursos que lhe fornece a sua voz doce, harmoniosa e flexível; o bom método e gosto que empregou naquela excelente página de Rossini, a facilidade com que venceu as extraordinárias variações de canto desta parte de insigne produção de Auber, mereceram-lhe entusiásticos aplausos. A segunda destas árias teve as honras da repetição.

A semana concluiu com a primeira representação do *Domino noir,* [33] que trouxe à sala de S. Januário enchente real e que muito agradou, não obstante a imprópria distribuição de alguns papéis, em virtude da enfermidade de M. Mullot e Georges.

É impossível formar-se uma ideia das belezas que se contêm na música de toda esta ópera; os ouvidos ainda os mais habituados a apreciarem o que há de encantador nas sublimes produções de Auber, experimentam uma novidade de que não sabem dar conta ao ouvir o

---

Durantin, estreou em Paris, no teatro Gymnase-Dramatique, em 18 de novembro de 1843. O vaudeville também foi representado pelos atores da companhia lírica francesa.

[29] "às bandeiras despregadas", quer dizer, às gargalhadas.

[30] Sobre ópera bufa de Rossini conferir nota 13 do folhetim 2. A referida ária é cantada na Cena IX, Ato I.

[31] Ópera-cômica em três atos. Libreto de Henri de Saint-Georges e Eugène Scribe, composição de Daniel-François-Esprit Auber. Estreou em Paris, no Opéra-Comique, em 6 de março se 1841. No Rio de Janeiro, a primeira representação na íntegra dessa ópera, se daria somente em 2 de janeiro de 1847, no teatro de São Januário.

[32] Ópera em cinco atos; célebre composição de Jacques Françaois Halévy e libreto de Eugène Scribe. Estreou no teatro Opéra de Paris, em 23 de fevereiro de 1835. No Rio de Janeiro, o espetáculo completo, estreou somente em março de 1862, no Teatro Lírico Fluminense.

[33] Ópera-cômica em três atos. Novamente, libreto de Eugène Scribe e composição de Daniel François Auber. A *première,* se deu no Opéra-Comique de Paris, em 2 de dezembro de 1837. No Brasil, a peça estreou no Teatro de São Januário, em 7 de novembro de 1846. O argumento dessa ópera versa sobre a paixão do jovem Horace por Angèle, uma bela jovem desconhecida e misteriosa, fantasiada com vestido e máscara pretos. O libreto narra as peripécias por que passam esses e outros personagens em noite de baile mascarado e o final feliz do casal, pois Angèle, é liberada de pronunciar seus votos religiosos, tendo, assim, permissão de se casar. SCRIBE, Eugène. *Le domino noir*: opéra-comique en trois actes. Paris: Harmeville, 1838.

Domino noir; esses *cantabiles* que do ouvido vibram até ao coração, reproduzem-se nessa ópera com uma variedade que enleva, que extasia mesmo ainda aos que preferem a monótona declamação de alguns dramas muito nossos conhecidos às divinas melodias de Bellini. [34] Perfeitamente acomodada às diferentes e interessantes situações em que o espirituoso Scribe colocou as personagens da sua peça, a música do *Domino noir*, é um dos tipos do bom gosto da escola francesa, e com prazer há de sempre ser ouvida. Em Lisboa teve 130 representações.

Foi confiada a parte principal desta ópera a Mlle Duval. [35] A espirituosa Ângela, a ingênua Inesilla, esse endiabrado dominó preto, que quase tira o juízo ao pobre Horácio de Masserana e a esse original lorde Elfort, não podiam achar melhor intérprete. Quer como cantora, quer como atriz, Mlle Duval soube, por mais de uma vez, arrebatar os espectadores, e por eles foi devidamente aplaudida, com especialidade no dueto com M. Guillemet no fim do primeiro ato, na cançoneta aragonesa do segundo, e na extensa ária do terceiro. Quase sempre em cena, e tendo de desempenhar três caracteres diferentes numa só peça, admira realmente como essa cantora tão jovem, pisando há tão pouco tempo em tablados, vence as maiores dificuldades tanto à satisfação do seu auditório. Agouramos a Mlle Duval uma brilhante carreira artística.

A M. Guillemet coube a parte de Horácio em substituição de M. Mullot. Não podemos dizer que não deixou alguma coisa a desejar no desempenho dessa parte; mas, não obstante, esse cantor é digno de toda a atenção e benevolência do público. Já não é a primeira vez que M. Guillemet se encarrega nas vésperas da representação de papéis que não são seus, e isto só para não suscitar embaraços à companhia e não privar o público de um espetáculo que ele sabe ser esperado com ansiedade. Este sacrifício, pelo qual o Sr. Guillemet pode de algum modo arriscar o mérito de que tem dado provas, é decerto credor de agradecimentos.

M. Pousseur na parte cômica de lorde Elfort, e Mme Pousseur na Jacinta houveram-se com habilidade; Mmes Levasseur e d'Aubigny também se não saíram mal.

---

[34] Segundo os historiadores do teatro brasileiro, o teatro romântico imperou nos principais teatros do Rio de Janeiro do início da década de 1830 a meados de 1850. Esse período foi marcado pelo sucesso de atores como o brasileiro João Caetano dos Santos e da portuguesa Ludovina Soares da Costa. Ao se referir aos "monótonos dramas", já em 1846, Pena se mostra, de certo modo, à frente do seu tempo, apontando o obsoletismo dos dramas românticos. Conferir SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2 v. e PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro.* São Paulo: Edusp, 2003.

[35] Para essa representação, segundo anúncio *do Jornal do Commercio* de 7 de novembro, o quadro de atores e *rôles* é o seguinte: Lord Elford, por M. Pousseur; Juliano, por M. Geneuil; Horace de Massarena, por M. Guillemet; Gil Perez, por M. Mège; Brigitte, por Mme Levasseur; Jacinthe, por Mme Pousseur; Ursule, por Mme d'Aubigny; Gertrude, por Mme Abel; e, claro, Mlle Duval como Angèle.

M. Mège, ensaiador ao piano, representou nesta ópera a parte de Gil Pérez; tinha-se já encarregado no *Fra-Diavolo* do papel do estalajadeiro Mateus. Consta-nos que é a primeira vez que esse senhor se apresenta em cena, e que o fez nestas duas representações para substituir o Sr. Georges. O Sr. Mège compreendeu muito bem a pequena parte de Gil Pérez, e foi vivamente aplaudido.

A M. Geneuil coube o importante papel de Juliano, que pertence a M. Guillemet. M. Geneuil esteve muito longe de agradar. Não sabia a parte, e além disso desafinou, desafinou...

O vestuário em geral bom e a caráter; todavia parece-nos que os dominós com que Mlle Duval e Mme Levasseur se apresentam (que não passam de dois elegantes vestidos de seda, um preto e outro cor de rosa) não são os dominós com que Scribe manda apresentarem-se Ângela e Brigitte. [36] A não ser assim, não há nada que justifique o susto de Gil Pérez no segundo ato, quando a primeira daquelas personagens lhe aparece à porta do quarto de Jacinta. Era impossível que lhe infundisse tanto pavor uma senhora elegantemente vestida de preto, e que nada apresenta de extraordinário senão uma pequena máscara preta no rosto.

Sobre o cenário nada diremos, porque é coisa que não há nesse pombal chamado Teatro de S. Januário. Assim mesmo de algumas esfarrapadas lonas que ali encontrou a companhia francesa tira o melhor partido que lhe é possível.

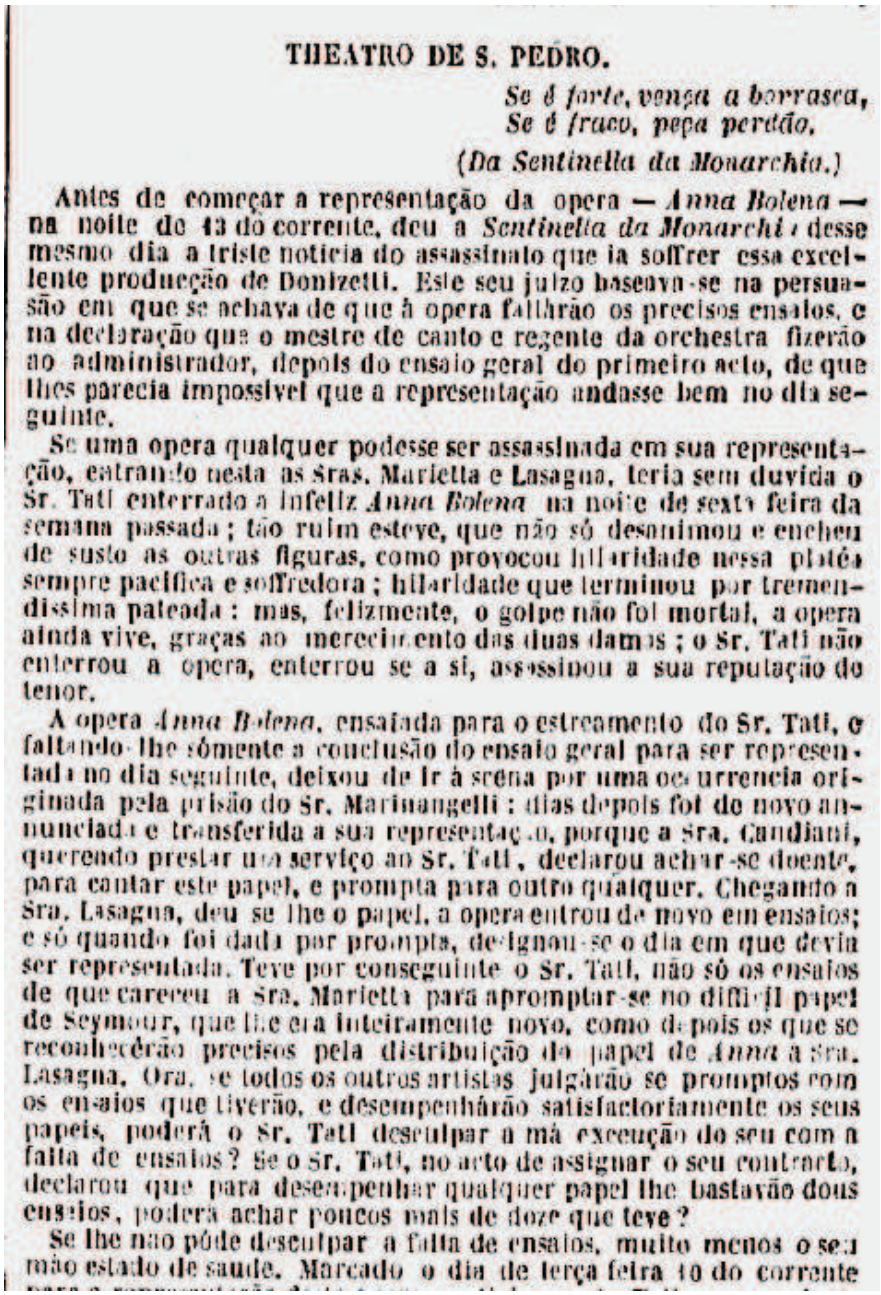
Hoje teremos a repetição do *Domino noir*.

[36] No jornal, "Brizida".

Jornal do Commercio

Terça-feira, 17 de novembro de 1846

TEATRO S. PEDRO [1]



THEATRO DE S. PEDRO.

Se é forte, venha a borrasca,
Se é fraco, peça perdão.

(Da Sentinella da Monarchia.)

Antes de começar a representação da opera — *Anna Bolena* — na noite de 13 do corrente, deu a *Sentinella da Monarchia* desse mesmo dia a triste noticia do assassinato que ia soffrer essa excellente producção de Donizetti. Este seu juizo baseava-se na persuasão em que se achava de que á opera faltarão os precisos ensaios, e na declaração que o mestre de canto e regente da orchestra fizerão ao administrador, depois do ensaio geral do primeiro acto, de que lhes parecia impossivel que a representação andasse bem no dia seguinte.

Se uma opera qualquer podesse ser assassinada em sua representação, entrando nesta as Sras. Marietta e Lasagna, teria sem duvida o Sr. Tati enterrado a infeliz *Anna Bolena* na noite de sexta feira da semana passada; tão ruim esteve, que não só desanimou e encheu de susto as outras figuras, como provocou hilaridade nessa platéa sempre pacifica e soffredora; hilaridade que terminou por tremendissima pateada: mas, felizmente, o golpe não foi mortal, a opera ainda vive, graças ao merecimento das duas damas; o Sr. Tati não enterrou a opera, enterrou se a si, assassinou a sua reputação de tenor.

A opera *Anna Bolena*, ensaiada para o estreamento do Sr. Tati, e faltando-lhe sómente a conclusão do ensaio geral para ser representada no dia seguinte, deixou de ir á scena por uma occurrencia originada pela prisão do Sr. Marinangelli: dias depois foi de novo annunciada e transferida a sua representação, porque a Sra. Candiani, querendo prestar um serviço ao Sr. Tati, declarou achar-se doente, para cantar este papel, e prompta para outro qualquer. Chegando a Sra. Lasagna, deu se lhe o papel, a opera entrou de novo em ensaios; e só quando foi dada por prompta, designou-se o dia em que devia ser representada. Teve por conseguinte o Sr. Tati, não só os ensaios de que careceu a Sra. Marietta para apromptar-se no difficil papel de Seymour, que lhe era inteiramente novo, como depois os que se reconhecêrão precisos pela distribuição do papel de *Anna* a Sra. Lasagna. Ora, se todos os outros artistas julgárão se prompios com os ensaios que tiverão, e desempenhárão satisfactoriamente os seus papeis, poderá o Sr. Tati desculpar a má execução do seu com a falta de ensaios? Se o Sr. Tati, no acto de assignar o seu contracto, declarou que para desempenhar qualquer papel lhe bastavão dous ensaios, poderá achar poucos mais de doze que teve?

Se lhe não póde desculpar a falta de ensaios, muito menos o seu máo estado de saude. Marcado o dia de terça feira 10 do corrente

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

18 DE NOVEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Anna Bolena.[1] *Os cantores.*

Não há ainda muito tempo que, a propósito não nos lembra de que, fizemos a solene declaração de que não acreditávamos em bruxas, [2] não obstante termos sido em nossa infância bem acalentados por esses contos maravilhosos que fazem o prazer das avós e das tias, contos de arrepiar os cabelos, e que de geração em geração, sempre mais corretos e aumentados, se tornam uma espécie de crônicas familiares e tão respeitadas, que algumas por aí vemos em boa letra redonda. Hoje, (e mais vale tarde que nunca) pedimos vênia para retirar, parlamentarmente falando, aquelas nossas expressões; renegamos toda a incredulidade em matéria que sem muito trabalho se nos apresenta mais clara do que este belo sol dos trópicos que nos esquenta o toutiço; cremos piamente (não é graça) que há duendes, bruxas, feitiços e feiticeiras, almas deste e do outro mundo, frades de mão furada, lobisomens e lobismulheres, papões, gente que fala com o diabo, pássaros de bom e mau agouro, etc., etc., e que toda esta magna caterva de coisas más, por arte de berliques e berloques, embutiu no malfadado Teatro de S. Pedro uma dose monstro disso a que em linguagem técnica se chama quebranto.

Se assim não é, apareça, que queremos ver-lhe os bigodes, esse novo Alexandre, capaz de cortar o *nó górdio,* [3] ou gordo, como dizem alguns, que prende os destinos daquele estabelecimento. Quem, sem recorrer a causas sobrenaturais, nos poderá dar satisfatória explicação dessas entremezadas a que ali fazem assistir o grande corpo coletivo chamado público, que, sempre pronto a pagar o que se lhe pede, não exige em troca de seu sacrifício

[1] Título grafado sem itálico. *Anna Bolena*, drama lírico em dois atos; libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. Estreou em Milão, no Teatro Carcano, em 20 de dezembro de 1830. No Brasil, teve sua primeira representação no Teatro de São Pedro de Alcântara em 23 de julho de 1844. O libreto é uma versão da vida da personagem histórica Anna Bolena, esposa do rei Henrique VII. Acusada de infidelidade conjugal por seu próprio marido, foi condenada à morte. Ver folhetim de 6. ROMANI, Felice. *Anna Bolena.* Veneza: Va Casali, 1834.

[2] Ver folhetim 7.

[3] De acordo com antigas lendas, uma profecia anunciava que, após a morte de Midas, rei da Frígia (Ásia Menor), essa região seria dominada por quem conseguisse desfazer o nó com o qual seu pai, o grande rei Górdio, havia amarrado sua carroça ao templo de Zeus. Alexandre O Grande, ao saber da profecia foi até o templo e sem hesitar cortou o nó de Górdio com sua espada. Anos mais tarde ele conquistaria toda a região da Ásia Menor. GRAVES, Robert. *Les mythes grecs*. Paris: Fayard, 1993

senão algum leve desenfado, algumas horas de prazer em que possa esquecer-se da carestia da farinha, das febres intermitentes, do batismo do vinho, da alta e baixa dos fundos, de Hahnemann e de Hipócrates, [4] da emissão e falsificação do papel-moeda, das topadas que dá por essas ruas quando as corujas vão beber o azeite dos lampiões, das dentadas dos tigres e de outros que tais flagelos, cuja enumeração nos poderia levar muitos dias?

A parte material do teatro, o próprio edifício, como que é o primeiro a certificar-nos de que dentro em si se passam coisas de que pasmaria o mesmo Pão de Açúcar se lhe fosse permitido ir dar por ali de vez em quando um salutífero passeio. Esse edifício, caiado modernamente de vermelho, isto é, coberto de pejo, parece dizer-nos pela enorme boca daquela bronzeada carranca que se divisa entre o grupo de atributos das belas-artes que lhe ornam a fachada: "Senhores, eu não sou culpado destes malefícios; considero-me, é verdade, uma parte muito importante deste todo, mas nem ao menos tenho voto consultivo; o porão de um navio (e não me levem a mal a comparação) recebe toda a carga que pode alojar até ficar abarrotado, mas ninguém o increpa se o feijão é de torna-viagem ou se a carne cheira a bafio. Eu nada mais posso fazer do que mostrar-me corrido por todas estas coisas; entro nelas como Pilatos no credo... não me tratem, por caridade, como Santo Hermenegildo [5] me tratou há alguns anos".

Há quebranto, e mais que quebranto, tornamos a afirmá-lo.

Anuncia-se a ópera *Ernani,* [6] e justo era levá-la à cena para que D. Lucrézia Bórgia [7] tivesse algum repouso depois de tão aturado trabalho. Irra! Não é brinquedo andar essa senhora há perto de duas semanas de Ferrara para Veneza e de Veneza para Ferrara sofrendo os insultos de uns, os arrufos de outros, a matar e a enterrar gente assim em ar de coveiro da Ponta do Caju. [8] Trabalhem também os mais; os cantores de *Ernani*, com poucas exceções,

---

[4] Christian Friedrich Samuel Hahnemann (Saxonia, 1755 – Paris, 1843), médico fundador da homeopatia. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872, t. IX, verbete "Hahnemann". Hipócrates (Cos, 460 a.C. – Larissa, +- 370 a.C.), médico grego, fundador da mais antiga e célebre escola de medicina. LAROUSSE, Pierre. *Grand... op. cit.*, 1872, t. IX, verbete "Hippocrate".

[5] Hernenegildo era príncipe dos Visigodos, filho do rei Leovigildo. Assumiu o trono da Andaluzia em 573. Converteu-se à fé católica e lutou duas vezes contra os exércitos de seu pai sem sucesso. Foi aprisionado e submetido ao suplicio por não abjurar sua fé. LAROUSSE, Pierre. *Grand... op. cit.*, 1873, t. IX, verbete "Herménégilde".

[6] Drama lírico em quatro atos; libreto de Francesco Maria Piave, baseado no drama de Victor Hugo, e composição de Giuseppe Verdi. Esteou no Teatro La Fenice de Veneza, em 9 de março de 1844. No Brasil, esta peça estreou em 16 de junho de 1846 no Teatro de São Pedro de Alcântara. Os anúncios do *Jornal do Commercio* de 10 de novembro divulgam *Ernani* para aquela mesma noite no Teatro de São Pedro.

[7] Alusão à prima-dona Adeodata Lasagna, cantora que interpretou Lucrecia.

[8] O bairro do Caju, a partir de 1839, passou a abrigar o antigo cemitério da Santa Casa, que passou a se chamar Cemitério do Caju, cumprindo medidas de prevenção sanitárias. A região da Ponta do Caju é atualmente

nada tinham que fazer havia muitos dias; alguns, parece que até já tinham perdido o rumo do Teatro de S. Pedro; cumpria incumbi-los ao menos da coleta de uma noite, visto que no fim do mês haviam de empalmar os *cum quibus* [9]... Mas qual! Engasga-se o Sr. Franchi, isto é, dá-lhe o maldito quebranto e tornamos à vaca fria; mais uma dose de Lucrecia.

Não nos pregaram peça com isso, porque, confessamos o nosso mau gosto, muito mais nos agrada esta senhora, com todo o seu estado-maior de punhais, venenos, etc., etc., do que aquela azêmela que se mata assim em ar de Manuel Coco, [10] só porque um velho estonteado e charlatão se quer divertir o seu bocado a tocar trombeta... Mas a questão não é esta. Se se tratarem uns como filhos e outros como enteados, o público é quem sofre em último resultado, porque terá de ver estropiadas as mais sublimes produções dos primeiros *maestros.* Tinha de ir à cena com muita brevidade a *Anna Bolena;* a parte da protagonista desta ópera é de igual senão de maior força que a de Lucrézia, e não cremos que a Sra. Lasagna tenha pulmões de ferro aos quais se não deva dar uma noite de descanso; por conseguinte pedia a justiça que outro fosse o espetáculo... Mas não o quis o quebranto.

A essa representação de *Lucrecia* em substituição de *Ernani,* seguiu-se a *Anna Bolena*, de quem vivíamos demasiadamente saudosos, [11] e que depois da estreia do Sr. Tati era o nosso constante pesadelo. Esse senhor, segundo por aí se rabiscou, [12] escolhia a *Norma* para sua estreia, no caso de que para o escriturarem lhe exigissem uma prova de suficiência; mas a quererem as coisas por outro modo, estava ele pronto a cantar, nas cordas de tenor, já se sabe, em qualquer outra ópera. Os que o ouviram, e mesmo os que talvez nem o conheçam, hão de lembrar-se do barulho que por ai houve: – *É tenor*, diziam uns. *Não é*, respondiam outros. *Se não é já foi*, observavam os mais escrupulosos. *É barítono atenorado*, ouvimos nós dizer a uma velha que não vai ao teatro sem a sua corneta acústica. *É tenor abaritonado*, dizia o C*ara Linda* por essas esquinas a quem o queria ouvir. [13] Já não é nada, dizia muita gente boa. E neste é não é, se andou por muito tempo aos tombos. A noite de sexta-feira, em que subia à cena a tão esperada *Anna Bolena*, veio tirar de dúvidas ainda as pessoas mais escrupulosas.

---

denominada rua Monsenhor Manuel Gomes. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. v. 2.

[9] Expressão latina que designa "com dinheiro". RONAI, Paulo. *Não perca o seu latim.* 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 46.

[10] Referência não localizada.

[11] Na temporada anterior, de 1845, houve três representações dessa ópera em 3 de maio, 7 de maio e, a última delas em 31 de outubro.

[12] Referência aos artigos sobre a estreia de Felippo Tati, publicados nos principais jornais da época. Ver folhetim 6, nota 13.

[13] Essa discussão a respeito do registro de Filippo Tati começou a ser comentada na "Semana Lírica", no segundo folhetim da série (folhetim 2).

E aqui seja-nos permitido um leve reparo: se é verdade que a mísera *Anna Bolena* (sangrada e vomitada) [14] só teve um ensaio com a orquestra, e que nesse se reconheceu que não estava pronta; se é verdade que o Sr. Tati e a Sra. Marieta não podiam cantar em virtude de incômodos; se importantes modificações houve a fazer (não sabemos com que autoridade) em diferentes pedaços da sublime produção de Donizetti, ter-se-ia andado mais avisados em espaçar de novo a sua representação do que se andou em sujeitá-la à morte afrontosa que desgraçadamente se lhe acaba de dar.

Mas voltamos ao Sr. Tati

A voz com que esse senhor cantou a parte de Percy é a quinta dinamização da voz do Sr. Marinangeli quando a sua rouquidão está elevada à décima potência. Com isto temos dito tudo, e por aqui se avaliem as torturas em que se veria a Sra. Lasagna sempre que o teve a seu lado. O Sr. Tati conheceu a falsa posição em que se havia colocado pelos evidentes sinais de desaprovação e impaciência que começaram a manifestar-se apenas deu uma amostra do que dele se podia esperar nessa noite, e perdeu-se por várias vezes; alguns compadecidos cobriram com seus aplausos o começo da pateada; mas cremos que só a presença de um augusto [15] espectador é que pôde obstar a que o caso se tornasse sério. O Sr. Tati, que no princípio da representação noticiara ao respeitável que o seu incômodo continuava, deu inteiramente parte de morto no intervalo do segundo ao terceiro ato, e livrou-se assim do aperto em que o colocaria a ária que tinha de cantar neste último, cuja lembrança nos aterrava, apesar de não ser o caso conosco. Convém não esquecer que toda a parte de Percy tinha sido transportada a um ponto tal, que não parecia a mesma que já tínhamos ouvido em outra ocasião.[16]

Que causas concorreram para que a *Anna Bolena* viesse à cena, depois de tanto tempo, tão retalhada, tão mal ensaiada, em tudo tanto abaixo do que a vimos em outro tempo? Que motivos se deram para que o Sr. Tati, que tão garboso se apresentou como tenor nessa parte de Polião, que alguém disse que tomara de assalto, fizesse um completo *fiasco* [17] numa outra parte em que tanto contava brilhar?... Está dito: malefícios, feitiçarias.

---

[14] O anúncio do espetáculo *Ernani,* no *Jornal do Commercio* de 10 de novembro, vem acompanhado por uma nota: "Tencionando a direção levar à cena neste dia a ópera *Anna Bolena*, ainda o não pode realizar em consequência de achar-se o Sr. Filippe Tati vomitado e sangrado." (p. 4). Um artigo anônimo, de 17 de novembro de 1846, publicado no alto da página do jornal, traz uma análise da ópera em questão e, igualmente, comenta essa desculpa divulgada por Tati.

[15] Provavelmente o imperador, D. Pedro II.

[16] No artigo de 17 de novembro, acima citado, são comentadas as modificações da partitura original do tenor: "Entra-se no ensaio geral da ópera, e observa-se que todas as figuras tão bem, à exceção do Sr. Tati, porque se tornou palpitante a necessidade de não só transportar toda a sua parte, como mutilá-la em muitos lugares.".

[17] No original, "*fiascho*".

Com bem poucas exceções, tudo andou mal nessa malfadada noite. Cantores, coros, orquestra, espectadores, em cujo número nos contamos, e um célebre vizinho que a nossa má estrela nos deparou, tudo esteve insuportável.

Às Sras. Lasagna e Marieta se deve por certo não ter ficado o teatro deserto antes de terminado o espetáculo, ou de não haver ele tido um final mais trágico do que o marcado no libreto da ópera assassinada. Bem longe esteve entretanto a primeira destas senhoras de confirmar tudo o que dela esperávamos na parte de *Anna Bolena*. O mofino quebranto também lhe deu uma investida, o que não deixa sobremaneira de contristar-nos; mas felizmente não é da sua voz nem do seu estilo que podemos queixar-nos. O que temos a notar da Sra. Lasagna é falta de estudo das diferentes situações dramáticas em que a ópera a coloca; é não se ter bem identificado com a parte que representa, fazendo assim falhar quase todo o efeito que deve produzir num papel que parece expressamente talhado para ela. [18] Cremos porém que para isto concorreu muito a circunstância de achar-se essa senhora quase sempre só, e estar a ópera mal ensaiada. [19]

Logo no primeiro ato faltou-lhe o ar melancólico e pensativo com que devera ouvir o romance de Smeton, [20] e a interrupção deste não apresentou aquele caráter de surpresa que faz o dramático daquela cena; mas a cavatina que a ela se segue foi executada com perfeição. No quarteto, a linda e sentimental frase

Io sentii sulla mia mano
La sua lagrima correte...
Della fiamma piú cocente
Si diffonde sul mio cor [21]

foi dita com uma frieza que não se compadece com o sentimento de uma mulher apaixonada em cuja mão acaba de cair uma lágrima do amante.

No dueto com Seymour também não desenvolveu a ação que ele pedia. A imprecação

Sul suo capo aggravi un Dio [22]

pareceu mais exprimida no pretérito perfeito do que no imperativo do verbo *aggravare.* No

[18] Martins Pena reitera, aqui, a observação feita no folhetim anterior (folhetim 8).
[19] A respeito dos pouquíssimos ensaios, que teve essa ópera com o quadro de atores que a levaram ao palco, ver artigo de 17 de novembro de 1846, em Anexo 3.
[20] Cena II.
[21] Cena VII, Ato I. Em português: "Eu senti sobre minha mão / A sua lágrima corrente... / Da flama mais abrasadora / Se difunde sobre meu coração".
[22] Esses versos e as duas próximas citações são do dueto entre Anna e Seymour, Cena III, Ato II. A frase toda é composta de dois versos: "Sul suo capo aggravi un Dio / il suo braccio punitore.". Em português: "Sobre sua face recaia Deus/ o seu braço punidor".

Mia rivale?!

faltou toda a expressão do desespero que deve acompanhar estas palavras. Do mesmo modo teria dito a Sra. Lasagna : – Pois tu, minha Mariquinhas!...

O

Fuggi...fuggi...[23]

não foi dito com o tom que empregaria uma rainha que mandasse afastar de si uma amiga em quem descobrisse a amante de seu marido e a roubadora da sua coroa, e sim como quem despede uma secante contadora de histórias.

Em outros lugares mostrou igualmente muita frieza, sendo para lastimar que ela fosse extensiva até a ária final. Como porém pelo lado da execução musical a Sra. Lasagna pouco deixa a desejar, graças a seu assíduo estudo e à boa escola que o seu método denuncia, temos esperanças de que, ouvindo com docilidade algumas advertências, e empregando o necessário esforço, saberá mostrar-se atriz assim como é cantora. O apreço em que o público tem as suas qualidades artísticas bem manifestado lhe foi pelos aplausos com que, depois de já haver caído o pano, a chamou ao proscênio no fim da representação.

A Sra. Marieta, posto que visivelmente incomodada, desempenhou a parte de Joana Seymour com habilidade não vulgar, quer como cantora, quer como atriz; nesta última qualidade não tem ela rival no Teatro de S. Pedro. Ninguém que visse a faceira e maliciosa Adina do *Elisir* [24] a suporia capaz de compreender tão bem a gravidade com que a sucessora da infeliz Ana devia manifestar os diversos sentimentos de que se veria assaltada nos melindrosos transes [25] por que passou.

O que nos resta a dizer das outras notabilidades que formaram o préstito fúnebre da infeliz esposa de Henrique VIII não lhes poderá decerto agradar, e nós o sentimos de todo o coração; mas que remédio? Não queremos que nos acusem de nos havermos também deixado *quebrantar* por essa epidemia que lavra desde o escritório do teatro até aos seus mais profundos escaninhos. Verdade, e só ela, é que nos cumpre dizer.

Não faltaram nos periódicos XX, YY, e ZZ, que aplaudissem a reentrada da Sra. Deperini para a companhia italiana, e isto quando essa companhia já contava no seu seio a Sra. Marieta. Declaramos com toda a franqueza, e invocamos o testemunho do nosso predileto C*ara Linda*,[26] que sempre consideramos supérflua a despesa que se ia fazer com

[23] Em português, respectivamente : "Minha rival?!" e "Fuja, fuja ...".
[24] Sobre a representação dessa ópera, ver folhetim 2.
[25] No jornal, "trances".
[26] O "homem dos cartazes". ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 32.

mais essa chamada *prima-dona.* Nunca julgamos porém que ela chegasse a descer tanto dessa mediocridade que lhe concedíamos para alguns papéis de pouca entidade. A sua reaparição na *Anna Bolena* mostrou-nos que nos havíamos enganado. Falamos, há pouco, de um vizinho que tivemos na noite de 13. [27] Se a Sra. Deperini ouvisse o que saiu da boquinha de prata do tal marmanjo quando a viu entrar em cena com aquela capinha à polca, aquele saiote e aquelas calças caídas... Se ouvisse as imprecações que ele soltava pela desafinação e sensaboria com que cantou a ária do segundo ato, [28] arrepiava-se ainda mais do que estava, e nunca mais tornava a pegar na tal harpa, na qual nem ao menos sabe fingir que toca.

E como já é esta a segunda vez que fazemos menção do tal importuno vizinho, vamos pedir a este senhor, que se corrija do mau hábito a que a *dilettanti mania* o tem arrastado talvez a seu pesar. Deixe-se de incomodar os seus vizinhos com estúpidas observações; deixe-se dessas exclamações, ora de aprovação, ora de desgosto, com que às vezes interrompe o silêncio que reina na sala pela atenção que se julga dever prestar a este ou àquele bocado de predileção, e sobretudo deixe de arvorar-se em libreto; não roube a ilusão àqueles que vão ver uma peça pela primeira vez dando-lhe conta de quem vai entrar, de quem há de sair, de quem morre no primeiro ato, de quem ressuscita no segundo, etc., etc. Pela nossa parte, declaramos-lhe que nunca mais aguentaremos as suas maçadas. Irra!... Não basta a praga dos cambistas e o engasgamento dos tenores?...

Cumpre-se agora felicitar os *dilettanti* pela reaparição do Sr. Fiorito, a quem há tanto tempo não tínhamos o gosto de ver sob as brilhantes galas de Henrique VIII. Está a mesma pessoa, seja Deus louvado; gordo e anafado como sempre o conhecemos. Ainda é o grande depósito de voz de toda a companhia; mas está na mesma posição de um milionário alienado que, não sabendo empregar proficuamente seus cabedais, atira as burras cheias de ouro pelas janelas fora e esmaga as cabeças dos que vão passando. O Sr. Fiorito entende que basta ter voz, que não é mister modulá-la como a música lhe indica, que isto de cadências, de harmonia, são tudo petas... O que se lhe há de fazer? Quanto a nós, calamos-nos; receamos muito os enfados do Sr. Fiorito, especialmente vendo que ele os exprime por meio de grosseiros arremessões, de voltas, reviravoltas, e de tais movimentos de braços, que por mais de uma vez ia esse senhor atirando com a pobre Anna por cima do rabecão grande da orquestra, e de outra vimos quase voando por esses ares a grenhuda cabeleira sem a qual o Sr. Deperini não vê boia no tablado nas difíceis partes de que costuma encarregar-se. Felizmente o Sr. Fiorito teve a boa lembrança de modificar um pouco a voz no dueto com Seymour; pois

[27] Noite da representação de *Anna Bolena.*
[28] Aparentemente o folhetinista se enganou, a ária de Smeton, está inserida na Cena II, Ato I.

se o não fizesse, teríamos um verdadeiro concerto, ou antes, desconcerto, de oficlide com *flageolet*! [29]

Quanto ao mais, o leitor adivinha que os Srs. Deperini e Eckerlin estiveram *sublimes,* e que os coros, pobres coros, se haviam de portar maravilhosamente.

Ignoramos o que se delibera nos altos conselhos da *casa envergonhada* [30] para atenuar o desagradável efeito da última representação da *Anna Bolena;* mas seja qual for a resolução que se tome para afugentar o quebranto e os quebrantados, faremos votos para que se não continue a dar garrote aos melhores *spartitos* [31] do repertório da companhia italiana.

TEATRO LÍRICO FRANÇÊS

A semana foi mais feliz para os *dilettanti* neste teatro do que no de S. Pedro; não houve nele a deplorar nenhuma das calamidades que acabamos de narrar; o *Domino noir* [32] continuou a ser ouvido com prazer. Sobre a execução desta ópera nada temos a acrescentar à exposição que já fizemos da sua primeira representação; limitamo-nos a fazer votos pelo pronto restabelecimento do Sr. Mullot. Parece-nos que o *Domino noir* ganhará muito em ser a parte de Horácio confiada a este cantor, e a de Juliano ao Sr. Guillemet. [33]

Hoje teremos a satisfação de ouvir a *Dama Branca*, [34] linda ópera de Boïeldieu. A linda Mme Mège desempenhará a parte de Anna, uma das do seu repertório, e far-nos-á ouvir a grande ária que Mlle Duval deixou de cantar nas outras representações desta ópera por não ter tido o necessário tempo para estudá-la.

---

[29] No jornal, o termo não é grafado com itálico. *Flageolet*, do francês; em português, flajolé: pequena flauta de timbre agudo, atualmente em desuso. HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Houaiss; Objetiva, 2009.
[30] Ou seja, o teatro de São Pedro de Alcântara.
[31] Do italiano, que designa, nesse contexto, partituras.
[32] Ver "Teatro lírico francês", folhetim 8, especialmente, nota 33.
[33] Sobre a distribuição dos papéis entre os cantores da companhia francesa, ver nota 35, folhetim 8.
[34] Ver folhetim 4.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 20 de novembro de 1846

TEATRO DE S. PEDRO [1]

THEATRO DE S. PEDRO.

Ainda nenhuma representação foi tão anciosamente desejada como a da opera *Anna Bolena*, não só porque havia bastante saudade desta sublime producção de Donizetti, como porque ia ella responder a duas questões. A parte de *Anna* será melhor desempenhada pela Sra. Lasagna do que foi pela Sra. Candiani?... O Sr. Tati é tenor, e de tanta força, que possa cantar a parte de Percy?

Se a representação não pôde decidir a primeira questão, resolveu inteiramente a segunda; é hoje *caso julgado* que o Sr. Tati não é tenor, e que nem mesmo força tem para cantar de barytono.

Quando se espalhou que esse papel havia sido dado ao Sr. Tati com o fim de desmascarar a impostura, tivemos dó do artista, embora conhecessemos ser elle o culpado, apresentando-se com desmedido orgulho e audacia na qualidade de tenor de extraordinaria força para ser contractado; mas agora que se nos assevera o contrario, que se nos affirma ter sido o papel escolhido pelo Sr. Tati, o sentimento de commiseração transtornou-se na mais viva indignação. Sendo pois a escolha filha do seu proprio bestunto, póde acreditar o Sr. Tati que offereceu contra si a maior prova de estolido, de presumido e de pouco respeitoso para com um publico que com tanta indulgencia o supportou no desempenho do papel de *Pollion*: nós mesmos nos julgamos com o direito de queixar-nos, pois que, apezar da consciencia que sempre tivemos de sua incapacidade para cantar de tenor, o havemos tratado com extrema delicadeza, persuadidos de que o seu charlatanismo e petulancia não o levaria ao ponto de zombar do bom senso e benevolencia do publico.

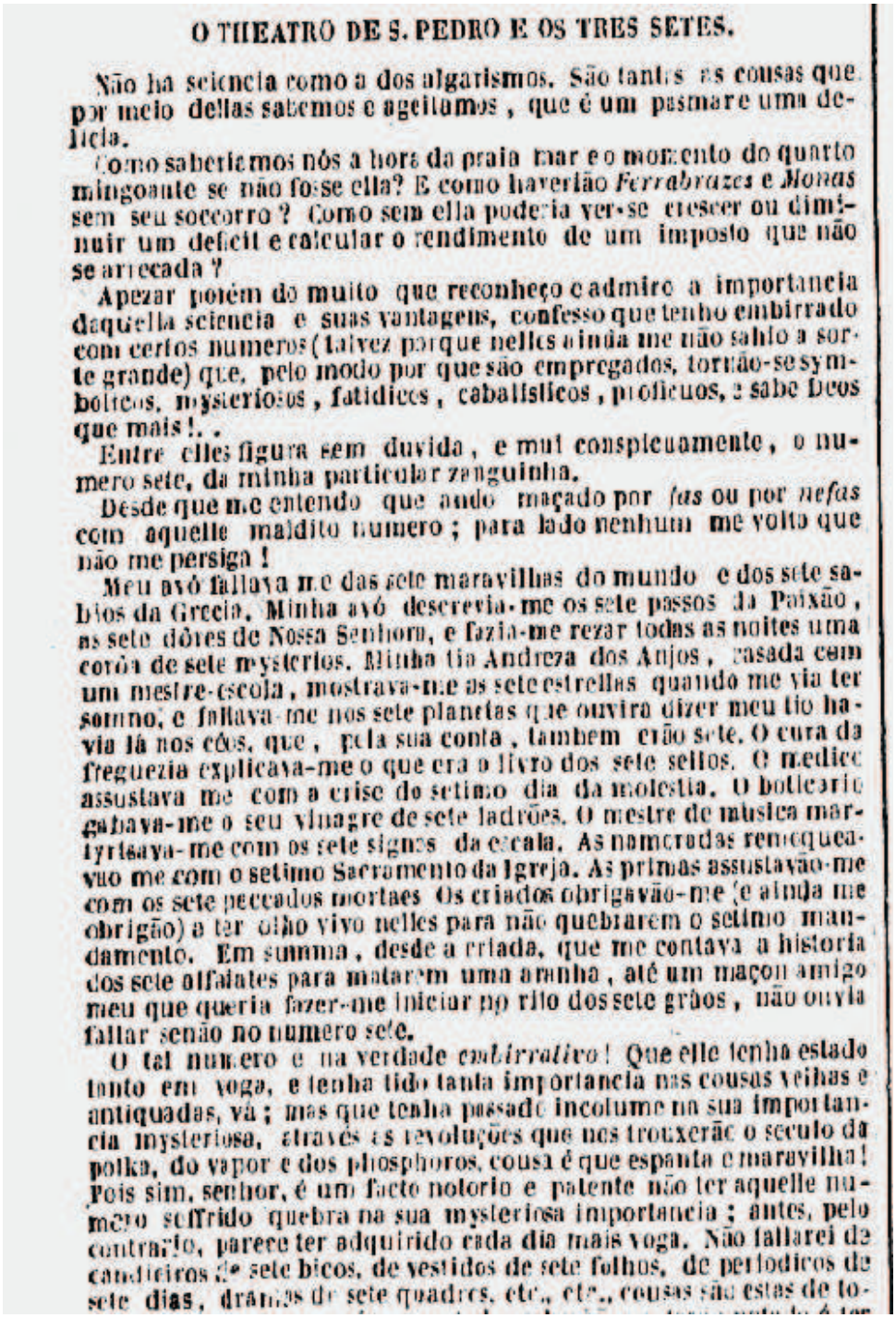
Quiz o Sr. Tati especular com a *ignorancia* dos Fluminenses julgando que estavão inteiramente esquecidos desta opera; a seu salvo transportou toda a parte, e cortou-lhe aquelles pedaços que dependião de mais alguma força.... Muito mal se achou com este expediente! O publico mostrou que delle se não escarnece impunemente; embora benevolo, não quer ser levado por tolo: melhor teria sido para o Sr. Tati se

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 20 de novembro de 1846

O TEATRO DE S. PEDRO E OS TRÊS SETES [1]



O THEATRO DE S. PEDRO E OS TRES SETES.

Não ha sciencia como a dos algarismos. São tantas as cousas que por meio dellas sabemos e ageitamos, que é um pasmar e uma delicia.

Como saberiamos nós a hora da praia mar e o momento do quarto mingoante se não fosse ella? E como haverião *Ferrabrazes* e *Monas* sem seu soccorro? Como sem ella poderia ver-se crescer ou diminuir um deficit e calcular o rendimento de um imposto que não se arrecada?

Apezar porém do muito que reconheço e admiro a importancia daquella sciencia e suas vantagens, confesso que tenho embirrado com certos numeros (talvez porque nelles ainda me não sahio a sorte grande) que, pelo modo por que são empregados, tornão-se symbolicos, mysteriosos, fatidicos, cabalisticos, profeticos, e sabe Deos que mais!..

Entre elles figura sem duvida, e mui conspicuamente, o numero sete, da minha particular zanguinha.

Desde que me entendo que ando maçado por *fas* ou por *nefas* com aquelle maldito numero; para lado nenhum me volto que não me persiga!

Meu avó fallava me das sete maravilhas do mundo e dos sete sabios da Grecia. Minha avó descrevia-me os sete passos da Paixão, as sete dôres de Nossa Senhora, e fazia-me rezar todas as noites uma corôa de sete mysterios. Minha tia Andreza dos Anjos, casada com um mestre-escola, mostrava-me as sete estrellas quando me via ter somno, e fallava-me nos sete planetas que ouvira dizer meu tio havia lá nos céos, que, pela sua conta, tambem erão sete. O cura da freguezia explicava-me o que era o livro dos sete sellos. O medico assustava me com a crise do setimo dia da molestia. O botica gabava-me o seu vinagre de sete ladrões. O mestre de musica martyrisava-me com os sete signos da escala. As namoradas requeavão me com o setimo Sacramento da Igreja. As primas assustavão-me com os sete peccados mortaes. Os criados obrigavão-me (e ainda me obrigão) a ter olho vivo nelles para não quebrarem o setimo mandamento. Em summa, desde a criada, que me contava a historia dos sete alfaiates para matarem uma aranha, até um maçon amigo meu que queria fazer-me iniciar no rito dos sete grãos, não ouvia fallar senão no numero sete.

O tal numero é na verdade *embirrativo*! Que elle tenha estado tanto em voga, e tenha tido tanta importancia nas cousas velhas e antiquadas, vá; mas que tenha passado incolume na sua importancia mysteriosa, através as revoluções que nos trouxerão o seculo da polka, do vapor e dos phosphoros, cousa é que espanta e maravilha! Pois sim, senhor, é um facto notorio e patente não ter aquelle numero soffrido quebra na sua mysteriosa importancia; antes, pelo contrario, parece ter adquirido cada dia mais voga. Não fallarei de candieiros de sete bicos, de vestidos de sete folhos, de periodicos de sete dias, dramas de sete quadros, etc., etc., cousas são estas de to-

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado". Ver Anexo 1.

Jornal do Commercio

Terça-feira, 24 de novembro de 1846

TEATRO DE S. PEDRO [1]

Primeira representação da ópera – *Estrangeira*.

THEATRO DE S. PEDRO.

PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DA OPERA — ESTRANGEIRA.

De todas as peças lyricas que tem sido representadas no theatro de S. Pedro, é esta sem duvida alguma a de mais difficil execução; o seu bom desempenho depende de tantas circumstancias, que por certo o nosso theatro não poderia lisongear-se de leva-la á scena sem dar lugar a algumas censuras. Se a opera foi bem quanto a scenario e vestuario, o mesmo não aconteceu acerca da representação, por faltar á companhia de canto quem podesse muito bem desempenhar o papel da *Estrangeira*. Esta parte foi escripta para *Lalande*; e tão forte e alta é ella, que essa cantora apezar da sua grande força, perdeu a voz pelo esforço que fez para canta-la. Já se vê que, não podendo as nossas cantoras nem ser comparadas a Lalande, a nenhuma dellas se deveria confiar o papel da *Estrangeira*. Não é só o canto e a extensão e força da voz que demanda este papel é que o torna muito difficil; é igualmente o desempenho dramatico que exige. Neste ponto a Sra. Marietta nada deixou a desejar; comprehendeu perfeitamente as diversas situações: representou com propriedade. Ao ver na espada de seu amante o sangue de seu irmão, o seu semblante mostra o horror de que a sua alma se acha possuida, e em toda essa scena mostrou que é incontestavelmente a cantora de mais talento dramatico que pisa no theatro de S. Pedro.

Passemos á parte musical: pelo que acima dissemos, já se vê que em nossa opinião a Sra. Marietta não tem força para cantar o papel da *Estrangeira*. Por melhor que a principio o cante, por mais que se esforce, falta-lhe a força, e esta não póde ser supprida pela arte; tanto mais que ella se acha ainda doente, e por conseguinte debilitada. Cantou muito bem o seu primeiro duetto, e se este não fez muito maior effeito é devido isto a tê-lo o Sr. Tati cantado mal. A aria final do primeiro acto cantou muito bem, com muita expressão e gosto. No segundo acto ha um quartetto muito bonito entre os Srs. Tati e Florito, e as Sras. Marietta e Merea; todos cantárão bem, menos o Sr. Tati, por lhe faltar a voz; já se achava excessivamente cansado. O andante da aria final a Sra. Marietta cantou muito bem, e arrancou estrondosos applausos; mas

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

26 DE NOVEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Primeira representação da *Straniera.* [1]

A semana começou para este teatro sob mais favoráveis auspícios do que findara a antecedente. [2] Tendo aparecido opiniões muito diversas, e variadas denúncias, narrando circunstâncias mais ou menos agravantes sobre o horroroso assassinato da *Anna Bolena,* [3] houve, segundo nos informaram, a infeliz lembrança de mandar exumar o cadáver da vítima para, numa pública autópsia, obter-se a verificação dos meios que se empregaram, e quiçá descobrir os verdadeiros autores e cúmplices de tão nefando crime; felizmente porém teve essa moção acalorados opositores, cuja opinião ficou triunfante depois de feita a solene promessa de impetrar-se a quem de direito um milagre de tanto estrondo como o da ressurreição de Lázaro, e por isso escapamos de presenciar um espetáculo que, no estado nervoso em que nos achamos, dominado de horrenda superstição depois da nova caiação do frontispício do teatro, nos arredaria talvez para sempre das récitas da companhia de canto, fazendo-nos voltar aos *Judas* e aos *Irmãos das Almas*. [4] Esta resolução de se não dar logo no começo da semana a repetição da *Anna Bolena* [5] foi em grande parte devida, assim no-lo assevera o nosso inseparável *Cara Linda*, a uma estrondosa, porém nobre, vingança que o Sr.

---

[1] No jornal a frase toda está em itálico. *La Straniera*, ópera em dois atos de Bellini, libreto de Felice Romani, baseado no romance *L'Étrangère,* do visconde de Arlincourt. A peça estreou em 14 de fevereiro de 1829, no teatro Scala de Milão. No Rio de Janeiro, teve sua primeira representação em 22 de novembro de 1846. O entrecho da ópera é sobre Alaide, a Straniera, a esposa exilada do rei da França, que se refugia num povoado onde conhece Arturo; eles se apaixonam, mas Arturo é noivo de Isoletta. Em um espasmo de ciúmes, ele ataca Conde de Vadeburgo, na verdade, irmão de Adelaide, que é levada a julgamento como suspeita. ROMANI, Felice. *La Straniera*, melodramma in 2 atti. Veneza: Va Casali, 1832.

[2] A última ópera representada havia sido *Anna Bolena*, na sexta-feira, 13 de novembro. Durante todo o resto da semana não houve espetáculos líricos ou dramáticos no São Pedro, pois a Companhia Italiana ensaiava a *Straniera*, que estreou na noite de domingo, 22 de novembro.

[3] Somente no *Jornal do Commercio* houve a publicação de quatro textos no alto da página, nos quais se discutia as representações de *Anna Bolena*. Esses textos foram publicados respectivamente em: 17 de novembro, texto anônimo; 19 de novembro, assinado *Sentinela da Monarquia;* 20 de novembro, texto anônimo; e em 24 de novembro, por "O Solitário".

[4] Peça do gênero cômico, escrita pelo próprio Martins Pena em 1844; foi representada pela primeira vez em17 de setembro de 1844 e teve sua primeira edição em 1846. DAMASCENO, Darcy. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.

[5] Sem itálico no jornal.

Tati, um dos *sete* tenores da companhia italiana, [6] pretende tirar do público que o não aplaudiu no desempenho da parte de Percy. O Sr. Tati jurou que havia de cantar essa parte tal qual a escreveu o exímio Donizetti, que em tais e tais passagens há de ir mesmo muito além, e que no gênero *fiorituras* [7] ninguém lhe há de pôr a garganta adiante, etc., etc., tudo sob pena de passar de primeiro tenor a colador de cartazes ou a afinador das bambolinas. Sinceramente declaramos que mais que muito desejamos ver realizada esta nobre vingança; se cumprir o que promete, tem o Sr. Tati descoberto o meio de fazer emudecer de uma vez os que julga seus detratores, em cujo número, Deus louvado, nos não contamos nós que, em nossa humilde qualidade de folhetinista teatral, nos limitamos a narrar o que presenciamos, e bem pouco nos metemos a moralistas. Pelo que logo diremos, ver-se-á porém a razão que nos leva a duvidar seriamente da realização daquelas pomposas promessas, se é que se fizeram.

Começou pois a semana lírica com uma repetição da *Lucrecia Borgia*. Lucrecia Borgia!...[8] "A modo que já vai sendo *maçada*", dirão por aí alguns não assíduos frequentadores do Teatro de S. Pedro. Não, senhores, não é maçada, assistam regularmente aos espetáculos, prestem atenção, comparem, analisem, e desenganar-se-ão. Dissemos uma vez, e ainda o repetimos, que é a única ópera que está bem metida em cena no nosso teatro, aquela em que as partes se acham o mais devidamente distribuídas, se excetuarmos a do tenor (mofinos tenores), e aquela finalmente em que tudo temos visto marchar regularmente, quer para o ouvido, quer para a vista; é ópera, e basta, na qual se conseguiu fazer alguma coisa dos nossos coristas. Ou porque os ensaiadores das que se lhe têm seguido não sejam os mesmos, ou porque o maléfico quebranto comece a influir neles, seja o que for, a execução da *Anna Bolena* e da *Straniera* não parece obra da mesma fábrica. Sempre que a Sra. Lasagna cantar a parte de Lucrecia com a habilidade com que a cantou a última vez, esta ópera será ouvida com prazer e atrairá espectadores ao teatro italiano. Na repetição desta ópera tivemos a satisfação de ver que se atendeu algumas observações que aventuramos relativas a uma passagem do último ato. O salão da princesa Negroni já tem um elegante sofá, onde o filho de Lucrecia pode estender-se a seu cômodo logo que lhe chegaram os faniquitos, e as

[6] Referência ao texto publicado no alto da página do jornal em 20 de novembro de 1846, intitulado: "O Teatro de S. Pedro e os três setes". Ver artigo em Anexo 1.
[7] Ou seja, com estilo floreado, do vocábulo italiano *fioritura*.
[8] Martins Pena parece retomar os espetáculos do início do mês e não da semana. Segundo os anúncios do *Jornal do Commercio, Lucrecia Borgia* esteve em cartaz nos dias: 27, 29 e 31 de outubro, 3 e 6 de novembro de 1846. Os primeiros espetáculos, portanto, teriam sido comentados no folhetim de 1 de novembro, e os dois últimos no de 11 de novembro. Os anúncios informam ainda os seguintes espetáculos: *Ernani*, dia 10 de novembro; *Anna Bolena*, dia 13; a *Straniera* para 22 e 24 de novembro; e a ausência de espetáculos na semana de 16 a 21 de novembro, quando o teatro ficou fechado para os ensaios da última ópera.

comensais da mesma princesa já não precisam dos toucados das senhoras venezianas que aparecem no baile do senador Grimani. [9]

Seguiu-se no domingo a primeira representação da *Straniera,* ópera de Bellini, espetáculo que foi dado em grande gala pelo augusto sucesso que é sabido de todos os leitores. [10]

Pouco habituados em nossa terra a ver corrigir os abusos que, contra a expressa disposição de leis e de regulamentos policiais, a imprensa diariamente denuncia, ficamos realmente surpreendidos com o que soubemos haver-se passado em torno da casa *envergonhada* no dia e noite de domingo. [11] Se o caso tivesse acontecido numa sexta-feira, nada haveria nele para espantar; mais de um bom cristão embirra com semelhante dia; alguns conhecemos nós que em véspera de sábado não são capazes de pôr pé na rua senão para ouvir de braços abertos a missa encomendada que deve livrá-los nesse dia e mais ainda nessa noite de horrendas aparições, de monstruosos pesadelos! Mas num domingo! *Die Domini*! [12] Qual seria o cambista cristão (também há cristãos entre os cambistas) que num domingo, vendo anunciado espetáculo novo, em grande gala, venda de bilhetes para três récitas, e venda de mais a mais por mão do bilheteiro às 9 horas da manhã, qual seria o cambista, dizemos, que deixaria de armar-se de ponto em branco, de rechear os bolsos aí com uns cem mil-réis em bons *canári*os e de marchar denodadamente ao assalto dos lugares de cadeiras e de plateia, sem falar nos camarotes do Sr. F... e do Sr. S...já de véspera assaltados, e que neste dia deviam dar os seus 30$ a 50$? Era preciso ser papalvo para assim não proceder. Mas, coisas destes mundo ou antes do outro! mal soaram oito horas da manhã, cada coluna, cada pilar, cada umbral exterior do majestoso teatro de S. Pedro se transformou subitamente ou em pedestre da polícia ou em soldado de permanentes, e cada um destes desapiedados fariseus invadiu sem a menor cerimônia, como se seus próprios fossem, os lugares que de tempo imemorial pertenciam às sumidades do venerado [13] corpo cambistal! Julgaram estes a princípio (por isso que não podiam esperar por semelhante ataque ao direito de propriedade) que o que viam não era mais do que uma boa chusma de fregueses que impacientes esperavam os *donos da casa*, e nessa crença avançaram ainda com denodo... Mas saiu-lhes o

[9] Esses deslizes corrigidos haviam sido comentados no folhetim 8.
[10] Primeira representação da *Straniera* foi no domingo, 22 de novembro. No dia 24 de novembro, foi publicado nas colunas do *Jornal do Commercio* um artigo anônimo intitulado: "Primeira representação da ópera – Estrangeira", que comenta a estreia. Ver artigo em Anexo 3.
[11] O termo em itálico foi usado pela primeira vez no folhetim 9, para se referir ao Teatro de São Pedro.
[12] Do latim, que significa "Dia de Deus". STELTEN, Leo F. *Dictionary of ecclesiastical latin*. Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers, 1995.
[13] No jornal, "venerando".

gado mosqueiro! A providência foi tão ajustadamente tomada e com tanto acerto efetuada, que o público teve até à noite bilhetes pelo seu justo preço, e se todos se não venderam, foi isso devido à infeliz lembrança de forçar a compra para três récitas, meio este que a experiência já tem mostrado não ser o mais próprio para aumentar a receita.

A nova inspeção do teatro, exercida atualmente pelo Sr. Dr. Alves Branco, se deve esta feliz cruzada contra os cambistas. Fazemos votos para que S. S. não desanime na árdua tarefa de livrar-nos de semelhante praga, e para que seus sucessores o imitem.

A reunião nesta noite foi brilhante, já que pela qualidade dos concorrentes, já pela ostentação das vistosas galas próprias do grande objeto que se solenizava. A sala achava-se armada como de costume; o cortinado da tribuna imperial era novo, mas quase pelo mesmo gosto e riqueza do antigo. Choveram dos camarotes da quarta ordem folhas de rosa e impressos de diversas poesias apenas rompeu o hino nacional, e deram-se os vivas pela aparição de SS. MM. II., [14] e a essa chuva sucedeu a das maravilhosas harmonias de Bellini da ópera a *Strarniera,* as quais, cumpre já declará-lo, não foram, muito bem tratadas pelos nossos artistas da companhia lírica.

Falar sobre o mérito desta composição seria repetir o que corre impresso nos jornais das diferentes capitais da Europa onde ela tem sido ouvida pelas primeiras autoridades musicais; [15] além de que, uma perfeita análise das produções do autor da *Norma* não é obra que facilmente possa ser intentada por qualquer profano. Limitar-nos-emos pois a uma sucinta exposição do modo por que a *Straniera* foi desempenhada no nosso teatro.

A parte de Alaíde (a Estrangeira) foi confiada à Sra. Marieta. Ainda não pusemos em dúvida, nem Deus permita que tenhamos ocasião de fazê-lo, o mérito artístico desta cantora; por mais de uma vez lhe temos tributado nossos francos [16] elogios pelo bom desempenho de certos papéis, e por isso não pode haver quem nos acuse da menor prevenção, se lhe dissermos que aquela parte não é para as suas cordas, e que se insistir em cantá-la, além de nos não poder fazer apreciar o que ela tem de sublime, há de ficar inabilitada para cantar em outras em que muito tem agradado. Apelamos deste nosso juízo para todos os que a ouviram,

[14] O espetáculo dessa noite foi "em grande gala pelo batismo de S. A. a sereníssima princesa D. Isabel", comunica o anúncio do *Jornal do Commercio* de 21 de novembro. O batizado da princesa foi realizado no domingo, 15 de novembro de 1846, na Capela Imperial.

[15] Ao que tudo indica, o narrador inventa um argumento como uma transição direta aos comentários do espetáculo da *Straniera*, visto que folhetinistas dramáticos franceses como Théophile Gautier e Hector Berlioz não comentaram essa ópera até 1846. A *Straniera* estreou em Paris em 6 de outubro de 1832, no Théâtre Italien, e foi comentada pelo folhetinista Delécluse. O crítico de um modo geral e elogia a ópera, mas não deixa de apontar vários defeitos do libreto e da música de Bellini. *Journal des débats politiques et littéraires,* "Folhetim", 8 de novembro de 1832.

[16] Provável erro tipográfico, "fracos".

especialmente nas árias dos finais do primeiro e segundo atos e estamos certos de que só quem quiser queimar um incenso, que nunca costumamos lançar em nosso turíbulo, é que poderá dizer que a Sra. Marieta se houve no desempenho da parte de Alaíde de modo a dar-nos uma ideia do que Bellini escreveu para ela. As situações dramáticas desse difícil papel foram, porém, compreendidas pela Sra. Marieta, cuja habilidade neste ponto por mais de uma vez temos tido ocasião da admirar.

A parte de Artur é brilhante; mas quem é Artur? É o Sr. Tati, e o Sr. Tati... não é tenor. Para que teima este artista em meter-se em camisa de onze varas? Para que quer desacreditar-se como cantor, quando, se tomasse o lugar que lhe compete, poderia agradar, e muito, porque é na verdade mestre na sua arte?... Dê-nos o gosto de ouvi-lo como barítono, e é mais que provável que nos proporcione ocasião de tornarmos um modesto lugar entre os seus entusiásticos admiradores.

Há compensações para tudo, ao menos assim o pretende Azais, [17] que não é peco na matéria, e compensação tivemos ao mau desempenho de duas das principais partes do maior padrão da glória de Bellini. A Sra. Meréa (moreia, lhe chamou um pobre roceiro que tivemos por vizinho) coube nessa noite justificar a teoria daquele escritor, e fê-lo de modo que, não obstante a etiqueta religiosamente guardada até aqui de não aplaudir os atores em dia de gala quando SS. MM. ocupam a tribuna de respeito, o público não pôde conter-se. Estes aplausos, que são os que apresentam o verdadeiro cunho da sinceridade, falam mais alto do que tudo quanto disséssemos em abono desta nova cantora. A parte de Isoleta, escolhida para sua estreia, não é em verdade das que demandam demasiada força; por isso não nos devemos deixar levar das primeiras impressões arriscando um juízo que facilmente pode sair errado; entretanto pelo que ouvimos, não podemos deixar de contemplar a Sra. Meréa entre as cantoras de merecimento da companhia italiana. A sua voz de soprano, singelamente afinada, assemelha-se em sua melodia à da Sra. Candiani; o seu método é correto, e sua execução fácil e brilhante; mostrou inteligência da cena e apresentou, além disto, um ar de ingenuidade e certo abandono de pretensões que a todos agradou. É muito jovem: se estudar mediante o auxilio de um bom mestre, cremos que será ouvida com muito prazer no tablado do Teatro de S. Pedro. Apelamos entretanto, repetimo-lo, para o desempenho de outra parte de mais difícil execução.

---

[17] Pierre Hyacinthe Azaïs (Sorèze, 1766 – Paris, 1845), filósofo. Escreveu *Des Compensations dans les destinées humaines*, cuja ideia principal é : "Le sort de l'homme, considéré dans son ensemble, est l'ouvrage de la nature entière, et tous les hommes sont égaux par leur sort". LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris:Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866, t. I ; 1869, t. IV, verbete "Azaïs (Pierre Hyacinthe)" e "Compensation".

O Sr. Fiorito desempenhou a parte de Valdeburgo muito melhor que a de Henrique VIII. Não lhe foi preciso muito esforço para *dulcificar* um tanto, e como o pede esta ou aquela situação, a estrondosa voz de que é dotado. Os seus ademanes também nos pareceram desta vez mais apropriados a um *gentleman.* Andar assim, Sr. Fiorito. Estude, procure corrigir seus defeitos, veja se pode deixar de pisar com os calcanhares, e conte que há de ser aproveitável.

Dentre os cantores a quem coube, desempenhar as mais partes da ópera só teríamos a mencionar o Sr. Theolier, que substituiu o Sr. Eckerlin na de grão-mestre dos hospitaleiros, [18] se esta parte não fosse de muito secundária importância; nada diremos por isso a seu respeito.

A orquestra pouco deixou a desejar.

Quanto aos coristas de um ou outro sexo, não nos pareceram tão bem ensaiados como na *Lucrecia Borgia*. [19]

O vestuário com que a nova ópera foi posta em cena é riquíssimo, e, geralmente falando, a caráter; uma ou outra falta ou impropriedade com que porventura se depare provém talvez de se não recorrer às melhores fontes para tirar todas as dúvidas a tal respeito. O mesmo diremos do cenário. A vista da primeira cena no 1º ato é de magnífico efeito; porém as outras cenas novas, posto que de sofrível desenho, não nos pareceram de muito feliz execução; principalmente no que respeita a colorido, achamos-lhe muita falta dos chamados toques de mestre.

De algumas outras circunstâncias desejaríamos falar; mas aguardamos a segunda representação para o fazermos com mais segurança, e concluímos por hoje a respeito da *Straniera*, manifestando uma convicção que o futuro mostrará não ser errônea: se não se tratar da pronta substituição nos papéis da Alaíde e de Artur, a nova ópera não se poderá sustentar por muito tempo.

P. S. — Anteontem deu-se a 2.ª representação da *Straniera*. O desempenho foi desta vez muito superior em tudo; especialmente a Sra. Meréa soube justificar perfeitamente a opinião que dela se havia formado, e por isso colheu boa soma de bem merecidos aplaLusos.

TEATRO LÍRICO FRANÇÊS

[18] Na verdade, esse personagem trata-se do prior dos templários, mas, não é designado por nome próprio.
[19] Sem itálico no jornal.

Se a semana finda não foi uma das mais agradáveis para os amadores deste teatro, não podemos contudo dizer que ela se passasse inteiramente despida de interesse. Em vez de duas récitas de canto, só tivemos uma, a repetição da *Dama Branca*, [20] o que foi devido a achar-se a orquestra na sua maioria demasiadamente ocupada no teatro italiano com os ensaios da *Straniera.*

A *Dama Branca* foi ainda muito bem recebida; e quando deixará de o ser essa encantadora produção em que Scribe e Boïeldieu tão perfeitamente souberam harmonizar seus pensamentos, ou, para melhor dizer, traduzirem-se reciprocamente com tão apurado gosto? A *Dama Branca* será sempre saudada com jubiloso transporte pelos apreciadores do mérito das duas cantoras da Companhia Lírica Francesa, quer a protetora da Família d'Avenel se lhes apresente com o ar insinuante, maneiras graciosas e feiticeiros olhares de certa *Embaixatriz,* [21] quer se deixe ver sob a forma vaporosa e majestoso porte da interessante e sentimental Lúcia de Walter Scott, [22] ou de sobre rosadas faces lhe sobressaiam elegantes madeiras de luzidio ébano, ou lhe pendam sobre alvo colo louros cachos de fino ouro. Víramos a *Dama Branca* cantada por Mademoiselle Duval, vimo-la ultimamente por Mme Mège; não faremos comparações, que quase sempre, e ainda sem se querer, produzem rivalidades com que os artistas muito perdem e o público nada ganha. Mme Mège foi recebida com vivos aplausos, e não lhe faltou mesmo uma ovação ao cair o pano no final da ópera. Não se iluda porém com essa benévola demonstração, e não aceite esse testemunho das simpatias do público senão como um estímulo que a faça prosseguir no propósito em que se mostra de continuar a agradar-lhe.

Sobre o desempenho das outras partes desta ópera nada se nos oferece de notável a acrescentar a exposição que fizemos de suas primeiras representações. Tivemos o prazer de ver M. Georges em estado de continuar a fazer-nos ouvir a sua excelente voz; mas não quiséramos que tal prazer continuasse a ser atenuado por uma constante prova de que esse cantor como que não procura adquirir um bom estilo, nem aperfeiçoar-se na arte dramática.

O papel que pertence a M. Mullot continua a ser desempenhado por M. Guillemet, porém não com igual sucesso na parte relativa ao canto.

Uma advertência nos cabe fazer a respeito das representações da companhia francesa. Por mais de uma vez se perde o bom efeito de algumas cenas pelas não entradas ou saídas a tempo, prova que durante a representação se não acham todos nos seus devidos postos como

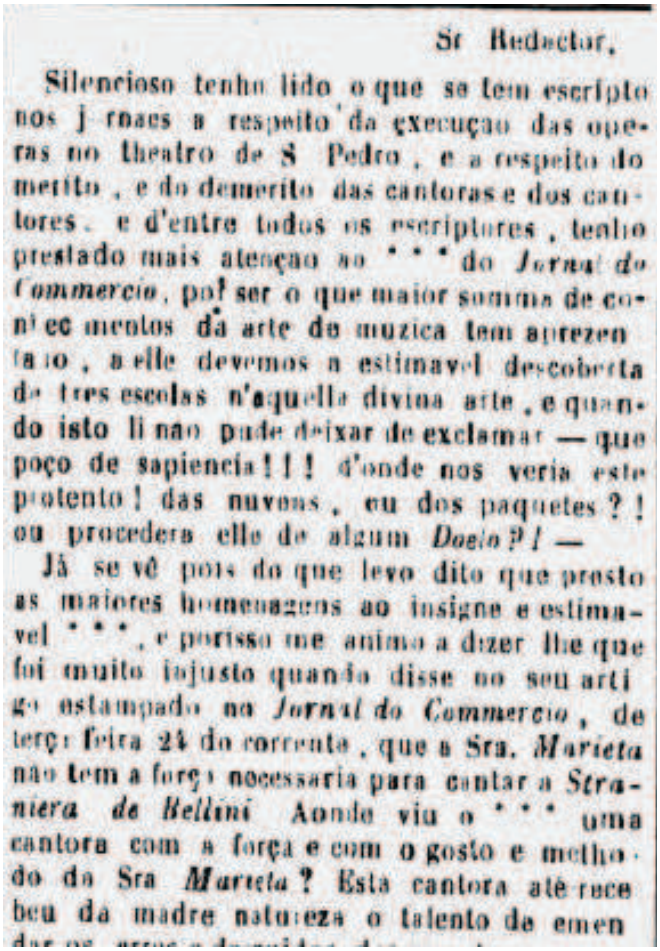
[20] Conferir folhetim 4.
[21] Referência Artémise Duval, que interpretou o papel de Henriette, a *Embaixatriz.*Ver folhetim 6.
[22] Alusão Isabelle Mège, que estreou como Lucia em *Lucia di Lammermoor*. Ver folhetim 7.

convém. As portas também quase nunca se abrem sem arrombamento; o ator que vai sair puxa para um lado, dentro puxam para outro; estamos vendo que alguma noite desabam as velhas paredes de algum desses góticos salões, e que, apesar de serem de pinho e de aniagem, quebram por ali alguma cabeça. Cuidado, meus senhores, que o cenário do seu teatro não está muito para graças. De um destes descuidos, quanto a nós pouco desculpáveis, ia sendo vítima Mme Mège, sob as vestes transparentes da *Dama Branca*. Se a sala onde estão se achava com Juliano d'Avenel não tivesse por fortuna mais duas portas, infalivelmente veríamos essa benéfica criatura saltar pela janela para a tapada do castelo, porque não houve forças capazes de abrirem a portinha secreta por onde devia escapulir-se. Ansiosamente pedimos que se nos poupe acontecimentos tão aflitivos.

Diário do Rio de Janeiro

Sexta-feira, 27 de novembro de 1846

SR. REDATOR [1]



Sr Redactor.

Silencioso tenho lido o que se tem escripto nos j rnaes a respeito da execuçao das operas no theatro de S Pedro, e a respeito do merito, e do demerito das cantoras e dos cantores. e d'entre todos os escriptores, tenho prestado mais atenção ao * * * do *Jornal do Commercio*, pol ser o que maior somma de conhecimentos da arte de muzica tem aprezentado, a elle devemos a estimavel descoberta de tres escolas n'aquella divina arte, e quando isto li não pude deixar de exclamar — que poço de sapiencia!!! d'onde nos veria este potento! das nuvens, ou dos paquetes?! ou procedera elle de algum *Doelo?!* —

Já se vê pois do que levo dito que presto as maiores homenazens ao insigne e estimavel * * *, e porisso me animo a dizer lhe que foi muito injusto quando disse no seu artigo estampado no *Jornal do Commercio*, de terça feira 24 do corrente, que a Sra. *Marieta* não tem a força necessaria para cantar a *Straniera de Bellini* Aonde viu o * * * uma cantora com a força e com o gosto e methodo da Sra *Marieta*? Esta cantora até recebeu da madre natureza o talento de emen

[1] Artigo publicado na rubrica" Correspondência". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 2 de dezembro de 1846

(CARTA DE EDMOND MULLOT) [1]

Monsieur le Rédacteur,

Veuillez donner place à la lettre suivante dans une des colonnes de votre estimable journal.

Agréez, M. le Rédacteur, etc. *Edmond Mullot.*

AU PUBLIC.

Une dissidence s'étant élevée entre mon directeur et moi, et étant sur le point de quitter peut-être le Théâtre Lyrique Français, dont je fais partie comme premier ténor, je crois de mon devoir de donner quelques explications au public, dont la sympathie et la bienveillance ne m'ont point fait défaut chaque fois que j'ai eu l'honneur de me présenter devant lui, et pour prévenir les fâcheuses interprétations auxquelles mon éloignement de la scène pourrait donner lieu.

En mai 1846 j'ai signé à Paris un engagement comme premier tenor de la Companhie Lyrique Française allant à Rio de Janeiro. Sur l'observation que je fis à Mr. Levasseur, directeur de ladite compagnie, que les appointemens étaient trop modiques, il me répondit qu'à Rio de Janeiro la vie était à bon compte, que je trouverais une ample compensation à leur modicité dans le peu de dépenses que j'aurais à faire et dans les occasions de gagner de l'argent qui se présenteraient en dehors du théâtre.

Arrivé à Rio, peu de jours suffirent pour me convaincre que tout était beaucoup plus cher qu'en France, et que je ne pourrais jamais faire face aux exigences de mon emploi avec des appointemens qui suffisent à peine pour vivre.

J'en fis l'observation à M. le directeur et lui reprochai les informations inexactes qu'il m'avait données à Paris. Il parut prendre en considération mes justes réclamations ; me pria de patienter quelque temps, ajoutant qu'il verrait à remédier à cela.

Depuis un mois que je suis éloigné du théâtre par

[1] Artigo publicado n rubrica "Comunicado". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

5 DE DEZEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Segunda representação da *Straniera.* [2]

"Não é bom afogar em pouca água" diz um antigo provérbio, que tem toda a aplicação da segunda representação da *Straniera*.

A primeira representação desta ópera havia-nos causado desagradáveis impressões; pensou muita gente que a obra-prima do grande Bellini seria ainda mais maltratada da segunda vez, e que os tratos continuariam a ser tais que o público, desgostoso e enfastiado, abandonaria a tal Estrangeira à sua sorte. Tudo porém é misterioso no Teatro de S. Pedro de Alcântara, não há presunções, ainda as mais bem fundadas, que os fatos não venham destruir em último resultado, e isto cada vez nos convence mais de que aquele que se atreve a pegar em pena entre nós para falar sobre matérias teatrais enreda-se num labirinto de que penoso lhe é sair, ou de onde nem sempre pode retirar-se airosamente.

Não se cuide entretanto que partilhamos a opinião de alguns entusiastas que sustentam que a repetição da *Straniera* foi um verdadeiro triunfo para alguns cantores, que nessa repetição eles responderam vitoriosamente ao que se tem dito sobre a sua falta de aptidão para tais e tais papéis; não. [3] Afirmamos que a primeira representação não se pareceu em nada com a segunda, porém disto a concordar com tais senhores, a quem não há exageração que satisfaça, a distância é imensa.

A Sra. Marieta [4] esforçou-se para que a parte do canto não fosse inteiramente sacrificada à parte mímica; não exagerando esta, executou aquela com mais limpeza, e melhor o faria ainda se alguma pequena transposição se fizesse em certas passagens. Não sabemos

---

[2] A reprise da *Straniera* aconteceu na terça-feira, 24 de novembro de 1846. Sobre a ópera e sua primeira representação no teatro de São Pedro, ver nota 1 do folhetim 10.

[3] Não foi encontrado nenhum artigo no *Diário do Rio de Janeiro* nem em *O Mercantil*, que discuta a segunda representação da *Straniera.* Entretanto, há um artigo publicado no *Diário* de 27 de novembro, assinado por *O Adonis,* no qual o autor discorda das críticas ferrenhas do autor *** do *Jornal do Commercio*, o qual publicou dois artigos em 24 e 25 de novembro, respectivamente, a respeito da estreia da *Straniera* e sobre as cantoras Marieta Marinangeli e Marina Barbieri. Ver artigo de 24 de novembro e de 27 de novembro de 1846 em Anexo 3.

[4] Marieta Marinangeli, soprano, que interpretou Alaide, a *Straniera*.

por que é que a Sra. Marieta não há de gozar também do benefício das transposições, visto que ele se concede a todos, ou a quase todos. Nas duas árias finais, especialmente, esta necessidade é palpável, para não serem afogadas certas notas cuja falta é percebida pelo ouvido ainda o mais rebelde, ou para poupar a desagradável impressão que nele causa o esforço com que a cantora as dá e é obrigada a sustentá-las. No dueto

Ah! se tu vuoi fuggir,[5]

que conclui com o alegro

Un ultimo addio. [6]

a Sra. Marieta bem mereceu os aplausos que se lhe dispensaram, porque cantou com uma precisão de que esteve bem longe a primeira noite. O mesmo se pode dizer do terceto

No: non ti son rivale [7]

Nas diferentes peças do segundo ato a Sra. Marieta não parece porém a mesma pessoa; o cansaço que lhe resulta de cantar em notas agudas de timbre tão diferente das cordas em que ordinariamente canta e brilha, tira-lhe quase todos os recursos.

O Sr. Tati também foi mais feliz nesta do que na primeira representação da ópera. No dueto e terceto de que falamos, bem como no dueto do segundo ato com o Sr. Fiorito, [8] o Sr. Tati mostrou-se hábil cantor, e em toda a ópera excelente ator; entretanto teimamos em dizer, e teimam todos os que não se importam com os nomes e só com o merecimento, que, por mais habilidade que o Sr. Tati desenvolva, enquanto não deixar de cantar como tenor (ainda numa parte que lhe seja tão favorável como a que lhe cabe na *Straniera*), só receberá aplausos de antemão preparados, e nunca desses que levam ao ânimo do artista a convicção de que bem se houve.

E já que falamos de aplausos de encomenda, cumpre-nos lembrar aos senhores Marietistas que o meio de que se servem para incensar a sua divindade não é decerto o mais próprio para fazerem prosélitos. O dueto do segundo ato entre os Srs. Tati e Fiorito, que foi realmente bem cantado, obteve alguns aplausos; não haviam estes faltado à Sra. Marieta; para que fim essa pateada que se lhe intermeou, quando nem o Sr. Tati nem o Sr. Fiorito a mereceram então? Toda a vez que os aplausos e as pateadas não são distribuídos conforme o merecimento, mas unicamente com vistas de deprimir uns sem motivo, para elevar outros acima de seu real merecimento, não há mais incentivo para os artistas. O que possuir algum

[5] Cena VII, Ato I. Em português: "Ah, se tu queres fugir".
[6] Em português: "Um último adeus".
[7] Cena X, Ato I, na qual contracenam Valdeburgo, Arturo e Alaide. Em português: "Não, não te sou rival".
[8] Cena VII, Ato II.

dom inteiramente alheio à sua profissão terá a certeza de reunir um partido que o exalte sempre, e não fará o menor esforço para bem servir o público; entretanto que aquele que só contar com o seu talento e incessante estudo para agradar verá de contínuo burladas suas esperanças, e terá de abandonar a cena, porque não há forças capazes de lutar com o capricho e a má vontade.

Naquele dueto, bem como em outros pedaços, o Sr. Fiorito não andou mal. Temos ouvido geralmente contra este senhor a censura de fazer continuadamente mudanças quando ensaia qualquer ópera, e de não anunciá-las com tempo aos cantores. A esta circunstância, dizem , foi devido em grande parte o mau êxito da ópera na primeira noite. O Sr. Fiorito não possui todos os predicados para mestre; e se está reconhecido que o Sr. Giannini [9] é perito nesse mister, para que esta variação, para que esse luxo de mestres da companhia? Daqui a pouco sucede a este respeito o que está sucedendo com os tenores; [10] e se o número daqueles também vai até sete, [11] temos a verdadeira Torre de Babel no Teatro de S. Pedro. [12]

A Sra. Meréa vai justificando o que dela se esperava, e continua a agradar, já pelo timbre de voz, já pelo método e pelo não vulgar talento que demonstra. Tem porém ainda muito campo para grandes melhoramentos, e facilmente os atingirá se quiser estudar, visto que àqueles predicados reúne o de ser muito jovem. A parte que representa não exige muita ação; por isso não é possível saber ainda até onde chega neste particular; mas não deixaremos desde já de advertir-lhe que deve dar mais mobilidade à sua fisionomia, que não continue a cantar todo o adágio da sua ária olhando fixamente para um só ponto, como se estivesse se retratando [13] no daguerreótipo.

Uma circunstância engraçada ocorreu nesta segunda representação que não devemos omitir, e a respeito da qual nos admira que o seu autor não desse algum cavaco ao público. O grão-mestre dos Hospitaleiros, [14] o Sr. Theolier, entendeu que empregaria melhor a noite indo ver as luminárias, do que sentado na sua poltrona julgando e sentenciando a *Estrangeira,* e por isso não se dignou ir ao teatro. Daqui resultou ter-se de esperar que se fosse tirar o Sr.

---

[9] Gioacchino Giannini; sobre sua biografia,consultar nota 20, folhetim 7.
[10] A falta de verdadeiros e bons tenores escriturados no teatro de São Pedro, ao que parece, desencadeou uma série de problemas na companhia italiana e, consequentemente, insucessos de óperas novas e antigas.
[11] Alusão ao texto anônimo, mas muito provavelmente do próprio Martins Pena, "O teatro de São Pedro e os três setes", publicado em 20 de novembro de 1846, no *Jornal do Commercio*. Ver artigo em Anexo 1.
[12] A referência à Torre de Babel foi inserida por Pena, provavelmente, pelo desfecho da história: Deus castiga os homens, que queriam se igualar a ele, fazendo com que falassem línguas diferentes de modo que não pudessem se entender. Aparentemente, Pena quer dar a entender que mesmo com muitos cantores escriturados, a companhia e a direção do teatro não conseguiram se organizar afim de que todos realizassem um bom trabalho em conjunto, levando ao palco peças bem ensaiadas e bem interpretadas, conforme o esperado pelo público.
[13] No jornal, "se estivesse retratando".
[14] Na verdade, trata-se do *rôle* de Prior dos Templários.

Eckerlin da cama onde jazia gravemente enfermo, para vir desempenhar, como se o podia esperar de um homem em tal estado, aquela parte, aliás, de pouca importância. O Sr. Eckerlin pareceu-nos uma múmia ambulante amortalhada com riqueza; se o encontrássemos fora dali em horas mortas tínhamos mais um documento a apresentar em abono dos contos de nossa avó. Sr. Theolier, tenha mais compaixão dos seus colegas, quando não haverá quem lhe faça a caridade.

E os cambistas! Por enquanto parece que se sumiu a terra com estes senhores, e votos fazemos para que não haja alguma ressurreição antes do juízo final; conviria entretanto que se soubesse o destino que certos assinantes de camarotes dão aos seus bilhetes nas noites em que não vão ao espetáculo, isto é, se os mandam ou não vender no escritório do teatro, porque eles e o público muito lucrariam com essa declaração.

A estas breves reflexões a respeito da segunda representação da *Straniera,* acrescentaremos algumas advertências que prometêramos fazer.

Julgamos que para bom efeito da perspectiva as gôndolas iluminadas que aparecem no lago próximo do castelo de Montolino devem em geral ser mais pequenas, [15] que as do segundo plano devem ser menores do que as do primeiro, e as do terceiro ainda menores. Quando essas gôndolas cortam o lago não convém que vão aos empurrões, mas sim que sejam puxadas de modo que sigam vagarosamente.

As barquinhas que, segundo o libreto, devem seguir a *Straniera* ficaram no esquecimento.

Na cena 14ª [16] quando Alaíde diz a Artur: "Que sangue é este?" não deve dizê-lo quase no fundo do teatro, cumpre que o espectador também goze essa interessante cena, e veja a espada tinta de sangue. Na mesma cena Alaíde cai de joelhos no mesmo lugar em que foi ferido Valdeburgo, aí os seus vestidos devem manchar-se de sangue; é por isso que na cena 2ª do 2º ato lhe diz o grão-mestre dos Hospitaleiros;

"Valdeburgo nel lago, e tu sul lido
"Di sangue intrisa, e rivenuta fosti"
"....."[17]

Entretanto nada se vê que justifique este dizer, nem o espanto dos habitantes do lugar:

[15] Transcrito como no jornal.
[16] Ato I.
[17] "*sul lido*", no jornal, é grafado "*sullido".* Cena II, Ato II. Em português: "Valdeburgo no lago, e tu na praia / De sangue encharcada, e tornada sois".

La Straniera! Sangue gronda.[18]

Ultimamente, julgamos que a cena final perde muito do seu efeito por ser mesquinho o espaço que se deu ao átrio do templo dos Hospitaleiros; num espaço tão pequeno que tão facilmente pode ser abrangido pela vista, havendo unicamente um túmulo de cada lado, dificilmente poderia a Estrangeira esconder-se a todos os olhos, como deve, segundo o mesmo libreto.

Se fosse tão fácil atender a outros pontos da execução da ópera como a estes, que são unicamente para a vista, bem iriam as coisas. Entretanto cumpre não desesperar; a *Straniera* já foi, como dissemos, executada com mais precisão; [19] talvez que ainda possamos apreciar as belezas dessa excelente ópera de modo que pouco nos reste a desejar. Não se perca de vista o merecimento e a força dos diversos cantores quando se tratar de distribuir-lhes as partes; entregue-se essa distribuição a quem for autoridade na matéria, sem atenção às vozerias dos diferentes partidos teatrais, que tudo andará bem, ao menos tão bem quanto o permite a atual companhia.

COMPANHIA LÍRICA FRANCESA

Para solenizar o batizado da sereníssima princesa D. Isabel, deu-nos sábado [20] a Companhia Lírica Francesa o *Postillon de Lonjumeau,* [21] que subia à cena pela primeira vez. Esta brilhante e engraçada composição de Adolphe Adam que ganhou tão grande nomeada na Europa, produziu aqui pouco efeito. A execução esteve muito longe de corresponder às esperanças que de antemão havia o público concebido: em geral andou tudo com frieza e sensaboria; parecia que o vento que sibilava com furor abalando o edifício, que a chuva, que caía a cântaros inundando os corredores e camarotes do teatro, tinham paralisado os recursos dos cantores. Os Srs.Guillemet, Mège e Pousseur muito deixaram a desejar. A linda Mme Mège foi a única que deu provas de talento, na engraçada e difícil cena do terceiro ato em que

[18] Cena XV, Ato I. Em português: "A Estrangeira! Sangue goteja".
[19] Ao que tudo indica, o folhetinista refere-se a alguma representação europeia dessa ópera, pois, no Rio de Janeiro, a *Straniera* estreou em 22 de novembro de 1846.
[20] O batizado deu-se no domingo, 15 de novembro de 1846, na Capela Imperial. Sábado, 28 de novembro de 1846.
[21] Ópera em três atos, com libreto de A. de Leuven e L. L. Brunswick. Estreou no Opéra-Comique de Paris em 13 de outubro de 1836. O libreto conta a historieta de Chappelou, cocheiro de Lonjumeau e dono de uma bela voz de tenor, que é inesperadamente convidado para integrar a trupe do Opéra de Paris. Embora recém casado, ele aceita a proposta abandonando sua mulher, Madeleine, que dez anos mais tarde vai à Paris procurar por seu marido sob o nome de Mme Latour. LEUVEN, A. ; BRUNSWICK, L. *Le Postillon de Lonjumeau*, opéra-comique en 3 actes. Paris: Marchant, 1837.

desempenha simultaneamente os dois papéis de Madeleine e de Madame La Tour. Fazemos votos para que a repetição corra melhor a fim de que o *Postillon de Lonjumeau* possa enriquecer o repertório da Companhia Lírica Francesa.

Jornal do Commercio

Terça-feira, 8 de dezembro de 1846

(CARTA DE M. LEVASSEUR) [1]

Rio de Janeiro, le 7 décembre 1846.

Messieurs et Dames,

J'ai l'honneur de vous annoncer qu'aux termes de l'engagement (*article 7*) passé avec vous à Paris, je viens de céder mon entreprise à M. João Caetano dos Santos.

Veuillez, je vous prie, vous trouver ce soir, à six heures, au Théâtre de S. Francisco, où se donneront à l'avenir les représentations de la Compagnie Lyrique Française.

Recevez mes remercîmens bien sincères pour le zèle que vous avez mis à faire marcher mon opération jusqu'au jour de ma cession, et si, comme je n'en doute nullement, vous apportez le même bon vouloir pour celui qui me remplace, le théâtre français est pour long-temps fixé au Brésil.

J'ai l'honneur de vous saluer,

A. LEVASSEUR.

[1] Artigo publicado n rubrica "Publicações à pedido". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

9 DE DEZEMBRO DE 1846

——— ———

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Il Giuramento. — O Sr. Sicuro. — A Sra. Barbieri.

O *Giuramento*, de Mercadante, [1] foi à cena pela primeira vez no nosso teatro em 2 de dezembro de 1845, ficando desde então como que riscado do seu repertório, não só (foi o que ouvimos dizer) porque a música não agradou, como porque o desempenho das diferentes partes, com exceção da que coube à Sra. Candiani, foi péssimo. [2] Convencida talvez de que só a esta última causa se deveu o mau acolhimento feito à produção de um maestro de tanta nomeada, a direção do teatro, dispondo de novos elementos, e não querendo continuar a ver inutilizadas as avultadas despesas que então fizera com cenários novos e outros acessórios, fez uma outra tentativa, e em igual dia deste ano, para solenizar o aniversário de S. M. I. , deu-nos a repetição do *Giuramento*. [3] Foi desta vez mais feliz?... É o que passamos a examinar.

Depois de ouvir-se a *Norma, Anna Bolena, Puritanos, Sapho e Estrangeira,* [4] parece-nos que o *Giuramento* não pode agradar muito ao público do Rio de Janeiro. Deparem-lhe embora os grandes entendedores com um sem-número de belezas de que, segundo alguns, não

---

[1] Melodrama lírico em três atos, cujo libreto é de Gaetano Rossi. Esteou no Scala de Milão em 11 de março de 1837. Bianca casou-se contra sua vontade com Manfredo, conde de Siracusa; porém, ama um cavaleiro do qual desconhece o nome. Uma estrangeira, Elaísa, acompanhada de um cavaleiro, Viscardo, chegaram à cidade em busca de uma desconhecida que havia poupado a vida de seu pai. Mesmo apaixonada pelo cavaleiro, ao saber que Bianca e Viscardo se amavam, Elaísa protege Bianca da fúria de Manfredo e morre, desimpedindo e abençoando o romance do casal. ROSSI, Gaetano. *Il Giuramento*, melodramma in 3 atti. Veneza: G. Molinari, 1843.

[2] De fato, após a estreia de *Il Giuramento* em 2 de dezembro de 1845, não houve reprises dessa ópera.

[3] O aniversário natalício de D. Pedro II era exatamente no dia 2 de dezembro. Para esse espetáculo de gala, os papéis de *Il Giuramento* foi distribuído da seguinte forma, segundo o anúncio do *Jornal do Commercio* de 1 de dezembro: Manfredo, por Francesco Massiani; Bianca, Marina Barbieri; Elisa, por Adeodata Lasagna; Viscardo, Giacomo Sicuro; Brunoro, Giuseppe Deperini; e Isaura, por Carolina Merea.

[4] Quase todas essas óperas já eram conhecidas do público fluminense,pois foram representadas nas temporadas de 1844 e 1845. A *Norma* estreou em 17 de janeiro e *Anna Bolena* em 23 de julho do de 1844, os *Puritanos* em 3 de março de 1845 e *Safo* em 4 de outubro desse mesmo ano. Somente a *Estrangeira* havia recentemente sido criada no teatro de S. Pedro, em 22 de novembro de 1846. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 2. p. 7-29.

participa nenhuma daquelas óperas, acham-se elas, a nosso ver, tão envoltas nessa ruidosa instrumentação, pela maior parte sem novidade alguma, que, ou passam desapercebidas por muitos ouvidos, ou não lhes deixam as agradáveis impressões que em torrentes lhes comunicam os melodiosos motivos de Bellini, Donizetti e Paccini. Foi esta a opinião que ouvimos manifestar há um ano, [5] é esta a que expendia uma grande parte dos espectadores que ao teatro concorreram quarta-feira passada. A isto se deveu o frio acolhimento que o *Giuramento* já teve por duas vezes. Talvez, porém, que as repetições nos façam descobrir essas como incógnitas que ainda não encontramos.

Se como produção musical não agradou ela o ano passado, não era crível que também agradasse no que respeitou à execução: na distribuição das partes figuravam nomes que nenhumas saudades nos deixaram. [6] Nova distribuição se fez este ano; [7] só o Sr. Deperini, o amável Sr. Deperini, é que não abandonou o seu posto, é que não foi compreendido na exclusão geral! E haverá ainda quem se atreva a dizer que esse cantor não presta absolutamente para nada, que é muito madraço, que não sabe vestir-se, e outras quejandas calúnias, parto sem dúvida de algum catarrento *tenor* invejoso do seu mérito? Não o cremos; e se o duvidam, vão ver como ele traja elegantemente no *Giuramento*; vão ouvi-lo *engrolar* a sua dificílima parte nessa ópera com uma limpeza que faz gosto.

Como dizíamos, com a única exceção do Sr. Deperini, tudo se mudou: a distribuição fez-se convenientemente, ou como cumpria ser feita em atenção a que era preciso que estreassem em partes de força os dois novos cantores, o Sr. Sicuro e a Sra. Barbieri. Àquele deu-se o papel de Viscardo, outrora desempenhado pelo Sr. Graziani, e a esta o de Branca, que fora propriedade da Sra. Deperini.

Dos seis tenores atualmente em ser na companhia italiana só nos faltava ouvir o Sr. Sicuro, pois que pela parte de que se incumbira na *Lucrecia Borgia* não era possível fazer-se ao justo uma ideia do seu merecimento, e ansiosos esperávamos a sua estreia, porque era ela como que a tabuinha que se divisava ao longe para a salvação da companhia no que respeita a

[5] Não encontramos nenhum artigo no *Jornal do Commercio* nem no *Diário do Rio de Janeiro,* comentando tal espetáculo.

[6] No anúncio do *Jornal do Commercio* de 1 de dezembro de 1845, não consta a distribuição de papéis. No entanto, os protagonistas foram representados por Augusta Candiani e Francesco Massiani, nessa ocasião. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit*., v. 2, p. 7.

[7] Para esse espetáculo de gala de 1846, os papéis de *Il Giuramento* foi distribuído da seguinte forma, segundo o anúncio do *Jornal do Commercio* de 1 de dezembro: Francesco Massiani como Manfredo (barítono); Giacomo Sicuro, Viscardo (tenor); Giuseppe Deperini, Brunoro (tenor); Marina Barbieri como Bianca (contralto); Adeodata Lasagna, Elaísa (soprano); e Carolina Meréa que interpretou Isaura (soprano).

tenores... [8] Mas para que estarmo-nos matando? O ar que se respira na caixa do Teatro de S. Pedro é infenso a tenores; contém não só os presentes como os futuros que, posto o pé no primeiro degrau da escadinha que conduz ao misterioso camarim, o engasgamento é certo, a pevide gera-se subitamente, agarra-se-lhe às goelas, e não há aí medicamento que seja capaz de fazê-la expelir.

Segundo o estilo que é agora de todos os dias, o Sr. Sicuro mandou colocar no *farol* [9] a declaração de achar-se incomodado, e pediu a indulgência do público. Como parte integrante deste, logo lhe prometemos a nossa, mas também logo agouramos mal do negócio; e como deixar de fazê-lo, se, como vulgarmente se diz, pelos antecedentes se tiram os consequentes?

Logo na ária de *sortita:*[10]

"La dea di tutti i cor!" [11]

vimos confirmada parte de nossos receios; e ouvindo-o nos tercetos que se lhe seguiram, e com especialidade na ária da cena 2ª do 2º ato

"Compita é omai la giusta," [12]

não duvidamos dizer com os nossos botões: "Ainda não é este!" E, entretanto, algumas esperanças havíamos nutrido.

O Sr. Sicuro tem voz de tenor que não é desprovida de afinação; mas, além de não possuir a precisa extensão para partes de força, há nessa voz uma novidade que deixa nos ouvidos uma desagradável impressão. Em certas ocasiões, em vez de uma, o Sr. Sicuro como que deixa ouvir simultaneamente duas vozes de timbre muito diferente, o que por vezes nos levou a desconfiar do estado de nossa vista; porquanto, se tivéssemos os olhos fechados, juraríamos que as árias nessas ocasiões cantadas se haviam transformado em duetos.

Quanto à mímica, o Sr. Sicuro é suportável, e mais o seria se às vezes não se exagerasse tanto, estendendo os braços e erguendo a cabeça a modo de quem anda às apalpadelas.

Em suma, julgamos que este cantor poderá desempenhar bem segundas partes, mesmo de maior força do que a que lhe coube em *Lucrecia.* Limitando-se a isso, ou a substituir o Sr.

---

[8] Sobre a estreia do referido tenor e sobre a falta de um primeiro tenor experiente, e que correspondesse às necessidades da companhia italiana naquele momento, ver folhetim 7. Na *Lucrecia Borgia*, Giacomo Sicuro interpretou Rustighello.

[9] Ou seja, uma espécie de mural informativo onde eram fixadas as substituições de última hora dos cantores. Conferir ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 46.

[10] Primeira aparição e atuação do cantor em cena no espetáculo em questão. Ver nota 23, folhetim 5.

[11] Essa, assim como as demais citações, aparecem sem itálico no jornal. Ária *de sortita* de Viscardo, Cena I, Ato I. Em português: "A deusa de todos os corações".

[12] A frase completa é composta de dois versos: "Compita è omai la giusta/ e terribil vendetta.". Em português: "Afável é então a justa/ e terrível vingança.".

Sentati [13] quando não haja outro que o faça, o público não lhe retirará as suas simpatias, pois dizem-nos que o Sr. Sicuro se esforça com desvelo por merecê-las.

A outra estreia foi, como dissemos, da Sra. Barbieri... Vemo-nos na triste necessidade de declarar que essa senhora também desvaneceu mais de uma ilusão. Agradou muito no elegante traje de Maffio Orsini; [14] a sua voz tem o volume necessário para essa pequena parte ou outra de igual força, e aí não lhe falta a afinação; a de Branca, porém, é para outras cordas. Esforçando-se por chegar a notas agudas, a Sra. Barbieri desafinou quase sempre, e todas as graves se ressentiram de uma tal ou qual rouquidão que ela não manifestou quando cantou em *Lucrecia*. A habilidade cênica que pretendeu desenvolver em diferentes lugares da ópera, mas a que não pôde atingir, concorreu talvez muito para esses defeitos se tornassem mais salientes. Talvez ainda possamos modificar este nosso juízo, se, como tem sucedido aqui a algumas cantoras, a voz da Sra. Barbieri ganhar mais alguma extensão, porque o mais depende do estudo, e a Sra. Barbieri, sendo moça, tem tempo para estudar. Veja se na *Filha do Regimento* [15] consegue melhor harmonizar o desempenho da sua parte com a agradável presença de que é dotada, e com os seus modos faceiros, que se não compadecem muito com o caráter sisudo e sobremaneira sentimental da consorte de Manfredo, conde de Siracusa;[16] por último, um outro pedido lhe faremos, e é que não exagere tanto a *elegância* do seu trajar. O rico vestido com que apareceu no *Giuramento* apresentava monstruosidades.

Os cantores de quem nos resta falar são já bem conhecidos do público, que devidamente os tem aplaudido em outras óperas.

A Sra. Lasagna e o Sr. Massiani foram, em nossa opinião, quem nos seus respectivos papéis sustentaram a ópera, bem maltratada pelos outros cantores. Não mencionamos a Sra. Meréa, porque lhe coube uma parte de nenhuma importância. Se a alguns respeitos tivemos que lamentar a falta da Sra. Candiani, estamos que a outros esta senhora foi substituída com vantagem pela Sra. Lasagna. O mesmo diremos do Sr. Massiani comparativamente com o Sr. Fiorito: assim deixasse de chorar tanto à Belisario.[17]

Todos os que viram a representação do ano passado concordam em que a ópera foi este ano mais bem metida em cena, e que geralmente tudo andou melhor; todavia, julgamos

---

[13] Paulo Sentati, tenor.
[14] Personagem de tessitura contralto da ópera *Lucrecia Borgia.*
[15] Ópera de Gaetano Donizetti. Foi representada, nessa temporada, somente em 1 de janeiro de 1847 e comentada na "Semana Lírica" de 14 de janeiro.
[16] Francesco Massiani; ver nota 7 deste folhetim.
[17] Personagem protagonista da ópera *Belisario*, que subiu ao palco do teatro de São Pedro em 22 de janeiro de 1847 e será comentada no folhetim 18.

que ela não fará grande furor no nosso teatro, não obstante ser de esperar que as subsequentes representações se avantajem muito a esta, a exemplo do que tem sucedido com a *Straniera*.

Esta foi à cena pela terceira vez na sexta-feira. [18] A sua representação nada apresentou de notável além do que já dissemos de outras vezes. [19] A Sra. Marieta continua a esfalfar-se na parte de Alaíde, e o Sr. Tati a cantar de tenor como todos sabem.

TEATRO LÍRICO FRANCÊS

Graças ao restabelecimento do Sr. Mullot, [20] pudemos matar a saudade que de há muito nos devorava pela ausência da nossa predileta *Embaixatriz*. Esta ópera cômica tornou à cena depois de longo intervalo na quinta-feira, e, como era de prever, não lhe faltaram espectadores. [21] Música que no seu gênero nada deixa a desejar, e excelente execução da parte da protagonista, são circunstâncias que justificam de sobra esse afã com que o público corre ao Teatro Francês em noites a que chamaremos de *Embaixatriz*. A maneira por que Mlle Duval continua a representar e a cantar o seu papel em tão linda ópera dificilmente poderá ser excedida. Colocada na modesta posição de *prima-dona* rodeada de adoradores a quem não atende, alimentando-se de seus triunfos, as maneiras de exímia cantora e atriz, tem o verdadeiro cunho da ingenuidade e candura: os sentimentos que nessa posição abundam na sublime criação de Scribe são traduzidos no canto por Mlle Duval de uma maneira que arrebata o espectador, que o leva a crer que o que vê e ouve é tudo sobrenatural, que um anjo desceu a visitá-lo, a dar-lhe uma plena ideia do que o espera num mundo que a muitos se antolha fantástico. Elevada ao eminente lugar de esposa do duque de Valberg, quase no apogeu das grandezas humanas, cercada de tudo quanto pode ensoberbecer, especialmente a uma mulher, a interessante artista sabe devidamente tomar esse ar de nobreza despido de orgulho e fatuidade, esse ar que revela o distinto nascimento, seguido da fina e apurada educação. As belezas da música nesta ocasião (2º ato) são inúmeras. Da perfeição com que Mlle Duval no-las revela são prova mais que convincente esses espontâneos e frenéticos aplausos que a cada novo gorjeio desse lindo rouxinol das margens do Sena lhe

[18] Ou seja, dia 4 de dezembro de 1846.
[19] Ver folhetins 10 e 11.
[20] Edmond Mullot, primeiro tenor da companhia lírica francesa.
[21] Trata-se da representação de 3 de dezembro de 1846. A estreia da *Ambassadrice* aconteceu em 10 de outubro e as repetições em 14 e 24 de outubro daquele mesmo ano. Sobre primeira representação desta ópera, ver folhetim 6.

prodigalizaram os espectadores que nessa noite enchiam a sala. Para que continuar?... Para que fazer menção dessa bela ária do 3º ato, quando a opulenta embaixatriz volta à sua primeira condição de prima-dona?... Para que tratar da ária final que contém essa encantadora despedida da modesta e terna Henriqueta ao homem que só tarde e muito tarde soube compreendê-la?... Não há aí *dilettante* que não tenha visto a *Embaixatriz,* e os que, como nós, gozaram da sua última representação hão de concordar que a parte de Henriqueta foi em tudo desempenhada soberanamente. Nunca Mlle Duval cantou melhor; e, entretanto, asseveramo-nos que ela se achava incomodada da garganta!... Ah! Se os sentimentos verdadeiramente cristãos que nos prezamos de possuir no-lo permitissem, faríamos votos para que semelhante incômodo a não abandonasse nunca nessas noites em que nos é dispensado o prazer de ouvi-la.

O público deu ainda nesta noite uma prova plena de que devidamente aprecia o mérito e de que sabe fazer justiça, chamando Mlle Duval à cena depois de finda a representação.

O Sr. Mullot, como dissemos, fez a sua reentrada na cena no papel de Benedito. Pareceu-nos que os recursos musicais e cênicos deste cantor ainda se ressentiam da sua recente enfermidade. Cantou e representou em quase toda a ópera com bastante frieza. Os demais cantores estiveram sofríveis. Mme Pousseur agradou, como das outras vezes, no engraçado papel de Mme Barneck, tia da prima-dona, e depois baronesa improvisada. Desejáramos que falasse mais distintamente.

Sábado tivemos a repetição do *Postillon de Lonjumeau.* [22] O tempo tornou-se a mostrar infenso à representação desta ópera. Choveu bastante à hora que devia principiar, e daí proveio sem dúvida achar-se a sala quase vazia.

Esta repetição esteve melhor. Mme Mège, quer representando de Madalena, mulher de Chapelou, o postilhão, quer sob o elegante traje de Mme de La Tour, não deixa de mostrar habilidade para esse gênero de parte; mas é força confessar que mais gostamos de ouvi-la em *Lucia di Lammermoor*.

M. Guillemet cantou a sua ária do postilhão com mais limpeza. M. Pousseur houve-se com frieza; não parece nesta ópera a mesma pessoa que no *Domino noir* representa a parte de lorde Elfort. O papel de Biju não é para o Sr. Mège.

Mau grado nosso, temos de acrescentar mais duas palavras de censura dirigida a Mme Levasseur. Já não é a primeira vez que, apresentando-se entre as coristas, Mme Levasseur se

[22] 5 de dezembro. Ao que tudo indica, de acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio* de 4 e 5 de dezembro, representou-se *Postillon de Lonjumeau* em substituição a *Lucia de Lammermoor*. Sobre a ópera, ver nota 20, folhetim 11.

faz notável por certos ares de desenvoltura alheios à cena que denotam muito pouco respeito para com o público. Na última representação esses excessos subiram do ponto, chegando até a fazerem sair do caráter que representavam os cantores a quem couberam os primeiros papéis, por não poderem sufocar o riso que as gracinhas dessa senhora lhes provocaram. Aconselhamos-lhe que não continue, porque a paciência do público não é ilimitada.

Hoje teremos uma repetição do *Domino noir*, e tudo pressagia uma noite muito agradável para os *dilettanti*, porque não irão apreciar essa bem aceita ópera no escuro e esburacado Teatro de S. Januário, porém no lindo teatrinho de S. Francisco. [23] M. Levasseur, autorizado por um dos artigos de contrato que com ele firmou a Companhia Francesa, passou a empresa ao Sr. João Caetano dos Santos. [24] Contamos que este senhor fará subir à cena os espetáculos da companhia lírica com aquele gosto que realmente se lhe reconhece. Ficarão proscritos de uma vez para sempre essas mesas e esse piano imundos que quarta-feira figuraram na *Embaixatriz*, e que pouco abonam o esmero da finada direção. A tarefa do Sr. João Caetano no manejo de duas companhias há de ser árdua; mas na sua prática e habilidade achará todos os recursos para o bom desempenho daquilo de que se encarrega. Recomendamos-lhe porém desde já que transija com certo colosso com quem vai achar-se a braços. Leia o Sr. João Caetano um apelo que há poucos dias fez ao público M. Mullot [25] para exigir aumento de ordenado, e conhecerá que ocorre o risco de ver rebentar na sala de S. Francisco um *pronunciamento* popular, se não tratar de convencionar quanto antes, com o interessante tenor, pagar-lhe uns duzentos ou trezentos mil-réis mensais de gratificação além do ordenado estipulado num contrato firmado por ambas as partes e revestido de todas as formalidades!...

Agora ao Sr. Mullot. Se quiser que o público esqueça e lhe perdoe tão esdrúxula proclamação, trate de desempenhar satisfatoriamente a parte que lhe é hoje confiada no *Domino noir*, e deixe-se para o futuro de apelos burlescos.

---

[23] O teatro de São Januário, assim denominado a partir de 1838, era o antigo teatro da Praia de D. Manuel, na rua do Cotovelo, inaugurado em 1833. Não era um teatro muito apreciado pelo público, apesar da presença constante do Imperador. Conferir SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e saúde, 1938. Sobre o teatro de São Francisco, ver nota 30 do folhetim 3.

[24] Em um breve artigo publicado na seção "Publicações a pedido", do dia 8 de dezembro de 1846, M. Levasseur anuncia seu desengajamento da companhia francesa como empresário, ele publica em francês: "J'ai l'honneur de vous annoncer qu'au terme de l'engagement (article 7) passé avec vous à Paris, je viens de céder mon entreprise à M. João Caetano dos Santos. Veuillez, je vous prie, vous trouver ce soir, à six heurses, au Théâtre de S. Francisco, où se donneront à l'avenir les représentations de la Comapgine Lyrique Française. ". *Jornal do Commercio*, 8 de dezembro de 1846, p. 3.

[25] Ver artigo em Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

19 DE DEZEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

A semana que findou em 12 [1] não foi das mais felizes para este teatro. Depois do nosso último artigo deram-se duas representações do *Juramento* e uma da *Estrangeira.* [2] A sala esteve quase vazia, ou porque, como havíamos previsto, a primeira dessas óperas não agradasse, e a execução da segunda muito deixasse a desejar, ou porque a estação já convide pouco à frequência dos teatros. Inclinamo-nos mais a assinalar a primeira dessas circunstâncias como causa da deserção do público, pois a experiência nos tem mostrado que, seja qual for a temperatura, sempre que há variedade nos espetáculos, ou se não teima muito na repetição de certas óperas, não faltam espectadores, visto que as diversões na capital do império ainda não são proporcionadas à sua não pequena população.

Partilhando talvez a nossa crença sobre aquela falta de concorrência, a direção do teatro, obrigada a combinar os interesses destes com o recreio do público, resolveu-se a variar os espetáculos desta semana e por isso, em vez do cansado *Juramento,* tivemos repetição da infatigável *Lucrecia Borgia.* [3] Não teve de arrepender-se desta resolução; sofrível número de *dilettanti* correu ainda a apreciar a bela composição de Donizetti, que, como sempre, agradou muito.

Poupamo-nos ao trabalho de falar extensamente sobre a execução dessa ópera, porque assaz temos já dito a tal respeito em diferentes artigos; [4] mas a justiça pede que não olvidemos a Sra. Lasagna, que em nosso entender tão credora se há tornado das simpatias do público pela perfeição com que desempenha o seu dificílimo papel. Na noite de 15, mais do que em nenhuma outra, essa cantora soube mostrar-nos o imenso partido que sabe tirar dessa voz verdadeiramente teatral de que a natureza a dotou, e que uma boa escola tornou apta para o canto de papéis de grande força como esse a que nos referimos, e que duvidamos poder ser

---

[1] Sábado.
[2] De acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio*, segunda e quarta-feira, respectivamente, 7 e 9 de dezembro houve a representação de *Il Giuramento*; e no sábado, dia 12, da *Straniera.*
[3] Espetáculo dos dias 15 e 18 de dezembro.
[4] Ver folhetins 7 e 8.

tão bem desempenhado por qualquer outra das nossas sete *prima-donas*. [5] A Sra. Lasagna recebeu nessa noite o merecido premio de seus esforços, sendo entusiasticamente aplaudida, e chamada à cena no fim da representação.

Pena é que, sendo muitos dos melhores pedaços dessa ópera cantados a *duo*, não tenha essa cantora ao seu lado um verdadeiro tenor. O Sr. Sentati esteve, é verdade, um pouco melhor; mas vemo-lo ainda muito longe do que deve ser para desempenhar satisfatoriamente a interessante parte de Gennaro. E o pior é que não vemos aí quem dela se encarregue. Dar a qualquer dos outros tenores [6] do Teatro Italiano o papel do filho de Lucrecia seria, a nosso ver, um imperdoável pecado de lesa-natureza. Que remédio, pois, senão ir indo com o que temos enquanto alguma nova *arribação* [7] não vem em auxílio das *prima-donas* com outro terno de tenores mais dignos delas?

Abstemo-nos de falar outra vez da Sra.Barbieri enquanto não verificar o que ela chama a sua estreia na *Filha do Regimento*, [8] que nos consta irá brevemente à cena.

COMPANHIA LÍRICA FRANCESA

Efetuou-se como havíamos anunciado a mudança desta companhia para o Teatro de S. Francisco. [9] Nele assistimos na semana penúltima às repetições das óperas *Domino noir* e *Pré-aux-clercs*; [10] como esperávamos foram estas óperas levadas à cena com bastante esmero em cenário e mais acessórios indispensáveis para a verdadeira ilusão. A primeira houve bastante concorrência; o mau tempo foi talvez causa de que o mesmo não possamos dizer a respeito da segunda.

A execução das duas óperas foi geralmente boa. O Sr. Mullot substituiu com vantagem ao Sr. Guillemet na parte de Horácio de Masserana do *Domino noir*, especialmente na última cena do 3º ato.

---

[5] Referência ao texto de 20 de novembro, "O Teatro de S. Pedro e os três setes", publicado nas colunas do *Jornal do Commercio.*

[6] Os outros tenores da companhia eram: Clemente Mugnay, Giuseppe Marinangelli, Giuseppe Deperini, Giacomo Sicuro, Giacomo Bonani, Filippo Tati.

[7] No folhetim de 14 de outubro de 1846 (folhetim 6), o folhetinista dizia: "Todos os dias chegam novos cantores, daqui a pouco os teremos como aves de arribação [...]".

[8] Ver nota 15, folhetim 12.

[9] No que se refere ao teatro de São Francisco, conferir folhetim 3. A mudança ocorreu provavelmente entre os dias 6 e 9 de dezembro, noite na qual a companhia francesa faz um espetáculo de estreia da nova sala com a opera cômica *Domino Noir*, anunciada em 8 de dezembro de 1846.

[10] *Domino noir* foi representada no dia 9 de dezembro e *Prés-aux-Clercs* no dia 12.

Esta semana tivemos uma repetição da ópera *Lucia di Lammermoor*. [11] Não obstante estarmos ainda firmes na opinião que emitimos quando pela primeira vez foi à cena essa excelente produção de Donizetti, seríamos com razão tachados de parcialidade se não tecêssemos alguns louvores aos cantores da companhia lírica francesa que nela desempenharam os primeiros papéis. [12] A ópera andou indubitavelmente muito melhor desta vez para o que estamos que não concorreu pouco a nova atmosfera que os cantores respiram, que já não é felizmente a dessas pavorosas e imundas cenas do chamado Teatro de S. Januário.

A Mme Mège couberam ainda desta vez todas as honras da representação da *Lucia.* O papel que nesta ópera desempenha está completamente no caráter da linda e interessante cantora; sabe-o ela, e, certa do quanto agrada, não despreza um só dos recursos que possui para bem sair-se de sua empresa. Lamentamos unicamente que a sala não estivesse, ignoramos a razão, bem povoada, porque os merecidos aplausos que colheu esta cantora teriam sido mais estrondosos, e talvez fossem até à ovação, como já de outra vez lhe aconteceu.

Mme Mège foi satisfatoriamente secundada em seus esforços por M. Mullot e Guillemet. O primeiro destes cantores houve-se com habilidade, especialmente na cena em que Lúcia firma o fatal contrato que deve ligá-la para sempre a Artur, e no final da ópera ao ouvir os sinos do castelo que anunciam o prematuro fim de bela escocesa.

Hoje vai à cena pela primeira vez neste teatro a ópera cômica num ato *O Concerto na corte* ou *A debutante*, palavras de Melesville, música da Auber. [13] Já era tempo que a companhia lírica nos desse alguma novidade e esta presumimos que lhe atrairá bastante concorrência, visto que a parte principal está confiada à encantadora intérprete da *Embaixatriz* e do *Domino noir.* [14]

Eis o entrecho da ópera:

Vítor, jovem parisiense, sem família e sem fortuna, amava a formosa Adélia, sua compatriota, que se achava precisamente na mesma situação. Unirem-se era para esses dois ternos corações a suprema ventura; mas, como infelizmente não podiam viver só de seu amor, força lhes foi espaçar o complemento de seus desejos, até que pelo exercício dos talentos de

[11] O entrecho da ópera e sua primeira apresentação foram comentados no folhetim 7.
[12] *Lucie de Lammermoor* subiu ao palco na noite de 16 de dezembro com o seguinte quadro de intérpretes: M. Mullot como Edgard; M. Guillmet, Aston; M. Mouton, Arthur; M. Georges, Raymond; M. Geneuil, Gilbert; Mme Mège como Lucie. A respeito do quadro de intérpretes da estreia, ver nota 36 do folhetim supracitado.
[13] O título original dessa ópera é *Le concert à la cour*; estreou no teatro Opéra-Comique de Paris em 05 de maio de 1824.
[14] Ou seja, Artémise Duval.

que a natureza os dotara, obtivessem os indispensáveis meios para realizá-los. Vítor era pintor, Adélia cantora; mas, sendo ambos principiantes nas artes a que se haviam dedicado, não podiam, permanecendo em Paris, aspirar tão breve, como era natural que desejassem, ao apetecido sucesso. Saíram, portanto, da capital da França em diversas direções.

Vítor dirigiu-se a Stuttgard, capital do reino de Wurtemberg, e apenas chegado, tratou de obter uma audiência do príncipe Frederico, que lhe diziam ser em extremo amante das belas-artes. Numa sala do palácio desse príncipe encontra-se com Carlina, moça que fora em Paris os seus primeiros amores, e que de lá viera para Stuttgard casada com um italiano de nome Astucio, superintendente dos músicos desta corte, e que gozava da intimidade do príncipe. Carlina promete desde logo a Vítor a proteção de seu marido, e apresenta-o a este, que com alguma repugnância se incumbe de falar por ele ao príncipe.

Astucio tinha razão para não gostar de fazer valer a sua intimidade com o príncipe em favor de um terceiro, porquanto receava a cada momento ser suplantado por algum artista de mérito, ou ver sua mulher privada do seu lugar de *prima-dona* da Ópera de Stuttgard. Destes receios dá ele conta a Carlina por ocasião da chegada de uma nova cantora que parece vir disputar-lhe esse lugar.

Essa cantora, que se apresenta como italiana, e com nome de Zerlina, é a própria amante de Vítor, a interessante Adélia, a qual, sabendo mover as simpatias de alguns artistas de Stuttgard, consegue ser admitida a cantar perante a comissão encarregada de avaliar o mérito dos aspirantes a lugares na Ópera. Mas essa comissão compõe-se de dois gentis-homens do príncipe, que não estão na corte nessa ocasião; do mestre da capela real que está doente, e ultimamente de Astucio, que é o presidente, e de sua mulher: são, portanto, estes que hão de decidir da sorte de Adélia.

Como era de esperar, não obstante a perfeição com que ela se houve nesta prova, a improvisada comissão decidiu que Adélia não poderia ser admitida antes de dois ou três anos! Três anos!... Pobre moça: eis desvanecidas logo à nascença tuas lisonjeiras esperanças!

O acaso faz com que o príncipe Frederico se encontre na sala com a infeliz cantora precisamente quando esta, debulhada em lágrimas, lamenta a sua má fortuna. Informado do motivo de seu pranto, e sem se dar a conhecer, promete-lhe protegê-la, e desde logo começa a exercer essa proteção enviando uma ordem por escrito a Astucio para que a cantora Zerlina seja admitida a fazer a sua estreia na Ópera nessa mesma noite.

Renasce a esperança no coração de Adélia; mas a súbita aparição de seu amante lha desvanece de novo. Depois dos primeiros momentos dados à recíproca expansão de seus

amorosos afetos, Vítor informa de que Astucio pretende inutilizar a proteção do príncipe por meio de uma pateada para que convidara muitos estrangeiros recentemente chegados a Stuttgard.

Informado, porém, S. A. desta contrariedade, procura destruí-la ordenando que a estreia, em vez de ser no teatro, se verifique num concerto dado em seu próprio palácio. Esta ordem, posto que desconcerte a Astucio, não o faz todavia desesperar inteiramente: nova trama se prepara.

Começa o concerto: o príncipe e toda a corte vem honrá-lo com sua presença. O espanto de Vítor e de Adélia é extremo reconhecendo nele o seu misterioso protetor, e já não concebem a menor dúvida sobre o bom resultado de seus esforços. As primeiras coplas da mesma ária veneziana que Adélia cantara na presença de Astucio e de sua mulher são executadas divinamente; os espectadores aplaudem com entusiasmo... O triunfo da bela cantora é certo... Mas repentinamente ninguém se entende na sala; a orquestra vai para um lado, a voz de Adélia para outro; os músicos estavam peitados por Astucio; toda a diligência, toda a perícia da amante de Vítor são inúteis, a infeliz cai desmaiada.

Vítor, porém, não desespera: conhecendo a trama, retém o príncipe e os cortesões, já prestes a saírem da sala: senta-se ao piano e acompanha Adélia numa ária de ambos muito conhecida. É escusado dizer que a execução desta peça lança por terra todas as esperanças de Astucio nas suas negras cabalas. Os feitiços voltaram-se contra o feiticeiro. A pateada por ele encomendada no teatro contra a triunfante Adélia é dada a Carlina; Astucio não se havia lembrado de desavisar os seus consórcios.

Finalmente o príncipe, convencido do merecimento real da sua bela protegida, manda que ela seja recebida entre os artistas da Corte, e coroa-lhe os seus mais ardentes desejos unindo-a para sempre ao seu amante.

Folhetim do Jornal do Commercio

28 DE DEZEMBRO DE 1846

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

O exame do Sr. Tati na ópera *Anna Bolena.*

Leverrier, [1] por meio de cálculos, adivinhou um planeta que nunca tinha visto, e os *dilettanti* do teatro de São Pedro já por muitas vezes viram e ouviram ao Sr. Tati, e ainda o não adivinharam: é que existe uma grande diferença entre o Sr. Tati e o planeta. E se querem saber qual é, aí vai: o planeta foi adivinhado por meio de cálculos, e o Sr. Tati faz cálculos para não ser adivinhado. Neste andar descobrir-se-á primeiro novo sistema solar do que se diga com certeza o que é esse cantor. Há quatro meses que, qual outra esfinge, traz a todos atrapalhados com a solução do enigma: — se é ou não tenor. [2] Habilidade e finura tem ele, e de sobra, para nos deixar nesta incerteza durante tanto tempo. Apre! Estamos vendo que nos será preciso, como a Leverrier, pedir o auxílio dos observatórios estrangeiros para comprovarmos as nossas asserções.

Isto foi negócio de fé que se tornou em cisma. Muito têm dito, gritado e descomposto os *crentes;* melhor seria porém que o *comendador dos crentes* tivesse cantado. A questão estaria a esta hora decidida. A diretoria tem andado a *boiar,* perdoe-nos a expressão, porém é a mais própria; ora quer ser crente, ora zomba de *Mafoma.* [3] Tenha paciência, que assim faz muita gente que vive de opinião alheia.

Nunca sentimos tanto que não se tenha ainda descoberto um instrumento para se conhecer as qualidades das vozes, assim como há para se conhecer o grau dos licores. Ah! que se a diretoria pilhasse semelhante instrumento, queríamos ver quem lhe dava volta! — Quer ser escriturado no teatro? diria ela para qualquer novo cantor que se lhe apresentasse. — Esse é o meu desejo, responderia o pretendente. — Pois cante alguma coisa. E apenas pilhasse o sujeito de boca aberta, encaixava-lhe nas goelas o instrumento, depois que a

[1] Urbain Jean Joseph Leverrier (1811- 1877), astrônomo francês. Em 1846, foi eleito para integrar a Academia de Ciências e pouco tempo depois passou a dedicar suas pesquisas à teoria de Urânio, a qual o levaria à descoberta do planeta Netuno. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, t. X, verbete "Leverrier".
[2] A respeito dessa polêmica ver os folhetins 3, 5 e 6.
[3] Variação do nome de Maomé.

lograsse se fosse capaz. Mas como vemos grande dificuldade em inventar-se tal instrumento, prevemos grandíssimos embaraços futuros para a diretoria, porque, na verdade, e damos-lhes razão, não sabe a quem dar crédito.

Ah! Sr. Tati! Sr. Tati! quando pensava o senhor que a imprensa do Rio de Janeiro, da capital do Império, se ocuparia tanto com a sua pessoa? Bem diz o ditado que *ninguém é tenor em sua terra*, isto é, *ninguém é profeta*. Perdoe-nos a confusão de vocábulos.

Norma, Estrangeira, Anna Bolena [4] têm sido as três provas públicas do Sr. Tati, e muita gente ainda está na mesma: desculpem-nos os *crentes.*

Na *Norma* cantou o Sr. Tati, e a questão do é e não é dividiu-se em quatro, como já dissemos em um dos nossos passados folhetins; [5] veio depois a *Estrangeira,* [6] e tais têm sido as descomposturas de parte a parte que a verdade ainda ficou mais embrulhada. Grande mania é essa de quererem convencer a gente a *fortiori.* E na *Anna Bolena* [7] aguardava-se a final decisão do cisma; era nessa ópera que se fazia o exame. Os *crentes* esperavam que o seu profeta obtivesse aí estupendo triunfo, e os *incrédulos* que tinham ouvido dizer que a obrigação dos tenores era cantar de sol a sol, receavam que ele arrebentasse como a cigarra que também canta de sol a sol. E todos ficaram enganados! Que menino! Não é debalde que os anos passam por cima da cabeça de um homem levando-lhe os cabelos.

Na primeira apresentação de *Anna Bolena*, o Sr. Tati estava *sangrado e purgado*, que assim se fez constar ao bom e paciente público desta cidade por meio de um *boletim*. [8] (Que honraria!) Houve pateada, apesar de já haver sangue derramado; e por cúmulo de barbaridade os *incrédulos* gritaram ainda em cima que as árias tinham sido *transportadíssimas* (isto é, uma só, porque a outra ainda cá não chegou), e que toda a ópera tinha sido apontada, mutilada cerzida e remendada. A esta metralha responderam os *crentes* que seu homem estava doente, e que quando se achasse restabelecido responderia com sua própria *voz.* Isto é a cousa mais razoável que por cá se tem dito: assim se tivesse feito!

A diretoria, que se tem zangado, e muito, com estas histórias de *transposições*, e que quer saber a quem paga o seu dinheiro, deu ordem *terminante e positiva*, que não queria que

---

[4] Óperas nas quais o tenor interpretou os respectivos *rôles*: Polion, Arturo e Percy.
[5] Conferir folhetim 5.
[6] Ver os folhetins 10 e 11.
[7] A respeito da primeira representação de *Anna Bolena* e da polêmica antecedente aessa primeira apresentação, ver folhetim 9.
[8] No artigo de 17 de novembro de 1846 (em Anexo 3), publicado nas colunas do jornal, o colunista explica: "Marcado o dia de terça-feira, 10 do corrente, para a representação desta ópera, participou o Sr. Tati que se achava *sangrado e vomitado,* e 24 horas depois, tendo notícia de que já se tinha marcado outro espetáculo para aquele dia, apresenta-se no teatro como pronto!". Contudo, não localizamos em qual jornal foi publicado tal boletim.

cantasse no teatro um só compasso *transportado;* e tais e quais os *Maestros* escreveram as músicas, assim deveriam ser executadas. Aí está o que se chama uma ordem conscienciosa: fez-nos lembrar isto o reinado de Pedro o Justiceiro. [9] O caso na verdade parece muito simples. O senhor é tenor?...pois então cante como tenor, e se não pode vá lograr a outro mais tolo do que eu. Mas vejam como as coisas mais simples se complicam por falta... por falta... nem sabemos de quê... Isto é, sabemos, mas não queremos dizer.

O Sr. Tati que é daqueles que pensam que prometer e cumprir são duas coisas muito diferentes, sabendo de tal ordem disse, e cremos mesmo que escreveu, que estava pronto a cantar a sua parte de *Anna Bolena* tal qual Donizetti a escrevera, e cantara Rubini. Com esta declaração a *mestrança* que tinha lá suas razões para conhecer o homem ficou de queixo à banda, duvidou, e disse afinal entre si, depois de muito cismar: pode ser que ele seja como esses pelotiqueiros que guardam para o fim as melhores *sortes* para surpreenderem ao público. E assim dizendo esperou duvidosa pelo dia do exame.

Tudo se pôs em movimento no teatro para de novo subisse à cena a *Anna Bolena,* tal qual Donizetti a escrevera; cessaram os *boletins*, sinal de que não havia doença na casa; e os *dilettanti,* que passavam pelo Largo do Rocio [10] ouvindo os ensaios da dita, diziam esfregando as mãos de contentes: agora sim, é que são elas!

Mas esta *Anna Bolena* depois que sofreu reforma, e que serve de ponto de exame para cantores, tornou-se, como diz certo empregado do teatro, um gato, que arranha, assim que se lhe pega. Uns puxavam-no pela cauda, outros pela cabeça, para fazê-lo recuar ou avançar, e quando menos pensavam lá vinha uma *unhada* a e soltavam-no, e corria ele pelos telhados. Afinal laçaram o gato pelo pescoço, e o obrigaram a assistir aos ensaios, mas o Sr. Tati, que viu que assim o podiam estrangular (o gato), pediu que lhe afrouxassem a corda (ao gato), e que ele cantaria não como Rubini, [11] mas sim como o Sr. Grazziani. Esta súplica fez sorrir a alguém; porém nada se podia dizer, porque o Sr. Grazziani era tenor, e quem como ele cantasse tenor seria.

Para encurtar a narração, a *Anna Bolena* foi à cena, e o Sr. Tati nem cantou como *Rubini*, nem como *Grazziani,* cantou como ele mesmo. Mostrou muita habilidade, muito

---

[9] D. Pedro I, rei de Portugal (Coimbra, 1320 - Estremoz, 1367) foi o oitavo Rei de Portugal, sua figura e seu reinado são conhecidos pela justiça e generosidade. Antes de ser coroado, casou-se, pela segunda vez, com Inês de Castro com quem teve quatro filhos. Temendo que seus filhos crescessem e fossem educados no ambiente real, os conselheiros de Afonso IV convenceram-no de assassinar a princesa. A narrativa mais célebre dessa história é de Camões, nos *Lusíadas.* LAROUSSE, Pierre. *op. cit.* 1874, t. XII, verbete "Pedro ou Pierre Ier".

[10] Onde se situava o teatro de São Pedro. Atualmentem o Largo é a Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro.

[11] Ver nota 4, folhetim 3.

talento, é verdade, obteve muitas palmas; mas foi transportando, apontando, mutilando toda a ópera, como o fizera na primeira vez. Não contente com tantas transposições, fez um consumo de falsete, que foi coisa por maior. Junto a nós estava um sujeito que se extasiava com os falsetes do Sr. Tati; e exclamava puxando pelo companheiro sempre que os ouvia: — Que falsete!... que falsete, meu amigo!... que delícia!... não há nada neste mundo como um falsete!... O companheiro, que não sabia diferenciar as vozes, perguntou ao amigo entusiasta o que é que ele chamava falsete; e este respondeu-lhe logo: — "Falsete é a voz da cabeça , é a voz suplementária, é a voz que..." Daqui por diante também nada pudemos entender, porque o bom do entusiasta fez uma trapalhada de *larynx*, [12] esôfago, traqueia, artéria, brônquios, etc., que foi de deixar a gente admirada. Tal ouvindo, dissemos logo conosco: — "Este entusiasta parece *anatômico*". Um sujeito, que estava por trás de nós, vendo a indecisão em que tinha ficado o companheiro do anatômico, e porque da explicação não havia entendido pitada, disse-lhe: — "Meu caro senhor, eu lhe explico em duas palavras o que quer isto significar: *voz de falsete* é como quem dissesse *ouro falso.* Entende agora?" – "Perfeitamente!!..."

A explicação era um pouco figurada; mas o anatômico enfiou com ela e calou-se. Esperamos que vá dar lições por outra parte.

Agora, ilustríssima, diga-me: que fizeram da sua ordem sobre as transposições dos tons? Esta gente toda está zombando com V. Sa.. Porém, por mais que digam e provem, estamos que V. Sa. já tem o seu juízo formado, qualquer que ele seja, a respeito do Sr. Tati pelo exame por que passou, e que na renovação do seu contrato dirá ao público se o homem é ou não tenor, porque nós cá e muita gente conosco ainda não sabemos. Caberá a V. Sa. a glória de ser o Leverrier deste planeta.

Já tivemos ocasião de louvar a Sra. Lasagna pelo desempenho da parte de *Anna Bolena*: repetiremos ainda que cantou muito bem, que perfeitamente compreendeu o seu papel, e que soube tirar todo o partido da sua bela voz. [13] Louvores, pois, lhe daremos. A Sra. Marieta esteve sofrível; nada mais podemos dizer do desempenho da parte de Seymour nesta noite, porque já lha ouvimos melhor. O Sr. Fiorito vai fazendo progressos: Deus o ajude.

[12] Sem itálico no jornal. Do inglês, laringe.
[13] Conferir, no folhetim 9, a apreciação da primeira representação de *Anna Bolena* da temporada.

Folhetim do Jornal do Commercio

14 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

A *Figlia Del Reggimento* [1]

A tarefa de folhetinista crítico-literal torna-se de dia em dia mais espinhosa e difícil. Os partidos formam-se no teatro, não pelo merecimento dos artistas, mas sim pelas cartas de recomendação que estes trouxeram, por amizade, ou por... etc. Temos visto levantarem-se lutas, e lutas sérias e renhidas, por causa de certas cantoras. Principiam pelas palmas, vão às coroas e ovações, e depois às descomposturas, e, por felicidade nossa e descanso da polícia, fica o negócio aí, e cai no esquecimento para dar lugar a novo partido. Assim vivemos nesta agitação.

Quando escrevemos o nosso folhetim temos unicamente em vista comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica, e o como foram elas executadas. Naturalmente a crítica deve ter grande parte nos nossos escritos, já para correção dos artistas, já para reduzirmos às suas devidas proporções e limites certas *pretensões* exageradas. Mas neste lidar uma censura recairá sempre sobre nós, qualquer que seja a nossa opinião. Existem partidos no teatro, a alguns deles forçosamente se desagrada, e imediatamente atiram-nos à face com a grande palavra *parcialidade.*

Pedimos com toda a sinceridade que nos expliquem o modo de parecer imparcial no meio de partidos: nós conhecemos um, o de calar a boca; mas isto não é cá do nosso programa. E demais, o que quer dizer imparcialidade? É fazenda que se não conhece no mundo. Os homens têm opiniões suas, quaisquer que elas sejam; são estas por conseguinte *parcialidades* mais ou menos exageradas. Tudo é parcialidade, e não só no mundo como no

[1] Ópera em dois atos; libreto de J. H. Vernoy de Saint-Georeges e F. Bayard e música de Gaetano Donizetti. Estreou no teatro Opéra-Comique de Paris em 11 de fevereiro de 1840. A primeira representação no Brasil se deu em 1º de janeiro de 1847, no teatro de São Pedro de Alcântara. O libreto versa sobre a vida da personagem Maria, encontrada quando bebê por soldados que a criaram no seio do regimento. Já adulta e vivandeira desses soldados, tem a vida salva por Tônio, um tirolês, por quem se apaixona e é amada. No entanto, Madame de Bikenfeld, sua mãe biológica, recebe a notícia que Maria está viva e leva-a consigo para que tome posse de seu real título de nobreza e se case com o Duque de Krakenthorp. O regimento, contudo, intervém para assegurar a felicidade da vivandeira. SAINT-GEORGES; BAYARD. *La figlia del reggimento*. Milano; Paris; London: Ricordi, 1952.

céu, que é mais ainda! Não é isto um paradoxo, e se nos não querem dar crédito, abram a folhinha deste ano (que é livro que a todos regula), à página 14, verão no artigo ─ Eclipse ─ : "O 1º do sol terá lugar a 15 de abril, total na Austrália, na Índia; porém não será visível na América muito para o sul, e *parcialmente.*" E mais abaixo: " O 1º da lua, a 31 de março, será *parcial* no norte."

Ora, à vista [2] da parcialidade do próprio sol e lua, como há ainda quem queira atribuir a crime a parcialidade dos homens?

Tudo quanto temos dito é uma profissão de fé para daqui por diante podermos falar com liberdade de espírito e seguirmos nosso caminho. Há mais dias que este folhetim devia ter saído à luz; quisemos fazer uma experiência, qual a de ouvir a nova ópera quatro ou cinco vezes para melhor firmarmos nossa opinião, e retificar em uma noite os enganos da outra. Hoje nos arrependemos desta lembrança, porque o juízo que formamos desde a primeira representação não sofreu com as subsequentes a menor alteração, e isto já é agora caldo requentado, e lá se vai uma lacuna na nossa semana lírica. Paciência, e tenham-na os leitores também. Vamos á ópera.

Levanta-se o pano, e vê toda pessoa que tem um bocado de boa vontade e de condescendência que o teatro representa um lugar campestre no Tyrol: [3] à esquerda uma choupana; à direita o princípio da aldeia, e um nicho com a imagem não sabemos de que santo, pintado de esguelha, assim em ar de quem se quer ir embora. Diversos camponeses espalhados pelas colinas do fundo têm os olhos fitos no vale que fica além, e os ouvidos na orquestra que fica aquém. Na planície muitas mulheres ajoelhadas, a marquesa de Berkenfield, debaixo da mimosa e interessante figura da Sra. Deperini, sentada em um banco de relva, e, de pé junto dela o seu mordomo Ortêncio,[4] debaixo da pachorrenta e sonolenta figura do Sr. Bonani. De todo este presepe são estas as duas melhores figuras. Os homens das colinas, depois de dizerem o que eles lá sabem, descem para a planície, e, ajoelhando-se com as mulheres, fazem uma oração ao santo do nicho, olhando todos para uma casa que fica mais abaixo, e tudo com grande desentoação. Damos-lhes razão; estavam com medo dos franceses, e ainda não ouvimos homem com medo cantar entoado.

Estão nisso quando a toda a pressa desce da colina um camponês, sob a interessante e heteróclita figura do Sr. Deperini, e metendo-se por meio da multidão diz muito

[2] No jornal, "a vista".
[3] Província austríaca, é situada na região setentrional entre Itália e Áustria.
[4] No original, "Ortencio".

contentezinho, e com cara de páscoa: ─ Os franceses lá se vão; coragem, meus amigos! [5] ─ e safa-se como veio dando com os caniços. Com esta notícia o contentamento é geral, tanto na cena como na plateia: na cena porque os camponeses se viram livres dos franceses,[6] e na plateia porque nós nos vimos livres da oração dos camponeses. Então é que a marquesa lembra-se de fazer uma choradeira sobre os inconvenientes da guerra e das balas inimigas, e isto com andar de anjinho em procissão da quaresma. O mordomo, que está transido de medo, que assim faz crer o desentoado em que responde, consola-a do modo que pode, e como tudo acaba-se, até mesmo as cousas as mais insípidas, vão-se todos embora, e a cena fica só. Lá diz o ditado que antes só que mal acompanhado.

Um momento depois assoma no fundo o sargento Sulpício. Branca cabeleira de rabicho cai-lhe pelas costas da farda talhada à [7] Napoleão, e longas polainas que lhe sobem até as coxas [8], desenham em toda a sua exiguidade duas pernas que parecem duas perninhas. Entra em cena espantadiço, talvez por ser a primeira vez que pisa nesse Tyrol, e diz como quem se quer ver livre de um recado que o incomoda: "Com mil bombas! estes bávaros são uns perfeitos camelos; a paz está concluída, e não sei para que diabo fogem eles... Mas quem vem lá?... Maria!" [9] Palavras não eram ditas, que lá de cima da colina vem descendo uma gentil vivandeira, viva, alerta e saltando como um gamo. Saiote encarnado lhe toma a fina cintura, e cai gracioso até às curvas das pernas, que vestem pantalonas [10] brancas; um corpinho preto lhe prende o esbelto busto, e um pequeno chapéu com as fitas tricolores francesas lhe adorna a cabeça.

Esta vivandeira trêfega e traquina é a Sra. *Barbieri*, que vem bulir com a gente. O sargento assim que a avista vai-se a ela e não se farta de a contemplar. É a sua filha, a filha do regimento, a menina que, abandonada e achada nos bosques por um desses acasos da guerra, foi adotada por todo o regimento. No meio dos granadeiros cresceu, e seus costumes, ainda que puros, ressentem-se dessa educação soldadesca. Metam-lhe uma arma na mão, ou pendurem-lhe um tambor ao lado, que está como quer. Fazer o manejo e *rufar*, são as suas duas principais manias. O sargento conhece-lhe a balda, dá-lhe uma espingarda, e vai-lhe gritando: "Ombro armas! ─ apresentar armas! e fogo!..." E a menina, muito durazinha, em ar de salta-martinho, faz a sua pontaria muito limpamente, e dá o seu tirinho sem pestanejar.

[5] Conforme o libreto, início do Ato I.
[6] No jornal: Franceses, com inicial maiúscula.
[7] No jornal, "a", sem crase.
[8] "coixas", no jornal.
[9] Cena I, Ato I.
[10] Galicismo, em francês: pantalon.

"Ai! que me feriste o coração", exclamou então junto de nós um dos seus admiradores. Pobre homem! ─ Se nos perguntarem por que razão não falamos na música deste *duetto,* que é bela na verdade, e na sua execução, responderemos, que é para não desgostar ao sargento e à vivandeira; porque um não tem voz, e a outra voz não tem.

Ai! ai! que fomos dizer?... a bela Maria tem voz, tem, pois não! essa é boa!... a sua *tacitura,* as suas cordas... Ora digam-nos, não acham embirrante dizer-se que os cantores têm corda nas gargantas? Isto, quanto a nós, e salve tal lugar, cheira a enforcado.

Mas, como íamos dizendo, a bela Maria tem voz, nem de soprano, como ela persuade-se nos seus sonhos de glória, nem de *contralto*, como querem os pessimistas; mas sim de *mezzo soprano* [11] fraco, e à semelhança desses foguetes do ar, que desaparecem no meio da ascensão, para tornarem a aparecer lá em cima em tênue filete de fogo.

Estas vozes por falta de igualdade tornam defeituosos os melhores cantos. O *duetto* [12] é bem escrito, e a Sra. Barbieri o desempenhou com graça e desembaraço; mas sinceramente lho diremos, o que ela aí fez de melhor foi o manejo; senão que o digam os ramos de flores que nessa ocasião tem recebido. Todavia notaremos que, mesmo nesse particular, a Sra. Barbieri fica aquém da excelente mímica Cheza [13] que outrora, neste mesmo teatro, no baile *A Dama Soldado* [14] não só fazia o manejo com toda a perfeição, mas aparava com uma mão somente a espingarda que o sargento lhe atirava do outro lado do teatro. Cheza recebia frenéticos aplausos nessa ocasião; mas Cheza era bailarina mímica; cabiam-lhe esses aplausos. Atirar porém coroas e ramos de flores a uma cantora porque sabe apresentar armas, e não tem medo de disparar uma espingarda... que epigrama!

A respeito do Sr. Vento... Ora diga-nos, o Sr. Vento: o Sr. já cantou em algum teatro, ou é esta a primeira vez?... Olhe, temos cá a desconfiança de que o senhor nunca pisou em cena, e que se pisou foi com o pé esquerdo; que nunca cantou em público, e que se já cantou foi com outra voz, porque a que tem só serve para apregoar pastéis. Esperaremos que faça o papel de *Columella* [15] para darmos o nosso juízo por inteiro.

Findos todos esses meneios e garridice [16] do sargento e sua pupila, entram soldados trazendo *Tonio* preso, por suporem-no espião. Este *Tonio* em certa ocasião salvou a Maria de um buraco, ou de cousa que o valha, e por isso ficaram amando um ao outro como dous

[11] No jornal: "*mezzo-soprano*"
[12] Dueto entre Maria e Sulpício, início do Ato I.
[13] Não foram encontradas informações referentes a essa artista.
[14] Não foram encontradas informações sobre o baile mencionado.
[15] Personagem da ópera *Il Ritornono di Columella da Padova;* sobre a ópera, ver nota 37, folhetim 2.
[16] No jornal, "garrice".

rouxinóis. Maria vendo o seu rouxinol nas garras dos milhafres, espanta-se primeiro, enfada-se ao depois, e solta-o por fim; e ele agradecido e entusiasmado jura seguir as bandeiras de Maria. As mulheres sempre escolhem o pior, dizem certas más línguas, que desgraçadamente acham quem as justifique; Maria, a gentil vivandeira, cercada de militares bem tirados de canela e desembaraçados, vai logo agradar-se de um toleirão como *Tonio*, que não faz senão coçar a cabeça e o corpo que nem um macaco. Responder-nos-ão que são gostos; pois não lhe gabamos o gosto.

Estes dous amantes pilhando-se sós em cena, e tendo uma orquestra às suas ordens, principiam a cantar um lindo dueto, fazendo protestos de sempre se amarem, e não vão mal, apesar de que ele continua a fazer-se de toleirão. Não conhecemos este *Tonio*, mas como sabemos que o Sr. Sicuro é unha e carne com ele, pediremos a este senhor que lhe diga que o modo por que compreendeu o seu papel é miserável; que uma moça viva e espirituosa não se podia namorar de semelhante simplório, e um simplório tal nunca chega a tenente; e diga-lhe mais, que se ele está muito contente com o que tem feito, porque o público ri-se, que bote as mãos no chão, dê quatro cabriolas, e faça quatro caretas que as risadas redobrarão, já que este é o aplauso que ambiciona; mas pedimos ao Sr. Sicuro que diga tudo isto de modo tal que o não escandalize, porque nós gostamos do homem e do timbre de sua voz. A marquesa e seu mordomo, ou por outra, a corda e a caçamba, encontram-se com o sargento. Eram conhecidos velhos do tempo de um certo capitão que se casara com a marquesa, e que a abandonara, deixando-a grávida de uma menina, que depois nasceu. Palavras puxam palavras, e mais isto e mais aquilo, e por fim de contas vem-se a descobrir que Maria, a gentil vivandeira, a filha do regimento, o é também da marquesa de Berkenfield. Já se sabe que com esta descoberta as três personagens ficam alvoroçadas: a marquesa passeia pela cena com o peito estufado, e sacudindo o polvilho da cabeleira; o sargento vai atrás aos pulinhos como um galo que quer brigar; e o mordomo boceja duas vezes com sono, o que nele denota grande agitação.

Maria, bem alheia da alta fortuna que a espera, está à frente do regimento rufando e manejando que é gosto vê-la:

Ratamplan! rataplan!

Como o tambor lhe assenta artisticamente! como as vaquetas giram-lhe rápidas nas ágeis mãos! Rufar assim! Se fôramos soldados seguiríamos este rufo de guerra e de amor. Maria esquece-se de tudo o que a cerca, do mundo, do tolo do Tonio para concentrar todo o seu espírito e sua alma no tambor que rufa; mas eis que lá do fundo arrebentam a corda e a caçamba, e vêm pôr água na fervura. Tudo se explica, a marquesa aperta a filha nos braços, e

esta não tem remédio senão seguir a mãe. [17] Maria chora, o sargento chora, o regimento chora que é mesmo uma lástima, e o sandeu do Tonio chora como bezerro. É então que Maria canta a bela *Romanza*

Convien partir, o miei compagni d'arme. [18]

Com natureza e sensibilidade diz toda esta música, e nessa ocasião é que seus admiradores deviam dar-lhe palmas porque então as merecia, e não quando fez o manejo. Ao som do tambor os soldados formam-se em duas linhas, e apresentam armas a Maria, que passa por entre eles enxugando as lágrimas. Tonio atira raivoso com a barretinha no chão, e acaba-se o primeiro ato.

Passa-se um ano; [19] a corda e a caçamba estão em uma rica sala; ouvem pedir licença; entre quem é! e aparece o nosso sargento com a mesma farda, a mesma cabeleira de rabicho, e a mesmíssima voz. Quer ver a Maria; venha a menina para a sala. O sargento, pai *in partibus*, quase que a não conhece, tão bonita e taful está. *Caspita!* [20] que linda filha de fidalga. É sabido, e muitas vezes a custo de nossos ouvidos, que todas as mães que têm filhas que cantam, obrigam as visitas a ouvi-las. O caso cá é o mesmo. A marquesa senta-se ao piano, chama pela filha, e quer que esta cante um romance que chegara de Paris; porém Maria que lembra-se ainda com saudades da canção do regimento, deixa a mãe no melhor do acompanhamento e lição, e marcha com o sargento bradando:

En avant! en avant.

Ratamplan, ratamplan, ratamplan. [21]

Este *terzetto* é o pedaço mais original de toda a ópera. A música é muito apropriada às palavras, e as transições são magníficas; mas infelizmente foi mal executado por todas as três personagens que nele entram.

A marquesa, vendo o desembaraço da filha, sai encolerizada. Daí a pouco os soldados do regimento, que ardem por ver Maria, tomam o palácio de assalto, entrando pelas janelas e portas. Tonio, que já não é aquele toleirão que conhecemos, mas sim um belo tenente (bravo, Sr. Tenente!) vem com eles, e junto de Maria e do sargento lembram-se dos seus felizes tempos. Esta recordação dos três, escrita em uma música animada, e inteiramente no gênero francês, é alegre e arrebatadora, e melhor foi executada que o primeiro *terzetto.*

---

[17] Conforme o libreto, nesse momento da ópera, a marquesa se apresenta como a tia de Maria e não a mãe. Somente no fim, ela revelará ser a verdadeira mãe de Maria.
[18] Fim do Ato I.
[19] No libreto não é especificado o tempo transcorrido. A partir dessa ação, encontramo-nos já no Ato II.
[20] "Cáspite", no jornal, sem itálico.
[21] Ato II.

A marquesa, sabendo que a casa está cheia de soldados que lhe despejam a adega, dá ao diabo os hóspedes, e tanto mais que ela quer estar tranquila para assinar o contrato de casamento da filha com um duque de tal. Isto sabe Maria, e vai direitinha como um fuso e toda chorosa meter tudo nos ouvidos de seus numerosos pais; estes que já beberam a fartar, e têm as cabeças esquentadas, juram que sua filha querida se casará com quem muito bem lhe parecer, quando não, vai tudo à baioneta. [22]

Diante da respeitável força das baionetas ainda rei nenhum resistiu, quanto mais uma pobre marquesa. Constrangida dá o seu consentimento para que a filha case com Tonio, e todos ficam muito contentes, menos nós, pelo mal por que foi desempenhada toda a ópera. Boa música estropiada sempre, nos fez o efeito de péssima música.

Não passaremos adiante sem fazer os devidos elogios ao Sr.Giannini pela *cabaletta* [23] que compôs para o final da ópera, sem o que acabaria esta fria e descorada. No estilo espanhol, alegre e animada, muito bem se adapta à situação; dá vida à ópera, e alguns aplausos à Sra. Barbieri.

Os coros estiveram sofríveis; mas não se pode exigir.

O Sr. Ribas, com sua bem conhecida e costumada habilidade, soube domar a orquestra, e despertá-la nas devidas ocasiões. O cenário e o vestuário estão a caráter. Há tempos a esta parte que a diretoria capricha em levar à cena as óperas com as necessárias apropriações. E isto é um mérito, e não pequeno, tanto mais que custa muito dinheiro.

COMPANHIA LÍRICA FRANCESA

Les Diamants de la Couronne [24]

Quando a Companhia Lírica Francesa levou à cena a ópera-cômica *L'Ambassadrice*, [25] algumas pessoas disseram que, se muitas óperas houvessem como esta, fácil seria sustentar-se a companhia, que do contrário a sua ruína era iminente. Depois da *Ambassadrice* diversas

[22] De acordo com o libreto, enquanto Maria, sozinha, canta seu infortúnio, o regimento adentra o castelo.
[23] Isto é, a parte final de uma ária ou de um dueto. Conferir nota 12, folhetim 7.
[24] Ópera-cômica em três atos de Daniel-François-Esprit Auber e libreto de Henri de Saint-Georges e Eugène Scribe. Criada em 5 de março de 1841 no teatro Opéra-Comique (Salle Favart), em Paris. No Rio de Janeiro, estreou no teatro de São Francisco, em 2 de janeiro de 1847.
[25] Ver folhetim 6 e texto inédito de 10 de outubro em Anexo 1.

óperas temos ouvido, e ainda nenhuma pôde igualar-se com esta. O *Domino noir* [26] foi bem aceito, causou entusiasmo, mas bem longe esteve daquele delírio que se apoderou dos espectadores durante todas as representações da *Ambassadrice.* Parecia pois que outra ópera não ouviríamos que tirasse *Ambassadrice* do seu lugar de primazia. Mas Auber não é um compositor vulgar, e no seu repertório não se encontra somente um primor de obra; muitas existem, e de subido mérito. Restava porém saber qual das suas óperas viria, não fazer esquecer a *Ambassadrice,* mas sustentar a comparação. De há muito que se falava na representação dos *Diamants de la Couronne,* mas o Conservatório Dramático Brasileiro, com a sua censura inquisitorial, proibiu que esta ópera fosse à cena, porque nela se via uma rainha de Portugal vendendo os diamantes da coroa para acudir às urgentes necessidades do Estado sem que fosse preciso sobrecarregar com impostos os seus amados súditos. A ação é de arrepiar os cabelos e altamente imoral; e o Conservatório Dramático, que, em objeto de moralidade, não consente que ninguém lhe pise no dedo do pé, arrepiou-se todo, e em um rasgo de pena proibiu a ópera. A sentença estava lavrada, e não havia remédio senão conformarmos com ela; mas um sujeito, destes que acham remédio a tudo, lembrou-se de mudar o nome das personagens e o lugar da ação, fazendo de tudo uma salsada. Está claro e evidentíssimo que a imoralidade da ópera assim desapareceria, e o Conservatório Brasileiro, que é juiz na matéria, decidiu magistralmente que qualquer rainha podia vender os seus brilhantes, menos a de Portugal. Pobres rainhas com tais pedagogos! Mas seja como for, veio a licença, que é o que importa, e os *Diamants de la Couronne* subiram à cena; a *Ambassadrice* teve por fim uma digna rival, e Mlle Duval, mais um triunfo.

Moça como é Mlle Duval, custa a compreender-se como tenha podido fazer estudos tão profundos na sua arte. Às qualidades de boa atriz reúne as de exímia cantora. Não é opinião individual a que lançamos nesta escrito, é a de uma multidão entusiasmada, que, tendo já por duas vezes assistido à representação dos *Diamants de la Couronne,* tem prorrompido em delirantes palmas, e chamado à cena a cantora de suas simpatias, para ser aplaudida. Grande deve ser o prazer de Mlle Duval por esse delírio que desperta.

Na verdade nada há mais gracioso e delicado do que o papel por ela desempenhado; e na parte de canto!... é uma delícia ouvi-la. A canção da Catarina entre os bandidos, e sobretudo a ária do segundo ato é um prodígio. A voz da cantora, solta e ágil corre por cima destas notas e difíceis cadências com uma naturalidade e execução que admiram. Cada página da ópera é um triunfo para Mlle Duval, assim como cada uma das suas cenas.

[26] Conferir folhetim 8.

Os demais atores capricharam por sua parte para que a ópera andasse bem. M. Mullot cantou com gosto. M. Georges desempenhou bem o papel de cigano, moedeiro falso; [27] sua figura e modos enfarruscados adotam-se maravilhosamente para o desempenho destas personagens. Já em outras ocasiões dissemos que possuía bela voz de baixo, e isto vai já para alguns meses; [28] mas cremos que M. Georges quer deixar à natureza que lhe deu a voz o cuidado de a aperfeiçoar. A natureza porém há de zombar de M. Georges. Estude, que para si estuda.

Mme Levasseur [29] desta vez não se mostrou só travessa, cantou e muito bem, principalmente no *duettino* [30] com Mlle Duval. Contribuiu de boa vontade e coração para o bom andamento da ópera.

Os coros estiveram muito bons.

Analisar todos os pedaços de música notáveis desta composição e suas belezas seria longo e fastidioso; basta dizer que é esta produção uma das mais primorosas de Auber, e que mais elogios e aplausos tem merecido nos teatros da Europa. Oxalá que todas as óperas fossem aqui desempenhadas como esta, que o futuro da companhia francesa estava seguro.

[27] Respectivamente como os personagens Don Henrique e Rebolledo.
[28] No folhetim de 7 de outubro de 1846 (folhetim 5) o folhetinista dizia: "A bela voz de baixo do Sr. Georges agrada cada vez mais. É perfeitamente sã, vibradora e sonora.".
[29] Interpretando Diana.
[30] No jornal, termo grafado sem itálico.

Folhetim do Jornal do Commercio

17 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Os Diamantes da Coroa [1]

E era um dia... Não, não comecemos em tom de história da carochinha, porque o fato é verdadeiro como a verdade, épico como a guerra de Tróia, pindárico como um triunfo nos jogos olímpicos; falemos pois com a seriedade que o caso merece. Se não nos podemos guindar à lírica sublimidade ou à grandíloqua eminência da epopeia, fiquemos na rasteira e singela narração da verdade... mas como, se a verdade aqui parece peta?... Como, se a verdade aqui para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso?

E pois era um dia, e na capital de um vasto império, liberal e ilustrado, que de há muitos anos goza da vantagem do regime representativo e da liberdade, isto é, da vantagem de ler, quatro ou seis meses por ano, discursos demostênicos, cotidianamente discussões e novidades jornalísticas, e de vez em quando o seu trecho de interessante, moralíssima e espirituosa novela; nessa capital, onde, se é solta a língua dos palestrantes, não menos soltas são as penas dos jornalistas de profissão ou dos jornalistas acidentais; nesta capital enfim, que se chama o Rio de Janeiro, havia uma associação mais ou menos literária, composta de... todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro, e fazer crescer e medrar a arte teatral no império. A essa sociedade o governo, protetor das letras, querendo dar um sinal de sua atenção e fazer-lhe honra, cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais, de declamações que solapassem as bases da sociedade civil, religiosa ou política. Querem alguns que o governo não podia fazer isso... Deixemos porém esses chicanistas lá com as suas argumentações: a prova de que o podia é que o fez; fê-lo já lá vão seus bons cinco anos,[2] e fê-lo, e todos se lhe sujeitam; ergo...

[1] Ver folhetim 15, o trecho referente à companhia lírica Francesa, em especial, nota 24.
[2] O Conservatório Dramático Brasileiro foi instaurado em 30 de abril de 1943, obedecendo ao Imperial Ato 24 do mesmo mês, e todas as peças dramáticas, cômicas e líricas tinha de receber sua licença antes serem encenadas. *Almanak de Laemmert* para 1853. p. 286.

Revestida a tal associação do direito de censura, julgareis sem dúvida que compreendeu ela a importância da atribuição que lhe era conferida, e que tratou de corresponder à expectativa do governo, que lhe conferia a missão de vigilante salvadora da moralidade pública nos teatros? Pois não! Era de crer que a sociedade nomeasse uma comissão do seu seio, composta dos seus membros mais hábeis para exercerem essa censura sobre todas as peças, com igual critério, igual espírito de acertar... Em vez disso, eis aí como se procedeu: o presidente da associação reservou-se o direito de regular esse trabalho, e na lista inúmera dos sócios escolhe, não sabemos se por capricho ou por escala, dous a quem remete a composição dramática para ser revista. Um após outro a examina, cada um dá a sua *tenção* escrita, na forma dos antigos tribunais de justiça, sem combinar com a opinião do colega, sem saber qual essa opinião nem qual esse colega. Afinal o presidente toma as duas tenções: se estão conformes, lavra a decisão que delas se conclui; senão, examina ele a composição dramática e adota um dos dois pareceres, o que mais lhe apraz.

Desse modo extravagante de exercer-se a censura dramática seguem-se irregularidades esquisitíssimas: aqui um censor mais severo repreende que em uma comédia se dê um beijo. – Um beijo em cena! Exclama indignado, nada de beijos!

...Cela fait venir de coupables pensées,[3]

especialmente se a atriz for bonita e moça. Outro censor, porém, em outra peça, outro censor menos erótico ou talvez

...moins tendre à la tentation,[4]

passa pelo beijo como pela cousa mais comum deste mundo e sem lhe fazer o menor reparo. Daí resulta que temos às vezes peças em que contra a vontade do autor primitivo, os atores jejuam de beijos, outras em que os podem dar e levar a fartarem-se.

A qualidade mais distinta dos nobres censores é um zelo contra o amor e os pecadinhos que ele faz cometer, é um fervor santo pela honestidade do casamento, é uma guerra sagrada contra certos chistes menos discretos; qualidades nimiamente respeitáveis, que poderão em breve dar cabo de todas essas composições graciosas que abundam no teatro moderno, de todas essas composições que despertam o riso, ainda dos mais preocupados; mas que, em compensação, tomando ao pé da letra o extravagante axioma "o teatro é a escola dos costumes", dar-nos-ão em breve representações teatrais tão divertidas como aí uma aula de lógica em dia em que se defendem conclusões... Se com isso ganhasse a moralidade pública!... Mas esses senhores parecem querer nos fazer voltar ao tempo em que os pais não

[3] Em português: "... Isso faz vir pensamentos culposos".
[4] "... menos sensível à tentação".

mandavam ensinar a ler e a escrever às filhas para que não escrevessem cartinhas de namoro nem lessem as gracinhas escritas pelos namorados; belos tempos em que o casamento quase que não existia, em que o concubinato era geral. Nesses tempos, as moças nem podiam chegar à janela senão pelas frestas de uma rótula que devia resguardar sua beleza dos indiscretos olhares do homem, mas que a nada obstavam, e até aguçavam o desejo pelo espírito de contradição que ditou aos romanos o seu *vetita placent*, [5] que antes deles levou a primeira das Evas a comer a fruta do bem e do mal, e que ditou às Evazinhas desse belo tempo a que nos referimos o enérgico protesto:

Minha mãe não quê que eu fale a Pedro;
Eu a Pedro hei de falá,
Se não fô pela porta da rua,
Há de sê pela do quintá.

Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade.

Nunca porém os exímios censores se mostraram mais chibantes do que por ocasião da ópera francesa – *Les Diamants de la Couronne* –. [6] Aí inflamou-os, não o zelo pelos bons costumes, não o ódio ao amor e a tudo quanto se lhes segue; porém o zelo ainda mais patriótico e sublimado, um zelo eminente pela monarquia e pela dinastia imperante.

A fábula da peça, assaz conhecida hoje dos nossos leitores, dá uma rainha de Portugal, que, em vésperas de sua maioridade, vendo exaustos os cofres públicos pelas habilidades do conselho de regência, ajusta-se com um chefe de bandidos, contrabandistas e moedeiros falsos, que tem muito jeito para fabricar brilhantes, para que lhe substitua por diamantes falsos todos os diamantes da coroa, e que lhe mande vender pelas praças da Europa os diamantes verdadeiros; assim aproveita essas inutilizadas riquezas em bem de seus súditos, e habilita-se para governar sem empréstimos e sem novos impostos.

Ora, com isso embirraram os censores. Uma rainha e uma rainha de Portugal, e uma rainha a quem se dá o nome de Maria I, ilustre bisavó de S. M. I., cometendo uma ação tão indigna, entendendo-se com gente dessa laia, indo ter com eles, sob um disfarce, pra presidir aos trabalhos que lhes encomendou, e, embora lhes vedasse nesse ínterim o contrabando e o

[5] A expressão latina correta seria: *Bis repetita placent* ou *Repetita juvant*, que significa "As coisas repetidas agradam". RONAI. Paulo. *Não perca o seu latim*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 157.
[6] Título grafado sem itálico no jornal.

roubo, protegendo-os, dando-lhes desejo de mudar de vida, e fazendo-os sair do reino em vez de entregá-los à justiça!... Não, não, não; isso não se há de representar no Rio de Janeiro, não: porque isso é abater a régia majestade!

Embalde se lhes dizia: – Senhores da censura, olhai que é uma peça de música e em língua estrangeira, e que nessas peças o merecimento dramático desaparece sob o merecimento musical; apenas sobressai por um ou outro dito mais ou menos agudo. – Não! respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa peça foi representada e aplaudida por toda a parte, até mesmo em Portugal, sem que a português algum ocorresse a mais pequena lembrança análoga a essa vossa... – Não! respondiam os censores. – Olhai que essa ação mesma que pratica a rainha da ópera é toda fábula, e que todos a veem e aceitam como fábula para composição da ópera. – Não! respondiam os censores. – Olhai, senhores, que essa ação atribuída à rainha poderá ser um tanto indiscreta e essencialmente inverossímil, mas ao menos é honrosa; uma rainha que sacrifica seus brilhantes, que se resigna a adornar-se com vidrilhos para não recorrer a impostos e a empréstimos, isso é até de ótimo exemplo, é até muito consolador para os povos, muito honroso para Maria I, se o houvesse ela feito. – Não, não, não! Temos dito, repetiam os censores.

Em vista de tão firme propósito, a indignação pública despertou-se, e os amantes da cena lírica francesa já amaldiçoavam a absurda severidade que os privava de uma das melhores composições do repertório francês... Súbito porém se lhes anuncia: - Os censores enfim aplacaram-se, disseram: Sim... *Os Diamantes da Coroa* têm de ir brevemente à cena. Então, como foi isso? como se fez o milagre? – Oh! fizeram-se mudanças extraordinárias, cortes profundos! – Mau! Diga-nos porém, com a prosa de Scribe e com algum dos seus versos, cortou-se modificou-se alguma cousa da música de Auber? Houve mão tão sacrílega que nem respeitasse a harmonia? – Não; a música está intacta. – Então paciência, iremos ver.

E em breve foi a peça levada ao palco cênico... [7] Então pôde-se admirar os escrúpulos dos censores. Se não fosse a superioridade da composição de Auber que surriadas não teriam desagravado o bom povo do Rio de Janeiro do insulto literário que lhe havia sido feito pelos censores! A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes das personagens; tudo passou a *dinamarquezar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Feita essa transformação, Jesus, meu Deus! que espantoso milagre se operou! A ópera

[7] A estreia dos *Diamants de la Couronne,* foi no dia 2 de janeiro de 1847, no teatro de São Francisco, seguida de mais três reprises em 4, 6 e 7 de janeiro.

cessou de ser antimonárquica, antidinástica; os espectadores puderam a paz e salvo, e com todo o sossego de suas consciências, divertir-se, dar palmas, passarem algumas noites cheias no teatro de S. Francisco.

Nesse *dinamarquezamento* da peça a atenção não podia ser tão completa que não deixasse alguma cousa aportuguesada, nem a memória dos atores tão fiel que tivesse sempre pronta a substituição: assim, se Santa Cruz chamou-se Turvik, um Sebastião [8] sempre lá ficou para dizer que ação da peça era portuguesa; se deram à coroa de Dinamarca um diamante de grande valor chamado – a brasileira – em compensação deram-lhe a inquisição, que nunca fez em Copenhagen arder as suas fogueiras; se lhe outorgaram para educação das meninas um convento da Trindade (a um país protestante), também lhe deram soldados que ajoelham diante de uma procissão de penitentes; e enfim, se, mentindo à geografia como a tudo o mais, deram-lhe serras importantes, deixaram-lhe moedas espanholas na circulação, como sejam os maravedis. Ora pois, descansem os manes de Maria I. No céu, onde pára sem dúvida a sua alma bem-aventurada, admire o zelo que ainda há nos censores brasileiros pela sua glória, e se, na sua Lisboa, a insultaram com a representação dos Diamantes da Coroa, quais os escreveu Scribe, veja ela que no Brasil antes quiseram que fosse insultado o bom senso com disparates de toda a casta, do que se dissesse que para governar sem impostos nem empréstimos havia ela na sua minoridade (embora o seu reinado não houvesse começado por uma minoridade) tomado algumas vezes o nome de Catarina [9] e o trajar de cigana para vir cantar música divina... em um tablado.

E pois, agradecida a tanto zelo, volva, lá do céu, os seus benignos olhos para os devotos censores, e em paga implore ao Altíssimo que lhes dê... que lhes dê... dous dedos de juízo... Amém!

[8] Um dos personagens se chama Sebastião.
[9] "Catalina", no jornal, certamente um erro tipográfico.

Folhetim do Jornal do Commercio

20 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Lindíssimo fogo de vistas, em benefício do Sr. Marinangeli. – Benefício do Sr. Franchi. – Algumas observações.

Lia-se, há dias, nos jornais da corte, nos anúncios de espetáculos, o seguinte: *Lindíssimo* divertimento da companhia italiana, em beneficio do primeiro tenor Marinangeli. Haverá o *Barbeiro de Sevilha*, [1] com os competentes recheios para fazer o *lindíssimo* divertimento mais digno do respeitável público, a quem se promete muito agradável noite com o *concurso* dos amadores; e fazendo apêndice a tudo isto uma história de *Columella* [2] no meio dos doudos, que tocarão em instrumentos fingidos as melhores *ouvertures* [3] dos grandes maestros, etc. [4]

Ao depararmos com semelhante anúncio, veio-nos à lembrança os dos Srs. De-Vecchy e Yorck, quando dizem: haverá no Tivoly um *lindíssimo* fogo de vista. [5] Nem outra ideia podíamos ter ao ler semelhante destampatório. Pois, na verdade, o Sr. Marinangeli não teve uma única pessoa a quem consultar sobre o anúncio do seu benefício antes de o mandar publicar do modo por que estava redigido? E a pessoa no teatro a quem estes anúncios são

[1] Ópera bufa em dois atos; composição de Gioacchino A. Rossini e libreto de Sterbini, baseado na comédia em quatro atos de Beaumarchais intitulada *Le Barbier de Séville* ou *la Précaution inutile.* Bastante conhecida pela figura do barbeiro Figaro, anteriormente representada por Mozart em *Le nozze di Figaro*, a ópera de Rossini é baseada nas peripécias do barbeiro que auxilia a união dos apaixonados conde Almaviva e Rosina, pupila e protegida de Bartolo.

[2] Ópera bufa italiana, composta por volta de 1800 por Vincenzo Fioravanti. CLÉMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1867-1880.

[3] No jornal, "ouverturas".

[4] Esse anúncio foi publicado no *Jornal do Commercio* de 13 de janeiro de 1847, p. 4. Um texto, após o anúncio da ópera principal, divulgava as peças adicionais do espetáculo: dueto *Io ri dico Che partiate*, da ópera *Linda de Chamounix,* por Carolina Meréa e Luigi Vento; a ária do *Borgo Mastro di Schedem,* por Marina Barbieri, finalizando com os seguintes "pedaços da ópera *Columella"* : "cena e ária *Femmine, Femmine, Femmine,* cena, recitativo e coro de doudos: "oh*! malora quanti matti.".*

[5] Tivoly, localizado no Campo de Sant'Ana, se tornou um teatro público para representação de peças dramáticas, somente em maio de 1847. Antes dessa data, era um espaço reservado à queima de fogos, bailes mascarados e representações de dança. Um anúncio semelhante ao comentado foi publicado no *Jornal do Commercio* de 22 de novembro de 1846, no qual se lê: "Grande Fogo de Vistas". José De Vecchi, bailarino, marido da notável atriz Gabriela da Cunha. Sobre Francisco York não encontramos informações. SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e saúde, 1938.

submetidos antes de publicados não o podia corrigir por deferência à nossa pobre língua e bom senso público? Mas dizem os espertos na matéria que os anúncios de benefícios devem ser *esdrúxulos*; que daí é que lhes vem o mérito e os cobres da récita. Se tal foi o pensamento do Sr. Marinangeli, podemos lhe assegurar que andou avisado no negócio e que sabe muito bem arranjar a sua vida; assim soubesse ele não se deixar adivinhar como certo planeta do nosso conhecimento! [6]

Não é nada: o *lindíssimo* fogo de vistas e os doudos que fingiam, levaram uma torrente de povo ao teatro, que o encheu de alto a baixo. Sinceramente damos os parabéns ao Sr. Marinangeli pelo brilhante benefício que fez, assim como ao teatro, que foi de meias com ele. É cousa muito séria na época presente fazer passar o dinheiro de tantas algibeiras para uma só, cujo dono ainda em cima é aplaudido. Isto é milagre que fazem só as gargantas; porque, se outro tanto quisessem fazer as mãos, chamariam-lhe ladroeira.

Vamos ao *lindíssimo* fogo. Deu princípio a ele o Sr. Ribas e os seus ajudantes, *atacando* a ouvertura; levantou-se o pano, e foram aparecendo as diversas peças de que se compunha, por sua ordem e tempo. Em primeiro lugar, viram-se alguns foguetes formando uma girândola ou coro conduzido por um traque da China. Estas girândolas pegaram bem. O traque da China esteve espertinho, tanto na qualidade de condutor de serenata como de cabo da guarda. Veio depois uma grande roda-viva embrulhada em capa branca. Esta roda ia falhando umas poucas de vezes; cremos que a pólvora estava molhada ou que o estopim era de má qualidade. Foi milagre não gritarem os moleques: "Fora o fogueteiro!" Em algumas ocasiões a roda-viva girou com rapidez, mas o fogo era descorado e não fazia vista. Deve-se porém levar em conta a boa vontade, figura e esforços que fez para brilhar. Teve suas palminhas, o que não é de desprezar, principalmente por ser cousa com que muito poucas vezes se tem benzido.

Depois desta roda, causa primordial de todo o fogo, apareceu o barbeiro, [7] o qual trazia, em vez do rebolo tradicional, um violão a tiracolo. Vinha gamenho e folgazão, as pernas lhe não pesavam, e girando de um lado para outro, preencheu muito bem a sua parte, com boa vista e soído. Algumas vezes desmentiu o que dizia de si, que era um *barbier di qualità*, [8] aproximando-se um pouco a *palhaço.* Um *barbier di qualità* espirituoso como ele dizia ser, não se abaixa tanto a *caricaturar* o seu papel para fazer efeito. O modo por que fez a

[6] Referência ao cantor Filippo Tati. Ver folhetim 14.
[7] Interpretado por Francesco Massiani.
[8] Em português: "um barbeiro de qualidade".

barba e o tamanho da navalha são mais próprios de figurar em fogo de aldeia do que diante do tão conspícuo auditório da capital.

De todo o lindíssimo fogo, incontestavelmente a melhor coisa foi a *boneca.* Vestida com gosto e garridice, [9] viva, espirituosa e animada, com aqueles olhinhos a cintilarem, despertou as simpatias e os aplausos. O seu primeiro rodar foi indeciso, como que receosa por tantos olhares que nela se fitavam, e talvez duvidosa da substituição que ia exercer de uma antiga boneca de fogo que já havia colhido grandes aplausos deste mesmo público. Mas esta desconfiança foi desaparecendo pouco a pouco e a *bonequinha* fez prodígios. Com aquela fisionomia viva em que se lia o ardil que o amor desperta até nas mais ingênuas, corria com gentileza ora para o *barbeiro*, a fim de que lhe desse este novas do amante, ora para o próprio amante, a queimar-se no fogo, ainda que franco, de sua roda. Ou então, fugindo à *bomba* do Tutor, desaparecia, deixando a todos com desejo de a tornar a ver. Em todos os fogos de artifício, desde tempo imemorial, foram as bonecas as que mais mereceram do público e suscitaram prolongados aplausos; ainda uma vez foi este costume observado, e com muito boa razão. A pirotecnia teatral está aperfeiçoada, e um fim diverso e mais humano deu à linda boneca. Todos sabem como costumam acabar estas no campo de Santana e no Tivoly, arrebentadas e incendiadas. Esta cá não, e seria de lastimar se assim fosse. Intacta ficou, e pronta para nos abrasar outra vez em suas chamas.

O contraste é um dos segredos da arte que mais fazem sobressair o belo. O fogueteiro teve este preceito em vista quando colocou junto da gentil *boneca*, para a perseguir como um tutor cioso, uma *bomba* impertinente. [10] De todos os fogos é este o mais incômodo ao ouvido e menos agradável à vista. Em todas as rodas e mais artefatos da pirotecnia há sempre uma bomba final cujo estouro faz piscar os olhos a todos; esta de que falamos não só causou isso, como obrigou-nos a abanar a cabeça, assim como quem diria: isto não vai bem. Alguns estouros estiveram sofríveis, e o modo por que atrapalhou a *boneca* e se deixou apagar pelo barbeiro amolador não deixa de ter tal ou qual merecimento. De boa vontade preferimos o ruído desta bomba ao zunido do *vento* do Tirol.

Não deixaremos de mencionar uma longa *pistola* envolta em guita preta, que principiou *piano-piano* [11] e acabou com *un colpo di canon.*[12] Esteve boa; gostamos da

[9] No jornal, "garrice".
[10] Provavelmente trata-se de D. Bartolo, interpretado por Luigi Vento.
[11] Do italiano, "devagarinho".
[12] Idem, "um golpe de canhão".

apropriada figura que fazia e do descarnado do todo. Há bem tempo que não vemos *pistola* que excitasse mais hilaridade e deitasse menos lágrimas.

Seria injustiça se nos esquecêssemos da *fragata*, que fez tão bonito fogo. Não tinha castelo a combater, mas salvou com primor. Fez a sua parte muito bem, e se não estivesse tão velha e não metesse tanto de proa, arriscava-se a levar alguma abordagem; porém, graças a Deus e às diligências que fazia para fugir ao perigo com panos largos, não sofreu avaria. Ainda bem! Que esta *fragata*, segundo nos dizem, tem sido maltratada pelos pilotos da costa, o que deu causa a não ser vista há muito tempo por estas paragens. Damos-lhe de conselho que para se vingar atire uma banda, que tem artilharia e força para isso.[13]

Acabada a primeira parte do lindíssimo fogo, em que figuraram, em dois diversos atos, as peças que deixamos mencionadas, ora sós, ora em diferentes encontros, tivemos a terceira parte, na qual apareceram uma *rodinha da sécia*, um *foguete do ar* em forma de cartucho de amêndoas, a *bomba* e as *girândolas*.[14] Sem muito exigir, pode-se dizer que a *rodinha* girou com suavidade, que mereceu distinção pública, e que nas suas delicadas proporções houve-se com graça. A *bomba* que a acompanhou, cremos que estava desta vez carregada com algodão-pólvora; porque não fez tanto fumo inútil, e melhor mostrou ao que tinha vindo. O *foguete do ar*... ah! que foi um gosto vê-lo na sua ascensão!... Enfeitado de veludos e sedas vistosas, não quis subir às nuvens sem levar flutuando ao lado as cores brasileiras em quatro longas fitas, para assim mais merecer. Este *foguete* teve, entre outras manias, a das cores nacionais. Já houve quem o visse atravessar o céu do Tirol [15] com as cores francesas, e agora aparece com as brasileiras. A rapaziada *patriótica* ficou entusiasmada com a lembrança, e querem atacar o *foguete* para que ele suba até as nuvens, e de lá paire orgulhoso sobre todos. O desejo é louvável, e a ascensão, ainda que falhada, vai sendo brilhante; mas cuidado com a volta da flecha, [16] que descerá com mais rapidez do que subiu, para cair por aí algures, e sabe Deus onde! Isto é uma moralidade em que os foguetes deviam meditar, se os foguetes pudessem meditar. Querem subir sem se lembrarem da queda; mas lá vem um dia que chove ou que acendedores não têm fogo, e adeus *foguete!*

A peça final é, como de costume, uma alegoria. Aparece em um quadro iluminado, que mostra uma casa de doudos, um homem cantando: *Femine! femine! femine!* que quer dizer: ó mulheres! mulheres! diabos!... Este homem representa a diretoria do teatro

[13] Trata-se de Margherita Deperini, no *rôle* de Berta.
[14] Ver nota 4 deste folhetim.
[15] Atualmente, província austríaca localizada a sudoeste do país, na fronteira com a Itália, ao sul, e com a Alemanha, ao norte da província.
[16] No original, *frecha*.

arrepelando-se por causa das cantoras, e dando-as ao demo e suas pretensões. Momentos depois uma súcia de doudos assaltam ao homem, tocando em instrumentos fingidos as melhores *ouvertures* dos mais acreditados maestros. Cada um dos doudos quer obter a atenção do pobre homem, que, vendo-se atrapalhado e atormentado, quer deitar a fugir; mas não foge por amor-próprio e presunção de ensinar a doudos, no que muito se engana. Estes doudos com seus instrumentos fingidos representam os cantores do teatro com suas vozes fingidas ou engasgadas, executando as melhores óperas dos mais acreditados maestros, e atropelando e atormentando a diretoria para os contratar, a qual pretende às vezes fugir deles; mas certa ideia oculta a retém no seu posto, apesar dos embates e descomposturas com que aguenta.

Com tão engenhoso transparente dá fim o lindíssimo fogo de vistas, que custou a nós todos não sei quantos mil-réis, e que por algumas horas nos trouxe entretidos.

A semana foi toda de beneficência. Depois do beneficio do Sr. Marinangeli, logo na noite seguinte tivemos o do Sr. Franchi. O anúncio deste nada apresentava de notável, e por isso não lhe ocorreram tão bem os abençoados cobres. Obsequiou-nos com a *Lucrecia* pela décima ou duodécima vez, e mais alguns entremeios, de que iremos falando.

Da *Lucrecia* já muito se tem dito, e voltar à carga seria fastidioso. Nela estreou a Sra. Lasagna, como todos sabem, e desde então a sua reputação tem ido em aumento. [17]

Cabe aqui uma observação digna de se fazer e ficar em memória. Nos primeiros tempos da companhia italiana todos os elogios e aplausos eram poucos para as *tenutas* [18] e notas suaves e amortecidas dos sopranos, ao mesmo tempo que se exigia dos tenores violência e vibração de voz. Presentemente o caso é outro: quer-se que os sopranos tenham força como a Sra. Lasagna, desprezando-se a voz da Sra. Candiani, dizendo-se que só é própria para modinhas, e que os tenores cantem *falsettino* ou com surdina, e com tanta *suavidade* que só eles se ouçam a si mesmos. Entendam essas mudanças de gosto e digam se é isso negócio de fé ou de cisma.

De todas as músicas cantadas no teatro pela Sra. Lasagna, o *rondó* final da Lucrecia é sem dúvida nenhuma o em que ela emprega com mais vantagem a sua voz vibrante e poderosa. Agrada-nos ouvi-la nesta e em outras ocasiões análogas; mas como não somos

[17] Sobre a ópera e tais representações ver folhetins 7 e 8.
[18] Segundo a terminologia musical, *tenuta* é o prolongamento de som, cuja duração deve ser o dobro da figura musical executada ou maior. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 124.

amigos dos *privilégios exclusivos*, dizemos que muitas vezes a aspereza da sua voz nos faz lembrar com saudades a Sra. Candiani. Serve cada um para o que serve, e o mais são partidos.

O Sr. Sentati parece que só foi contratado para fazer de Gennaro. Julgamos que a diretoria, em vista do seu físico, hesita em confiar-lhe outro papel. Não sei quantas vezes tem morrido envenenado e ressuscitado qual outra Fênix, e para dizer eternamente: *son un Borgia!* [19] Parece que o veneno da querida mãezinha, em vez de o matar, abre-lhe a voz cada vez mais. Veja se reparte um pouco do *tal veneno* com os Srs. Tati e Marinangeli, que será obra de caridade. Tínhamos curiosidade de saber a como tem saído à empresa cada nota do Gennaro. Ajuntar dinheiro em santo ócio, e passar vida folgada e divertida como os cantores do Rio de Janeiro, só no reino de Cocagne. [20] Não há nada melhor: o exército cantante é numeroso e as folgas extensas; só os miserandos coristas... Pobre gente!

Deixando de parte estas irregularidades de serviço que à diretoria pertence equilibrar, e que só notamos de passagem, prosseguiremos na análise do espetáculo.

A Sra. Barbieri vai se tornando uma potência no teatro; os seus entusiastas, a quem se pode disputar bom ou mau gosto, por depender isso de opiniões, são incontestavelmente os primeiros *palmistas* do mundo... Que palmas!... Este mérito ninguém lhes rouba; assim escolhessem melhor as ocasiões. Porém a *inveja*, que se persegue sempre o *mérito*, responde com pateada às palmas do entusiasmo. É isto muito malfeito, porque Deus, quando concedeu mãos a certos homens, foi para darem palmas a torto e a direito. Lá se avenham; mas por caridade deixem que as pessoas pacíficas que vão ao teatro gozem do espetáculo em paz e sem perturbações extemporâneas.

Entendamo-nos: não pareça a alguém que temos a menor indisposição com a Sra. Barbieri; não: nem com ela, nem com nenhum artista da companhia. Bem longe está de nós a animosidade pessoal. Fazemos nossas observações para o fim que já deixamos apontado no folhetim transato. Seremos sempre os primeiros a fazer elogios aos artistas que os merecem, sem distinção de pessoas, e teremos por muito agradável esta ocupação.

Cantou o Sr. Tati a ária de *baixo* da *Parisina*, e justos e merecidos aplausos recebeu. O Sr. Tati parece que já vai compreendendo que não pode sustentar a posição de tenor, que quis tomar no teatro. Se este cantor, impelido pelo desejo de escriturar-se, não se tivesse dado como *tenor* e se contentasse em ser *barítono*, não passaria por tantos embaraços e dissabores,

---

[19] Cena VII, Ato II. Em português: "Sou um Borgia".

[20] Um paraíso terrestre, no imaginário europeu; um país onde não há fome nem guerras e as leis são inversas: a diversão e o descanso são primordiais e o trabalho é considerado um crime. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869, t. IV, verbete "Cocagne ".

e seria hoje o mais conceituado da companhia, porque mérito, e muito tem ele. Na nossa humilde opinião julgamos que a diretoria dará passo acertado escriturando-o como barítono; valiosos serviços pode prestar nessa qualidade, e todos o ouvirão em cena com prazer. Estamos convencidíssimos que o Sr. Tati pensa como nós, e, se o não confessa, é por vexame. Pois fará mal.

Quem viu o Sr. Franchi no *Elixire* [21] pode fazer ideia do que ele é em todas as óperas. Com aquelas pernas curvas e andar trôpego, torna todas as personagens que representa como que semelhantes, o que é grave defeito, principalmente em um cantor bufo. Com a boa pronúncia que tem e voz sofrível, variando o jogo de cena, será cantor aproveitável.

Para finalizar, permita a Sra. Lasagna que lhe façamos uma censura. Foi falta de delicadeza da sua parte cantar o dueto da *Linda de Chamounix* depois de ter sido ele cantado pela Sra. Meréa. Uma prima-dona de reputação e mérito foge de vexar a uma companheira que ocupa o modesto lugar de segunda dama e que não tem pretensões. A ação não foi bonita. Que o Sr. Franchi quisesse cantar o mesmo dueto que o Sr. Vento, bem: estão em confrontação e tratam dos seus novos contratos; mas ela!... O Sr. Franchi já teve o troco. Se cantou melhor que o Sr. Vento no dueto, três dias depois o Sr. Fiorito, apesar de não ser baixo-cômico, cantou também muito melhor a ária de D. Gherardo. Ninguém as faz que não as pague. Até para a semana.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Basta analisar o gênero da ópera-cômica para não surpreender a pouca duração do seu repertório e a dificuldade de se sustentar na cena. Estas óperas não são nem uma *partição* [22] segundo o valor musical da palavra, nem um *drama* segundo o mérito literário que se exige em uma peça de teatro. O autor e o músico, escravos um do outro, raras vezes se pode reciprocamente mostrar, a fim de que resulte vantagem real para o drama e para a música. A poucos é dado vencer esta dificuldade; e a reunião de dois gênios que se compreendam não é tão fácil de encontrar-se. Para crédito da ópera-cômica dous nomes se ajuntam, muitas vezes Scribe e Auber. [23] Ninguém tem sustentado melhor este gênero que Scribe, ninguém o tem

[21] Quando o cantor interpretou o personagem Dulcamara; ver folhetim 2.
[22] Galicismo, do francês *partition*, que significa partitura.
[23] Eugène Scribe (1791-1861), dramaturgo e libretista, célebre autor de óperas-cômicas. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.,* 1875, t. XIV, verbete "Scribe". Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), compositor francês; trabalhou, sobretudo, na produção de óperas-cômicas. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.,* 1866, t. I, verbete "Auber".

abrilhantado com mais variedade de espírito e bom gosto. Em suas obras a cena é sempre maravilhosamente compreendida, e com naturalidade se presta à música; situações engenhosas e inesperadas excitam a atenção sem a afadigar, e as agradáveis e graciosas inspirações de Auber as vem realçar e embelezar.

O público do Rio de Janeiro já por muitas vezes tem gozado as obras primorosas destes dois gênios, e ainda esta semana duas ocasiões se lhe proporcionaram, com o *Domino noir* e os *Diamants de la Couronne*, de passarem agradáveis momentos. [24] Já dissemos como estas óperas foram executadas, já contamos o seu entrecho, não voltaremos pois a este assunto; injustiça porém seria se não repetíssemos que os atores têm continuado a merecer aplausos, e que Mlle Duval, alma e encanto da companhia, cada vez se faz mais credora do entusiasmo público.

Passando-se a companhia lírica francesa do imundo Teatro de S. Januário para o de S. Francisco, deu acertado passo. Deixava um pardieiro por um teatro elegante e um diretor ainda pouco versado no gosto do país, e receoso de se entregar a gastos extraordinários, por outro bem conhecido por seus trabalhos cênicos, aptidão e ânimo de despender, como não poucas vezes tem dado provas. Dizer o que o Sr. João Caetano dos Santos é capaz de fazer em um teatro que dirige, é repetir o que todos sabem e o que a experiência tem mostrado. Só, lutando com o colosso de S. Pedro de Alcântara, sem outro auxílio mais que seus próprios e incansáveis esforços, tem sabido sustentar o seu teatro com luxo e esmero, e carregar com duas companhias. Não foi o desejo de lucrar que fez com que o Sr. João Caetano tomasse sobre si a Companhia Lírica Francesa; bem sabia ele que ia se encarregar de pesada e dispendiosa tarefa; mas o desejo de tornar o seu teatro brilhante e uma nobre emulação fizeram-lhe esquecer este inconveniente, ou antes, lembrando-se dele, o quis arrastar. Estamos que todos estes sacrifícios serão compensados e reconhecidos, e que o público não abandonará o artista que tanto se esmera para lhe agradar.

Sabemos que toda a companhia está muito satisfeita com o seu novo diretor, e que entre todos reina a maior harmonia. É isto uma garantia de próspero futuro. [25]

Uma nova ópera-cômica de grande cenário, e por conseguinte de avultadas despesas, se prepara e subirá à cena no dia 24 do corrente; queremos falar do *Cavalo de Bronze.* [26]

---

[24] Respectivamente, espetáculos de quinta-feira, 14 de janeiro, e de domingo, 17 de janeiro. Sobre as referidas representações, conferir o folhetim 8, sobre o *Domino Noir* e de 14 e 17 de janeiro de 1847 a respeito dos *Diamants de la Couronne.*

[25] A companhia lírica francesa passou a ser dirigida por João Caetano dos Santos em dezembro de 1846. Uma carta do ex-diretor, M. Levasseur, foi publicada no *Jornal do Commercio* de 8 de dezembro desse ano, na qual esse senhor cede a empresa ao famoso ator e empresário brasileiro. Ver transcrição da carta em Anexo 3.

Aventurando-se o Sr. João Caetano a dar-nos uma peça de maquinismo em um teatro de tão acanhadas proporções internas, mostra que para satisfazer ao público nada receia.

O *Cavalo de Bronze* é uma das óperas-cômicas de mais nomeada. O seu enredo é bem conduzido e engenhoso, e a música magnífica.

[26] Ópera-cômica em três atos; composição de Daniel François Esprit Auber e libreto de Eugène Scribe. Estreou em Paris, no teatro Opéra-Comique em 28 de março de 1835. No Rio de Janeiro estreou em 3 de fevereiro de 1847. Essa peça será comentada por Martins Pena no folhetim de 10 de fevereiro de 1847 (folhetim 20).

Folhetim do Jornal do Commercio

26 DE JANEIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Belisario.[1] — Estreia do Sr. Mugnay.

Marmontel, no tempo que escrevia os *Contos Morais*, [2] compôs entre eles, um político e virtuoso que intitulou *Belisario;* e a escola italiana, que ultimamente contraiu o hábito de recorrer à literatura francesa, a fim de que esta lhe forneça entrechos para as suas óperas, não podia deixar passar por alto o conto de moralista francês. Um *libretista* rimou e organizou esta tão conhecida e patética aventura do império do Oriente, e Donizetti, sentando-se ao piano, três semanas depois os primeiros teatros da Itália adquiriram o direito de fazer ouvir e aplaudir o *Belisario*. Levou seu tempo a chegar entre nós; mas antes tarde que nunca. Lá se vão talvez dous anos ou não sabemos quantos, que o ouvimos pela primeira vez no nosso teatro; porém nessa ocasião a Sra. Deperini, que era contralto... Mas o passado, passado, e vamos ao presente.

Belisario não é ópera de grande reputação; Donizetti não foi nela pródigo de motivos originais e brilhantes; à exceção do dueto: *Sul campo della gloria* e do sonho de Belisario, [3] pouca cousa ficará desta *partição*. [4] Dizem os entendedores que Donizetti muito de propósito a escrevera assim para lhe dar cor local, porque seria absurdo fazer gorjear ao grave inventor

[1] Título grafado sem itálico, no jornal, e com a seguinte ortografia, em todas as recorrências desse folhetim: "Belizario"; utilizamos a grafia do título em original em italiano. O mesmo para o nome próprio "Mugnay", geralmente grafado "Mugnai", no jornal. Tragédia lírica em três partes; libreto de Salvadore Cammarano e composição de Gaetano Donizetti. Estreou no teatro Fenice, de Veneza, em 4 de fevereiro de 1836. No Rio de Janeiro foi representado pela primeira vez em 14 de março de 1844, no teatro de São Pedro de Alcântara. Essa ópera tem como peculiaridade a atribuição do protagonista ao barítono. O drama lírico narra o infortúnio de Belisario, destemido comandante supremo do imperador do oriente, Giustiniano, que foi injustamente acusado de parricídio por sua mulher, Antonina, motivo pelo qual parte para o exílio com sua filha Irene e com o ex-prisioneiro Almiro. Durante tal peregrinação, Belisario descobre que Almiro é seu filho.

[2] Jean-François Marmotel (1723-1799), foi eleito membro da Academia Francesa em 1763. Publicou em 1767 um poema em prosa intitulado *Belisaire*. No entanto, os *Contos Morais*, *Belisaire* e *Incas* já haviam sido publicados em coletânea em 1761 sob o título *Contes moraux; suivis d'une Apologie du théâtre*. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, t. X, verbete "Marmotel".

[3] Respectivamente Cena VI, Parte I e Cena XII, Parte I.

[4] Ver nota 22 do folhetim anterior (folhetim17).

das *Pandectas,* [5] e a seus seguidores, motivos de valsas e contradanças. Mas por que razão Belisario e seus lictores seriam menos harmoniosos que os druidas e sua sacerdotisa Norma? [6] Ou Bellini se enganou, ou Donizetti não teve razão. Mas isto de cor local entende cada um como quer.

Chegamos ao tempo das recordações, e de vermos as óperas andarem à roda, por nova reforma. Dos antigos cantores de *Belisario* só tivemos a satisfação de ouvir os nossos conhecidos velhos Massiani e Deperini; [7] todos os mais desapareceram: um foi para o *Sul,* outro quer ir para o *Norte,* e duas ficaram no *Trópico de Capricórnio*. [8] Foram as partes substituintes a Sra. Lasagna no papel de *Antonina*, o Sr. Clemente Mugnay no de *Alamiro*, e o Sr. Eckerlin no de *Justiniano*.

A Sra. Lasagna fez-nos conhecer pela primeira vez o como Donizetti escrevera a *particella* de Antonina, cantando com sua costumada energia e habilidade. Disse muito bem a cavatina do 1º ato:

Sin la tomba è a me negata .[9]

Ao ouvirmos o andante, pareceu-nos que a Sra. Lasagna tem feito estudo para modificar a sua voz nos *cantabiles*, [10] dando-lhe mais maviosidade. Se teve o cuidado de aí a surpresar, no *allegro*: [11]

O desio della vendetta,[12]

soltou-a vibrante e estridente como o pedia a música e o sentido da letra. No *rondó* [13] do terceiro ato:

Da quel dì che l'inocente,[14]

---

[5] *Pandectae*, coletânea de leis compiladas por Justiniano. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*. 1874, t. XII, verbete "Pandectes".

[6] *Norma*, drama lírico em dois; composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani. Estreou no Scala de Milão em 26 de dezembro de 1831. Esta ópera é comentada na "Semana lírica" no folhetim 5.

[7] Segundo anúncio do *Jornal do Commercio* de 13 de março de 1844, o quadro de cantores na récita da noite de 14 desse mês e ano foi o seguinte: Vicente Ricci como Giustiniano; Francesco Massiani, Belisario; Margarida Deperini, Antonina; Augusta Candiani, Irene; Angiolo Grazianni, Almiro; Giusepe Deperini como Eutropio e Octavio. Cenários pintados por Lopes de Barros.

[8] Augusta Candiani e Margarida Deperini ainda vivam no Rio de Janeiro, nessa época.

[9] Cena III, Parte I. No original, verbo "è" grafado com acento agudo: "é". Em português: "Se a tumba é a mim negada".

[10] Do italiano, que significa "cantável"; segundo a teoria musical trata-se de um trecho que deve ser cantado suavemente.

[11] Vocábulo italiano, grafado sem itálico no jornal. Sobre definição do termo musical, ver nota 40 do folhetim 1.

[12] Cena IV, Parte I. Em português: "O desejo da vingança".

[13] De acordo com a terminologia musical, rondó é o último trecho de uma peça, constituindo, portanto, uma forma final de caráter brilhante. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 109.

[14] Cena V, Parte III. Imprecisão tipográfica, no jornal lê-se "di" ao invés da forma correta "dì". Em português: "Daquele dia que o inocente". p. 109.

conquanto não o dissesse tão bem como a cavatina, [15] mereceu aplausos. Toda a vez que a Sra. Lasagna encarregar-se de papéis fortes como o de *Lucrécia* ou *Antonina*, será bem recebida do público, que faz sempre justiça ao mérito verdadeiro e *especial.*

Ao Sr. Mugnay pertencem as honras da noite. Uma estreia é sempre negócio curioso para o público, duvidoso para o artista, e dinheiroso para o teatro. A estreia é o Rubicon [16] do cantor, o pesadelo de suas noites. O Sr. Mugnay, ao principiar o espetáculo, estava, como se costuma dizer, no oratório, e não desejamos para nós as sensações que então experimentou. Com os tenores tem-se feito no teatro o jogo de *cruz ou cunho,*[17] para o público adivinhar, e, a exceção dos mesmos *soi-disant* tenores, ainda ninguém *ganhou* no jogo senão eles. Isto é justo; mas a diretoria devia ter sempre em vista o econômico preceito:

Tale cantatio, tale pagatio. [18]

Os *tenores* estão por aí a rolarem, e tantos são os que rolam, que bem se pode dizer que breve os teremos a três por dous vinténs. Debaixo destas e de outras considerações foi que o Sr. Mugnay se apresentou no tablado do Teatro de S. Pedro de Alcântara no papel de Alamiro. Para sermos verdadeiros, não podemos deixar de dizer que a primeira impressão que causou pelo acanhamento de sua posição em cena, e mau gosto com que vinha vestido, não lhe foi favorável; felizmente porém essa impressão foi-se dissipando pouco a pouco. Adiantou-se para a frente da cena e soltou as suas primeiras palavras:

Io? ti son grato. [19]

Estava quebrado o encanto, mas ainda não o medo. Seguiu para adiante, passou pelo *andante* do dueto, e ao finalizar o famoso *allegro*:

Sul campo della gloria, [20]

---

[15] Sobre definição de "cavatina" na terminologia musical, ver nota 41 do folhetim 1.

[16] « Rubicon », provavelmente da expressão em francês "*Franchir, passer le Rubicon",* que quer dizer tomar uma decisão que implica duras consequências. *Dictionnaire de la langue française CNRTL.* Disponível em*:* http://www.cnrtl.fr/definition/rubicon.

[17] Atualmente conhecido como o jogo de "cara e coroa". SILVA, Ismael de Araújo. *Probabilidades: a visão laplaciana e a visão frequentista na introdução do conceito*. São Paulo, 2002. 174 f. Mestrado em Educação Matemática. PUC, 2002.

[18] A expressão latina correta seria "Qualis *pagatio,* talis *cantatio*" ou "Talis pagatio, talis cantatio", que quer dizer "Tal paga, tal canto". A origem dessa expressão, contudo, é o latim macarrônico, ou seja, um latim que se distancia morfologicamente do latim vernáculo propositalmente, com intenções irônicas, por exemplo, ou por ignorância do autor. Na frase em questão, podemos afirmar que "pagatio" não é uma forma do latim vernáculo, mas sim uma palavra derivada da morfologia de uma língua moderna – provavelmente o italiano – a que se adicionou o sufixo –atio, comum no latim nos substantivos femininos. Sem dúvida, essa expressão também está relacionada a outra frase latina, de Plauto: "Opera pro pecúnia", que pode ser entendida como "O trabalho pelo dinheiro" ou "Tal salário, tal trabalho". NOGUEIRA, Rodrigo de Sá. *Questões de linguagem.* Lisboa: Clássica Editora, 1934. v. 3. Agradecemos ao Prof. Dr. Luís Augusto Schmidt Totti que nos ajudou a encontrar pistas sobre essa citação.

[19] Cena VI, Parte I. Em português: "Eu? Te sou grato".

[20] Idem; verso cantado por Belisario. Em português: "Sobre o campo da glória".

os aplausos romperam da plateia e o medo foi desaparecendo. Para a ária porém se havia o Sr. Mugnay guardado e poupado, e isso nele foi acerto. Já mais desassombrado encetou o *andante:*

A si tremendo annunzio. [21]

Os aplausos o tinham animado, e a atenção e silêncio com que era ouvido lhe faziam crescer a coragem; e ao dizer as últimas palavras da ária:

Un rio de sangue ti costerà,[22]

o juízo do público a seu respeito estava formado, aplausos gerais e prolongados o saudaram, e satisfeito e agradecido retirou-se ele.

Enfim! já tem o Teatro de S. Pedro de Alcântara um *tenor* que nos pode dar ideia aproximada das inspirações dos maestros. O Sr. Mugnay não é cantor de primeira esfera, nem ele decerto se terá nessa conta; mas é incontestavelmente o melhor tenor que cá temos tido. Sua voz é extensa e vibrante, as notas baixas e médias são sonoras e agradáveis, porém as agudas um pouco veladas. Notamos-lhe um certo *cicio* na voz, que lhe vem provavelmente de pronúncia viciada; mas este defeito não será invencível se o procurar corrigir. Canta com gosto e dá colorido à música. Sua posição em cena foi acanhada e tolhida; mas assim como pelo correr da ópera foi-se pouco a pouco desembaraçando, esperamos que, pela continuação de aparecer em cena, a pisará desembaraçado e senhor de si. Deve-se ter em vista a comoção da estreia para se lhe revelar algumas imperfeições; não nos faltará ocasião de as notar nas subsequentes representações, se não desaparecerem com o ânimo que for tomando. E para conclusão diremos: o tenor Alamiro do *Belisario* adquiriu o direito de dar o *Alamiré* aos outros tenores.

Do Sr. Massiani diremos que a ocasião foi boa para verificarem-se os progressos que tem feito desde o primeiro dia que cantou no *Belisario.* E na verdade o Sr. Massiani de agora não é aquele mesmo antigo e monótono chorão; seu canto é mais acentuado e sua voz muito tem ganho. O progresso é visível. Ainda algumas pessoas continuam a dizer que ele chora demasiado no seu papel, e nós aconselhamos ao Sr. Massiani que responda a essas pessoas que se há homem no mundo que tenha razão de chorar é aquele a quem furaram os olhos.

A Sra. Barbieri no papel de Irene .... Deixemos primeiro passar o temporal.

[21] Cena II, Parte II. Em português: "A si terrível anúncio".
[22] Cena III, Parte II. No jornal, vê-se erro de acentuação em "costerà", grafada "costerá". Em português: "Um rio de sangue te custará".

Se do Sr. Eckerlin não se pode dizer como cantou, porque sua parte era muito insignificante, não será justo que se deixe de notar o bom gosto com que estava vestido. Este cantor, que é *figurinista* hábil, não se contenta somente de dar com o seu pincel bons modelos aos seus companheiros, mostra-os também em sua pessoa.

Cenário, vestuários, cabeleiras, coristas, inspeção, administração e diretoria, tudo é velho, do ano passado.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Benefício de M. Guillemet. *Le Maçon.*[23]

A semana lírica francesa não foi destituída de interesse; tivemos em primeiro lugar a repetição do *Postillon de Lonjumeau*, [24] e depois, em benefício de M. Guillemet, *Le Nouveau Seigneur du Village,* [25] alguns intermédios de canto e o *vaudeville* em 4 atos, *La veuve de la grande armée*, [26] fechando esta série a primeira representação do *Maçon*, de Scribe e Auber. Se o trabalho merece recompensa, se dizem que a diligência é mãe da boa ventura, a receita semanal do Teatro de S. Francisco devia de ser avultada; porém assim não aconteceu. Os espetáculos se multiplicam, e, a não haver o incentivo da novidade, raras vezes satisfazem eles as esperanças dos empresários. A ópera-cômica, *o Postillon,* já havia sido representada sem grande sucesso; não podia pois a sua repetição chamar grande concurso ao teatro. Mme Mège, que nela representa o principal papel, esforça-se para merecer aplausos, e alguma cousa consegue; a *Romanza* do primeiro ato e a *ária e duetto* do segundo foram bem cantados, e o seu jogo cênico, ainda que um pouco tímido, não foi mal compreendido. O papel principal desta ópera-cômica, aquele que a deve sustentar, e para quem o compositor reservou as suas melhores inspirações, é sem dúvida o do postilhão; porém infelizmente, sendo escrito para tenor contraltino de primeira força, não pôde ser executado por M. Mullot com aquela

[23] Título grafado sem itálico no original. Ópera-cômica de Daniel F. Auber com libreto de Eugène Scribe e de Germain Delavigne. Representada pela primeira vez em Paris, no Teatro Opéra-Comique (Salle Feydeau), em 3 de maio de 1825. O libreto versa sobre a amizade entre o *maçon* Roger e do rico senhor Léon de Mérinville, quando aquele o salva de um inesperado ataque de bandidos. Eles se reencontram, por acaso, no dia das núpcias de Roger e Henriette, mas novas aventuras envolvendo ambos irão confirmar mais uma vez o valor dessa amizade. SCRIBE, Eugène. Théâtre Complet de M. Eugène Scribe. 2. ed. Paris: Aimé André, 1834-1842. 24 v. p. 332-410.

[24] Ver folhetim 11, em especial, nota 20.

[25] Ver folhetim de 6, especialmente nota 26.

[26] Vaudeville de Emmanuel, Clairville et Armand d'Artois. Criado em 5 de maio de 1841 Théâtre des Folies dramatiques, Paris.

perfeição necessária que assegura o sucesso de uma composição; contudo achamo-lo superior neste papel ao Sr. Guillemet. Além disso, o entrecho do drama peca por inverossímil, e este defeito não contribuiu pouco para que a ópera não agradasse. Má fortuna teve ela ao princípio, e não supomos que possa mais levantar-se.

Le Nouveau Seigneur du Village foi ainda bem aceito por suas cenas jocosas e agradável música. O criado que toma o lugar do amo, o impagável *bailli* [27] e a ingênua aldeã (Mlle Duval) desempenharam satisfatoriamente os seus papéis.

M. Guillemet, para tornar o seu benefício mais interessante, escolheu algumas peças avulsas que deviam ser cantadas nos intervalos; porém a sua promessa não foi fielmente cumprida. Depois de cantar ele a ária da *Favorita* [28] e Mme Levasseur a de *Robert le Diable,* [29] apareceu um homem de casaca lá de dentro dos bastidores, e fazendo uma cortesia ao público, assim lhe falou: "Meus senhores, M. Georges não podendo vir ao teatro, apesar da sua boa vontade, por se achar incomodado, o dueto anunciado da *Favorita* será substituído pelo de *Lucia di Lammermoor*." [30] Nestes tempos de febres à polca não há nada mais natural e até da moda que um homem achar-se doente; esta reflexão fez o judicioso público, recebeu as desculpas e ouviu o dueto da substituição. Em seguida cantou Mme Mège, e bem, uma outra ária de *Robert*, recebeu palmas e foi-se. Só faltava a ária de *Lucia*, que Mlle Duval devia cantar; e quando todos esperavam vê-la entrar pela porta do fundo, eis que assoma o mesmo homem de casaca, com cara de mau agouro, e, titubeando, assim tomou a palavra: "Mlle Duval, achando-se subitamente incomodada, não pode vir cantar a sua ária." À notícia da primeira polca o público resignou-se, mas à da segunda lá murmurou, impacientou-se e não lhe deu muito crédito, por fulminante demais. Ora, nós cremos piamente que Mlle Duval estava doente; pois que não seria ela capaz de zombar, por capricho, de um público que tantas provas lhe tem dado da simpatia; por conseguinte, tomamos a sua defesa, e não acreditamos em certas línguas mal intencionadas.

M. Jules cantou e representou uma canção do *Marchand d'images*. [31] Há bem tempo que não vemos os espectadores resolverem-se e agitarem-se com gargalhadas mais prolongadas. M. Jules, com figura impassível, solta uma torrente de trocadilhos, de

---

[27] Do francês, que designa um representante do rei ou da autoridade a quem é delegado o poder administrativo, militar e judiciário de um território. *Dictionnaire de la langue française CNRTL.* Acessado em: http://www.cnrtl.fr/definition/bailli.

[28] *La Favorite,* ópera em quatro atos de Gaetano Donizetti e libreto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz e Eugène Scribe Criada no teatro Opéra de Paris, em 2 de dezembro de 1841.

[29] Ópera em cinco atos ; composição de Meyerbeer, e libreto de Eugène Scribe et Delavigne; representada pela primeira vez em Paris, na Académie Royale de Musique-Le Peletier, em 21 de novembro de 1831.

[30] Conferir folhetim 7.

[31] *Le Marchand d'images*, cantate rurale: 2° Partie: Pastorales.

equívocos, e, permita-se-nos [32] a expressão, de asneiras espirituosas, que é de fazer rir ao homem o mais sério.

No sábado tivemos o *Maçon*, [33] por não estar ainda pronto o cenário do *Cheval de Bronze,* [34] para o dia 24, segundo se havia anunciado. [35] Como valor musical, o *Maçon* não entra em linha de comparação com algumas das óperas que já temos ouvido; contudo encontram-se alguns pedaços de merecimento, como a *arietta* de Henriette [36] e a ária e dueto de Irma com o amante,[37] e de apropriação, como o dueto do 3º ato entre Henriette e Mme Bertrand.[38] Em toda a execução da parte musical os artistas andaram bem, principalmente Mme Mège. Desta vez coube a Mlle Duval mais aplausos como atriz do que como cantora. A sua parte era de pouco brilho e execução; mas o papel era interessante, e muito bem o compreendeu e representou ela. M. e, particularmente, Mme Pousseur animaram a cena com a sua bem conhecida graça cômica; o medo e sustos daquele e o interminável tagarelar desta muito contribuíram para que a ópera fosse bem acolhida. [39]

[32] Citado como no jornal.
[33] Dia 23 de janeiro, portanto.
[34] Ópera fantástica, igualmente de Auber e Scribe; será tema do folhetim de 10 de fevereiro de 1847 (folhetim 20).
[35] O anúncio dos espetáculos do *Jornal do Commercio* do dia 21 de janeiro, quinta-feira, confirma essa afirmação.
[36] Cena I, Ato III.
[37] Cena X, Ato II.
[38] Cena III, Ato III.
[39] Provavelmente trata-se dos cantores que representaram, respectivamente, Baptiste, irmão de Henriette, e Mme Bertrand, a vizinha fofoqueira de Roger e Henriette.

Folhetim do Jornal do Commercio

2 DE FEVEREIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

A mãe e a filha passam mal. Os cantores, a diretoria e os contratos.

Fica-se doente por umas poucas de causas, sendo a primeira e principal o estar-se de perfeita saúde; outras muitas existem, a que dão origem os hábitos, vícios e profissões dos indivíduos: o guloso tem indigestões, a mulher ciumenta faniquitos, o cantor sem voz rouquidão, a cantora aplaudida caprichos, o ator pateado amuamento, o medroso todas as doenças, o diretor atormentado atrabílis, etc., etc., como tudo se pode ver na primeira patologia que se encontrar. Qual destas causas contribuiu para que, em lugar da segunda representação do *Belisario*, [1] ameaçassem-nos com a oitava ou nona da *Filha do Regimento*? [2] Não sabemos. A governança teatral foi desta vez cruel para com o público; contentou-se com anunciar nua e cruamente que não ai à cena o *Belisario* porque a Sra. Lasagna estava doente, e nem ao menos publicou com *boletinzinho* em que se dissesse qual era o seu mal e se havia tomado vomitório ou se estava sangrada. Por que razão a Sra. Lasagna não havia de ter as honras reais do boletim, assim como já as teve o Sr. Tati? Os partidos presentemente encaixam-se por toda a parte, e esta falta de equidade nos faz crer que eles já dominam também no escritório do imperial teatro. A Sra. Lasagna deve reclamar alto e bom som, o que lhe não será difícil; e se não atenderem ao seu requerimento, queixe-se ao presidente nas suas notas mais agudas, que ele a há de ouvir, ainda que não queira. Muito sentimos que adoecesse, e por duas razões: a primeira, porque sofre na saúde e na bolsa, e somos compassivos; e a segunda, porque ameaçaram-nos com a *Fligia Del Reggimento* em vez do *Belisario*. E por mais que digam e esbravejem, gostamos mais de ouvir cantar do que de ouvir rufar e ventar. Julga muita gente que a diretoria quer explorar a Sra. Barbieri, teatralmente falando; assim não será, mas ao menos parece.

---

[1] Ópera dramática de Bellini e de Salvadore Cammarano, comentada no folhetim precedente de 26 de janeiro de 1847.

[2] Ópera de Gaetano Donizetti e libreto de J. H. Vernoy de Saint-Georeges e F. Bayard , assunto da crônica de 14 de janeiro de 1846. A *Filha do Regimento* foi anunciada ainda para as noites de terça-feira, 26, e sexta-feira, 29 e domingo, 31 de janeiro de 1847, mas representada, de fato, somente nos dois últimos dias. Ao todo foram seis apresentações dessa ópera nesse mês.

Mas enfim, como, apesar de tudo, de dous males o menor, estimávamos antes ver a *Figlia* do que passear ao luar contando as estrelas. Está porém decidido que os melhores cálculos humanos falham, que o homem propõe e que Deus dispõe, que o medo tudo transtorna, que a cabra vai pela vinha, tal a mãe tal a filha (fica entendido que falamos da mãe de Irene e de sua filha), [3] que a corda quebra pelo mais fraco, e outros muitos provérbios que citaríamos se a paciência fosse uma das nossas virtudes, como o é da diretoria. Em uma palavra, e para empregarmos a linguagem dos anúncios franceses, houve na terça-feira 26 de janeiro o *relâche pour indisposition,* que quer dizer em vulgar que o teatro esteve *relaxado por indisposições.* Ora, é sabido que as *indisposições* dos artistas entre si e com a diretoria, e desta com a imprensa, têm *relaxado* os trabalhos dos teatros a um pouco extraordinário, e quem leva a fama é a pobre da *polca,* [4] que tem tanta culpa nisso como tem a Sra. Candiani de não cantar há três meses. [5]

Se dissessem ao senhor inspetor de cena: "A mãe e a filha passam bem", teríamos espetáculo; mas não: vieram-lhe participar que a mãe e a filha passam mal, e fecharam-se as portas do teatro em sinal de luto. Não dirão, por caridade, o que é feito das outras filhas da casa? Estão todas à *polca* ou morreram? Aí têm! quanto mais, pior. À Sra. Barbieri, a coitadinha, veio o mal como um fuzil; apanhou-a mesmo de súbito no apogeu da sua glória, no dia que seria coroada, enramalhada, aplaudida, versejada, no dia enfim em que os seus corifeus e camafeus preparavam-lhe estrondosa e brilhante recepção. Que fatalidade! maldita cólica! maldita *polca*, ou o que quer que seja, que tão atrozmente roubou-lhe este supremo momento de felicidade!

Chorai, marrecos;
Chorai, tarecos.[6]

Agora que o temporal vai-se amainando, e que os escarcéus desse mar inconstante chamado plateia já não mugem com tanta violência, podemos, sem receio de ser submergido, afrontar os seus furores. Para triunfos e conquistas a Sra. Barbieri, nas duas primeiras óperas

[3] Referência à Antonina e Irene, personagens da ópera *Belisario*, que haviam sido interpretadas, respectivamente, por Adeodata Lasagna e Marina Barbieri.
[4] A polca é uma dança originária da Boêmia e foi introduzida no Rio de Janeiro no carnaval de 1846, quando a atriz Clara Delmastro deu início aos tradicionais bailes de carnaval que aconteceram do sábado 13 à terça-feira 16 de fevereiro. A respeito dos bailes mascarados ver a "Semana Lírica" de 16 de fevereiro de 1846.
[5] Nesse período a artista esteve afastada, oficialmente, por motivos de saúde; entretanto, os artigos sobre o teatro de São Pedro, publicados nos jornais da época, sugerem que a cantora estava em negociação com a diretoria do teatro sobre novas condições para um novo contrato, visto que sua escritura venceria em abril de 1846 (folhetim 16).
[6] Versos de um poema satírico publicado no Sete de Abril de 21 de janeiro de 1835.

em que apareceu em cena, saiu de entre os bastidores em trajes masculinos. [7] Seria esta mudança aparente de sexo acaso ou cálculo? Inclinamo-nos pelo último. O tambor tocou a rebate e os soldados foram-se prestes levantando em ar de guerra. [8] Ainda sedução nenhuma foi tão rápida e fosfórica. Dar dous passos para frente meneando-se e bambaleando-se, e cativar os amantes das formas esbeltas, foi um abrir e fechar de olhos. A canção de Maffio Orsini os embriagou, o rufo da Filha do Regimento os chamou às armas, o tiro lhes excitou a coragem, e o aceno da filha do guerreiro Belisario os levou ao combate e vieram *às mãos* com o inimigo. Valentes e ruidosos soldados parecem eles ser, prontos no ataque e na defesa; mas o serão também na persistência? Eis o que duvidamos por muitas e poderosas razões: primeira, porque a causa que sustentam é má; segunda, porque é insustentável; terceira, porque fogo de palha acaba logo; quarta, porque os sorrisos não chegam para todos, e uma andorinha só não faz verão, e assim por diante.

Que as cantoras tenham protetores e amigos, nada mais natural, e até naturalíssimo, e desgraçado de quem não os possui neste mundo, porque quem não tem padrinho morre Mouro. [9] É justo pois que ao aparecerem elas em cena haja quem as anime *razoavelmente;* mas quando os aplausos que recebem passam a ser excessivos, quando vão muito além do merecimento da artista e tornam-se unicamente filhos de um partido frenético, o bom senso público se ofende, os homens os mais sérios e indiferentes se agastam, e a reação não premeditada vem pronta e decisiva; então torna-se o teatro, esse templo das belas, uma praça de touros.

Os partidos são sempre injustos, e muitas vezes atacam a quem não os ofende. Algumas pessoas na plateia reagiram contra os exagerados aplausos dados à Sra. Barbieri quando apareceu no papel de Irene, e deram pateada. Não louvamos este procedimento; mas não podemos deixar de notar que não foi ele filho de oposição acintosa e desejo de rebaixar o merecimento da artista em relação ao de alguma das suas companheiras. Assim porém não entenderam os *palmistas* da Sra. Barbieri; viram nessa pateada uma desfeita da parte dos admiradores da Sra. Lasagna, e logo que esta finalizou o andante do rondó final e recebeu aplausos, romperam em estrondosa pateada. É isto razoável? Que culpa tem a Sra. Lasagna que os excessos a favor da Sra. Barbieri se lhe tornem prejudiciais?... Barbieri levou pateada, pois leve também a Lasagna... Lógica de partido.

---

[7] Referência ao personagem Maffio Orsini de *Lucrecia Borgia,* interpretado pela referida cantora.
[8] Alusão à personagem Maria da *Filha do Regimento.*
[9] Provérbio de origem espanhola: "Quien no tiene padrino, muere moro", atualmente em desuso nesse idioma. *Centro Virtual Cervantes.* Disponível em: http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59447&Lng=6.

Não sabemos se os gansos capitolinos da Sra. Barbieri estão convencidos que é possível estabelecer-se comparação entre a sua predileta e a Sra. Lasagna, ou se, contra as suas consciências e para sustentar um capricho, fazem toda esta bulha importuna. Estamos pela última suposição, porque seria absurdo admitir a primeira. Quando se extinguir esse partido da Sra. Barbieri, o que bem depressa acontecerá, por isso que não tem base, ficará ela no esquecimento, enquanto a Sra. Lasagna será sempre aplaudida, porque tem merecimento real. O método e voz da cantora chega para todos e não causa ciúmes, e os sorrisos e preferências cabem por sorte a um, e os mais abandonam o campo; e permitam-nos repetir: "Uma andorinha só não faz verão."

Havíamos escritos as linhas acima na terça-feira, depois de depararmos nas esquinas com o contra-anúncio do espetáculo desse dia, quando dous dias depois uma pessoa, que se diz bem iniciada nos segredos teatrais, assegurou-nos que a causa de não haver espetáculo não foi nem cólica nem *polca,* mas sim as pateadas e os contratos. [10] Sem darmos inteiro crédito às doenças repentinas, longe estávamos de crer que, além do amuamento das pateadas, havia outro motivo para a interrupção dos espetáculos. Neste momento em que escrevemos, questão renhida se está travando e as intrigas fervem: expirou o contrato da companhia Lasagna, e trata-se de organizá-lo de novo, com exclusões ou sem elas. O negócio é melindroso, e dificilmente a diretoria poderá decidir com o necessário sangue frio e imparcialidade. Ninguém ignora os ataques e censuras que tem esta sofrido pela preferência que parece dar a certos artistas da companhia.

Assim agredida, e não podendo alcançar com sua vingança os escritores que a incomodam pela imprensa, volta (dizem) todo seu rigor e inimizade contra os artistas que aqueles protegem... Isto é o que se diz; mas o que não dirão praguentos?...

A companhia italiana do teatro de S. Pedro compõe-se dos seguintes indivíduos, que classificamos por ordem de merecimento, sujeitando a nossa opinião à dos mais entendidos:

Sopranos: ─ As Sras. Candiani, Lasagna, Marieta, Meréa, Barbieri. (Ainda não ouvimos a Sra. Mugnay.)

Contraltos: ─ A Sra. Deperini. (Ainda não ouvimos a Sra. Canonero.)

Tenores: ─ Os Srs. Mugnay, Sicuro, Sentati, Marinangeli, Calcagno, Deperini.

Barítonos: ─ Os Srs. Tati (*di grazia*), Massiani (*di forza*), Theolier.

Baixos sérios: ─ Os Srs. Fiorito e Eckerlin.

Baixos cômicos: ─ Os Srs. Franchi e Vento.

[10] Não foi encontrado nenhum artigo ou notícia sobre o cancelamento do espetáculo do dia 26 nos jornais *Diário do Rio de Janeiro, O Mercantil, Sentinella da Monarchia e Jornal do Commercio.*

É impossível que o teatro com os recursos com que conta possa ficar com todo este exército de cantores, a menos que os não contrate por insignificantes quantias. Sabemos que a diretoria luta com uma dificuldade suscitada pelos melhores artistas, por isso que se julgam necessários, e é essa a exagerada paga que exigem. É seu dever zelar os interesses da empresa que representa esses contratos com vantagem para o teatro; mas tudo tem um meio termos que deve ser atendido por ambas as partes. Procure a diretoria entender-se com os artistas, e modifiquem estes as suas exigências, quaisquer que sejam; haja concessões de parte a parte, que tudo se arranjará com facilidade. A diretoria cumprirá assim a missão de que foi encarregada pela sociedade, e merecerá encômios do público; e os bons artistas continuarão a ganhar a vida tranquilamente, sem que se vejam obrigados a empreender novas viagens atrás de incertos lucros.

Na sexta-feira anunciou-se que, por força maior do destino, via-se a empresa na dura necessidade de fazer representar a *Figlia Del Reggimento*, porque a Sra. Lasagna não queria assinar o novo contrato, como se lhe oferecia, nem cantar sem contrato. Depois desta declaração, que chamaremos de guerra, principiou um tiroteio de descomposturas de lado a lado, que foi uma vergonha. Os defensores da Sra..... Lasagna e os da diretoria apelaram para o juízo imparcial do público, e no entanto nenhum deles lhe comunica quais eram essas cláusulas do contrato que a cantora oferece e que a empresa rejeita. Ora babau! [11]

A versão que ouvimos é a seguinte: a diretoria [12] está disposta a entrar em ajuste com a Sra. Lasagna, e não faz questão de ordenado; mas não quer aceitar a cláusula imposta por essa cantora de ser a Sra. Candiani também escriturada.

Se a diretoria tivesse o mais pequeno átomo de sensibilidade, não poderia ver sem enternecimento e lágrimas suaves esta amizade fraternal, simpática e digna dos tempos heroicos; esta amizade terna que de repente se arraigou nos corações das duas cantoras rivais. [13] Por mais que digam, os sentimentos generosos não estão banidos da terra; não! ainda

[11] No dia 30 de janeiro Adeodata Lasagna publicou uma carta no *Jornal do Commercio,* infelizmente a carta está praticamente ilegível. Sabemos, entretanto, por uma série de artigos publicados de 27 a 31 de janeiro no *Mercantil*, que a Sra. Lasagna fazia exigências exorbitantes para renovação do seu contrato e a diretoria, por sua vez, se recusava a aceitar.

[12] No jornal: "A diretoria".

[13] Em uma carta publicado no *Jornal do Commercio*, A. Candiani expressa as seguintes palavras: "Tendo chegado ao meu conhecimento que a causa de se não ter até agora efetuado a sua escritura existe na condição proposta de sermos conjuntamente contratadas; e não querendo eu de modo algum concorrer para que minha amiga e companheira sofra em seus interesses, cuja progressiva prosperidade ardentemente desejo, vou com o maior empenho, rogar-lhe, no que estou de acordo com a pessoa encarregada dos nossos contratos que sem o menor constrangimento aceite as vantajosas propostas que se lhe fazem, deixando que eu só sofra os ódios e a vingança de meus inimigos, para o que estou desde muito resignada.". A esta correspondência, A. Lasagna responde por outra carta, publicada no mesmo *Jornal*, nos seguintes termos: "Recebi a sua prezadíssima carta, que muito me surpreendeu; mas mesmo assim devo agradecer-lhe a benevolência e desinteresse que mostra a

existem para nossa felicidade; e se não se encontram nos palácios dourados, é porque se refugiaram entre os bastidores. Isto faz chorar de gosto ao coração mais enfezado e mirrado. Vejam o que é o hábito: a Sra. Lasagna, depois que representou de mãe em *Lucrecia* e *Belisario,* compenetrou-se e identificou-se tanto com seu papel, que ficou com decidido amor maternal pela sua filha adotiva, a Sra. Candiani, a quem quer proteger à custa de seus próprios interesses. Ó natureza! ó amor maternal! ó simpatia! ó parvos que não conheceis a força da sensibilidade!

Sra. Lasagna, quer ouvir um conselho de amigo? Trate de si e deixe-se de *caudas;* senão, ficará sem aquilo com que se compram os melões. Sabe o que são osgas?... Pois comerá delas.

Senhora diretoria, quer ouvir uma cousa? Lembre-se de exclusão do Sr. Eduardo Ribas no contrato da Sra. Candiani, [14] e aprenda agora quais são os resultados dos maus exemplos, e aguente com mais esta. Veremos no que parará isto. Está nos parecendo que a Sra. Bocomini é quem há de abocar tudo. São fortunas!

E pois foi à cena na sexta-feira a *Figlia del Reggimento*. Boatos se haviam espalhado que os partidistas da Sra. Barbieri iam fazer o diabo a quatro no teatro. Estivemos no nosso posto para ver a *corrida,* e temos a satisfação de anunciar ao público, a quem somos grato e reconhecido por tantos favores e obséquios (estilo de bastidor) que tudo passou-se tranquilamente. A Sra. Barbieri fez fogo e rufou, e não levou palmas, o que denota progresso de civilização na plateia; cantou sofrivelmente, e por vezes recebeu aplausos moderados, com o que ninguém se ofendeu; no fim foi chamada à cena, e alguns assobiozinhos contrariaram o entusiasmo dos gansos; porém foi pouca cousa e acabou-se tudo na maior paz do mundo. Assim vai bem: deixem-se de exagerações, coloquem esta cantora no lugar que deve ocupar, que a suposta oposição contra ela desaparecerá.

Apesar de ocupar o nosso espírito a grave questão do partido Barbierista e do contrato Lasagna, podemos contudo notar que o Sr. Sicuro cantou bem, e muito melhor compreendeu o caráter do seu papel, abandonando as gatimanhos [15] e bichancros que fazia nas primeiras representações, para tomar a fisionomia de um aldeão simples, e não a de toleirão. O Sr.

---

meu respeito; e posso assegurar-lhe que, apesar de todas as intrigas e mexericos do *Jornal* e *Mercantil*, estou sempre determinada a fazer aquilo que o nosso procurado tem proposto à diretoria do teatro; e como nunca dirigi palavra à mesma a respeito de minha escritura, estou informada de que o nosso procurador [...] foi chamado pelo presidente para tratar do nosso contrato, e as proposições que apresentou não eram nem exageradas nem injustas, e a diretoria podia aceitá-las ou recusá-las, sem valer-se de subterfúgios para conseguir o seu intento; e estou também convencida que o público mais tarde melhor informado nos fará justiça.". do *Jornal do Commercio*, "Correspondência", 2 e 3 de fevereiro de 1847.

[14] Sobre o assunto, ver nota 16, folhetim 2.

[15] "gatimanhas", no jornal.

Sicuro é dócil às justas observações que se lhe fazem; outro tanto fossem alguns dos seus companheiros; mas o maldito orgulho... A propósito, consta-nos que o Sr. Massiani já requereu ao Sr. Inspetor de cena que mandasse fazer uma navalha mais pequena para quando representar de novo o *Barbeiro*, porque não está mais disposto a parecer palhaço. E o mais é que tem muita razão. [16]

Para a noite de domingo anunciou-se de novo a palmeada e pateada *Figlia del Regimento.* Quase que estamos acreditando na exploração da Sra. Barbieri, teatralmente falando; mas isto já é maçada. Valham-nos os bailes mascarados do Carnaval. [17] Irra!

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Bem se pode dizer que a segunda representação de qualquer peça é o termômetro pelo qual se deve calcular o grau de calor ou de frieza com que foi recebida. Na primeira representação da ópera-cômica o *Maçon,* [18] poucos espectadores se viam nos bancos da plateia; na segunda, porém, o seu número cresceu e deu testemunhos de sua satisfação. O *Maçon* ainda pode algumas vezes subir à cena com vantagens; [19] suas cenas cômicas causam hilaridade, e a música tem pedaços agradáveis. Raras vezes em uma só representação pode-se fazer ideia justa da música de uma ópera: um instrumento que não entra a tempo, a oscilação da orquestra, a indecisão dos cantores, tudo enfim pode contribuir para não merecido descrédito. Considerem-se as obrigações dos diversos instrumentos, o nímio cuidado que é preciso para que se harmonizem, as diferentes vozes dos cantores que com eles devem ir de acordo, e não admirará o mau efeito de certas músicas, aliás de grande merecimento. Estamos persuadido que muitas das óperas-cômicas que não agradaram, se tivessem sido ensaiadas as vezes necessárias para marcharem com unidade, teriam sido depois bem aceitas. O público é sujeito às primeiras impressões e com muito custo as abandona. Por isso os diretores dos teatros não devem permitir que subam à cena qualquer ópera sem os necessários ensaios. Esta precipitação, em lugar de lhes ser favorável, lhes é prejudicial. Não fazemos estas observações a respeito da ópera *Maçon,* porque teve a fortuna de ser bem desempenhada a

[16] No folhetim 17, o folhetinista observou que: "o tamanho da navalha são mais próprios de figurar em fogo de aldeia do que diante do tão conspícuo auditório da capital".
[17] Ver nota 4.
[18] Conferir folhetim de 26 de janeiro de 1847, em especial nota 20.
[19] No jornal, provável erro tipográfico, pois se lê "vantagema". Segundo os anúncios do *Jornal do Commercio* houve somente uma reprise do *Maçon,* na segunda-feira, 27 de janeiro.

primeira vez, e o aumento de espectadores que para ouvi-la concorreram quando de novo foi anunciada, prova exuberantemente em seu favor. Já no passado folhetim notamos as peças mais belas dessa ópera, e agora acrescentaremos que a *canção do artífice* [20] e coros, e o dueto de Henriette com o noivo, [21] podem ser colocados na mesma linha. Na canção M. Guillemet mostrou entusiasmo, e o coro o ajudou muito bem; e no dueto Mlle Duval deu provas de sua conhecida habilidade. No terceiro ato mostrou que seu talento não se limita ao canto; além de excelente cantora, é muito boa atriz.

Mme Mège continuou a merecer aplausos, e com justiça. Cantou com muita expressão e sentimento.

Além do *Maçon,* tivemos uma repetição da *Dame Blanche*. [22] Já por vezes temos falado da bela e majestosa música desta brilhante composição. [23] Sentimos porém ter de dizer que, no geral, a execução de sábado muito deixou a desejar.

[20] Excerto não especificado no libreto.
[21] Cena X, Ato III.
[22] No sábado, 30 de janeiro.
[23] Ver folhetim 4.

Folhetim do Jornal do Commercio

10 DE FEVEREIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO FRANCISCO [1]

A ópera o *Cheval de Bronze.* [2] — Benefício de Mlle Duval.

O teatro representa um sítio agradável na China; diz M. Scribe que deve ser na província de Chatong; porém que seja nessa ou em outra qualquer província, em Chatong, em Cheteng ou em Chiting, tudo é a mesma cousa; o principal é que seja no celeste império da China. No fundo vê-se uma aldeia, já se sabe, chinesa, com as suas variegadas casinhas e competentes grimpas, coruchéus e campainhas. À direita, a herdade Tchin-Kao, e à esquerda a entrada de um pagode. Pagode, na Ásia, quer dizer templo da religião de Brahma, de Buda, de Confúcio, ou de outro qualquer bicho. Julgamos necessárias estas duas linhas de erudição para que muita gente do nosso conhecimento não confunda os pagodes de que falamos com os *pagodes* que se usam cá na nossa terra. Todo este cenário tem um ar sofrivelmente chinês, se bem podemos julgar por alguns leques e bandejas de charão que temos visto.

O Sr. Agostinho dos Reis, que a pintou, foi intérprete fiel do gosto chinês, pelas extravagâncias das formas e vivacidade do colorido que empregou, não esquecendo-se, para causar mais ilusão, de espalhar aqui e ali caracteres chineses, à semelhança desses que vemos nas cartas de bichas, e de pendurar dos arrebitados telhados das casas as campainhas de rigor.

O Sr. Reis sabe, como qualquer de nós, que casa na China sem campainha é o mesmo que entre nós campainha sem badalo, de que ninguém faz caso.

---

[1] Esse folhetim apresenta duas características peculiares. Primeiramente, a crônica trata somente do teatro lírico francês e traz apenas uma brevíssima observação sobre o teatro de São Pedro no final; normalmente, acontece o inverso. Em segundo lugar, esse folhetim ocupa, excepcionalmente doze colunas, ou seja, três rodapés, ao invés de oito colunas, como normalmente acontece, ou, mais raramente, quatro colunas.

[2] Ópera-cômica em três atos. Composição de Daniel François Esprit Auber e libreto de Eugène Scribe. Estreou em Paris, no teatro Opéra-Comique em 28 de março de 1835; mais tarde, foi rearranjada como ópera balé, cuja primeira representação foi em 21 de setembro de 1857, no teatro Opéra de Paris. No Rio de Janeiro essa peça estreou com a companhia lírica francesa de João Caetano, em 3 de fevereiro de 1847. Essa ópera fantástica versa sobre as aventuras vividas em uma pequena aldeia chinesa, onde apareceu um cavalo de bronze sobre as montanhas. Peki, filha do rico fazendeiro Tchin-Kao, é quem conseguir acabar com o mistério em torno do cavalo de bronze quando nele cavalga, vestida de homem, e consegue resistir à sedução das belas mulheres de Vênus. Assim, ela traz à vida Yanko, seu amado, o príncipe e o mandarim, que a libera do casamento arranjado. SCRIBE, Eugène. *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe.* 2. ed. Paris: Aimé André, 1834-1842. v. 23. p. 271-364.

Georges-Tchin-Kao (todo o china de teatro tem um nome cristão), [3] rodeado de seus amigos mostra-se contentíssimo pelo casamento de sua filha com o mandarim *Pousseur*-Tsing-Sing. Para celebrar tão feliz acontecimento, e sobretudo para principiar a ópera, porque era preciso que de algum modo ela principiasse, M. Scribe escreveu o coro:

Clochettes de la pagode,

Retentissez dans les airs ...[4]

e M. Auber o pôs em música, que não tem nada de chinesa, porque é francesa, muito francesa, e bem bonita. Para animar a cena e fazer divergência ao canto, uma chinazinha, que por não ter nome no poema batizaremos com o de *Dlin-Dlin*, dança com graça, pulando e rodando com os dedos para o ar e a cabeça a mover-se: alguns chinões a acompanham nesses movimentos. Cenário, dançado e música fazem um todo muito agradável e excitam o desejo de ver o prosseguimento da história, que tão alegre principia.

Georges-Tchin-Kao *e Pousseur*-Tsing-Sing ficam a sós e conversam sobre seus negócios. O mandarim está satisfeitíssimo com o seu quinto casamento; porém, como não há prazeres completos, nem mesmo na China, a lembrança que a sua quarta mulher é um demônio de mau gênio lhe vem assombrar a felicidade. Esta quarta mulher chama-se *Mège*-Tao-Jin. No momento em que o marido conta suas proezas, entra ela em um palanquim, que são as carruagens do celeste império. Três pessoas em cena formam, pela nomenclatura musical, um *terzetto,* e M. Auber não podia perder tão bela ocasião: meteu mãos à obra, e deu-nos música como ele sabe compor nos seus momentos de feliz inspiração. É de sentir que a voz do mandarim não ajude as outras duas; porém; em compensação, o terror que mostra pela notícia que lhe dá a quarta mulher que a primeira, segunda e terceira não tardam a chegar, causa riso. Este mandarim foi nomeado *tchang-i-long* do príncipe imperial. Tchang-i-long é como quem dissesse camarista permanente. A honra era grande, porém os inconvenientes ainda eram maiores; mas honra e proveito não cabem num saco dizemos nós: na China dirão de outro modo.

O príncipe *Mullot*-Yang, acompanhado de seus fiéis vassalos, aparece e canta uma *canção* que diz:

J'ai pour guides en voyage

La folie et l'amour, etc .[5]

[3] Ao longo da crônica, o folhetinista une o nome dos cantores ao dos personagens, respectivamente.
[4] Introdução. Em português: "Sinetas da pagode/ Ressoem pelos ares..." .
[5] Cena V, Ato I. Em português: "Tenho como guias na viagem/ A loucura e o amor, etc.".

Moço que canta tais palavras dá a conhecer seu caráter. Vestido com gosto, como deve ser todo o filho de imperador, alegre como um príncipe, tratando a seus vassalos com afabilidade, e cantando com consciência e arte, torna-se uma personagem agradável.

Os sonhos sempre mereceram crédito entre os povos bárbaros e entre as pessoas crédulas: o príncipe era bárbaro e crédulo. Sonhou com moça bonita, e acreditou logo que a dita existia em algum cantinho do seu vasto império. Acordar, esfregar os olhos e pôr-se a caminho em procura da sonhada beleza foi negócio de um abrir e fechar de olhos. Em vez porém de achar aquela a quem procura, encontra-se com o mandarim, e com a penetração natural dos chinas, faz o seguinte raciocínio: "Se este mandarim não é a bela que eu procuro, deve essa sem dúvida ser sua mulher." O mandarim torce-se com este raciocínio; porém cala-se, que assim faz todo o bom súdito. Entra nesse ensejo a quarta mulher. O príncipe cuida que é amante de seus sonhos; mas para logo se desengana.

Georges-Tchin-Kao mandou fazer arroz de todos os modos imaginados e não imaginados para dar de jantar ao filho de seu soberano, e, em companhia de sua filha *Levasseur*-Peki, vem convidar ao augusto hóspede.

O príncipe procura a bela que vira em sonhos; o mandarim teme que o príncipe se agrade de sua nova mulher; Tchin-Kao fica de mau humor, provavelmente porque o arroz está esfriando. Peki olha admirada para o príncipe, Tao-Jin encara raivosa com o marido, e este *quintetto* [6] é sustentado pela orquestra com apropriados motivos e bem conduzida marcha de harmonia. Retiram-se o mandarim. Tão-Jin e Tchin-Kao, e o príncipe fica a sós com Peki. O príncipe é afável, Peki toma logo confianças, e canta para que ele ouça a canção:

Là-bas sur un rocher sauvage
S'élève ce cheval d'airain, etc.[7]

isto é, diz-lhe em agradável música a história do Cavalo de Bronze. É sabido que as mulheres não perdem a ocasião de encaixarem a sua bisca; Peki, vendo o príncipe muito interessado na história que lhe conta e canta, pede-lhe a sua proteção, a fim de que ela venha a casar-se com Yanko, que anda viajando no tal Cavalo de Bronze. O príncipe tudo promete, e nem o contrário podia fazer depois de ouvir cantar tão bem. Neste comenos entra *Mouton*-Yanko, assim em ar de quem cai das nuvens; o fato é que ele vinha das estrelas montado no famoso cavalo, trazendo os olhos ofuscados e a inteligência emaranhada. O príncipe o interroga, e Peki fecha-lhe a boca, porque teme que o amante falando seja convertido em boneco da China. Com que o temos contado o ato já vai estendido, e M. Scribe, para o finalizar, faz sair

[6] Cena VIII, Ato I.
[7] Cena IX, Ato I. Em português: "Lá sobre um rochedo selvagem/ Se encontra esse cavalo de bronze, etc.".

dos bastidores todos os chinas. Em um palanquim vem Peki, noiva do mandarim, Tao-Jin arrepela-se, Yanko chora, o príncipe carrega os sobrolhos, e agarrando-se ao mandarim, leva-o quase de rastos para que em sua companhia cavalgue o Cavalo de Bronze; e M. Auber, para pintar as diversas sensações das personagens, compôs um final admirável de energia e ciência; mas por isso mesmo que as sensações das personagens são diversas, não podem elas marchar de acordo e desafinam como verdadeira gente da China. Por nossa felicidade porém,, na maior força da desentoação cai o pano, e a província de Chatong com todos os seus habitantes desaparece a nossos olhos.

Torna a subir o pano depois de um intervalo sofrivelmente longo, e em uma varanda em casa de *Georges*-Tchin-Kao vê-se este sentado junto a uma mesa, tomando provavelmente chá *hysson,*[8] ou ópio que lhe vendeu algum inglês. Levanta-se e canta a ária:

Mon noble gendre a donc quitté la terre!
Ma fille est libre et rentre sous ma loi! [9]

Continua seguindo por aí abaixo, satisfeito porque sua filha está viúva, e se casará segunda vez, recebendo ela novo dote. Entre os costumes da China dous merecem nossa particular afeição: é o primeiro o receberem os pais dotes quando casam as filhas, em vez de os darem aos genros, como cá se usa, evitando-se por este simples modo os farejadores de dotes, que só procuram noiva pelo dinheiro que trazem; e é o segundo não se pagar ao médico senão quando se está de perfeita saúde. As vantagens deste bom costume são claras e compreensíveis.

Na ária de que falamos, Auber misturou o estilo italiano com o estilo francês, e tudo isto para um china cantar; graças porém a Confúcio, *Georges*-Tchin-Kao, com a sua boa voz, ajudada pela beleza da música, colheu aplausos. Depois deste aparecem Peki, Yanko e Tao-Jin; falam todos os três, e muito; e a *peça* está sempre na mesma sem caminhar um passo. Peki e Yanko querem casar-se e Tao-Jin os protege, e para dizerem isto levam bom quarto de hora a secarem a paciência alheia. Por fim de contas *Mège*-Tao-Jin fica só, e para nos compensar da maçada, canta uma ária que é um primor; uma das letras diz assim:

O tourments du veuvage,
Je saurai vous subir,
Et j'aurai le courage
De ne pas en mourir. [10]

[8] Um dos tipos de chá verde.
[9] Cena I, Ato II. Em português: "Meu nobre genro deixou a terra, portanto / Minha filha está livre e retorna a minha lei".

O *andante* desta ária é divino, e sendo de uma melodia simples e seguida, deixa o coração como que saudoso; mas o *allegro* é vivo e espirituoso e afugenta a impressão melancólica do *andante.* Como a ária de *Georges*-Tchain-Kao, é esta também uma mistura dos dous estilos italiano e francês. A formosa Mme Mège canta esta ária com talento e colhe muitas e merecidas palmas. Vemos com prazer que esta cantora vai fazendo progressos. Desejáramos todavia que tivesse mais algum cuidado na dicção e na pronúncia: *j'aurai, courage, mourir*, etc., escrevem-se com um *r* e não com três ou quatro.

Durante o ritornelo correm-se as cortinas da varanda e vê-se sobre um rochedo o Cavalo de Bronze, do qual Tsing-Sing acaba de descer. A viagem tinha sido longa, e o pobre mandarim vinha derreado das cadeiras. Maravilhas e encantos viu ele por onde andou, e como a simples prosa era indigna de relatar tantos prodígios, foi-se aos versos a à música. Depois de cantar um *duetto* com a mulher que o atormenta para que lhe diga o que viu, desejo que nela cresce por saber que a sua indiscrição o metamorfoseará em boneco de pedra ou de pau, adormece, conta em sonhos o segredo que acordado guardara, e cai debaixo do encanto, metamorfoseando-se em boneco para maior satisfação da mulher. Julgam todos que ele dorme, e, como não o possam acordar facilmente com uma banda de música infernal, gritam como desesperados:

Eveillez-vous! éveillez-vous! [11]

Mas depois que o mundo é mundo ainda ninguém acordou um boneco e todos os zabumbas do universo seriam para isso insuficientes; o mandarim está nesse caso. A surpresa dos cantores é extrema e mutuamente se interrogam, até que *Mouton*-Yanko desata a rir às gargalhadas; explica a razão da metamorfose, conta o que também vira na viagem que fizera no Cavalo de Bronze, e como pela boca morre o peixe, o Sr. Mouton, apesar de não ser peixe, é imediatamente transformado em boneco.

Julgou M. Auber que seria capaz de acordar com sua música o par de bonecos, e depois de um coro de grande beleza, empregou um *crescendo* magnífico; e se não conseguiu acordar os bonecos, porque eram de louça ou de pau, pôde ao menos despertar o entusiasmo dos espectadores pelo grandioso da sua apropriada composição.

Com amante e marido convertidos em louça, qualquer mulher arrenega-se; ainda se fosse só o marido, ficava uma consolação; porém ambos é demais: assim pensa *Levasseur*-Peki, cismando ao mesmo tempo no meio de sair da posição equívoca em que se acha; e como

[10] Cena VI, Ato II. Em português: "Ó tormentos da viuvez/ Eu saberei a vós me submeter / E terei a coragem/ de não morrer".
[11] Cena XII, Ato II. Em português: "Acorde! Acorde!".

mulher que cisma está para fazer alguma estralada, breve aparece ela vestida de homem, e mostrando o ânimo e valor do sexo que tomara, salta em cima do cavalo, e, sem que fosse preciso dar de esporas, parte por esses ares para desencantar o amante, e cremos que também o marido; mas esta última suposição não afiançamos. Se o Cavalo de Bronze não fosse obra de fada, seria difícil compreender o como ele corre sem mover com as pernas; mas havendo feitiçaria no negócio, tudo é permitido.

M. Scribe manda no seu poema que no terceiro ato o teatro represente um jardim celeste no meio das nuvens, e o Sr. Agostinho dos Reis entendeu a rubrica às avessas e pintou nuvens no meio de um jardim. Todavia ao levantar do pano uma roda de palmas recompensou o pintor pelo seu trabalho. No meio do jardim um repuxo d'água verdadeira como a da Carioca, [12] ornando com luzes, alegra a cena e dá-lhe certo ar de veracidade. De entorno ao tanque algumas ninfas realçam o quadro. *Durval*-Stella, a deusa desse jardim encantado, e sua melhor flor, aparece no meio das ninfas; roupas brancas prateadas cobrem-lhe o corpo, e um círculo de brilhantes estrelas orna-lhe a cabeça; seus olhos porém mais brilham do que essas estrelas. No meio de atmosfera de luz e encantos, seu coração vive triste e oprimido, e só pela liberdade suspira. Este sentir e esperar nos diz ela na deliciosa cavatina:

De ma délivrance

La douce espérance...[13]

M. Auber escreveu esta cavatina para ser cantada em um jardim celeste, e assim dizendo-se, nada mais se pode acrescentar; *Duval*-Stella não só cantou bem (menos na primeira noite), [14] como a todos encanta com seu poder de fada.

O príncipe da China, depois que o Cavalo de Bronze o trouxera para entre as ninfas, ainda aí se acha, e sem vontade nenhuma de voltar para a terra. Nunca príncipe algum teve tanta razão, e nós mesmo, que não somos príncipe, faríamos outro tanto. O destino dos homens está escrito no céu, e com maior razão ainda os dos imperadores da China, que são filhos do sol e netos da lua; assim pois, o príncipe *Mullot*-Yang realiza no planeta os sonhos da terra. Não é só porém cá neste mundo que se fazem leis cruéis; nos planetas também as há horrorosas. E o que diremos das que regem os cometas! O pobre do príncipe estava namorado louco de uma beldade, encontra-a no planeta, e para mais o enlouquecer, esse

[12] No século XIX, Carioca era um espaço no centro do Rio de Janeiro onde havia um grande chafariz de granito legítimo e trinta e cinco torneiras, construído em 1834, o qual serviu à população até quase o fim século. COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: José Olympo, 1965. v. 3.

[13] Cena I, Ato III. Em português: "De minha libertação/ A doce esperança...".

[14] *Le Cheval de Bronze* foi representado, além da sua noite de estreia, nos dias 6, 7, 8 e 10 de fevereiro, de acordo com os anúncios teatrais do *Jornal do Commercio*.

planeta era Vênus, e há uma lei tão bárbara e desumana, que lhe proíbe dar um inocente beijo na suspirada amante, que não lhe foge com a face!... No nosso planeta só no Conservatório Dramático é que existem semelhantes leis. O príncipe e a princesa cantam um *duetto*, que foi delícia para nós que o ouvimos, e perdição para eles que o cantaram. A música abranda os corações, exalta a fantasia, e os beijos vêm logo atrás fervendo. Desgraçados amantes! Beijo[15] não era dado, que a terra se abre, e pelo buraco cai o príncipe e fica a princesa olhando ao sinal.

A inquieta e buliçosa *Levasseur*-Peki devia caber a glória de quebrar o encanto e fazer feliz a toda esta gente. Com todo o sangue frio, e sem que os excitados sentidos lhe escaldem a imaginação, resiste facilmente às seduções das ninfas, e, o que é mais, da própria Stella; apodera-se do talismã, e tomando-a nos braços desmaiada, desaparece pelo mesmo buraco por onde se sumira o príncipe.

Quiséramos que Mme Levasseur não exagerasse tanto o seu papel: limitamo-nos a esta simples observação para não entramos, a seu respeito, numa crítica demasiadamente severa.

Logo que os dous amantes desaparecem para baixo, aparece de cima uma nuvem, a qual, estendendo-se na boca do teatro, oculta a cena; por detrás do nevoeiro os *puxa-vistas* andam em tal motim e borborinho que nos pareceu que nas nuvens se preparava uma trovoada; graças porém a Santa Bárbara e S. Jerônimo, as nuvens ameaçadoras se ajuntam, e subindo para a sua primitiva morada, deixam ver o interior de um pagode magnífico pintado e decorado. São os ídolos deste templo a encantada trindade, príncipe, mandarim e súdito; toda a população chinesa dá-lhes com incenso pelas ventas, e entoa, e às vezes desentoa, para repouso de suas almas, o coro sagrado:

Que l'encens et la prière
Vers eux s'élèvent de la terre. [16]

No melhor do cântico arrebenta lá do teto do pagode uma nuvem carregada, não de eletricidade e coriscos, mas sim da encantadora Stella e da desinquieta Peki. É fácil compreender-se que esta dupla aparição vem dar fim ao encanto, e por conseguinte a toda a fábula. Com efeito Peki, senhora da pulseira, que não lhe foi difícil conquistar, anima o príncipe e o amante, deixando, como de razão, o marido para o fim; e depois de muita festa e mais festa, danças, cantorias e repetição do coro de introdução, casam-se todos, e o público dá muitas palmas, e acaba-se a história com geral satisfação.

[15] No jornal, "beijo", em caixa baixa.
[16] Cena VI- final, Ato III. O coro canta: "Que o incenso e a oração/Para eles, se elevem da terra".

Esta ópera chinesa está num pequeno livrinho que barato custa; mas para realizá-la em cena foi preciso muito dinheiro, grande perseverança e desejo de agradar; estas duas últimas qualidades possui o Sr. João Caetano em subido ponto; a primeira porém se lhe escasseia, mas conta ele com a generosidade do público, que sem dúvida avaliará os seus esforços e saberá compensá-los. É a primeira ópera representada no Teatro de S. Francisco, para a qual se fazem cenários e vestuários inteiramente novos, e que infelizmente para mais nada servem. Mas é preciso semear para colher; as duas últimas representações foram enchentes reais; as seguintes recompensaram sem dúvidas o artista empresário. Esses, ao menos, são os nossos votos.

Anunciava-se para o dia 2 do corrente o benefício de Mlle Duval; em consequência porém dos ensaios do *Cheval de Bronze*, ficou transferido para o dia 5, e como quase sempre estas transferências trazem outras consigo, não subiu à cena o espetáculo tal qual nos prometera a beneficiada nos seus anúncios. [17] A culpa não foi sua, e nem tão pouca nossa, devendo tudo recair sobre a polca, que na presente quadra carrega com todo peso das desculpas, e quantas vezes, coitadinha! inocente. Está pois decidido, e geralmente acreditado, que Mme Levasseur foi atacada subitamente pela Polca,[18] e que a este contratempo se deve a mudança de espetáculo e substituições que presenciamos para desconto de nossos pecados. Como os cartazes e anúncios nada dissessem acerca dessas mudanças, é necessário que contemos quais elas foram. Tivemos em primeiro lugar o 1º ato da *Ambassadrice;* apareceram todas as antigas personagens, exceto Mme Levasseur, substituindo-a Mme Geneuil, o que nos fez, e a mais alguém, dar ao diabo a Polca. Mme Duval, como era de supor, esmerou-se para agradar a esse público que concorrera ao seu benefício, e que um só lugar em todo o recinto da sala não deixara desocupado. Centenas de olhos, em que se liam a satisfação, dirigiam-se para a beneficiada, e centenas de mãos ao acabar ela a magnífica ária final bateram estrepitosas em sinal de aplausos, e bravos entusiásticos as acompanharam. Esperavam todos com impaciência o 2º ato dos *Diamants de la Couronne*, quando, levantando-se o pano surdiu dentre os bastidores o homem de mau agouro, e pedindo desculpa ao público, participou-lhe que, em consequência do incômodo de Mme Levasseur, seria substituído o 2º ato dos *Diamants* por uma ária com variações da mesma ópera, e pela

[17] Foram anunciadas as seguintes peças para o benefício: o segundo ato dos *Diamants de la Couronne*, primeiro ato de *L'Ambassadrice*, o *Châlet* e, para finalizar, a *Arragonaise*. O benefício foi transferido para o dia 3 de fevereiro, quarta-feira.
[18] Citado como no jornal, com inicial em letra maiúscula.

cavatina do Barbeiro de Sevilha, ambas cantadas por Mlle Duval; e que no entanto, para dar-se tempo à beneficiada a correr a via-sacra, ia-se começar a representação do *Châlet.*[19]

O que foi dito foi feito. Que o *Châlet* começasse, não admira; o que causa espanto é que pudesse ele chegar até o fim. Mme Geneuil, a substituta dessa noite, cantou a parte de Betly, que outrora fora cantada por Mme Levasseur, e não diremos como, porque se deve levar em conta o haver-se ela prestado de boa vontade a servir a uma sua companheira, e sem o necessário tempo para estudar dous papéis: é de louvar esse procedimento, e a crítica emudece diante de uma ação generosa. Queremos supor que ela foi chamada às sete horas dessa mesma noite para desempenhar os dous papéis, porque os cartazes com letras bem grandes nas esquinas das ruas nada diziam dessa substituição, e bem pelo contrário faziam crer que o espetáculo iria à cena como se anunciava havia dias. Bem entendemos... mas nos calamos, porque em dia de benefício deve haver indulgência... O público não indaga estas cousas por miúdo; ao que lhe agrada aplaude, e ao que lhe desagrada dá pateada; e como o *Châlet* estava neste último caso, usou do seu direito mimoseando os atores com estrondosos sinais de descontentamento.

Antes do *Châlet*, cantou Mlle Duval as variações de que falamos, ou, por outra, de que falou o *homem-cartaz.* Só quem a tem ouvido cantar, e admirado a prodigiosa agilidade de sua voz, poderá fazer ideia justa do como executou ela essas variações; uma clarineta não faria as voltas, *grupetti* e trinados [20] com mais clareza. O instrumento bem tocado admira; mas quando se consegue superar com a voz as dificuldades do instrumento, a admiração transforma-se em entusiasmo; assim o presenciamos nessa ocasião. Aplausos, gritos de entusiasmo, coroas e ramos de flores atirados por senhoras recompensaram dignamente a artista.

Para finalizar o espetáculo e deixar-nos agradáveis impressões, reservou Mlle Duval para cantar em último lugar a cavatina do *Barbeiro e a Aragonesa.* Admirou a todos a sua boa pronúncia italiana, e dificuldades que ajuntou à tão conhecida cavatina [21] de Rossini: permita-nos porém que lhe façamos uma observação. Depois que mostrou nas variações que acima mencionamos agilidade de voz, devia na *cavatina* ser menos pródiga de ornamentos e variações, que, sendo demasiadas, fazem perder o caráter da música. Algumas variantes na

[19] Ópera-cômica francesa de Adolphe Adam e libreto de E. Scribe e Melesville.
[20] Segundo a terminologia musical, *grupetto*, do italiano, ou *doublé*, do francês, é um ornamento da melodia, formado de três ou mais notas ascendentes ou descendentes. Trinado, por sua vez, é um ornamento formado pela nota real alternada rapidamente com sua auxiliar, um tom acima, finalizado no retorno à nota real. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 64.
[21] Sobre definição de cavatina, ver nota 41, folhetim 1.

repetição da *cabaletta* [22] são permitidas para romper a monotonia do motivo; e no deixar-se a voz correr *ad libitum* nos pontos d'orgão mostra-se ciência e gosto; mas a todo o momento, e sem atenção a frase musical, interromper o canto com gorjeios e trinados, é grande impropriedade na música italiana. Diremos pois que admiramos a agilidade da voz de Mlle Duval nas *variações* da cavatina do *Barbeiro*; mas não lhe louvamos a lembrança.

A *Aragonesa*, já tantas vezes cantada no segundo ato do *Domino noir*, mereceu as honras do *da capo*. Com modéstia e reconhecimento a repetiu Mlle Duval, e novas flores e aplausos mostrara-lhe a satisfação do público.

Enquanto o Teatro de S. Francisco dava-nos brilhantes espetáculos, o Teatro de S. Pedro pregava tablados para os bailes mascarados; enquanto o Teatro de S. Pedro pregava tablado para os bailes mascarados, os amigos ou inimigos das Sras. Lasagna e Candiani descompunham-se alta e poderosamente, estas duas *primas* se enviavam epístolas [23] sentimentais; enquanto as duas primas se epistolavam, muita gente quebrava a cabeça para explicar tão estranha e descomunal amizade; enquanto estes quebravam a cabeça, nós tomávamos os nossos apontamentos para no seguinte folhetim tratarmos dos *contratos-gêmeos* e da mascarada, por serem objetos dignos de andarem juntos. *Deo gratias!*

[22] *Cabaletta*, de acordo com os termos musicais, é uma ária operística breve e melodiosa, comumente executada por um solista. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia ... op. cit.*, p. 19.

[23] Nos dias 2 e 3 de fevereiro foram publicadas, na seção "Correspondência", cartas trocadas entre A. Candiani e A. Lasagna, aparentemente por iniciativa daquela, quem escreveu a primeira das correspondências. Ver nota 13, folhetim 19.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 12 de fevereiro de 1847

ANÚNCIO BAILES MASCARADOS [1]

THEATROS

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

SALÃO DE BAILE MASCARADO.

Em as noites de 13, 14, 15 *e* 16 *do corrente.*

A direcção, reconhecendo que a pratica até aqui seguida para a venda dos camarotes torna-se onerosa para algumas familias, e difficulta portanto a concurrencia de pessoas que desejão occupa-las nestas quatro noites, declara que serão dados gratuitamente á pessoa que comprar um camarote os bilhetes de entrada pela seguinte distribuição:

Théâtre de S. Francisco

COMPAGNIE LYRIQUE FRANÇAISE.

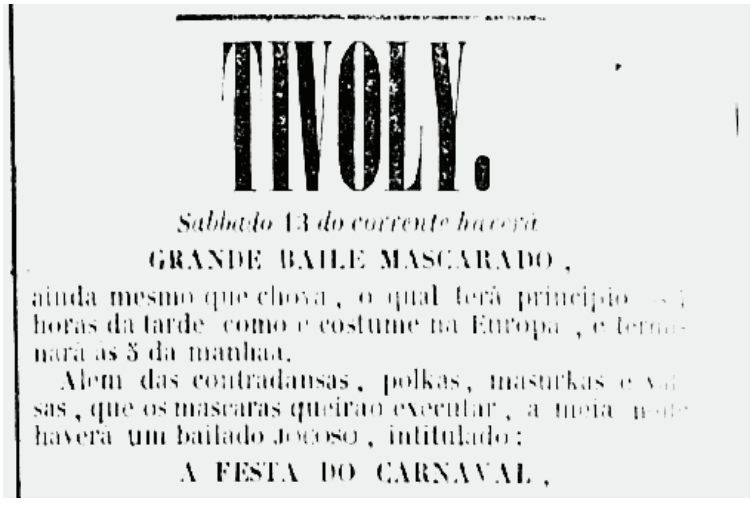
Samedi 13, *dimanche* 14, *lundi* 15 *et mardi* 16.

GRANDE SOIRÉE VÉNITIENNE,

OU

BAL MASQUÉ,

dirigée par M. Geneuil. On observera les mêmes mesures de police que celles qui ont été publiées pour le théâtre de S. Pedro d'Alcantara.



TIVOLY.

Sabbado 13 *do corrente haverá*

GRANDE BAILE MASCARADO,

ainda mesmo que chova, o qual terá principio [illegible] horas da tarde como é costume na Europa, e terminará ás 5 da manhaã.

Alem das contradansas, polkas, masurkas e valsas, que os mascaras queirão executar, a meia noite haverá um bailado jocoso, intitulado:

A FESTA DO CARNAVAL,

[1] Anúncios publicados na rubrica "Teatros". Ver anúncios completos no Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

16 DE FEVEREIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Os bailes mascarados [1]

Os homens passam descuidados durante séculos por diante de montanhas em cujo seio se ocultam imensos tesouros, e nem os passados exemplos lhes fazem bater o coração de desejo de as explorarem, e nem a cobiça lhes desperta o ânimo, até que um mais feliz ou audaz, por acaso ou coragem, descobre uma partícula desse escondido tesouro; então acordam todos como de um longo sono, maravilham-se que semelhante ideia não lhes tivesse acudido, lastimam o tempo perdido, o que era indolência torna-se em agitação, e todos, obedecendo a um só pensamento, atiram-se insôfregos na exploração da montanha, escavam-na por todos os lados, cruzam as suas entranhas com minas e galerias, e o ouro que delas extraem recompensa de sobejo os seus trabalhos e fadigas.

É esta a história dos bailes mascarados entre nós.

Há muitos anos que não se ignora por cá que nos teatros da Europa dão-se bailes mascarados nos dias do carnaval, e que os empresários desses divertimentos colhem avantajados lucros; e no entanto ninguém se havia lembrado de imitar esse uso, tendo tão bons exemplos para seguir. Acresce mais que o jogo do entrudo [2] era reputado bárbaro e perigoso, e como tal a população sensata o queria ver banido dos nossos costumes; as autoridades policiais iam de acordo com esse voto, e, apesar dessas circunstâncias favoráveis, não se movia uma só pessoa a fim de dar impulso a esse novo gênero de espetáculo e explorar a curiosidade pública. Uma resposta davam quando se estranhava essa indolência: "A nossa população", diziam, "não está ainda educada para tais divertimentos; é uma má especulação". Assim pensavam também os homens ao passarem por junto da montanha: "Aqui,

[1] Por iniciativa da atriz Clara Delmastro, a partir de 1846, tornou-se uma tradição os bailes de Carnaval. Os dois principais teatros líricos do Rio de Janeiro e o teatro de bonecos e acrobacias, o Tivoly, promovem bailes mascarados, típicos nas comemorações da referida festa. Em 1847, a festa do Carnaval aconteceu a partir do sábado 13 de fevereiro até a terça-feira, 16; sendo, 17 de fevereiro a Quarta-feira de Cinzas. *Jornal do Commercio,* 12 e 17 de fevereiro de 1847. Ver anúncio dos Bailes mascarados e da Procissão de Cinzas em Anexo 3.

[2] Comemoração popular do Carnaval.

murmuravam entre si, não há ouro, e cavar minas seria uma má especulação". E aqueles tanto se enganavam como estes. Ouro havia a ajuntar na montanha e no teatro; só faltava o primeiro impulso, o exemplo animador que guiasse os indecisos.

À Sra. Delmastro coube a glória de abrir esse exemplo. Ou pelas reminiscências que tinha da Europa donde viera, ou por cálculo e coragem, julgou que os bailes mascarados nos teatros podiam lhe se lucrativos, e, sem temer os obstáculos e o perigo das inovações, ofereceu-nos os primeiros bailes no Teatro de S. Januário no carnaval do ano passado. [3]

Estavam dados os primeiros passos; a especulação tinha sido feliz, caíram os obstáculos, e cresceu instantaneamente o desejo da imitação.

Enquanto duvidavam dos lucros, todos se encolhiam; mas tão depressa foram estes patentes, que animosos se levantaram. Em negócio de ganhar dinheiro é sempre assim: um se arrisca primeiro; se é mal sucedido, a multidão ri-se e moteja-o; se a fortuna porém coroa seus esforços, segue-o alvoroçada, e mais faz quem mais pode. A Sra. Delmastro realizou alguns lucros com os primeiros bailes; riam-se dela antes de verem o resultado, e por último riu-se ela de todos. A diretoria do Teatro de S. Pedro aguardava o fim da especulação; viu-a, soube de seus ganhos, calculou a capacidade do Teatro de S. Pedro comparada com a de S. Januário, chamou carpinteiros, e enquanto a população desta cidade comungava e rezava pela Paixão do Senhor na Semana Santa, os martelos batiam, e nos dias de Páscoa a plateia e caixa do teatro apresentaram-se convertidas em imenso salão. A imitada especulação foi magnífica: o povo correu ávido de divertimento, e os cofres do teatro receberam em três noites para cima de 16 contos de réis! [4]

O impulso estava dado, e os imitadores não deixariam de aparecer. Três bailes mascarados deu o Teatro de S. Pedro o ano passado; [5] neste corrente dobrou o número, oferecendo seis. [6] O Teatro de S. Francisco não podia ficar imóvel espectador desse fácil meio de ganhar dinheiro, e para logo anunciou quatro bailes, entremeados com outros divertimentos. [7] O Tivoly, que, durante o ano, dera não sabemos quantos bailes mascarados por especial benevolência do senhor chefe de polícia, não recuaria decerto neste assalto às

[3] Segundo os anúncios do no *Jornal do Commercio,* os bailes aconteceram nas noites de 21 e 24 de fevereiro de 1846.
[4] Os bailes mascarados do teatro de São Pedro foram dados nas noites de domingo, 12, terça-feira,14, quinta-feira, 16, e sábado, 18 de abril de 1846.
[5] Foram anunciados, entretanto, quatro bailes, conforme a nota precedente. Não encontramos notícias de sobre cancelamento de algum deles.
[6] Em 1847, por ocasião do Carnaval, no teatro de São Pedro foram oferecidos bailes mascarados nos dias 7 (domingo), 9 (terça-feira), 13(sábado), 14, 15 e 16 (terça-feira) de fevereiro. Ver anúncio dos bailes em Anexo 3.
[7] Esse teatro também ofereceu bailes mascarados em 13, 14, 15 e 16 de fevereiro de 1847. Ver anúncio em Anexo 3.

bolsas públicas, e com burlesco anúncio prometeu quatro bailes e apêndices. [8] Uma sociedade particular, estabelecida nesse mesmo Tivoly, invejou, não os lucros, senão o divertimento, e convidou os seus sócios para um baile de fantasia... E aí temos pois em uma semana *quinze* bailes mascarados!

Serão os bailes mascarados capazes de substituir o entrudo e fazê-lo desaparecer dos nossos costumes? É esta uma questão difícil de responder-se.

O entrudo é um jogo bárbaro, pernicioso e imoral. A autoridade, que tem o dever de zelar sobre a moral e a tranquilidade pública, assim pensa, e há anos a esta parte que se afadiga em publicar ordens nos jornais para que ele cesse, ameaçando os infratores com multas e prisões; mas não é fácil extinguir com ordens de jornais e algumas patrulhas usos arraigados entre o povo por espaço de anos. Antes dessas proibições o povo jogava o entrudo consigo em toda a liberdade nas ruas e praças públicas; depois dessas proibições subiu ele para as janelas e o joga com as autoridades nomeadas para o evitarem. Essas cenas ridículas, a que todos nós temos presenteado uma ou mais vezes, são de péssimo exemplo.

Houve uma câmara municipal que compreendeu, e com muita razão, que este meio de que se tinha lançado mão era ineficaz, e que um divertimento popular só se substitui por outro mais popular, e prometeu um programa de bailes e danças mascaradas. Meteram a ridículo a ideia, e seus autores recuaram diante dos motejos. É de lastimar que não tivessem ânimo os vereadores para prosseguir no seu intento. A experiência mostrou como seria bem recebida a inovação.

Os bailes mascarados aclimaram-se entre nós graças a uma mulher; agora compete à autoridade sustentá-los, porque só com eles pode combater ao entrudo. Não julgue porém que da sua parte só basta fazer regulamentos para que os bailes principiem às oitos da noite e acabem às três, e que os máscaras sejam respeitados e não digam insolências. Não: é preciso que a sua intervenção seja mais ativa, e direi vital, e que as suas vistas alcancem mais longe.

Umas das causas do furor do entrudo é a privação em que se vê o povo durante um ano, esperando pelos três dias: aplique-se este meio aos bailes; sejam proibidos durante todo o ano; negue-se-lhes licença, quaisquer que forem as alegações que apresentarem, e designem-se unicamente para eles certos dias do carnaval. Além desta medida, outra devia se tomar. Os bailes nos teatros são dispendiosos, e nem todos podem comprar bilhetes de entrada; a

[8] Os bailes do Tivoly foram anunciados para as noites de 6, 13, 14, 15 e 16 de fevereiro. Entre os apêndices houve os bailados "A Festa do Carnaval" e o "Chapéu Chinês", no dia 14, e em 16, "O Enterro do Carnaval" e a "Ressurreição do Bacalhau", os quais serão comentados mais adiante pelo folhetinista.

maioria da população fica deles excluída.[9] Organizem-se, para remediar essa falta, danças mascaradas e correrias burlescas pelas ruas e praças, que o povo as seguirá, esquecendo-se da água e do polvilho.[10]

Outras muitas providências poderíamos lembrar; porém tememos já ter ultrapassado os limites permitidos a um folhetim de teatro. Desculpa pois pedimos, e deixamos a quem compete dar as providências que julgar acertadas.

Temos, sem querer, falando sério em objeto de tanta folia e galhofa: é que encarávamos o fim, esquecendo-nos dos meios, e que talvez levássemos em vista esboçar o começo da história dos bailes mascarados no Rio de Janeiro.

Eia!... os bailes nos chamam. Pelas portas desses imensos salões improvisados soltam-se torrentes de luz e harmonia; por todas as ruas correm apressados, e às vezes apupados, imensidade de mascarados; aqui e ali veem-se pendurados das janelas trajes diversos, como convidando os passageiros a entrarem para se trasvestirem; desusado motim e alvoroço côa pelos ares; o delírio também de nós se apodera: tomemos uma máscara, um dominó, por ser o mais cômodo e leve, e corramos para misturarmo-nos com a multidão e gozarmos dos seus prazeres, e presenciarmos os seus folguedos.

Onde entraremos primeiro?... Difícil escolha!... Preferência daríamos sem hesitar à *Reunião Campestre;* mas tememos ofender susceptibilidades levando às páginas de um jornal público a descrição de um baile particular. Permitam-me só duas palavras: esteve magnífico!...

Entremos no Teatro de S. Pedro. A orquestra toca a quadrilha do *Ferrador.* [11] De um dos camarotes lançamos um olhar sobre o imenso salão, que ocupa todo o espaço da plateia e de grande parte do cenário; a ária é grande para as correrias e danças dos mascarados; sua iluminação é suficiente, mas não brilhante como podia ser; no fundo à esquerda, em um coreto, a orquestra executa deliciosas quadrilhas e valsas que agitam e enlouquecem a multidão colorida e variegada. É de sentir a falta do outro coreto com banda militar, que havia no ano passado, para tocar sinfonias nos intervalos das danças. O silêncio da música em um baile mascarado fá-lo perder um dos seus prestígios. O sussurro e zumbido da multidão alegre é o melhor baixo contínuo de uma orquestra de carnaval; mas esse sussurro,

[9] De fato, os bailes mascarados dados nos teatros eram direcionados para o mesmo público espectador das óperas. O teatro de São Pedro não divulgou os preços dos bilhetes nos anúncios do jornal. Mas para se ter uma ideia do valor em 1847, o preço das entradas no teatro de São Francisco era de 1000 réis e o valor dos camarotes variava entre 2000 e 4000 réis, dependendo da fileira.
[10] Ou seja, da brincadeira do estrudo.
[11] Não localizamos informações sobre essa composição.

só e desacompanhado, torna-se incômodo; e, além disso, o som dos instrumentos encobrem muitas palavras que ou não se quer que se ouçam, ou não se devem ouvir.

Extraordinário e brilhante espetáculo é o de um baile mascarado! Todas as idades e povos aí têm seus representantes; os mais extravagantes e fantasiados trajes, as mais disparatadas anomalias aí se encontram; e toda essa aglomeração informe agita-se, corre, salta, brada, forma grupos que representam séculos, e o mesmo espírito a anima e a lança no turbilhão da dança. Turcos e cristãos, idólatras e judeus, só das crenças conservam os trajes: o Carnaval os converteu à religião do prazer. Viva o Carnaval.

Com um ano de existência não podem ainda os bailes mascarados chegar entre nós àquela perfeição que os torna na Europa tão agradáveis e únicos no seu gênero; mas para lá iremos caminhando. O *enredo*, essa alma dos mascarados, quase que nos é desconhecido; sem ele torna-se o baile mascarado simplesmente uma sala de dança tumultuosa, e perde aquela inquietação de espírito e cenas jocosas que sucedem pelo incógnito das personagens e curiosidade que despertam. Os máscaras entre nós são (perdoem-nos a expressão) geralmente *insossos:* uma ou outra exceção aparece. Os seus diálogos reduzem-se a bem poucas e insignificantes palavras. Lá passa um por junto de pessoa que não quis mascarar-se e traz a cara descoberta, e diz-lhe: "Adeus, como estás? Eu te conheço. ─ Não admira", responde-lhe esta, " não trago máscara. ─ E tu me conheces?" torna-lhe o máscara. "Não. ─ Pois eu te conheço." E dando-lhe as costas, vai repetir a todos que encontra estes tão espirituosos ditos. Outro, ao passar por um amigo, exclama: "Como estás? ─ Bom. ─ Depois que te deitei ao pasto nunca mais te vi." E, muito satisfeito com a bonita graça que disse, faz uma pirueta e safa-se. Porém os mais intoleráveis são aqueles que procuram envergonhar os conhecidos que encontram.

"Ola! sicrano, gritam com toda a força da vozinha de empréstimo, tu não vais pagar aquela conta na Rua da Quitanda? Olha que o lojista quer te mandar citar." Há sempre quem se ria nessas ocasiões, e a pessoa agredida toma o prudente partido de calar-se e de mudar de lugar. Estas e outras cenas e gentilezas sem sal nem graça repetem-se milhares de vezes em uma noite. Já dissemos que há algumas exceções; infelizmente porém são poucas.

Os indivíduos mascarados dividem-se em duas grandes classes muito distintas: os que se mascaram para não serem conhecidos e os que se mascaram para o serem. Os primeiros andam retirados e silenciosos, gozando do prazer do incógnito no meio de amigos: estes são inofensivos e só servem de ornamento ao baile; e os segundos atiram-se desesperados por entre a multidão, dizem palavras indiscretas até que sejam conhecidos, para que se lhes

admire o bom gosto do trajar. Felizmente há uma outra pequena classe intermediária que não participa nem do acanhamento da primeira nem da sem-cerimônia da segunda, e esta é que constitui o verdadeiro centro do baile.

Há uma cousa muito notável a observar-se. Regra geral: toda a máscara bonita encobre cara feia, e vice-versa. Isto é fácil de explicar-se: os feios querem um dia ser bonitos, ainda que não seja senão *mascarados;* e os bonitos querem experimentar os efeitos de uma cara feia. É decerto uma consolação para um homem ou para uma mulher maltratada pela natureza poder ocultar por algumas horas, debaixo de linda aparência, suas horríveis e horrendas cataduras. Pobre gente! tenham ao menos esse desabafo! Quantos conhecemos nós que de boa vontade e coração trocariam a cara que Deus lhes deu pela máscara que compraram!

A concorrência de bailes não permitiu que o Teatro de S. Pedro realizasse os lucros que talvez tinha em vista. Adiantou a sua abertura dando o primeiro no domingo 7, para ganhar em dias o que poderia perder em números de pessoas. Se o cálculo foi feito, só o demonstrará o balanço final do cofre; e se puderam os demais bailes tirar-lhe alguns espectadores, não conseguirão roubar-lhe a primazia e a melhor gente.

Depois de visitarmos o Teatro de S. Pedro, fomos para o de S. Francisco. Pareceu arrojo a muitos o querer o seu empresário dar bailes em teatro de tão pequenas dimensões, quando a dous passos outro apresentava seu cômodo salão; mas o Sr. João Caetano não é homem de recuar diante de qualquer obstáculo. Atacou a *comodidade* pela *economia*, pôs os seus bilhetes por metade do preço dos de S. Pedro, e o povo, que conhece perfeitamente a diferença que vai de um mil-réis a dous, correu em chusma atrás da barateza. [12]Ainda desconfiou o Sr. João Caetano que a diminuição de preço seria cousa, não para ganhar, mas para igualar a partida que S. Francisco jogava com S. Pedro, e anunciou uma espécie de loteria, que apelidou *tombolá*.

A loteria ou *tombolá* de S. Francisco é próxima parenta das *sortes* das barracas do Campo de Santana [13] em festa do Espírito Santo; a mesma ideia lhe deu nascimento e os mesmos resultados se observam; a única diferença é que tem duas rodas que giram, e dous meninos que se esgoelam para proclamar o número premiado.

O concurso tem sido tal no Teatro de S. Francisco, que quase se pode calcular um indivíduo por palmo quadrado de terreno: Que ruído! que confusão! que oscilação nessa multidão compacta e agitada! Descrever o seu movimento de refluxo para o fundo do salão

[12] Ver nota 9 deste folhetim.
[13] No jornal, "Santa Anna".

quando o sino anunciou a hora do *tombolá*, e as rodas apareceram, é impossível, e melhor será imaginar. Dous meninos vestidos à china proclamavam os números, e suas vozes infantinas perdiam-se no alarido; todos reclamavam silêncio para ouvirem a decisão da sorte, e esse reclamar silêncio era o mais infernal ruído que temos ouvido. Quem são os ditosos que têm tirado a *sorte grande*? Não sabemos, e talvez nem eles mesmos o saibam.

Durante todo o ano têm os diretores do Tivoly dado bailes mascarados no seu lindo pavilhão. Necessário espaço para danças, iluminação brilhante, jardim para passeio, boa música, tudo enfim reuniram os Srs. De-Vecchy e Yorck [14] para tornarem o seu estabelecimento um dos mais agradáveis lugares de divertimento desse gênero. Os três dias do carnaval fazem exceção no ano, e os bailes mascarados do Tivoly o deviam também fazer, sob pena de se verem abandonados por falta de novidade. Não são os seus diretores tão faltos de tino que não vissem esse escolho, e para logo lembraram-se [15] de oferecer ao público o *Chapéu Chinês*, a *Festa do Carnaval*, e o *Enterro do Entrudo* e a *Ressurreição do Bacalhau*.

Mas duas linhas e terminaremos. Estes três salões de baile estiveram constantemente cheios; mas se pelo número dos concorrentes quiser alguém calcular os seus rendimentos, engana-se redondamente. Houve uma troca de *senhas* prodigiosa. Muitas pessoas conhecemos nós que, tendo comprado um bilhete por 1$ no Teatro de S. Francisco, aí se demoraram até meia-noite; depois, saindo, trocaram as suas senhas pelas do teatro de S. Pedro, e para este entraram de *graça;* as duas horas foram para o Tivoly, e, graças ao mesmo manejo, também para este entraram novamente de *graça,* tendo assim corrido três bailes, ouvindo três orquestras, visto mais de quatro mil pessoas mascaradas e desmascaradas, dançando, pulando e gritando [16] durante oito horas, pela módica quantia de *dez tostões*! Há muito tempo que os empresários de divertimentos públicos *fintam* ao povo; chegou enfim a vez deste de *fintar* também aos empresários; e por mais esta razão, gritaremos com força e pedimos que gritem conosco: Viva o carnaval!

Prometemos que falaríamos neste folhetim dos *contratos-gêmeos* das duas *primas,* modelos de sentimental e fraternal amizade; pedimos porém desculpa se não cumprimos esta nossa promessa, por falta de tempo: em outro número o faremos. Pela face que levam as

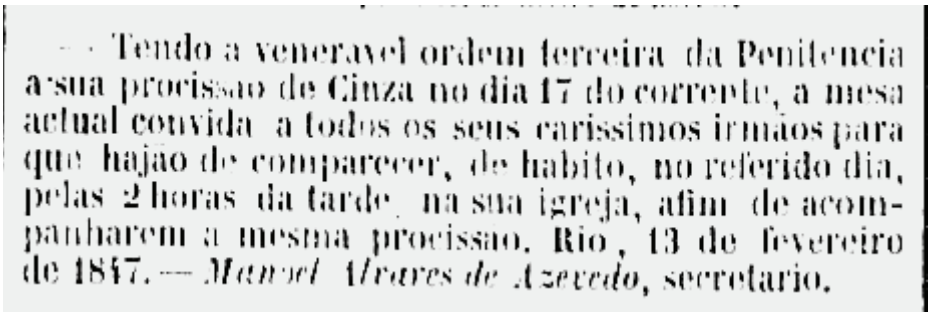
[14] Sobre o Tivoly e seus diretores, ver nota 5, folhetim 17.
[15] Transcrito como no jornal.
[16] Provável erro tipográfico, no jornal: “dançado, pulado e gritado”.

cousas esperamos fazer um elogio à diretoria, mas um elogio magno e machucho como ela nunca chuchou, pela energia que tem mostrado. Custou! mas antes tarde que nunca.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 17 de fevereiro de 1847

ANÚNCIO DA PROCISSÃO DE CINZAS [1]



— Tendo a veneravel ordem terceira da Penitencia a sua procissão de Cinza no dia 17 do corrente, a mesa actual convida a todos os seus carissimos irmãos para que hajão de comparecer, de habito, no referido dia, pelas 2 horas da tarde na sua igreja, afim de acompanharem a mesma procissão. Rio, 13 de fevereiro de 1847. — *Manoel Alves de Azevedo*, secretario.

[1] Anúncio publicado na rubrica "Declarações". Ver transcrição do anúncio no Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

24 DE FEVEREIRO DE 1847

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Os contratos-gêmeos. — Estreia da Sra. Mugnay na ópera *I Capuleti e i Montecchi.*

Todos os cantores que cá temos chegaram por arribação; [1] ninguém foi contratá-los à Europa; de lá saíram ou porque não podiam ganhar a vida, ou por outro qualquer motivo; o fato é que, quando menos se esperava, entraram eles pela barra. Se ao deixarem suas pátrias contavam com o bom agasalho dos brasileiros, fizeram muito bem, e a experiência tem mostrado que o cálculo foi excelente. A diretoria do Teatro de S. Pedro, justiça lhe seja feita, não perde a menor ocasião de satisfazer o gosto e caprichos do público contratando novos cantores, porque sabe que a variedade deleita: deste modo bons e maus têm subido ao tablado, e o nosso bondoso público tem aturado a todos eles. É natural que um ou outro tenha mais merecimento, que uma *dona* tenha melhor ou pior voz, que seja mais ou menos bonita e engraçada, e que as simpatias se manifestem. Mas a vaidade cega a essa gente de teatro; os aplausos da plateia e os elogios da imprensa transtornam-lhes a cabeça, esquecem-se que a maior parte desses aplausos e elogios são devidos mais à vontade do público do que aos seus merecimentos reais, enfunam-se, julgam-se artistas de primeira plana, e, como por milagre, esquecem-se do que foram na Europa e do que lá valiam. Ao desembarcarem tudo lhes serve para entrarem no teatro, sobem à cena, os aplausos e palmas não lhes falta (e a quem têm eles faltado?), de humildes que eram tornam-se exigentes, e esperam orgulhosos a renovação de contratos para imporem leis e ameaçar com sua retirada.

O teatro é uma mina que querem explorar sem atenderem a cousa alguma, e o mais galante é que o público lhes serve de cavadeira para abrirem essa mina. "O público", diz logo um, "não pode passar sem mim (que modéstia): eu canto muito bem, mesmo muito melhor do que pensava quando estava na Itália, e senão, que o digam as palmas e coroas que eu faço o obséquio de receber; portanto, se querem renovar o meu contrato, hão de dar-me 700, 800 ou

[1] Ideia lançada no folhetim 6, ver nota 6.

900$ por mês, se me não der na cabeça pedir 1:000$; quando não, vou-me embora, e veremos como fica isto por cá."

O que acabamos de dizer serve de proêmio à história dos *contratos-gêmeos*.

Há mais de três anos que no Rio de Janeiro se acha a Sra. Candiani, e nunca deixou de ser contratada por muito bom dinheiro, com excelentes condições, e ultimamente com uma cláusula pouco delicada para a diretoria; os pingues benefícios não lhe têm faltado, e os interesses têm-lhe corrido magnificamente. Ao princípio mereceu as mais altas simpatias e proteções; e se as perdeu ao depois, não foi por decerto culpa nossa, e nem com isso nos importamos; em uma palavra, a sua sorte no Brasil é bem diversa da vida que passara na Itália. Há quase seis meses que não comparece em cena por motivos que lá sabe, [2] e como quisesse aproveitar esta ausência reaparecendo pela primeira vez em seu benefício, e a diretoria julgasse que assim não devia ser por interesse da empresa, entendeu que era isso encarniçada guerra que lhe faziam; viu fantasmas, inimigos e perseguidores por toda a parte, e para defender-se celebrou uma *liga* ofensiva e defensiva com a Sra. Lasagna. [3] Está-nos parecendo que o raciocínio que fez a Sra. Candiani, ou que alguém por ela fez, antes de tal empreender, foi o seguinte:

"Eu e Lasagna somos as melhores cantoras; disto ninguém duvida, nem nós mesmas, modéstia à parte; [4] por conseguinte o teatro não poderá passar sem nós: logo, posso concluir, a diretoria há de nos contratar, quer queira, quer não, porque o público, a quem somos superlativamente gratas, assim o determinará. Só há uma pequena dificuldade. A experiência tem mostrado pelo espaço de dous anos que só basta uma dama para se cantarem muitas óperas; e como a gente da diretoria [5] anda de candeias às avessas comigo, muito temo que seja eu excluída e a minha queridíssima rival encaixada no meu lugar; convém pois ligar-me com esta, porque então não haverá remédio senão sermos ambas chamadas para salvar o teatro; devendo para esse fim não assinar a amada colega o contrato sem a expressa cláusula que eu também serei escriturada com as mesmas condições, ou, por outra, assinarmos um contrato-gêmeo. É verdade que a diretoria pode arrepiar-se com esta exigência... mas qual! Eu já a

[2] De acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio* e acompanhando a "Semana Lírica", sabemos que A. Candiani cantou pela última vez na *Norma*, no dia 15 de outubro de 1846. Há, naturalmente, um exagero do folhetinista ao afirmar que "há seis meses" Candiani não aparece em cena, posto que havia cerca de quatro meses que não interpretava. O motivo, ao qual o folhetinista diz ser conhecido, não é tão evidente assim. Oficialmente a cantora estava afastada para se recuperar de uma moléstia que teria abalado sua saúde. Entretanto há indícios de que esse não teria sido o único motivo do seu afastamento; conflitos internos entre ela, outros cantores e a diretoria seriam um forte motivo para essa ausência prolongada.

[3] Conferir trechos das cartas das duas cantoras publicadas no *Jornal do Commercio* em 31 janeiro, 2 e 3 de fevereiro. Ver nota 13, folhetim 19.

[4] No jornal, "a parte".

[5] "a gente diretoria", no jornal.

apalpei na minha escritura passada, quando exigi certa exclusão, [6] e a encontrei mole como cera...Não tenhamos medo... vamos assinar a *liga*."

Assim talvez raciocinasse, e nós tiramos daí a seguinte conclusão: *Quando se encontra mole, mais se calca.* Medite a diretoria nesta sábia conclusão, digna do rei Salomão.

Ao indagarmos quais foram as razões que poderiam mover a Sra. Lasagna, ou a alguém por ela, a aceitar e celebrar a liga, vemo-nos muito embaraçados. Por mais que cogitemos, não nos é possível classificar este fato devidamente. Que à Sra. Candiani aproveitasse a liga, é fácil de compreender; mas que fosse ela útil à Sra. Lasagna, é o que ninguém pode entender. A Sra. Lasagna a princípio teimou, quis mostrar-se forte; porém, tendo encontrado outro mais forte, pensou no caso e teve de ceder. As duas cartas que escreveu, uma à colega que a metera na dança, e outra ao público, participando-lhe que estava contratada, são as duas maiores antíteses que temos visto no corrente ano. A Sra. Candiani, vendo o plano malogrado, bateu em retirada com a mesma sem-cerimônia com que tinha atacado, e a sua chefe de fila, achando-se só, tratou também de retirar-se, e ambas as *primas* fizeram uma retirada *honrosa*. Viva!...

A exposição que acabamos de fazer não passa de suposição.

Dizem os Jurisconsultos: indagai a quem aproveita o crime, que descobrireis o criminoso. Por semelhança dissemos nós: indaguemos a quem aproveita a liga, que descobriremos o seu inventor. Ora, como não víamos a quem ela mais aproveitasse do que à Sra. Candiani, para essa *prima* atiramos as suspeitas. Talvez que nos enganássemos, e que sem querer fizessemos uma grande injustiça; se tal é, pedimos-lhe perdão, e prometemos fazer penitência, que estamos em tempo disso; porém, se nossas suspeitas são fundadas, declaramos a Sra. Candiani que só nos reconciliaremos com ela quando cantar pela primeira vez, porque a doçura e suavidade de sua voz desarmam maiores cóleras.

Digamos por fim com toda a seriedade que papel representou a diretoria nessa comédia dos *contratos-gêmeos*. É incontestável que a atual diretoria, durante o tempo de sua administração, tem procurado tornar o teatro digno do público da capital. Algumas vezes tem errado, ou por falta de conhecimentos profissionais, ou porque as circunstâncias a impeliram. Censuras se lhe tem feito, e nós mesmos, há bem pouco tempo, desaprovamos o seu procedimento. Hoje, porém, somos obrigados a dar-lhe louvores. Com toda a energia repeliu as insólitas proposições da Sra. Lasagna, e, não se acobardando com a guerra que lhe fizeram,

[6] Trata-se do desligamento do barítono Eduardo Ribas da companhia lírica italiana. Ver nota 16, folhetim 3.

prestou relevante serviço à empresa que representa. A Sra. Lasagna foi escriturada não como ela quis, mas como a diretoria entendeu que devia razoavelmente ser.

Este procedimento firme, que, a nosso ver, seria o maior serviço prestado pela diretoria atual ao teatro, a absolveria de todos os passados erros, se o ressentimento não o viesse deslustrar e dar-lhe um caráter de injustiça. Com o contrato da Sra. Lasagna houve firmeza; mas com o da Sra. Barbieri (se é verdade o que nos afirmam) houve mais do que proteção. Dizem-nos que os ordenados destas duas cantoras não guardam a menor proporção; se assim é, esta desigualdade, que será diversamente comentada, lança uma pecha sobre a dignidade com que se quis haver a diretoria na reforma dos contratos. A sujeição da Sra. Lasagna seria um grande exemplo futuro, se a proteção e subido ordenado concedido a Sra. Barbieri não lhe viesse destruir o efeito.

Valha-nos Deus! Nunca podemos fazer um elogio completo...

Medonha e tempestuosa principiou a noite de 19: o vento corria desenfreado pelas ruas em violentas rajadas, os lampiões por ele balançados gemiam em suas argolas de ferro, e as portas batiam com estampido. A escuridão era completa; por espaços o relâmpago, fendendo as nuvens, espalhava momentâneo e lívido clarão, que tornava depois mais densas as trevas; o trovão rolava surdo e ameaçador; as nuvens negras e enoveladas, açoitadas pelo vento, galopavam pelo espaço, deixando cair após de si grossos e tépidos pingos d'água; tudo enfim anunciava uma destas tempestades que faz tremer o homem mais animoso.

No meio deste ameaçar da natureza, via-se passar pelas ruas certos indivíduos que afoutos e intrépidos zombavam da tormenta. Seus corações não batiam de terror, a luz dos relâmpagos não os deslumbrava, e o mugido do trovão não tinha som para eles... De diferentes pontos da cidade vinham; mas todos convergiam para um centro único, o Largo do Rocio. [7] Quem eram pois esses indivíduos que desprezavam os ameaços da procela e zombavam do seu furor? Quem eram esses que deixavam o resguardado de suas habitações pelo desabrido do tempo? Eram os *dilettanti!...* os dilettanti, essa raça fogosa e denodada que arrostará o tempo, a natureza, os homens, para ouvir uma cantora nova. Nos jornais do dia haviam lido que nessa noite subiria à cena *I Capuleti,* [8] e que a Sra. Mugnay estrearia na parte

[7] Onde se situava o teatro de São Pedro àquela época. Atualmente, praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro.
[8] *I Capuleti ed I Montecchi*, ópera em dois ato; composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani baseado na famosa peça de W. Shakespeare. Criada em 11 de março de 1830, no teatro La Fenice de Veneza. No Rio de Janeiro teve sua primeira representação no teatro de São Pedro de Alcântara em 2 de dezembro de 1844. ROMANI, Felice. *I Capuletti e i Montecchi*: tragédia lírica in due atti. Milano: Ricordi, 1966.

de *Romeu*, [9] e para logo juraram que iriam ao teatro, ainda que chovesse lanças, coriscos, ou outra qualquer cousa. Chegando ao largo do Rocio, ó desesperação! ó tormento sem par! ó deuses imortais! viram o teatro fechado, completamente fechado como uma lata de *petits-pois* e mudo e silencioso como os túmulos dos Faraós, e apenas bruxulearam debaixo do alpendre as ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis!

"Oh! que não sei de angustia como o conte..." [10]

Após um *dilettante* chegava outro e mais outro, o número ia aumentando, as questões ferviam, as perguntas se cruzavam, o temporal crescia e as luzes das negrinhas espirravam com o vento. ─ Porque não há hoje espetáculo?... foi o grito geral, unânime, cheio de imprecação e concentrado rancor, que ribombou pela abóboda celeste. ─ Acaso teriam medo do temporal?...mas nós aqui estamos!... Então ouviu-se uma voz que assim falou: ─ Meus amigos, não foram coriscos, relâmpagos e fuzis, nem tampouco o vento, a borrasca e o trovão que impeliram o espetáculo de hoje, não! Causa maior, mais estupenda e poderosa, obrigou a fechar as portas do teatro. ─ Qual foi esta causa?... qual foi esta causa? bradou irosa a multidão *dilettante.* Houve um momento de silêncio, ouviu-se o longínguo roncar do trovão, passou uma rajada de vento, e a mesma voz assim se expressou: ─ Quereis saber a causa? ─ Sim! sim! queremos! ─ Pois bem, meus amigos, esta causa, mais poderosa que o cataclismo da natureza, foi a *rouquidão* que repentinamente apoderou-se da voz da Sra. Mugnay. ─ A *rouquidão*!! ─ Foi a resposta que saiu em surdo e contido murmúrio da multidão; depois caiu tudo em completo silêncio, e no meio desse torpor geral só o agudo e estridente grito de ─ Vai empadas, empadinhas quentes, ─ saindo debaixo do alpendre, veio misturar-se com os uivos e sibilos da tempestade e ecoar doloroso nos corações dos *dilettanti*. Para os raios aplicar-se condutor elétrico; para a chuva, o guarda-chuva; para o trovão, algodão nos ouvidos; para os relâmpagos, mãos nos olhos; para o vento, portas fechadas; e só para a *rouquidão* de cantoras ainda se não descobriu remédio: de nada servem avencas, balas do Parto, chá de violas e de farelo, jujuba e lambedores, tudo é inútil! Somente uma droga se pode opor com alguma vantagem a tão impertinente doença, e é esta a *paciência.* Os nossos *dilettanti* conheciam as virtudes desta droga, e tomando cada um a dose que julgou necessária para suportar com resignação tantos contratempos, dispersaram-se: uns foram-se para suas casas, e outros aos pastéis. Abençoados os *dilettanti,* cuja resignação e paciência lhes valerá o reino do céu. Amém!

[9] Estreia anunciada para a sexta-feira, 19 de fevereiro.
[10] Não foi possível localizar a origem da citação.

Três dias depois do temporal e logro, diziam os cartazes nas esquinas que subiria à cena os tais *Capuleti* e *Montecchi* com toda a nova reforma, [11] e os bons dos *dilettanti,* que não desanimam facilmente, para lá correram apressurados, afrontando nova tempestade.

Romeu e Julieta é uma história muito conhecida: uma moça que gosta de um moço de quem o pai não gostava; daí dificuldades para se casarem. Um médico mete-se a protegê-los como Mercúrio; [12] dá à moça um narcótico: esta dorme não na sua cama, mas sim em um túmulo, vem o moço; julga-a morta e envenena-se; ela acorda e abraça-o; ele torce-se com dor de barriga, e caem um ao pé do outro. [13] Não há nada mais inocente e divertido.

Da Sra. Mugnay, protagonista da ópera e novidade da noite, devemos falar em primeiro lugar. Debaixo de maus auspícios se apresentava esta cantora ao público: a transferência do espetáculo na sexta-feira, a censura que lhe fez um jornal e a que ela respondeu, [14] e sobretudo os artigos transcritos de um periódico da Bahia, [15] não lhe eram favoráveis. Conheceu a cantora a sua posição e tremeu por si. Era justo esse temor; mas devia ela contar com a benevolência do público, e tanto mais que não lhe faltava merecimento para sair-se bem da estreia. Cantou a Sra Mugnay a ária de *sortita*, [16] e conquanto receosa nos não deixasse logo apreciar o seu método de canto, deu-nos a conhecer a qualidade de sua voz, que é de *mezzosoprano,* [17] de pouca extensão sim, porém igual e de agradável timbre, sendo de sentir que esteja um pouco cansada. No alegro da mencionada ária, quando diz:

La tremenda ultrice spada
A brandir Romeo si apresta. [18]

principiou a tomar ânimo e o seu acionado a desembaraçar-se. No seguinte dueto com Julieta entrou bem no recitativo, e mostrou inteligência de situação; mas no *cantabile:*

Ah! Crudel, d'onor ragioni
Quando a me tu sei rapita? [19]

---

[11] Espetáculo da noite de segunda-feira, 22 de fevereiro; anunciado também no *Jornal do Commercio.*
[12] Ou Hermes, o deus Greco-romano mensageiro, encarregado de levar as mensagens de Júpter/Zeus. Essa comparação é estabelecida, pois o personagem médico, Lorenzo, é quem se encarrega de avisar Romeu que Giulietta havia tomado uma poção que faria todos crer em sua morte, porém, sem de fato isso ser real; contudo, Lorenzo passa a ser vigiado por Capellio, pai de Giulietta, de modo que Romeu não soube da notícia a tempo.
[13] O personagem Lorenzo, um médico da família de Julieta, é o encarregado de avisar Romeu que Giulietta havia tomado uma poção que faria todos crer em sua morte, porém , sem de fato isso ser real; contudo, Lorenzo passa a ser vigiado por Capellio, pai de Giulietta, de modo que Romeu não soube da notícia a tempo.
[14] Não foi encontrado nenhum artigo do gênero no *Jornal do Commercio*, nem no *Diário do Rio de Janeiro* nem no *Mercantil.* Há a possibilidade da censura e da carta em questão terem sido publicadas no *Sentinella da Monarchia*; entretanto, nos arquivos da Biblioteca da Nacional, referentes à primeira metade de 1847 desse jornal, consta somente o número de 26 de fevereiro.
[15] Não conseguimos identificar o periódico em questão.
[16] Primeira área de um cantor no espetáculo.
[17] No jornal, grafado com hífen: "*mezzo-soprano".*
[18] Cena III, Parte I. Em português: "A atroz espada da vingança/ empunhada a Romeo se prepara".

sua voz como que se afogava nas notas graves, e perdia por conseguinte todo o recurso de exprimir o pensamento da letra. É difícil encontrar-se uma cantora que possa devidamente encarregar-se da parte do Romeu; é preciso que sua voz possua a sonoridade e fortaleza dos *contraltos*, e suba além das notas destes; toda a vez pois que não se dá esta dupla qualidade na cantora o seu canto torna-ser defeituoso, ou nas notas graves ou nas agudas, conforme a necessidade obriga a abaixar ou levantar o tom em que foi escrita a *particella.*

No *allegro*

Vieni, ah! vieni, e in me riposa [20]

mostrou energia, e muito bem finalizou. Poderíamos segui-la em todas as ocasiões em que apareceu em cena, mas isso seria longo e pouco mais avançaríamos do que temos dito; falaremos pois, para concluir, de modo por que executou o dueto final, que, no nosso modo de entender, foi onde verdadeiramente se deu a conhecer como artista. Todos nós sabemos que nesta ópera raras vezes canta-se o *duetto* final escrito por Bellini, preferindo-se o de Vaccai, [21] como mais apropriado. O andante deste *duetto* é admirável: o compositor não deu somente sons às palavras do poeta; fortaleceu-as vivificou-as com os mais patéticos acentos. A Sra. Mugnay compenetrou-se da situação do desditoso Romeu, sentiu com ele a morte de Julieta, e perfeitamente desempenhou o seu papel. Cantou com alma e sensibilidade, mostrando ao mesmo tempo que não pisa a cena como autômato, e que o caráter da personagem que representa e o sentido das letras são cousas que lhe merecem atenção.

Em resumo: a Sra. Mugnay tem voz agradável, algum tanto cansada, ainda que limitada, e pronúncia clara; tem desembaraço e garbo cênico, bom método de canto e inteligência. Damos-lhe um conselho, como a novata que é do nosso teatro: fuja das intrigas, acautele-se sobretudo da vaidade e do amor-próprio, que a muita gente tem perdido, e enrouqueça o menos que puder.

A Sra. Mugnay deve estar muito satisfeita com o respeitável público pelo modo por que a recebeu: não lhe faltaram aplausos em todas as ocasiões que cantou, e por fim foi chamada à cena. Está passado o rubicão. Ânimo e coragem agora!

A Sra. Meréa, na parte de Julieta, ouve-se muito bem: a uma voz doce e fresca une acurado método de canto; seus acentos e vibração não são daqueles que enchem um teatro e que sobressaem à orquestra, porém melodiosos e puros agradam e comovem. A sua bela

---

[19] Cena VI, Parte I. Em português: "Ah! Cruel, razões de honra/Quando de mim foste arrebatada?".
[20] Idem. Em português: "Venha, ah, venha e em mim repousa".
[21] Dueto composto por Nicola Vaccai em 1825 para a ópera *Romeo e Giulietta,* composto para o teatro da Cannobbiana a Milano.

romanza foi ouvida com atenção, e tão delicadamente a cantou que numerosos bravos e aplausos partiram de todos os lados da plateia. Sua posição em cena vai-se melhorando; já mostra mais animação. No *duetto* com Romeu muito bem ajudou ao seu amante. Rogamos-lhe que preste atenção à união das duas vozes no fim do *andante.* No *duetto* final, quando se levanta do túmulo, apressa-se demais para quem esteve por tanto tempo desmaiada; porém no seguimento da música, como que partilhando a comoção do amante, sua voz solta-se com mais sensibilidade. A Sra. Meréa ainda é moça, continue a estudar com perseverança, que, ajudada pelos bons princípios que tem, colherá louvores e aplausos.

O Sr. Mugnay ainda não havia tomado pé em *Belisario* que o atiraram para os *Capuleti*. [22] Duas vezes tem aparecido em cena, e em duas óperas diferentes. Dupla estreia foi essa, e não sabemos se vantajosa ou desvantajosa para ele. Está nos parecendo que melhor seria que tivesse perdido de todo o medo em uma só ópera para cantar as outras desassombrado, e não arrostar através de duas o receio que ainda de todo o não deixou, e que lhe tolhe o corpo e acionado. O recitativo:

O di Capellio generosi amici, [23]

não disse mal, assim como a cavatina que segue. Vamos descobrindo que a voz do Sr. Mugnay não se presta muito a agilidade, e que ele as evita com cuidado; mas como as substitui por notas ligadas, que presentemente são mais aplaudidas, lá vai para diante sem que da substituição se dê fé. Fizemos esta observação ouvindo o *andante* da cavatina:

È serbata a questo acciaro. [24]

O que melhor cantou foi o *duetto* com Romeu depois que passa o fúnebre cortejo que leva o corpo de Julieta. Vê a desesperação do rival, que, lançando a espada no chão, para ele se precipita, e comovido responde-lhe:

Ah! di te più disperato
Più di te io son trafitto; [25]

e então a sua voz tomou apropriado acento e o canto alargou-se. O Sr. Mugnay pode ir perdendo o resto de medo que tem, porque vai bem. É o melhor tenor que temos tido ainda até hoje.

[22] Nessa ópera, Sr. Mugnay interpreta Tebaldo (tenor).
[23] Cena II, Ato I. Em português: "Oh de Cappelio generosos amigos".
[24] Idem. Em português: "É conservada a este aço".
[25] Cena VI, Parte III. Em português: "Ah! de tu mais desesperado / Mais de tu sou eu transpassado".

Temos dito várias vezes que o Sr. Eckerlin veste-se bem; mas isto não basta para o cantor, cuja principal qualidade é o saber cantar. [26] Pedimos-lhe por caridade que ligue mais a voz e que abandone o canto sincopado e entrecortado que tanta afeição lhe merece.

Os dous primeiros coros dos homens andaram sofríveis; mas aquele tão belo e melancólico do enterro de Julieta, que cantam conjuntamente com as mulheres ─ Jesus! ─ foi de desesperar a um santo. Se acompanhassem ao diabo ou à polca para o seu último jazigo, não desentoariam melhor. Esta gente parece que não tem ouvidos.

A orquestra fez o seu dever conscienciosamente. Dous *solos* ouvidos nesta ópera, e ambos muito bem tocados: o primeiro de trompa pelo Sr. Luís da Cunha na introdução da *romanza* de Julieta, e o segundo de clarinete pelo Sr. Klier no *duetto* entre Romeu e Teobaldo. Estes dous professores conhecem perfeitamente os seus instrumentos, e com habilidade os tocam. Por doença do Sr. Ayala, único harpista que temos, o acompanhamento obrigado de harpa na *romanza*, e *duetto* final foi executado pelo piano. Este instrumento não pode substituir o outro com vantagem, porém não houve remédio senão lançar-se mão dele. Aqui paramos, e saudamos ao Sr. Deperini. [27]

[26] Baixo que interpretou Capellio, pai de Giulietta e chefe do clã dos Capuleti. Este cantor é sempre elogiado por seus figurinos na "Semana Lírica".
[27] Giuseppe Deperini, um dos tenores da companhia italiana, que interpretou Lorenzo, apesar deste personagem ser indicado para o registro de baixo ou barítono no libreto.

Folhetim do Jornal do Commercio

3 DE MARÇO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA – *Reaparecimento da Sra. Lasagna na ópera Belisario. – A Sra. Barbieri e o farol. O Sr. Massiani. – O Sr. Mugnay. Torquato Tasso, o prometido mas não cumprido. As substituições. – Segunda representação dos Capuleti. – A Sra. Meréa. Ainda Belisario.*

Salve, D. Antonina Lucrecia! [1] Com prazer te vemos de novo pisando o palco cênico depois da contenda que ia-te roubando à nossa *rampa*. Três vezes salve, ó *dona* dos acentos enérgicos, pela resolução que tomaste, ainda que tardia, de nos congregares ao chamado de tua poderosa voz!

S. Pedro assim como abre as portas do céu ao pecador arrependido, abre do mesmo modo as do seu teatro ao artista contrito. [2] No seu grêmio estás, e lá com satisfação te iremos ouvir nas óperas que tirarem do *silêncio*. Com *Belisario* deixaste-nos, com *Belisario* nos voltas, [3] e bem fizestes; por onde pecaste, por aí te devias arrepender. O público, que tantas provas te tem dado de simpatia ao ver-te aparecer em cena, quis abrir os braços para nele te receber; porém lembrando-se de que essa ação daria figura de Briareu centímano,[4] e à plateia um ar de revolta, contentou-se somente em abrir os olhos [5] e ouvidos para te ver e ouvir: e é quanto basta.

O espectador indiferente que pode deixar o pensamento divagar incerto sem curar dos objetos que o cercam, esquecer-se da música e da cena por indeterminado tempo, sentir as paixões que o dominam sem constrangimento, dormir se bem lhe apraz, ou retirar-se do espetáculo, não faz ideia de que pertinácia e tensão de espírito precisa um cantor para ter

[1] O folhetinista faz um joguete com o nome da personagem, Antonina, de *Belisario,* e o nome da principal personagem interpretada até então por Adeodata Lasagna, a protagonista de *Lucrecia Borgira.*
[2] Sem dúvida, uma referência ao seu afastamento durante o longo período de negociação de seu novo contrato. Sobre isso, conferir folhetins 19 e 22.
[3] A representação se deu na noite de 23 de fevereiro, terça-feira.
[4] Briareu, também chamado de Egêon, era um dos três Hecatonqueires, gigantes com cem braços e cinquenta cabeças, filhos de Gaia e Urano, que se aliou aos seus irmãos na luta destes contra os Titãs. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 59 e 116.
[5] No jornal, sem a preposição ”em”.

sempre presente o seu papel, não deixar passar um compasso, um simples tempo para entrar a propósito, fingir amor quando o coração diz ódio, e chorar quando folgara rir-se. Estes momentos da vida de um artista constituem um inferno que o ouro e os veludos encobrem, e que o arrebique disfarça. Não tememos afirmar que a Sra. Lasagna estava nesta disposição de espírito reaparecendo na ópera *Belisario*: lia-se no seu semblante a amofinação e contrariedade que sofria. Via-se vexada diante do público, em quem se queria estribar e que presenciou tranquilo a sua derrota; sentia-se zangada com a diretoria que rompera a famosa *liga das primas*; [6] tudo a incomodava, e foi o resultado destas comoções o não dar toda atenção à música, e não cantar tão bem a *cavatina* como na primeira vez. Mas a Sra. Lasagna é daquelas cantoras que durante uma representação hão de fazer por força alguma cousa que mereça aplausos: se na *cavatina* esqueceu-se do público não cantando como devia, no *rondó* final caprichou, executando-o com brio e alma, e numerosas palmas fizeram-lhe conhecer que tinha sido ouvida com satisfação.

Há tempos que o Teatro de S. Pedro parece-nos costa bravia, sempre de *farol* acesso. [7] Na noite de que falamos lá estava ele dizendo em letra garrafal que a Sra. Barbieri se achava doente, e que reclamava a indulgência do público, como se fosse necessário esse apelo, quando esse mesmo público tudo tem aguentado estando ela de perfeita saúde. E demais, o dia era de grande gala, [8] e cobria com as suas *indulgências plenárias* [9] todos os *fiascos.* Na verdade a voz da Sra. Barbieri estava um pouco *amarela,* e todo o seu *canto pálido*, à exceção do *terzetto*, em que esqueceu-se de que estava doente para cantar sofrivelmente. [10] Sejamos justos, o dueto esteve também razoável para uma convalescente.

Meu general, meu Belisario! Não nos dirás o que tinhas? Tão zangado estavas! Por que razão saltaste do teu carro triunfante de papelão dourado, antes que tivesse passado em revista por diante de teu soberano? Que motivos houve para que não assentasses melhor a desgrenhada cabeleira e as suíças que tinham forma de resplendor que de cima da cabeça voltara-se para baixo do queixo? Que modos foram esses de tratar a César, gritando mais do que ele? Onde porém mais nos doeu ver-te foi na ocasião em que, saindo do esconderijo ao encontro dos búlgaros, arremessaste o teu cajado com tanta força que, fazendo ele três voltas

---

[6] Ver nota 13, folhetim 19.

[7] "farol" era uma espécie de mural de recados do teatro, onde se indicava as substituições súbitas de cantores. ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987. p.46.

[8] Espetáculo em homenagem ao aniversário natalício do Príncipe Imperial.

[9] Na doutrina católica, receber as indulgências plenárias implica a remissão total dos pecados, tanto em vida quanto na morte.

[10] Em *Belisario,* Marina Barbieri interpreta o papel de Irene (mezzosoprano), filha de Belisario. Conferir folhetim 18, no qual Penao crítico comenta a montagem contemporânea dessa ópera.

no ar, veio cair quase sobre a cabeça de tua filha... Desgraçado! Se a matasses, que conta darias a... a toda essa gente que te estava vendo? Na padiola morreste, e se não fora da frechada seria da cabeçada; exemplar castigo é esse para quem tanto se esgoela.

Não sabemos se é esta a centésima ou a milésima vez que a uma voz pedem todos ao Sr. Massiani que não grite tanto; porém o Sr. Massiani ainda não quis fazer este pequeno gosto. Pois anda mal, que lhe levariam muito em conta a sua condescendência, e além disso, mais do que todos lucraria. Gostamos de ouvir o Sr. Massiani cantar; gostamos, e muito, mas é quando não grita, porque, além da gritaria ser cousa incômoda, fica com a cara tão feia!... É de sentir que, possuindo voz sã e vibrante, e tendo inteligência de cena, faça desaparecer às vezes estas qualidades por demasiada exageração. O ator deve interpretar o papel que representa, o cantor domar e dar expansão à voz, segundo a intenção da música e da letra; mas tudo isto tem limites que, ultrapassados, mudam-se em ridícula paródia. Sentimos fazer estas observações ao Sr. Massiani, por ser ele um cantor que estimamos, e sabermos que capricha e estuda para conquistar lugar distinto no teatro; mas por isso mesmo não podemos fugir ao desejo de as publicar, para que, atendendo ele à boa intenção com que são feitas, possa delas aproveitar-se.

O Sr. Mugnay agrada mais cantando a parte de Alamiro no *Belisario* de que a de Teobaldo nos *Capuleti*. [11] Sem contestação, a ária da primeira ópera é a que lhe tem valido mais aplausos; aí sua voz sobressai forte e vibrante, e o acionado toma mais desenvolvimento. Está nos parecendo que teremos mais de uma vez de despertar a atenção do Sr. Mugnay a fim de que trate de aperfeiçoar a sua posição em cena e de dar mais nobreza ao acionado. Nota-se neste cantor uma particularidade que lhe é comum com a Sra. Lasagna; quanto mais canta, mais clara e forte torna-se-lhe a voz, o que denota que esta ainda está em todo o seu vigor. Na primeira representação de *Belisario* o Sr. Mugnay apresentou-se com um saiote muito comprido, e a voz um pouco velada e curta; na segunda trazia o dito saiote mais curto e a voz mais extensa e clara; se o segredo está nisso, e se uma cousa anda na razão inversa da outra, meta ainda uma vez a tesoura no saiote; quatro dedos de menos no vestido, e quatro de mais na voz não é cousa de desprezar neste tempo de carestia de voz e de fazenda.

— As pessoas que assistiram à representação do *Belisario* na terça-feira leram nessa mesma noite, em um cartaz transparente pregado no saguão do teatro, que na quinta-feira seguinte se representaria a ópera *Torquato Tasso* com três personagens novas; [12] esse dia

[11] Sobre o comentário do seu desempenho nesse *rôle*, ver folhetim 22.
[12] Os novos cantores do quadro de intérpretes dessa ópera são: Cayo Eckerlin como Affonso II; Carolina Merea como Eleonora - condessa de Scandiano; e Clemente Mugnay como Roberto Geraldini. O protagonista, Torquato

porém chegou e o espetáculo tão *luminosamente* anunciado foi substituído por outro. [13] As substituições andam agora no teatro na ordem do dia, principalmente a das personagens nas óperas; mas isto ainda há de dar na *cabeça* de alguém se já não deu. Na terça-feira poder-se-ia ter representado *Torquato*, porque, segundo nos afirma, estava sabido, e não sobreveio inconveniente algum; mas lá por motivos que ignoramos e não queremos indagar, foi substituída pelo *Belisario*; torna-se a prometer *Torquato* para quinta-feira, e é de novo substituído pelos *Capuleti,* dando-se desta vez por motivo a garganta estalada do Sr. Massiani. [14] Em meia semana duas substituições são duas demais.

Esta pequena digressão afastou-nos por um instante do objeto que nos ocupa, que é a segunda representação dos *Capuleti*. Pouco temos que dizer, reportando-nos em tudo ao que já deixamos expendido no passado folhetim.

O *andante* do primeiro *duetto* foi melhor cantado desta segunda vez pela Sra. Mugnay; [15] sua voz esteve mais clara e não se afogou tanto; na união das vozes houve mais atenção e andaram melhor. A Sra. Meréa cantou bem a ária do 2º ato. [16] Esta cantora tem conquistado as simpatias do público, não só pela sua voz como por seu ar modesto; os aplausos têm compensado os esforços que faz para agradar, e deve ela estar muito satisfeita com tão benigna recepção. Julgamos todavia dever dirigir-lhe algumas observações. Procure pronunciar clara e distintamente as palavras do canto para lhe dar expressão, ajudar a frase, e evitar a monotonia que do contrário se segue. Nas notas agudas em *i,* como a sua voz não tem o necessário corpo para as fazer vibrar agradavelmente, sacrifique embora o pensamento da letra para as atacar com suavidade. Fuja da afetação no canto *fiando* demasiadamente as notas, o que dá o resultado de completo silêncio para quem se acha de meia plateia para cima. Nas escalas, finalmente, aconselhamos-lhe que reforce a voz nas notas agudas, a fim de que venham a perder o timbre infantino que tem, e que as torna desiguais.

— No domingo, como estivesse não sabemos quem doente, [17] *substituiu-se* o costumado espetáculo dramático pela ópera *I Capuleti*, que foi *substituído* pelo *Belisario*,

---

Tasso, desde a apresentação de março de 1845 é desempenhado por Francesco Massiaini, papel criado no Rio de Janeiro pelo barítono Eduardo Ribas, em outubro de 1844.

[13] *Torquato Tasso* havia sido anunciada para a noite de quinta-feira, 25 de fevereiro. Mas os anúncios do *Jornal do Commercio* do dia do espetáculo, divulga a substituição por *I Capuleti e i Montescchi*.

[14] No anúncio da substituição, acima citado, consta a seguinte justificativa: "Em consequência de se achar doente da garganta o cantor Francisco Massiani, não pode ir à cena a ópera – Torquato Tasso – que ontem se anunciou.". *Jornal do Commercio*, 25 de fevereiro de 1847.

[15] Cena VI, Parte I, dueto de Romeu e Giulietta.

[16] Cena III.

[17] Domingo, 28 de fevereiro. O anúncio desse mesmo dia do *Jornal do Commercio* traz a seguinte nota: "*N. B.* O espetáculo dramático que ontem se anunciou não pode ter lugar em consequência de moléstias.".

[18]que foi também *substituído*... não, não! ficou-se em *Belisario.* Disse-nos o Cara-linda [19] muito em segredo que há agora plano de fazerem do teatro uma espécie de ratoeira; anunciarem espetáculos novos e interessantes, e darem por *substituição* outros velhos e maçantes; e que nesta semana ou na outra hão de anunciar a *Norma* e impingirem depois em seu lugar ─ *Manuel Mendes*, ─ *Fogo no Quintal* ─ e *O Ensaio de uma Tragédia.*[20] ─ Ora, o Cara-linda não nos merece muito crédito desde que anda jogando as cristas com a diretoria por causa de uma *liga,* que celebrou com o acendedor do lustre; por conseguinte a notícia tem ressaibos de falsa e de filha de ressentimento.

Sobre o *Belisario* do domingo diremos que a Sra. Lasagna levou palmas, e que a Sra. Barbieri também levou; que a Sra. Barbieri levou pateada, e que a Sra. Lasagna também levou. Muitas observações já se tem feito a respeito destes dous partidos, e repisá-los seria inútil como já o é também de nossa parte falarmos do *Belisario.* [21] Mais duas linhas e paramos. O Sr. Ribas [22] caiu doente, e a orquestra sem a regência esteve como uma lagartixa sem cabeça que pula convulsiva para todos os lados, menos direita para diante. Pedimos ao doutor que faça quatro visitas por dia ao Sr. Ribas, e que lhe dê outros tantos vomitórios se julgar conveniente, contanto que o ponha bom. A falta que faz é muito sensível.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO – *O Cavalo de Bronze*. – *Lucia di Lammermoor*. – *Barbeiro de Sevilha.*

O teatro lírico francês não nos tem oferecido espetáculos novos nestas duas últimas semanas. Já demos parte das primeiras representações do *Cheval de Bronze*, e acrescentaremos agora que foi esta ópera-cômica cinco vezes seguidas à cena, [23] que os amantes da boa música e dos cenários brilhantes concorreram sempre em crescido número, e que para as próximas representações não faltarão espectadores. Escolher espetáculos que satisfaçam a todos os gostos, a uns pela música, a outros pelas decorações ou entrecho do

[18] Substituição, provavelmente, divulgada somente no "farol", o quadro de recados do teatro. Na consta nos anúncios do jornal a respeito da substituição.
[19] O garoto de recados. Conferir ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 32.
[20] Títulos sem itálico, no jornal. *Manuel Mendes,* farsa de Antonio Xavier, muito popular no Brasil e em Portugal em toda primeira metade do século XIX. Não encontramos referências sobre os outros títulos.
[21] Sobre os comentários gerais a respeito dessa ópera, ver folhetim 18.
[22] Ver nota 59, folhetim 1.
[23] A respeito da apreciação do *Cheval de Bronze*, conferir folhetim 20. De acordo com os anúncios do *Jornal do Commercio,* teriam sido oito repetições dessa peça no mês de fevereiro, nas noites de 3, 6, 7, 8, 10, 11, 18 e 20 de fevereiro, tendo tido um breve intervalo somente entre os dias 13 e 16 devido aos bailes de Carnaval.

drama, é o verdadeiro segredo para vantajosas receitas. Sentimos porém dizer que na ópera de que falamos notou-se uma inversão muito curiosa: à proporção que o entusiasmo ia crescendo no público, diminuía o dos cantores; as palmas e aplausos daquele, em lugar de animar a estes, os resfriavam. Na última representação M. Georges cantou como por obséquio e em meia voz, o que é de sua parte uma impiedade; M. Mullot desempenhou a sua parte como quem não se queria cansar; quando tinha de dar uma nota mais aguda fazia uma cabriola com a voz e cantava na terça ou oitava baixa. Mlle Duval e Mme Mège, já certas das palmas que teriam ao finalizarem as suas árias e duetos, não se afadigavam muito: só Mme Geneuil, substituta obrigada de Mme Levasseur, é que se esforçou debalde para merecer o que as outras mereceram sem se esforçarem: assim vão as injustiças no mundo. Mme Geneuil não tem grande mérito como cantora, mas tem o de remediar do pé para a mão as faltas e doenças de Mme Levasseur, e evitar as *substituições* de espetáculo. O público devia ter em consideração esta qualidade de Mme Geneuil para, ao menos nestas ocasiões, não zombar da sua voz nem do seu canto.

Quando pela primeira vez a Companhia Lírica Francesa se arrojou a cantar a ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, [24] levantou-se uma voz geral clamando contra o assassinato da primorosa produção do célebre maestro; porém a *vox populi* não foi ouvida ou não foi atendida, e aí tivemos de novo o mesmo assassinato com premeditação, circunstância esta que o torna mais agravante. Basta ter o menor conhecimento da partitura desta ópera para julgá-la nas suas mais simples partes superior aos recursos dos cantores da companhia francesa; notem que dizemos cantores e não cantoras, porque para estas estabelecemos uma exceção. M. Guillemet encarregando-se do papel de Asthon, que é de barítono de *forza*, zombou de si e de todos nós; a ária do 1º ato, forte e enérgica como deve ser, lá foi como Deus o quis; o dueto com Lucia, [25] animado como pede a situação e a letra, andou como a condescendência do público permitiu, e assim tudo o mais. [26]

Edgar é sem dúvida a parte de tenor mais brilhante que Donizetti tem escrito, e M. Mullot, que se vê em calças pardas para cantar no *Domino noir,* [27] encarregou-se dessa parte talvez com esperanças de se sair bem; pois enganou-se redondamente. O *duetto* de despedida com Lucia, o de desafio com Asthon, [28] e sobretudo a cena de imprecação no final do 2º ato,

[24] Ver folhetim 7.
[25] Como em todas as ocorrências desse nome, no jornal, Lúcia é grafado sem acento agudo.
[26] Cena II, Parte II – Ato I. Essa ópera foi encenada no teatro de São Francisco em 24 de fevereiro.
[27] Peça também representada nessa de semana, em 27 de fevereiro.
[28] Respectivamente Cena VI, Ato II; Cena V, Parte I – Ato único.

[29] exigem outra voz e recursos que não os e M. Mullot. Nada diremos do modo por que executou a ária final, porque tememos censurá-lo com demasiada severidade; e por honra de M. Mullot, fazemos de conta que a não ouvimos.

A única parte que não merece acre censura é a de Lúcia desempenhada por Mme Mège. O júri a absolveu, e ainda em cima a aplaudiu. Na ária do 3º ato, quando aparece louca, teve momentos felizes, e merecidos aplausos a saudaram. Aconselhamos-lhe todavia, assim como a todas as suas companheiras e companheiros, que não se metam muitas vezes em frota sem bandeira.

Suponhamos agora que todos os cantores eram excelentes, e que para eles designadamente o maestro escrevera; o que poderia fazer com a orquestra que os acompanhava? Absolutamente nada. De todas as óperas de Donizetti, é esta a mais bem instrumentada, e por nossa mofina é a que temos ouvido pior executada. As clarinetas andavam boiando, os contra-baixos nem sabemos como andavam; as flautas, nisso ninguém fala, porque ninguém sabe o que elas diziam, no que lhe fizeram muito boa companhia os fagotes. Tudo isto ia passando a galope, e o timbaleiro, quando via o caso mal parado, rufava, e encobria assim todas as faltas, e lá chegavam ao fim, qual adiante, qual atrás, como os cavalos de aposta. Mas tudo isto pode-se relevar; o que não perdoaremos porém ao regente da orquestra, nem que por ele se empenhem Mlle Duval e Mme Mège, foi o substituir as entradas de flauta na ária de Lúcia com a sua rabeca. Que desgraçada lembrança! Que desagradável efeito! melhor seria que tivesse metido, em lugar da flauta, um trombone, um oficlide, um diabo! ao menos não daria a essa ária magnífica o caráter de *vaudeville.*

Afirmam-nos que esta semana teremos a ópera *O Barbeiro de Sevilha*, [30] música de Rossini. Os *dilettanti* estão assanhados com a notícia. Olá da orquestra, sentido! Atenção, Fígaro! Travessa e engraçada Rosina, com ansiedade te esperamos. E tu, meu conde *d'Alma-viva*, faze honra ao teu nome! Até sempre, D. Bartolo!... Cuidado!

---

[29] Cena VIII.

[30] Ópera bufa, libreto de Cesare Sterbini e composição de Gioachino Rossini; ver nota 1, do folhetim 17. Apesar dessa notícia já circular nos bastidores do teatro, *Le Barbier de Séville* somente foi anunciada para a noite de 5 de abril.

Folhetim do Jornal do Commercio

11 DE MARÇO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

A polca. — Torquato Tasso. — *Reaparecimento da Sra. Candiani.* — *O Sr. Massiani.* — *Algumas observações.*

Uma torrente de imprecações tem caído sobre a desgraçada Polca; [1] não há quem dela se não lamente e queixe. Aqui se encontra um convalescente arrastando as pernas com as articulações tomadas, ali outro com as juntas inchadas e a pele a cair; qual se exaspera, porque de sua família, que se compõe de cinquenta pessoas, só duas escaparam; qual diz com lamentosa voz que se vira obrigado a pedir socorro à vizinha para pôr a panela não fogo; este ri-se sem graça e vontade com as dores ciáticas que lhe ficaram; aquele chora sem remédio pelos transtornos que sofrera; e um coro geral, uníssono de maldições, se ouve a todas as horas em todos os lugares. Uma só voz não se levantava para defender a perseguida e miseranda Polca, que outrora brilhara alegre e prazenteira nos salões, e que para finalizar a sua carreira caíra no leito da dor e nele se volvia com as contrações do tártaro. [2]

No entanto um acontecimento se preparava para lhe dar sectários e defensores, um acontecimento que a humana ciência não podia prever, mas que se achava inscrito pela imutável mão do destino nos futuros anais do teatro de S. Pedro. Com profundo dissabor e concentrado ódio viram os *dilettanti* da gema o anúncio publicado nos jornais em que se dizia

[1] Como no jornal, com inicial em maiúscula. Assim em todas as ocorrências desse vocábulo.

[2] A polca é uma dança originária da Boêmia e foi introduzida no Brasil pela atriz Clara Delmastro, quando inaugurou a tradição dos bailes de carnaval nos teatros da cidade, a partir de 1846. Em 1847, a polca fez tanto sucesso que Joaquim Manoel de Macedo, em uma de suas crônicas, a chamou de "epidemia". ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília-DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: EDUSP, 1989.

que a ópera *Torquato Tasso* [3] subiria à cena, executando a Sra. Mugnay a parte de *Eleonora*. Profanação! bradaram logo; e ai da Mugnay se a tanto se atrever! [4]

O caso era o mais sério que temos presenciado; corriam boatos de pateada e desfeitas públicas, de substituições acintosas e premeditadas; as cabeças se exaltavam, o diletantismo subia à quinta-essência de intolerância e o desfecho do seu furor nos assustava. A Sra. Candiani tinha de ver o seu triunfo sem dar nota e passo a e Sra. Mugnay de chorar a sua derrota; mas S. Pedro velava no céu pelo crédito dos artistas do seu teatro, já que a diretoria disso não cura. Chamou a polca, falou-lhe por alguns instantes ao ouvido. Esta abaixou duas vezes a cabeça em sinal de assentimento; parte ao depois como um raio, entra pela casa da Sra. Mugnay, encontra-a na sala, atira-se-lhe ao pescoço, apodera-se de todo o seu corpo, enlaça-o e o prostra dolorido e rubro.

Dormia a diretoria o sono da inocência e da indiferença quando tão fatal notícia lhe foi comunicada; esfregou os olhos, resmungou consigo, e, como não houvesse remédio, revogou o *firman,*[5] determinando que fosse a Sra. Candiani cantar a parte de Eleonora. Esta soberana determinação foi logo comunicada ao público por intermédio dos jornais. [6]

Não nos chega a tinta para descrever devidamente o alvoroço que causou tão inesperada quão grata notícia. Os *dilettanti* corriam assanhados por todas as ruas e em todos os sentidos, encontravam-se e abraçavam-se, dando mútuos parabéns, riam, choravam e pulavam de gosto. Estas demonstrações porém julgaram eles insuficientes, e uma ideia luminosa e cintilante apoderou-se do cérebro de um deles, o qual assim exclamou: "*Amici cari, dilettante amati*, [7] se devemos a nossa ventura à Polca, seja eterna a nossa gratidão; erijamos-lhe uma estátua em sinal de reconhecimento, e que sirva aos profanos de embasbacamento!" Tríplice bateria de palmas acolheu a proposição. Abri-se incontinente uma subscrição, e apareceu logo como por encanto o desenho e plano da estátua. Representa esta uma mulher com os tornozelos inchados e vestida à gaulesa; na mão direita vê-se o

---

[3] Drama lírico em três atos de Gaetano Donizetti e libreto de Jocopo Feretti. Estreou em Roma, no teatro Valle, em 9 de setembro de 1833. No Rio de Janeiro estreou em 11 de outubro de 1844. A trama se desenvolve a partir do sucesso do renomado poeta Torquato Tasso, que suscita inveja e sentimento de vingança em Roberto Geraldini, secretário do Duque. Geraldini cria uma intriga envolvendo a amada de Tasso, Eleonora, irmã do duque, e a condessa Eleonora di Scandiano, a qual conduzira o poeta à prisão acusado de loucura.

[4] Anúncio do próprio *Jornal do Commercio*, de 24 de fevereiro de 1847 sobre o espetáculo que seria dado em 25 de fevereiro, mas que foi substituído, no último momento, por *Belisario;* sobre isso, ver notas 13 e 14, folhetim 23.

[5] Transcrito como no jornal. No português, "firmão". Do persa "farmãn", oriundo do turco "ferman", que significam respectivamente: ordem (do xá) e ordem (do sultão). HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Houaiss; Objetiva, 2009.

[6] Anúncio *Jornal do Commercio*, de 2 de março de 1847.

[7] "Amigos, caros diletantes amados".

primeiro volume da *Gerusalemme liberata*,[8] e metido nas suas folhas um contrato ainda por assinar; e na esquerda, a espada de Romeu, quebrada em quatro pedaços. [9] Cinge-lhe a fronte um sem número de coroas de rosas e *não-me-deixes*, naturais e artificiais, dentre as quais caem até o chão grande quantidade de sonetos, quadrinhas e colchetas, e com os pés pisa ufana diversas partituras. O desenho desta estátua é correto e será executado por quem o fizer por menos, porque gastar muito dinheiro, dizem os *dilettanti,* não é o mesmo que ouvir cantar.

Como tivessem tomado tão importante deliberação, esperaram com a ansiedade própria de suas almas sensíveis que o sol do dia 3 descaísse para o ocidente e que o teatro abrisse de par em par as suas venerandas portas. Deram sete horas, e, como *dilettanti* que somos, e também subscritor para a confeição da mencionada estátua, pusemo-nos a caminho e só tomamos fôlego no saguão do teatro.

Faltar-nos-ia outra vez a tinta se empreendêssemos descrever a multidão que enchia os corredores, a plateia, os camarotes, as torrinhas, e insuficientes seriam sesquipedais palavras para dar uma ideia fiel do borborinho e sussurro que nesses diversos lugares se ouviam. Um só bilhete não havia para vender-se desde pela manhã, e como não era possível deixar de assistirmos à magna recepção, fomos à sorrelfa para o camarote da diretoria, e daí presenciamos todo o espetáculo.

Levantou-se o pano, apareceram os coristas e o Sr. Fiorito; principiaram a cantar, e não houve uma só pessoa que não desejasse que as primeiras notas que deram fossem as últimas. Escafederam-se os coristas e o Sr. Fiorito; veio o Sr. Mugnay, cantou a sua ária de *sortita*,[10] e a opinião sobre os coristas inverteu-se a seu respeito; não houve quem não desejasse que suas últimas notas fossem as primeiras, porque, executando muito melhor o *andante* do que o *allegro*, devia guardar aquele para o fim para deixar mais agradável impressão. [11] Ouviram-se algumas palmas, mas foram logo sufocadas; o porque logo diremos. Mudou-se a decoração: avistou-se a casa de um verdadeiro poeta, trastes velhos, livros velhos e caixinha velha: de novo só havia as luvas do poeta. O Sr. Massiani estava no seu posto; às ameaças que lhe fizeram respondeu: "*ou Torquato ou a morte!*" e levou a questão de vencida.

---

[8] Poema épico em vinte cantos do ilustre poeta italiano Torquato Tasso, publicado em 1581, narra a tomada de Jerusalém pelo exército comandado por Goffredo di Buglione. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872, t. IX, verbete "Jérusalem, delivrée".

[9] Tassini Mugnay estreou no papel de Romeu da ópera *I Capuleti e i Montescchi.*

[10] Ária de abertura do cantor em questão.

[11] De acordo com o citado anúncio do *Jornal do Commercio* de 2 de março de 1847, os intérpretes de *Torquato Tasso* nas representações de 2 e 4 de março foram: Cayo Eckerlin como Affonso II; Augusta Candiani, Eleonora; Carolina Merea, Eleonora - condessa de Scandiano; Francesco Massiain, Torquato Tasso; Clemente Mugnay, Roberto Geraldini, Arcangelo Fiorito, D. Gherardo; Angelo Moretti, Ambrogio.

[12] Sentou-se, meditou, e cantou, só ao princípio, e depois com o Sr. Mugnay. Quis mostrar inspiração de poeta e delicadeza de amante; porém nem a voz nem a figura lhe ajudavam a boa vontade. Chegou-se para o Sr. Mugnay e olhou para cima, e o Sr. Mugnay chegou-se para ele e olhou para baixo. Assim era impossível que se entendessem. Seguiram com o dueto para adiante, e qual de cima e qual de baixo o levaram até o fim.[13] Algumas palmas apareceram; mas o silêncio foi logo reclamado. Então percebemos a razão da desacostumada sobriedade do respeitável em dar aplausos. A noite era da Sra. Candiani, dela e só dela; as demais figuras eram acessórias e como preenchimento necessário; mas nada valiam, não designavam entidade alguma: eram, em uma palavra, os coristas da A Sra. Candiani, que só por si [14] representava a ópera [15] *Torquato Tasso*; e, além disso, dar aplausos antes dela aparecer seria tira-lhes a virgindade e desmerecer-lhes todo o valor. Extrema delicadeza foi esta da parte dos *dilettanti,* e mereceu a nossa aprovação, ficando-nos só o sentimento de que a Sra. Candiani não cantasse por fim de todos.

Mudou-se outra vez a decoração (assim se mudasse certo rabecão, que, postado bem no meio da orquestra, embaraça a vista aos espectadores com o seu longo braço), e aparecendo o aposento da princesa Eleonora, o Sr. Klier [16] principiou a tocar com a sua conhecida habilidade o solo de introdução da cavatina. Tinha chegado o momento tão ansiosamente esperado havia quase meio ano; [17] mais dous minutos e o sonho *auricular* dos *dilettanti* ia ser realizado; todos os olhos se dilataram, as vozes emudeceram, e nem se ouviu o respirar da multidão. Eis que aparece entre dous bastidores a diva da noite, a suspirada idealização das melodias; por movimento unânime partiram de todos os lados prolongados aplausos, e da plateia, camarotes, e, se não nos enganamos, também do céu, uma catarata de flores em coroas e ramalhetes. Primeira roda de palmas, segunda, terceira, e a música interrompida, e a cantora confusa e envergonhada; quarta roda de palmas e alguns batidos de pés corrigindo-lhes a impertinência, e a cantora, cada vez mais confusa, a fazer mesuras, de todos os modos que lhe vinham à imaginação; mas como tudo tem fim, principalmente as palmas, porque doem as mãos e passando de certo ponto tornam-se palmatoadas, pôde a Sra. Candiani principiar a cantar. Ora, há certos amores prejudiciais e incômodos, aos quais compararemos os dos gatos, que arranharam quando querem afagar. Os candianistas tinham

[12] Não existe, de fato, esse verso no libreto.
[13] Cena IV, Ato I.
[14] No jornal, "só por só".
[15] "Opera", no jornal.
[16] Clarinetista.
[17] Augusta Candiani estava afastada desde outubro de 1846.

em vista receber vitoriosamente a sua predileta e *animá-la;* mas tão excessivas foram as suas demonstrações de amor, que produziram o efeito contrário. A Sra. Candiani assustou-se com os repetidos e descomunais aplausos, e toda a execução da ária ressentiu-se dessa comoção. Sua voz *surpresou-se* e o jogo cênico *tolheu-se*; o *andante* foi interrompido duas vezes com estrondosos aplausos, e alguns bravos demasiadamente prolongados e ridículos causaram hilaridade; o *allegro,* que antigamente era aplaudido com entusiasmo, foi ouvido desta vez com moderação; a linda frase:

Palpiterà per me! [18]

que era sempre recebida com palmas, passou em silêncio; e ao soltar a cantora a nota final, romperam de novo os aplausos, mas já não mostravam tanto furor. Seguiu-se o *duetto* de saudosa memória; [19] porém o Torquato da noite queria dizer amor e não lhe chegava a língua; a princesa ainda tinha o peito oprimido de susto; a orquestra estava acéfala; [20] os andamentos iam ao galope, principalmente o do *andante*, e foi o lamentável resultado de tão desastrosas causas o parecer este *duetto* bem diverso daquela que a Sra. Candiani cantara em melhores tempos com o Sr. Ribas.[21] Cousa notável! a voz da Sra. Candiani ainda não havia feito a impressão que se esperava!... Foi somente no largo do final, quando diz:

Lui scordar! cangiar d'amore!
Mentir gioia immersa in pianto. [22]

que reassumiu alguma cousa do seu antigo poder. Suave e melancólica nesse canto de amor, a todos comoveu, e nós como que reconhecemos os melodiosos acentos de outrora. No segundo *duetto* com Torquato, quando pronuncia aquelas sentidas palavras:

I cor che amor uni, destin divide! [23]

e mais adiante no moderato:

A te accanto io tutto oblio
Le mie pene, il destin mio... [24]

um estremecimento de aprovação correu pelos espectadores, não dessa aprovação ruidosa e de encomenda, mas daquela que nasce involuntária no coração e que passa como um sussurro.

---

[18] Cena VIII, Ato I. Em português: "Palpitará por mim!". Cena VIII, Ato I.
[19] Cena X, Ato I.
[20] No folhetim precedente, o folhetinista observa que o regente da orquestra, João Ribas, estava doente e que, por isso, a orquestra não executou bem sua parte.
[21] Ver folhetim de 15 de setembro de 1847, sobre última apresentação de A. Candiani sob a regência de João Ribas.
[22] Cena XII, Ato I. . Em português: "Esquecer-lhe! Mudar de amor! / Mentir joia imersa em pranto.".
[23] Cena VII, Ato II. . Em português: "Os corações que o amor une, o destino divide.".
[24] Idem. Em português: "Ao seu lado tudo esqueço/ As minhas penas, meu destino...".

Enfim, está a Sra. Candiani, depois se demorada ausência, restituída ao teatro; e praza a Deus, à diretoria, e a ela mesmo, que seja por longo tempo! No nosso entender, e vai nele muita gente conosco, a Sra. Candiani é das cantoras do teatro a que possui voz mais melodiosa e simpática, e como tal tem imensos apaixonados; sentimos porém dizer que lhe notamos certa fraqueza e menos agilidade que outrora. Causas para isso contribuíram que não deixaremos no silêncio para justificação da cantora: o susto oprime a voz, e a falta de exercício fá-la perder em sua agilidade e timbre. Esperamos pois que pelo continuar das representações e estudos irá ela desenvolvendo-se, e nos fará ainda passar agradáveis momentos.

Ai Jesus! que ingrata tarefa é esta nossa! temos de falar do Sr. Massiani, não como queríamos, mas sim como ele o merece. Aqui cabe uma pequena pergunta: por que razão levantou-se repentinamente uma oposição contra o Sr. Massiani?... A razão é clara: é porque ele quer *cantar* e *representar* o que não pode. Não pode representar de Torquato porque não tem a figura, as maneiras e a sensibilidade necessárias para o bom desempenho desse papel; e não pode cantar as partes de barítono *di grazia* porque a sua voz não possui a precisa melodia e suavidade, e tem-se ao contrário tornado áspera e arrastada pelo muito que a força. Ergo, rosas!... Não faltam no repertório lírico partes como as de Alcandro na *Safo,* Filippo em *Beatrice,* em que possa brilhar; encarregue-se dessas, que se sairá muito bem, tendo contudo o cuidado de não se esgoelar, e deixe-se de poetas, que é gente com que não é bom brincar. Cada um serve para o que serve, e o mais são histórias e gritarias.

É mau quando um artista principia a ganhar indisposições com o público, e que não procura de sua parte atenuá-las tomando os conselhos que amigavelmente se lhe dá e fazendo o sacrifício de seu amor-próprio e caprichos. O Sr. Massiani principia a sofrer as consequências desta luta com a opinião pública; a pateada contra ele já se manifestou, e o pior é elas principiarem. Quando o público rompe uma vez nesse excesso, como que adquire o precedente de continuar, e então a torto e a direito, com razão ou sem ela, pó desfastio ou divertimento, o vai empregando. Ainda uma vez pedimos ao Sr. Massiani que compreenda melhor a sua posição no teatro, e que a não comprometa por extravagantes pretensões.

Do Sr. Mugnay já dissemos que cantou melhor o *andante* da ária de *sortita* do que o *allegro*, e uma observação aqui lhe faremos: podem-se *smorzare* [25] as notas *tenutas* até completo silêncio, mas não compassos inteiros, o que dá ao canto afetação em vez de

[25] Do italiano, que quer dizer tornar menos intenso, atenuar-se.

expressão. No dueto com Torquato [26] houve frases completas que se lhe não ouviram. Exceto esta pequena imperfeição que pode em um instante desaparecer se ele quiser, houve–se bem e continuou a merecer aplausos. E a propósito, não é justo que a diretoria, por ser ele o melhor tenor da companhia, lhe empurre todas as óperas; nesse andar e excesso pode prejudicar-lhe a voz, e tarde o sentirá. Aí está o Sr. Sicuro, que tem tido suficiente folga; façam-no estudar e cantar, que para isso está também escriturado.

Cantar com graça quem não tem graça é uma desgraça: é esta a história do Sr. Fiorito no papel de D. Gherado. Mas a par da censura deve ir a justiça. O Sr. Fiorito muito bem conhece que este papel não lhe fica bem; fê-lo ao princípio por necessidade, por isso que então não havia *baixo cômico* no teatro; porém depois que o Sr. Franchi está escriturado, consta-nos que tem feito altas diligências para entregar o dito papel a este cantor, e todos os seus empenhos têm sido indeferidos. A teima que a governança tem empregado para *substituir* certos papéis é a mesma que emprega para este não seja substituído. Isto parece incoerência; mas quem pode admirar-se das incoerências do nosso teatro?

Continuou-se a sentir a falta do Sr. Ribas na direção da orquestra. Ou o doutor não atendeu ao nosso pedido, ou a natureza da doença que tinha de combater foi rebelde; seja como for, o Sr. Ribas sofreria dores; mas o público também sofreu aos acompanhamentos à matroca: não sabemos quem é mais digno de lástima.[27]

Por todas estas razões, presunções, sustos, caprichos e partidos, a representação de que tratamos esteve muito abaixo do que se esperava; tudo correu parelhas, e quem pagou a aposta fomos nós todos. Amém!

Dous dias depois, isto é, na quinta-feira, [28] houve nova *empurração* da mesma ópera, e, graças à Divina Providência, andou tudo melhor. A Sra. Candiani, segundo já tínhamos previsto, esteve com a voz mais forte; e como se achasse livre dos sustos que lhe causaram os seus próprios defensores, cantou com mais garbo e enlevo. O Sr. Massiani não gritou tanto, o que denota grande progresso de sua parte. O Sr. Mugnay com mais energia e inteligência executou o *allegro* [29] da ária de *sortita* e o *duetto* com Torquato. O Sr. Fiorito mostrou-se mais engraçado, o que é estupendíssimo. Da Sra. Meréa ouviram-se algumas notas, com as quais ninguém se benzeu na primeira vez. A orquestra envergonhada das cincadas que dera e debaixo da *batuta* do Sr. Ribas, que, apesar de ainda se achar incomodado, postou-se à sua

[26] Ver nota 13 deste folhetim.
[27] Ver nota 20.
[28] 4 de março.
[29] No jornal, escrito com a grafia italiana, mas sem itálico.

frente, seguiu unida e certa, sem oscilações nem cabriolas. E o próprio Sr. Eckerlin esteve mais suportável. O melhoramento foi visível; mas apesar disso, e ainda supondo que vá em grande progresso, pedimos à diretoria pelas cinco chagas... não, não; pelas suas cinco *donas,* que basta de *Torquato* e de óperas velhas reformadas; e lembre-se que algum gaiato pode em noite de lua, a horas mortas, escrever no frontispício do teatro este dístico: *Nova reforma de secos e molhados.* Faça essa gente estudar, que para isso lhe paga, e permita-nos que lhe lembremos as seguintes óperas, que julgamos apropriadas aos recursos dos cantores: *Gemma de Vergy* [30] para a Sra. Lasagna e o Sr. Sicuro; *Lucia di Lammermoor* para a Sra. Candiani, o Sr. Mugnay e Theolier na parte de Asthon; *Prigione d'Edimburgo* [31] para as Sras. Mugnay e Meréa; *Caxuxa* para a Sra. Barbieri; e o *Bitu* [32] para o Sr. Eckerlin. Deste modo não faltarão enchentes, e os abençoados cobres cairão em catadupa no cofre do teatro, que, diz o tesoureiro, tem muita semelhança com o tonel das Danaides. [33]

Ia-nos esquecendo dizer que na primeira representação do *Torquato* a Sra. Candiani e o Sr. Massiani foram chamados à cena; aquela para ser aplaudida, e este para ser pateado e *palmejado*. Como a cousa em si já não tem grande significação, facilmente nos esquecemos dela. Não aconteceu porém outro tanto ao Sr. Massiani, que lembrou-se e muito bem da desfeita, para mendigar uma desafronta. Os *cavalheiros do lustre*, [34] que vão tendo muitas semelhanças com o da *Triste Figura*, [35] ofereceram-lhe o seu apoio, e, briosos como são, cumprirão sua palavra. Tínhamos grande vontade de saber que ideia faz o Sr. Massiani ou outro qualquer cantor desses mancebos inconsiderados, que, por influência e louca mocidade, lhes servem de degraus para suas pretensões e caprichos. Se eles também o soubessem, recuariam... Ah! se recuariam...

---

[30] Drama lírico em dois atos e cinco quadros de Gaetano Donizetti e libreto de E. Bidera. A primeira representação foi em 26 de dezembro de 1834, no teatro Scala de Milão.

[31] La *Prigione d'Edimburgo*, ópera em três atos; libreto de Caetano Rossi e composição de Frederico Riccii. Estreou em 18 de março de 1838, em Trieste.

[32] Não encontramos referências sobre ambas as peças.

[33] Segundo a mitologia grega, as Denaídes são as cinquenta filhas do rei Dânaos, rei de Argos. Por terem degolado seus maridos, como vingança pelo exílio de seu pai, no inferno, foram condenadas a tentar encher de água vasos furados. Apenas Hipermestra não matou seu marido, Linceu, graças ao seu respeito para com sua mulher. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 100-101.

[34] Ou seja, espectadores contratados ou com os quais se havia combinado previamente de dar pateada. Derivada da língua francesa, essa expressão tem origem na época em que a trupe do rei encenava no teatro da rua da *Ancienne-Comédie*, que era iluminado por um lustre à velas do qual escorriam cera; as cadeiras sobre o lustre eram vendidas a preço reduzido.

[35] Cavaleiro de Triste Figura é o nome que Sancho Pança alcunhou Dom Quixote, no capítulo XIX do célebre romance cavalheiresco, ao apresentar seu senhor ao bacharel que conduzia encamisados levando tochas. CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha.* Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 113-117.

Enquanto a semana lírica italiana passava-se com efervescência e tumulto, a lírica francesa deslizava-se tranquila e quieta. Na quarta-feira o *Diamants de la Couronne*, [36] com a sedutora rainha da Suécia, [37] por graça do Conservatório; e no sábado, *Zampa* ou a *Desposada de Pedra*, [38] por desgraça do público. Como de razão, houve na primeira muita gente e muitos aplausos para Mlle Duval, que esteve encantadora; e na segunda, nem uma cousa nem outra. E bem podemos repetir aquela fórmula tão conhecida: "Justiça que mandou fazer el-rei nosso senhor (o público) de uma ópera-cômica francesa, mal tocada e mal cantada". [39] Na segunda-feira voou o *Cavalo de Bronze* pela sexta vez, [40] com aplausos de todos os chins, [41] chinas e *dilettanti*. O *Barbeiro de Sevilha* ainda se está estudando. [42] Permita Deus que do muito estudo resulte alguma cousa boa! ─ Quem achou a voz de M. Georges queira anunciar, que o Sr. João Caetano dará boas alvíssaras.

[36] Quarta-feira, 3 de março. Sobre a ópera, ver folhetim16.
[37] Na verdade da Dinamarca, conforme foi estabelecido pelo Conservatório Dramático Brasileiro. O Reino da Dinamarca ainda era unido ao da Noruega até 1814 e somente se tornou uma monarquia constitucional em 1849. A Suécia se desligou da União escandinava de Kalmar em 1523. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.* 1870, t. VI, verbete "Danemarck".
[38] Sábado, 6 de março. Ópera-cômica em três atos, composta por Louis Joseph Ferdinand Herold e libreto de Mélesville. Estreou no teatro Opéra-Comique de Paris em 3 de maio de 1831.
[39] Não localizamos a fonte da citação.
[40] 8 de março. A respeito da ópera, conferir folhetim 20. Na realidade houve mais de seis reprises dessa peça desde sua estreia, ver nota 23, folhetim 23.
[41] Citado como no jornal.
[42] Ver nota 30, folhetim 23.

Folhetim do Jornal do Commercio

17 DE MARÇO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

As atenções da diretoria. — Nossos desejos a respeito dos Capuleti.[1] *— Modos de encarar a Ópera.*[2] *— A* Straniera *pela Sra. Lasagna. — O Hino Nacional. —* Beatrice di Tenda *e os seus cantores.*

Não são tantas as atenções da diretoria do Teatro de S. Pedro para com o público, que, aparecendo alguma, deixe-se de notar com especial menção e se tenha em grande conta e fineza.

Anunciam, por exemplo, os jornais do dia, espetáculo para a noite; porém ao meio-dia chuvisca por algum segundo, e a gente que ainda se fia em letra redonda dirige-se às horas determinadas para o teatro, e aí chegando, tem o dissabor de o encontrar fechado. Isto é costume tradicional e muito seguido nos nossos teatros; venha dinheiro, dizem os diretores, e dinheiro que faça conta; quando não, vão bater em outra porta, que a nossa não se abre assim tão facilmente. Na terça e quinta-feira anunciou-se espetáculo no teatro de S. Pedro; [3] porém desde pela manhã que a chuva caiu em torrentes e sem descontinuar; bastava esta circunstância para servir de desculpa à diretoria se transferisse as representações que prometera: não o quis, e cumpriu com um dever, que por bondade do público será tido em conta de obséquio.

Feitos os devidos elogios a *quem os merece*, passemos a falar dos espetáculos. Os *Capuleti* na terça-feira estiveram *aguados* com a muita chuva que caía. O narcótico de Julieta causou efeito geral, e, dormindo sonhamos que toda essa gente tinha morrido afogada, e que unicamente se salvara *Teobaldo* pela sua alta estatura, passando a vau o Largo do Rocio com *Romeu* debaixo do braço e *Julieta* no bolso do gibão. [4] Acordamos espantado, [5] estava-se

[1] No jornal, "*Capuletti*", nessa e nas demais ocorrências desse folhetim.
[2] Como no jornal, com inicial em maiúscula.
[3] Para a terça-feira, 9 de março, foi anunciado *I Capuleti e I Montescchi*; e para a quinta-feira, 11, a *Straniera.* Esse último anúncio foi divulgado somente no diário *O Mercantil.*
[4] Personages da ópera *I Capuleti e I Montecchi,*Teobaldo foi interpretado pelo tenor Clemente Mugnay, Romeu, por sua esposa, Tassini Mugnay e Julieta por Carolina Meréa.
[5] Assim no original, sem *s* em *espantado*.

apagando o lustre, e nada mais pudemos contar senão este sonho. Somos compassivos e prezamo-nos de ter o coração ainda mais sensível do que os ouvidos, e, apesar disso, confessamos sem vexame que entoaríamos com prazer o *De profundis* no túmulo de Julieta contanto que estivessem dentro todos os *Montescchi* e *Capuleti*. Cremos na transmigração das almas, e esperaríamos então ver as de *Romeu, Julieta* e *Teobaldo* animando outras personagens, para nossa satisfação e glórias suas. Se a alma do bom *Lourenço* [6] ficasse no Cocito [7] ou viesse animar alguma sardinha, lhe rezaríamos um Padre-Nosso por tenção, que é tudo quanto se poderia humanamente fazer. Basta, basta de narcótico! De uma até três vezes toma-se sem risco; mas quando em excesso, mata. Piedade para nós todos!

Com um dia de antecedência diziam os cartazes que teríamos a *Straniera* [8] pela Sra. Lasagna; [9] e para logo acenderam-se e ferveram os desejos dos amigos das comparações: mas veio a chuva e pôs-lhe água na fervura. Nós não recuamos assim com quatro goteiras: fomos ao teatro, e como se retardasse o espetáculo, esperando-se que entrassem mais fregueses, divertimo-nos em lançar nas folhas da carteira as reflexões que se seguem. De duas diferentes maneiras encaramos a *ópera*, segundo a disposição de ânimo em que estamos, e comoções e efeitos que ela nos causa. Se a poesia se apodera de nossa alma e nos exalta o pensamento, e se com esta predisposição temos a fortuna de assistir à representação de uma *ópera* bem escrita e cujos cantores conscienciosa e artisticamente fazem o seu dever, encaramo-la como o mais belo e magnífico espetáculo que tem cogitado e cogitará jamais o espírito humano. Vemos nela a reunião de todas as belas-artes, da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da ótica e da *mecânica*, em uma palavra, a grande obra por excelência, como o seu nome indica – Ópera. – É então a música para nós uma espécie de revelação desses influxos divinos e incompreensíveis que se unem misteriosamente às nossas sensações, a voz da alma, as modulações dos pensamentos ocultos, os acentos das simpatias secretas, dom celeste que desperta as sensações de alegria e melancolia. A cena com todos os seus prodígios de pintura e de ótica transporta-nos pelo poder da imaginação aos remotos tempos e lugares que representam, esquecendo-nos completamente do que ela tem de material e mesquinho. Nos atores, perdendo de vista o que na verdade são, vemos personagens históricas, caracteres e tipos reais, e a ilusão dominando a realidade, com eles sentimos e vivemos de suas vidas.

---

[6] Personagem da mesma ópera, desempenhado por Giuseppe Deperini.
[7] Afluente do rio Aqueronte. Segundo a mitologia grega, Cócito é um dos rios de Hades, que juntamente a outros rios do inferno, forma o caminho a ser atravessado pelos mortos na barca de Cáron rumo ao reino dos defuntos. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 88.
[8] Sobre essa ópera, ver folhetim10, em especial, nota 1.
[9] A qual interpretou a protagonista, Alaíde.

A *ópera*, quando assim a consideramos, é um enlevo dos sentidos, é o mais digno e nobre passatempo em que se pode gastar as horas, furtadas ao trabalho.

Mas se nossa alma está despida de toda a poesia, se olhamos para o mundo e para as ações da vida com a zombaria que merecem, e se, assim pensando, temos de assistir à representação de uma mal sabida e mal cantada ópera, de diferente modo a julgamos.

Levanta-se o pano, e se a cena, por exemplo, representa uma praça, vemos, quando muito, uma sala de trinta pés quadrados; de um lado e de outro cinco ou seis bastidores com quatro pinceladas, simulando casas feitas em talhadas; no fundo um grande pano com torres e edifícios arruados e pintados, com rasgões aqui ou ali, os quais, vistos de longe, fingem cavernas na terra ou buracos no céu. Se um homem passa por trás deste pano e o toca levemente, principiam as casas e torres a tremerem e a dançarem como se houvesse terremoto na cidade. Meia dúzia de trapos pendurados ao comprido à maneira de roupa a secar e pintados de azul representam o céu. Uma vela de sebo atrás de uma roda de papel oleado é a lua; quatro tiras de paninho azul diante das luzes dos candeeiros fazem o luar; abaixam-se os paninhos, é o sol. Sai de dentro dos bastidores o cantor ou a cantora, com ridículos vestidos bordados a ouropel; o vermelhão lhes afogueia e ilumina as faces, que descoram com o correr do suor; riem-se sem que ninguém as faça rir, e do mesmo modo choram. Fecham os punhos de raiva, deitam a cabeça para trás, incham as veias do pescoço, caem em convulsões, e arrancam dos atormentados pulmões ganidos e regougos; atiram-se nos braços uns dos outros, beijam-se e afagam-se quando talvez desejassem arranhar e morder; caem fingem-se mortos, espicham-se no chão; e todas estas momices são feitas a compasso! Na orquestra, uns poucos de homens esfregam os arcos nas rabecas com tal rapidez de braço que causa vertigens, ao mesmo tempo que outros assopram nas cornetas e fagotes com as bochechas intumescidas [10] e luzentes à semelhança de querubins de andor. E o público dos camarotes e plateia, velhos e moços, donas e donzelas, olham para tudo isto de boca aberta, riem-se, choram, aplaudem, entusiasmam-se, e à meia-noite voltam para casa calcando lama, e, quando Deus quer, debaixo de aguaceiro.

A ópera, quando assim encarada, é o mais ridículo espetáculo que nos pode roubar as horas de descanso.

Aqui estávamos com as nossas reflexões filosófico-teatrais, quando a orquestra, ouvindo dar nove horas e cansada de esperar debalde pelos fregueses, principiou a tanger.

[10] No jornal,"entumecidas".

Subiu o pano e demos logo uma risada sem saber bem o porquê, [11] sendo seu único mérito revelar o estado de nosso espírito. De poesia, nem um ceitil n'alma; de ilusões, nem átomo; vimos o teatro tal qual é: pinho, linhagem e tintas. O que nos pareceriam os cantores? Esperamo-los e não tardaram. Sem entusiasmo os julgamos e sem entusiasmo falaremos. O frio da noite tinha-nos resfriado até os ossos.

O aspecto e iluminação do castelo de Montolino [12] são coisas muito de ver-se e capazes de conservar acordado até depois de meia-noite o menino mais dorminhoco. Quando se emprega atentamente um dos sentidos, é sempre com prejuízo dos outros: tínhamos os olhos esquecidos nos lampiões, no átrio e na fosforescente fachada do castelo, e a *barcarola* de introdução roçou tão levemente por nossos ouvidos que não lhe demos atenção. Bom foi isso, porque poupa-nos o dissabor de dizer que esteve detestável. *Valdebourgo e Isoleta* vieram cantar o seu *duetto*, [13] e como quem faz o que sabe não é mais obrigado, não os obrigaremos a que o cantem melhor, porque, sofrível já vai ele. Estavam bem no meio de suas confidências, quando a *Straniera*,

Qual ombra errante,[14]

atravessou pelo lago em uma canoinha de pescador rápida como um relâmpago. Pega! pega!... Pois não! nem vestígios. O vento estava fresco e a piroga desapareceu: não havia nada mais natural; e no entanto a tímida Isoleta dá um grito de susto e sai de dentro do castelo um poder de gente espantada e arrepiada, como se tivesse visto alma do outro mundo. Ora, o susto é contagioso: um dos trombones assustou-se e deu um berro desentoado; *Valdebourgo* assustou-se com os berros e deu outro ainda maior; o coro, assustadíssimo, deu prolongado bramido; e o contrarregra deu um assobio e veio o pano abaixo. Isto de pano abaixo nesta conjuntura, e fora de tempo, precisa de explicação. O contrarregra assobiou assustado, não pelos berros que ouviu, mas sim pela falta de gente para fazer a mutação da cena à vista. Chovia a cântaros, e a gente chamada de *movimento*, ou por outra, os *puxa-vistas*, deixaram-se ficar em casa. Há pessoas cujas cabeças regulam-se pela chuva como outras pela lua. Sobre *regulamentos* teríamos muito que dizer; mas não é este o lugar. Veio o pano abaixo, e o contrarregra, vendo-se sem braços para executar as manobras, esteve quase não quase vindo à boca do proscênio a fim de pedir aos poucos espectadores que havia que quisessem ter a bondade de o irem ajudar. Felizmente não foi preciso recorrer a este extremo. Depois de meia

[11] "porque", no jornal.
[12] Onde se passa parte das cenas de *Straniera.*
[13] Cena II, Ato I.
[14] Idem. Em português: "Qual sombra errante".

hora de espera, em que estivemos todos na plateia como em nossas casas, lá se foi o pano, que tantas coisas encobre, para o ar, e vimos a cabana da Estrangeira. Entrou Arturo.[15] "Então, como vamos de voz? – Sofrivelmente; ouça lá. – Não vai mal! Não vai mal! Está mais clara e robusta; mas a respeito de ser tenor... – Já desisti; prometo que não me meterei em outra. – Pois então conte conosco, que seremos seu defensor, quando for barítono". [16] Este pequeno diálogo tivemos nós com Arturo, pela linguagem dos olhos, enquanto cantava ele a *romanza*.

Não há quem passeando pelas ruas desta cidade não ouça sair de alguma casa de rótula mesquinha, pobre, sons de piano; não é portanto para admirar que os ouvíssemos também dentro da cabana da Estrangeira. Após o prelúdio levantou-se uma voz aguda e estridente que nos fez saltar da cadeira com arrepio; poucos momentos porém depois vieram-nos as lágrimas aos olhos, porque a voz dizia:

Fior caduco é la beltà, [17]

e nada nos comove tanto como ouvir uma mulher lamentar-se pela perdida beleza. É sabido que cada um lamenta-se do seu modo conforme a força dos pulmões que Deus lhe deu: *Norma*, nessas ocasiões, solta a voz com suavidade, e *Alaíde* com estridor; [18] uma curva-se à dor, outra revolta-se contra ela. Arturo escuta com um pé no ar estes gritados lamentos, e exclama:

Mestre come il suo cor
Son le sue note...[19]

que vem a dizer: - sua *voz é triste* como o seu coração. – O maganão, ao pronunciar estas palavras, voltou a cabeça e escondeu a cara. Apostamos que foi para rir-se à vontade. No seu lugar faríamos outro tanto. Boa laia de tristeza!

Arturo, assim que avistou Alaíde, surpreendido, deu dois passos atrás, cobrou ânimo e avançou seis para diante. Alaíde fez o mesmo, e foi o resultado deste exercício aproximarem-se um do outro. Estes encontros no tablado são muito bem calculados, e, medidos a compasso, nunca falham.

Como estivessem os dois juntinhos, principiou ela a cantar, e... paramos aqui. A pena salta-nos impaciente debaixo dos dedos e parece querer tratar tão asperamente a Sra. Lasagna, assim como ela tratou a romântica e melodiosa parte da *Straniera*. Sentiríamos deixar-lhe

[15] Interpretado por Filippo Tati.
[16] Sobre a questão de F. Tati ser tenor ou barítono ver especialmente folhetins 5 e 14.
[17] Cena VI, Ato I. "caduca", no jornal. Em português: "Efêmera flor é a beleza".
[18] Norma e Alaíde são as protagonistas das óperas *Norma* e *Straniera,* de Bellini. Essas personagens são interpretadas, respectivamente, por Augusta Candiani e Adeodata Lasagna, no teatro de São Pedro.
[19] Novamente, Cena VI, Ato I. "Mestra", no jornal. Em português: "Mestre como o seu coração / são as suas notas".

liberdade neste ponto, e esforçamo-nos para contê-la. Fazemos esforços sobre-humanos para tal conseguir, porque também o espírito sarcástico nos domina; mas a Sra. Lasagna nos merece atenções, e atenciosos seremos com ela desta vez. Além disso, havia no teatro nessa noite, quando muito, trinta pessoas; pode-se portanto dizer que a representação foi em família: esperaremos pois por segunda ocasião para prosseguir na análise começada e termos mais testemunhas do nosso dizer.

O dia de domingo [20] amanheceu puro e sereno; o sol brilhava radiante em céu de azul, como que festejando dia tão grato para todos os corações brasileiros (14 de março). [21] Tudo a flux concorreu para nos exaltar o pensamento e levar-nos apressado ao teatro, a fim de vermos o brilhante concurso que aí se ajuntaria, e assistirmos à representação da *Beatrice di Tenda*. [22] O povo nestas ocasiões solenes nunca falta ao incentivo do dever e do prazer. Os camarotes e a plateia acham-se literalmente apinhados; os diversos trajes de gala davam-lhe realce e brilho. Ao abrir-se as cortinas do camarim imperial vivas de entusiasmo repercutiram na sala, grande número de versos foram espalhados pela plateia, e levantando-se o pano, os artistas da companhia italiana entoaram o hino nacional, cujas letras, em italiano e português, e por eles oferecidas ao motivo do dia, foram conjuntamente distribuídas pelos espectadores. As estrofes foram cantadas pelas Sras. Candiani, Lasagna, Mugnay e Barbieri, sendo excluída a Sra. Meréa. Sentimos que assim tivessem procedido com esta última cantora, afastando-a de tomar parte nessa demonstração de gratidão e respeito. Onde canta a Sra. Barbieri pode muito melhor cantar a Sra. Meréa. Em certas ocasiões seria muito de desejar que desaparecessem as proteções. Tratemos da ópera. Havia-se anunciado *I Puritani*; adoecendo porém o Sr. Fiorito, foi esta ópera substituída pela *Beatrice*. A Sra. Candiani, que a devia cantar, achava-se *debilitada pelo seu estado de saúde e pelo seu estado de fraqueza*, como textual e luminosamente anunciou-se. Prevenidos pelo *farol*, já de antemão a desculpávamos se cantasse mal; graças porém à sua boa estrela, ou antes à sua bela voz, não foi preciso grande soma de indulgência para lhe revelarmos algumas imperfeições. Fraca e debilitada esteve a Sra. Candiani, como ela mesma já o previa, em todos os *allegros* e *stretta* [23] do primeiro ato; porém nos *adágios* e *andantes* [24] o suave timbre de sua voz deu encanto à música. A *cavatina*

[20] 14 de março.
[21] Aniversário natalício da Imperatriz Teresa Cristina Maria de Bourbon, nascida em Nápoles em 1822.
[22] Sobre a ópera, ver os primeiros folhetins 1 e 3.
[23] Para definição dos termos musicais, conferir, respectivamente, notas 38 e 49, folhetim 1.
[24] Segundo a terminologia musical, *adágio* é um movimento vagaroso e *andante* é um andamento moderado. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 17.

foi bem desempenhada; o *largo* [25] do dueto com Filippo foi dito com sensibilidade e arrancaria aplausos se a solenidade do dia os não embargasse; no *quintetto*, quando a sua voz se une à de Orombello, que se queixa dos tratos que sofrera, causou geral comoção.

Há nesta ópera uma inspiração poética e melancólica; queremos falar da *preghiera* de Beatrice junto da estátua de Facino Cane; [26] tomada porém no movimento *agitato* [27]que lhe deu a orquestra, perde muito de seu efeito. Cremos que na partitura está marcado *allegro-moderato*, e isto desculpa um pouco o mestre do canto; mas tão frequentemente se alteram os andamentos designados pelos maestros, que seria de desejar que este o fosse para maior beleza e expressão do canto.

A Sra. Mugnay na parte de *Agnese*, e o Sr. *Mugnay* na de Orombello, pouco trabalham nesta ópera: à exceção da *romanza* daquele, e no *duetto*, que andaram sofrivelmente, nada mais merece particular análise. Não deixemos de notar a maneira expressiva e bem sentida com que o Sr. Mugnay executou o *quintetto*. Pálido, fraco, nos braços dos guardas que o conduzem, sua voz melancólica e quebrada como que se ressente dos tratos que sofrera o corpo; pouco a pouco, lembrando-se do seu amor e dos iníquos tormentos por que passara, olvida as dores que o prostram, seus acentos vão gradualmente crescendo, um brado de imprecação forte e enérgico solta-se-lhe dos lábios, os olhos se lhe avivam, e torna de novo a cair em abatimento. Quiséramos ver sempre o Sr. Mugnay cantar e representar com tanta inteligência.

É de grande satisfação para nós podermos mostrar que as nossas censuras não são filhas de indisposições pessoais, e que somente aos artistas se dirigem, segundo entendemos que desempenham as partes de que se encarregam. Dissemos que o Sr. Massiani havia desempenhado mal a parte de Torquato, porque assim o pensamos; e decorreram apenas oito dias, que já temos a satisfação de fazer-lhe os merecidos elogios pela maneira por que compreendeu o papel de Filippo. [28] O primeiro papel estava inteiramente fora de seu caráter e voz, e o segundo perfeitamente adequado; daí as censuras e os louvores, para o que nada mais concorreu.

Na *romanza* do primeiro ato e no *duetto*, modificou a voz, soltou-a com a necessária vibração, sem esforço, caretas, e agradou a todos: ele mesmo devia ler nessa multidão de

---

[25] Ainda, segundo a terminologia musical, *largo* refere-se a um excerto de uma peça, cujo andamento muito vagaroso. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia ... op. cit.*, p. 75.

[26] Ver nota 3, folhetim 1.

[27] Em música, trata-se de um movimento agitado, um *allegro agitato*. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.*, p. 17.

[28] Personagem da *Beatrice di Tenda,* marido de Beatrice e duque de Milão.

olhos que o encaravam que neles havia um sentimento de prazer, e não de susto e repugnância, como das mais vezes que canta a estalar. A ária do segundo ato, quando assina a condenação de *Beatrice*, foi dita com expressão de arte. [29] Repetiremos ao Sr. Massiani o que acima dissemos ao Sr. Mugnay: quiséramos vê-lo representar e cantar sempre assim. Fácil é o segredo: escolher papéis apropriados e domar a voz em seus justos limites.

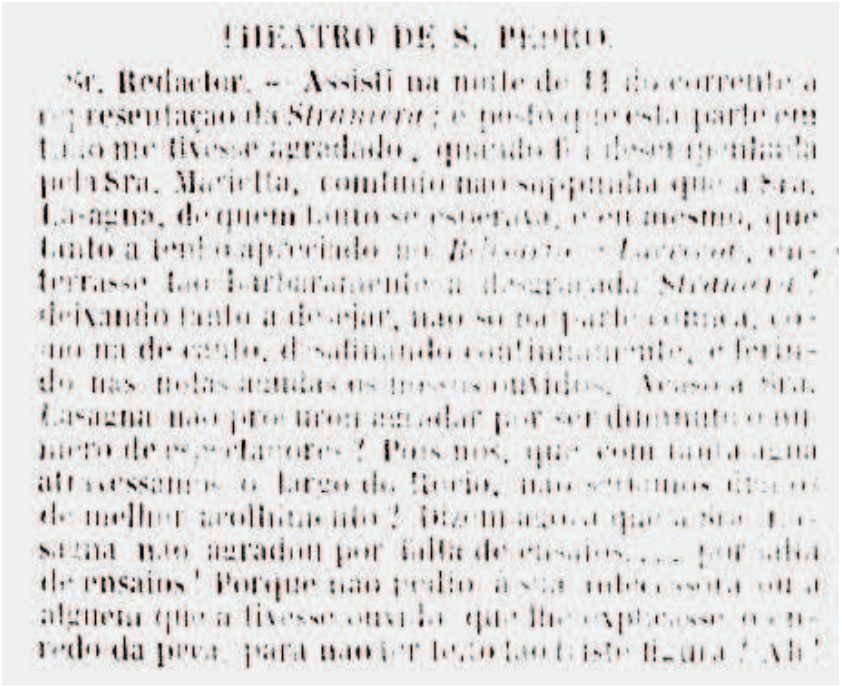
Em consequência do incômodo da Sra. Candiani, a ópera não chegou ao fim, suprimindo-se o lindo *terzettino* e o *rondó* final. [30] O espetáculo já ia extenso para dia de gala; mas a diretoria, que tem às vezes a consciência timorata, julgou que assim ganharia mal o dinheiro do público, e ordenou que se cantasse no intervalo dos atos a cavatina de *Belisario* pela Sra. Lasagna, e a da *Straniera* pela Sra. Meréa. Nada diremos sobre estas duas peças de música, por não apresentarem particularidades notáveis além das que temos apontado em outras ocasiões, limitando-nos somente a pedir a M. Maugé que sustente com mais fôlego e ligação o seu acompanhamento de flauta, obrigada no andante da última cavatina. A exceção das pessoas que lhe estão a quatro braças de distância, ninguém percebe o que diz a flauta nesse tão bem imaginado acompanhamento. Assopre e não se escandalize conosco.

[29] Cena V.
[30] Sobre definição de *rondó*, ver nota 13, folhetim 18.

Jornal do Commercio

18 de março de 1847

TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]



THEATRO DE S. PEDRO.

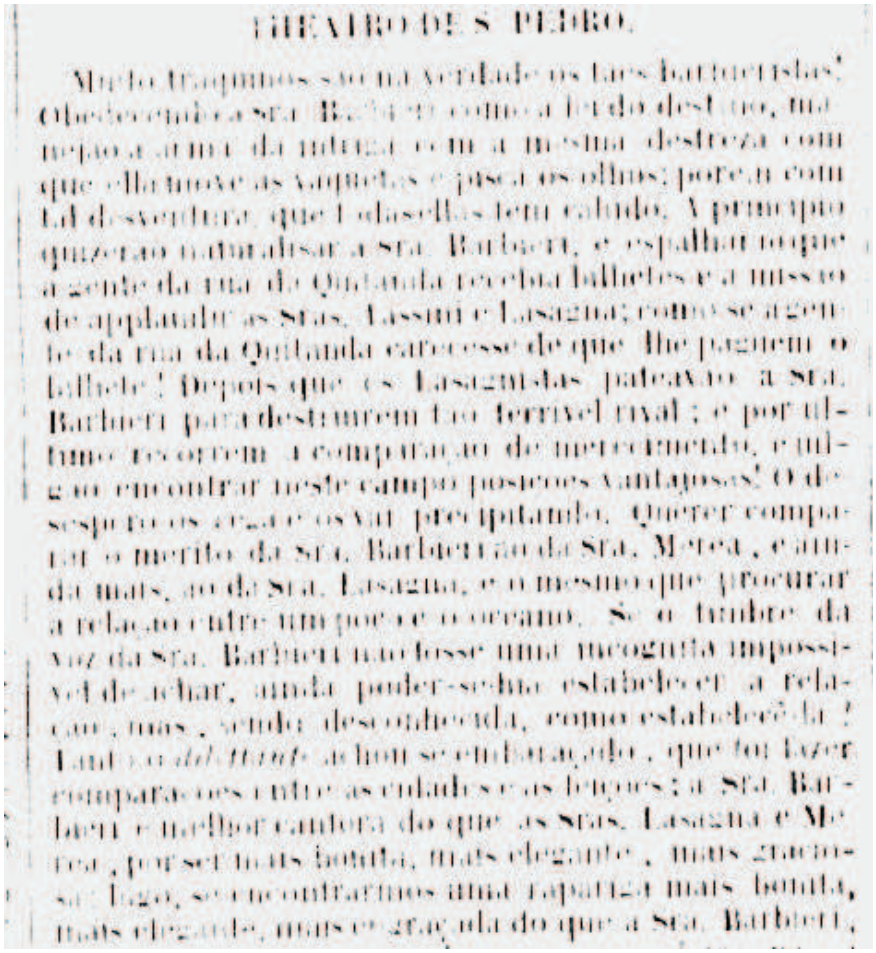
Sr. Redactor. — Assisti na noite de 11 do corrente a representação da *Straniera*; e posto que esta parte em tudo me tivesse agradado, quando foi desempenhada pela Sra. Marietta, comtudo não suppunha que a Sra. Lasagna, de quem tanto se esperava, e eu mesmo, que tanto a tenho apreciado no *Belisario* e *Lucrecia*, enterrasse tão barbaramente a desgraçada *Straniera*! deixando tanto a desejar, não só na parte comica, como na de canto, desafinando continuamente, e ferindo nas notas agudas os nossos ouvidos. Acaso a Sra. Lasagna não procurou agradar por ser diminuto o numero de espectadores? Pois nós, que com tanta agua atravessamos o largo do Rocio, não seriamos dignos de melhor acolhimento? Dizem agora que a Sra. Lasagna não agradou por falta de ensaios.... por falta de ensaios! Porque não pedio á sua antecessora ou a alguem que a tivesse ouvido que lhe explicasse o enredo da peça, para não ter feito tão triste figura? Ah!

[1] Artigo publicado na rubrica "Correspondências". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

19 de março 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]



THEATRO DE S. PEDRO.

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

23 DE MARÇO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

A diplomacia no teatro. — Última representação de Torquato e os seus corolários. — O Sr. Franchi. — I Capuleti e o novo sistema.

Alguns abusos têm-se introduzido na administração do Teatro de S. Pedro, que mais contribuem do que a mandriice e as manhas dos cantores para embaraçar o regular andamento dos espetáculos. Conta-se com admiração e como sem exemplo nos teatros da Europa a *brigada* de cantores que temos, e no entanto passam-se meses sem que apresentem uma ópera nova, dando-nos assim o justo direito, quando estas aparecem, de exclamar*: Aleluia!* Depois que na Itália se soube que no Brasil se pagam muito bem as vozes (que por lá não se pagam), depois que por esta poderosíssima razão os cantores chegaram (e hão de chegar) em cardumes às nossas praias, entendeu a diretoria que não devia celebrar contratos com esses cantores que a obrigassem por mais de seis meses, para que assim lhe ficasse a liberdade de substituir duas vezes no ano as figuras velhas por novas, ou ao menos diminuir-lhes os ordenados pela concorrência que aparecesse. Até aí vai muito bem: o que resta agora provar é se esses seis meses de contrato são devidamente empregados. Vamos ter o trabalho de mostrar que não, sendo disto causa a maldita diplomacia, que por toda a parte se encaixa, fazendo sempre das suas. Provaremos, e a todas as luzes, que os diretores do Teatro de S. Pedro são exímios diplomatas.

Dous embaixadores munidos de plenos poderes, depois da oitava ou décima conferência, assinam importante tratado de comércio e paz entre duas nações; porém a diretoria do S. Pedro nem depois da vigésima assina os contratos dos seus cantores, o que denota muito mais finura da sua parte. Diz ela: "*Enquanto não se assina escritura, não se paga*". E muita gente argumenta que esta lógica comercial é a melhor que existe, e os Talleyrands e Metternichs [1] da época afirmam que pagar o mais tarde possível, quando de

[1] Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), príncipe de Bénévent, célebre diplomata e político francês ; sua intervenção foi de fundamental importância na retomada de poder dos Bourbons, em 1814, assim como nos acordos de paz com as nações vizinhas e na assinatura do tratado secreto entre França, Inglaterra e Áustria, contra a Rússia. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration

todo não se pode deixar de pagar, é o grande princípio do direito das gentes sobre o qual se baseiam as sociedades modernas.

Por fim, consegue o cantor ser escriturado, isto é, recebe palavra que o será, mas que a cousa não tem pressa e que não se amofine. Nova procrastinação pois para adiar a paga. Depois de dias de espera, consegue o mísero assinar o contrato, e quando muito satisfeito cuida que vai ganhar dinheiro, lança por acaso os olhos pelos artigos do contrato, e em um deles lê a cláusula que explicitamente declara que o seu ordenado será contado do dia em que pela primeira vez cantar. Desde esse momento o cantor torna-se tão amigo do trabalho, que é um gosto vê-lo queixar-se por toda a parte da inação em que vive e que não é própria do seu gênio; mas todo esse zelo traduz-se em "*quero fazer jus aos cobres*". Nessa ocasião é que a diretoria mostra-se verdadeiramente cruel, retardando o comparecimento do escriturado em cena, tendo em vista aquele grande princípio do direito das gentes que deixamos apontado acima. Lá vem porém um dia em que repentina moléstia ou transtorno a obriga que lance mão do cantor, o qual desde esse momento principia a calcular os minutos da sua vida por uns tanto réis, segundo o ordenado que lhe pagam, e contrai por esse fato a obrigação de aceitar os papéis que lhe distribuírem. Durante os dous primeiros meses dão-lhe partes velhas para recordar, a fim de se *reformar* esta ou aquela ópera; nos dous meses seguintes encarregam-no [2] de alguma parte nova; e nos dous últimos nada estuda, para, no caso de não ser escriturado, não ficar o teatro com uma ou mais óperas inutilizadas. Lá decorrem pois seis meses, e apenas representam *uma* ópera, quando talvez pudessem estudar *três*. [3] E é desta sorte que uma ideia boa torna-se má, por não saberem aproveitar. Os contratos por seis meses são vantajosos e mostram tino em quem os impõe: porém a maneira por que o fazem valer é tão fina, e quiçá diplomática, que não podemos perceber o seu mérito. Talvez seja isto devido à nossa pouca penetração. Não sabemos se a diretoria pretende seguir neste ano o mesmo sistema de contratos e estudos, ou se os quer ampliar e modificar; nada podemos certificar sobre este ponto, porque, sendo o segredo a alma da diplomacia, tem sido este religiosamente guardado. Uma só cousa podemos afirmar, e é que a maior parte dos cantores estão apalavrados e não escriturados. Será isto vantajoso? Quer-nos parecer que a diretoria tem lá suas razões, e poderosas, para assim proceder. A respeito de ordenados e proporção que

---

du Grand Dictionnaire Universel, 1875, t. XIV, verbete " Talleyrand-Périgord ". Prince Klemens Wenzel von Metternich (1773-1859), importante político e diplomata austríaco; como chanceler, presidiu o congresso de Viena em maio de 1814. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1874, t. XI, verbete "Metternich".

[2] No jornal, "encaregam o".

[3] De todas as óperas representadas no teatro de São Pedro até então, apenas a *Straniera* era inédita, a qual estreou em 22 de novembro de 1846. Conferir folhetim 10.

devem guardar entre si os artistas segundo o seu mérito, repetiremos o que ouvimos a um dos acionistas: "Admira-me", dizia ele, "que o público goste mais da Meréa do que da Barbieri, quando sabe que esta tem maior ordenado!".

Como é de supor por todas e mais razões, etc., tivemos repetições nesta semana de *Torquato* e de *Capuleti*. A respeito do primeiro, houve grandes novidades, a saber: o Sr. Franchi cantou a parte de D. Gherardo, [4] e o Sr. Massiani não gritou a de Torquato. Estas novidades, que à primeira vista parecem de pouca consequência, são quando meditadas, de transcendente importância, porque estabelecem os seguintes corolários:

Primeiro: Que as *doenças* dos cantores contribuem mais para o bom desempenho das óperas do que a *ciência* dos diretores, e provamos: Adoeceu a Sra. Mugnay, e levantou-se a excomunhão da Sra. Candiani, e veio esta cantar em *Torquato Tasso*. Adoeceu o Sr. Fiorito, e a parte de D. Gherardo foi entregue ao Sr. Franchi. O que não pôde a ciência e raciocínio, conseguiu a doença; ergo, esperamos em Deus que o Sr. Massiani caia doente qualquer dia destes, para termos outro Torquato mais ajeitado.

Segundo: O que o Sr. Massiani não é tão teimoso e orgulhoso como se diz, por isso que nessa representação deu provas do contrário, cantando com mais suavidade e delicadeza a parte do poeta. Se do mesmo modo pudesse suavizar as maneiras e enobrecer o acionado, seria cousa muito de louvar-se; mau é porém que ele da noite para o dia, ou, ainda melhor, do dia para a noite, não possa crescer mais um palmo; talvez que assim Eleonora não se mostrasse tão enfarruscada e de mau humor quando o tem ao pé de si: caprichos de princesa, contra os quais nada se pode dizer.

Tudo bem considerado, seria magnífico se nos deixássemos todos de *Torquato Tasso,* e se a ilustre... Um momento, um *momentino,* não parece bem que nos despidamos do *Torquato* sem dizermos alguma cousa do novo D. Gherardo. Aí vai. O Sr. Fiorito, que é *baixo* sério, tendo de fazer uma parte cômica, e temendo não executá-la bem em consequência do seu caráter, carregou-a demasiado. O Sr. Franchi procedeu pelo inverso; como seja *bufo* e conhecesse que o papel de D. Gherardo é mais cômico que *caricato,* deu-lhe mais seriedade do que geralmente costuma empregar na sua maneira de representar. Seguiu-se pois destes dous modos de compreender o papel que os dous cantores cruzaram-se no caminho que tomaram: um desceu e outro subiu, e a este daremos a preferência. Como baixo sério, o Sr. Fiorito fez o que pôde para bem desempenhar o papel de D. Gherardo; porém o Sr. Franchi foi mais feliz na interpretação que lhe deu; mostrou-se bom cômico, fugiu da exageração tanto no

[4] Personagem do *Torquato Tasso.*

acionado como no trajar, e cantou com graça. Faremos pois a este cantor os devidos elogios, pedindo ao mesmo tempo ao Sr. Fiorito que debaixo de nenhum pretexto se encarregue de partes cômicas. Nada mais temos que dizer da última representação de *Torquato Tasso* senão que acabou às onze horas da noite e que às dez já estávamos dormindo.

A diretoria tem às vezes lembranças soberbas e engenhosíssimas, e estamos disso tão compenetrados, que de hoje em diante não daremos crédito aos seus detratores senão naquilo em que tiveram razão. Ouçam, e digam se temos ou não motivos de assim extasiarmo-nos. Há muito que não se representa ópera nova, e como o que é velho tem o grande defeito de não ser novo, lembrou-se a diretoria das famosas *reformas* de que tanto temos falado; e tem assim conseguido pescar os cobres ao público. Mas as óperas com reforma já não estão em circunstâncias de ser *reformadas,* e por conseguinte incapazes de produzir. Nessas crises é que o talento dos homens se revela e que o gênio esvoaça sublime. Viu a gente diretória que as reformas tornaram-se improfícuas, e, por um rasgo de gênio e talento, inventou o sistema dos *espeques*, que explicaremos para inteligência dos espíritos mesquinhos e acanhados. Suponham, por exemplo, que uma ópera já não dá casa, como se costuma dizer em linguagem técnica, o que se faz? No intervalo do primeiro ao segundo ato *especa-se* a dita com árias e duetos avulsos; se ainda assim não fica segura, aplicam-se outros *espeques* nos intervalos dos seguintes atos; e como os mais arruinados edifícios, sendo rodeados de bons *espeques,* aguentam-se ainda por algum tempo, do mesmo modo as óperas vão se sustentando com eles. E então, que nos dizem ao expediente?

Este novo sistema principiou a ter execução na última representação dos *Capuleti,* cujos *espeques* foram: a ária de *Parisina*, [5] pelo Sr. Tati; o dueto de *Lucia,*[6] pelos Srs. Sicuro e Theolier; e a ária do *Burgomestre*, pela Sra. Marina (*Barbieri* é nome em que não falaremos mais, porque traz sempre trovoada consigo). O primeiro *espeque* era rijo e valente, e muitos como ele sustentariam o mais carcomido pardieiro; o segundo tinha suas falhas, tanto na parte *alta* como na *baixa*, e não afiançamos portanto a sua solidez; e o terceiro, conquanto *oscilasse*, contribuiu mais que todos, pelas muitas *mãos* que o ajudavam, para sustentação do edifício. Fazemos preces ao Altíssimo para que o novo sistema seja proveitoso à empresa, a qual humildemente pedimos que, quando houver de o empregar em óperas de quatro atos como os *Capuleti,* ordene que os espetáculos principiem às cinco horas da tarde; quando não

[5] Melodrama em três atos; composição de Gaetano Donizetti e libreto de Felice Romani. Estreou em Florença, no Teatro alla Pergola, em 17 de março de 1833.
[6] *Lucia de Lammermoor,* drama lírico em três atos; libreto de Salvatore Camarano e a composição de Gaetano Donizetti. Estreou em Nápoles, no teatro San Carlo, em 26 de setembro de 1835.

entrarão muito pela noite adiante, e nos obrigarão a dormir tarde, o que nem sempre valerá a pena.

Todo o cidadão, não dizemos bem, todo o diletante tem a obrigação de contribuir com o seu contingente para o progresso e manutenção do teatro lírico, e a este dever não faltaremos nós. Tivemos uma lembrança, que pedimos à diretoria a tenha como sua. Quando os *espeques* já de nada servirem, assim como as *reformas*, lance mão do seguinte expediente: ordene que se cante o libreto da *Norma* com a música dos *Puritanos,* o libreto deste com a de *Safo*, o desta com a de *Beatrice,* e assim por diante. O Sr. Giannini [7] pode arranjar e soldar com muita facilidade estes *cambiamentos:* [8] mas é preciso que lhe concedam plena liberdade nisto, já que lha negam em outras cousas mais necessárias. O Sr. Chaves poder-se-á encarregar das cópias, contanto que o deixam dormir, até mesmo quando as vier tocar. Lembra-nos agora, e muito a propósito, aquele anexim que diz: "Timbaleiro que dorme roncará, sonhará, mas não tocará".

Talvez tenha alguém notado que falássemos repetidas vezes neste folhetim em dormir: a culpa não é nossa, senão da impressão que ainda nos resta dos espetáculos da semana. Muito boa noite!...

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

A Ambassadrice*. — Primeira representação de Jean de Paris. — O Barbeiro de Sevilha e o Conservatório Dramático.*

No folhetim passado nada dissemos sobre o Teatro Francês; e como, preencheríamos essa tarefa se nada tínhamos que dizer? Não houve lacuna de nossa parte, mas sim do teatro. Choveu durante toda a semana como alguns viram e outros sentiram, esboroou-se o morro do Castelo, [9] desmoronaram-se paredões, caíram telhados, e foi nosso primeiro temor que se tivessem do mesmo modo aluído os alicerces do Teatro de S. Francisco. Lá se foi desta o templo de Mlle Duval e de Mme Mège, dissemos; e saímos apressados para contemplar as suas ruínas. Tivemos porém a agradável surpresa de o ver intacto e airoso, mirando-se nas

[7] Gioacchino Giannini; sobre sua biografia consultar nota 20, folhetim 7.
[8] Do italiano, "cambiamento", que quer dizer, mudança.
[9] O Morro do Castelo foi uma das primeiras áreas habitadas do Rio de Janeiro, a qual abrigava, em 1567, a administração do Governo-Geral do Brasil e o Colégio e a igreja da Sé, dos jesuítas. O morro foi demolido em 1922, durante a reforma urbana arquitetada pelo prefeito Carlos Sampaio. Atualmente, no território do Castelo, localizado na região central da cidade, encontra-se edifícios e ruas importantes, como a avenida Rio Branco. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 2 v. p. 636.

águas estagnadas a seus pés. Foi-se um receio, e outro se nos avultou na alma imediatamente. Com a umidade do tempo assanharam-se defluxos e constipações.[10] Era de supor que a gente cantante estivesse de garganta tomada, e sem garganta ainda ninguém cantou. Ansiosos indagamos, e responderam-nos que todo o povo cantarejo estava de perfeita saúde. Em um só dia duas agradáveis notícias tornaram-nos tolerantes, e quase perdoamos as transferências dos espetáculos anunciados por causa da chuva.

Ainda uma vez tivemos a *Ambassadrice,*[11] e, para dar ideia de sua representação, quiséramos repetir o que a seu respeito já por vezes temos dito. Recorram pois os leitores aos nossos folhetins passados (se quiserem, não os obrigamos), [12] e variando as datas, saberão como Mlle Duval cantou nessa última representação e como recebeu decididos e justos aplausos.

Temos a satisfação de comunicar ao público que M. Georges já achou a sua voz, com a qual deu-nos muito prazer no *terzetto*. Achado tão importante não deve ficar em esquecimento. [13]

Na quarta-feira subiu à cena pela primeira vez a ópera *Jean de Paris*, música de Boïeldieu. [14] O enredo da comédia é o mais simples do mundo. Uma princesa de Navarra que se quer casar, o que não é nada de admirar; um príncipe de França que também quer casar, o que também não é de espantar. A princesa vem andando por um caminho com o seu mordomo, e entra em uma estalagem que de antemão estava alugada para ela só; mas o príncipe, que disso sabia, sai da capital incógnito debaixo do nome de Jean de Paris, e a peso de dinheiro e fanfarronadas reduz o estalajadeiro a entregar-lhe toda a estalagem. Chega a princesa, e achando a casa ocupada, ri-se consigo, porque sabe que foi o príncipe quem lhe tomou a dianteira; porém o mordomo, que tudo ignora, como quase sempre acontece, grita e esbraveja contra o tal Jean, que zomba dele e o trata com toda a sem-cerimônia e desrespeito pela sua alta dignidade. Do que temos dito se conclui que a princesa conhece o príncipe, e que este, supondo-se desconhecido dela, faz durante toda a ópera papel de tolo; e como esta situação cênica não podia ser de longa duração, tudo se descobre, a princesa ri-se com mofa, o

---

[10] Nos anúncios do *Jornal do Commercio* de 13 e 14 de março de 1847, lê-se: "M. Abel étant toujours malade, Il a été impossiblie de jouer d'opéra cette semaine; mais MM. les abonnés auront avant la fin de l'abonnement la 1er réprésentation de *Jean de Paris*, opéra nouveau en 2 actes.".

[11] Espetáculo da noite de 16 de março de 1847. Sobre a ópera, ver nota 28 do folhetim de 14 de outubro de 1846.

[12] Conferir folhetins 6 e 12.

[13] No fim da "Semana Lírica" de 11 de março de 1847 (folhetim 24), o folhetinista anunciava: "Quem achou a voz de M. Georges queira anunciar, que o Sr. João Caetano dará boas alvíssaras.".

[14] Quarta-feira, 17 de março. Ópera-cômica em dois atos ; libreto de Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just e composição de François-Adrien Boïeldieu. Estreou em Paris, no teatro Opéra-Comique (Théâtre Feydeau), em 4 de abril de 1812. No Brasil foi representada pela primeira vez nessa ocasião.

príncipe ri-se sem graça, o mordomo ri-se por os ver rir, pede mil perdões, os ditos juram eterno amor, e acaba-se a história.

Com tão pobres situações impossível escrever música que merecesse grandes louvores; e além disso, habituados como estamos a ouvir as poéticas inspirações, as bem combinadas harmonias, os brilhantes giros de instrumentação dos maestros da moderna escola francesa, essas óperas velhas de harmonias simples de oitava, terça e quinta, fazem pouca impressão. Na ópera de que tratamos encontram-se espelhados alguns motivos bonitos aqui e ali; mas no geral sua música não tem movimento dramático, e a uniformidade dos acordes que aparecem quase que regularmente no fim de oito e dez compassos dá-lhe um caráter monótono. Pouco se pode esperar de semelhantes óperas quando os cantores que as executam não são da primeira plana. Infelizmente tanto não podíamos esperar das personagens que entraram na ópera de que tratamos. Mme Mège, à exceção da cópia do *romance* do Trovador e do *duetto* com o príncipe, [15] tudo o mais cantou como de passagem e sem lhe dar grande atenção. Não nos pregou com isso peça nenhuma, porque outro tanto fizemos nós. Recebeu aplausos por diversas vezes, e merecidos foram alguns. Bem vestida estava Mme Mège, e por isso a cumprimentamos, e a aplaudiríamos, se não temêssemos algum *quiproquo*. [16]

Mme Levasseur esteve um pajem como... como ainda não vimos pajem nenhum. [17] Sem respeito pelas altas personagens que a cercavam, andava de um para outro lado rindo-se, conversando e embalançando-se nas pernas, que sobretudo mereciam-lhe grande atenção. Visivelmente percebia-se que os trajes que tomara a embaraçavam e a tinham como vendida, e daí todas essas idas e voltas e inquietações que tanto desfiguraram o papel que representava. A parte musical correu parelhas com o jogo cênico, e assim temos dito tudo.

M. Guillemet cantou sofrivelmente a primeira *arietta*; [18] depois foi seguindo para diante representando com inteligência, dizendo a sua parte de canto como pôde.

A M. Mullot coube por sorte o representar o tríplice caráter de príncipe, de amoroso e de tolo, como já o dissemos na explanação do entrecho, e temos a satisfação de lhe observar que desempenhou bem todos três, e muito principalmente o último. A princesa zombou dele sofrivelmente quando em música lhe fazia suas amatórias declarações, e outro tanto faríamos nós se não nos lembrássemos que é de cristão desculpar o próximo, e tanto mais que esse próximo não tem por ora quem o substitua.

---

[15] Cena VII, Ato II.
[16] "qui pro quo", no jornal.
[17] Seu *rôle* foi o de oficial real, que acompanha a princesa.
[18] No papel de Olivier; Cena V, Ato I.

Sábado [19] tivemos a segunda representação de *Jean de Paris*, que nada ofereceu de importante, precedido do *Nouveau Seigneur du Village,*[20] no qual Mlle. Duval mostrou sua costumada graça.

O Conservatório Dramático proibiu que se representasse durante a quaresma o *Barbeiro de Sevilha* ou a *Inútil Precaução,* comédia de Beaumarchais, e música de Rossini; [21] porque diz ele provavelmente na sua censura que barbeiro que seduz pupilas, e tutor que as deixa roubar, não têm nada de edificante. Pode muito bem ser: nunca aprendemos direito canônico, e por certo não nos meteremos em argumentos ortodoxos; porém nos está parecendo que o Conservatório foi quem representou a comédia da *Inútil Precaução*, proibindo o *Barbeiro* e licenciando o *vaudeville un Monsieur et une Dame*, [22] a ópera *Le Nouveau Seigneur du Village*, e outros que subiram à cena. Estamos em tempo de preces, e oremos a Deus para que dê coerência aos nossos semelhantes.

[19] 20 de março.
[20] Ver nota 26, folhetim 6.
[21] Sobre informações a respeito da ópera e do entrecho, ver nota 1, folhetim 17.
[22] Comédia vaudeville de Félix-Auguste Duvert, Augustin Théodore de Lauzanne de Vaurousse; criada em Paris, em 27 de fevereiro de 1841.

Folhetim do Jornal do Commercio

31 DE MARÇO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Duas opiniões acerca das tempestades. — I Puritani e seus cantores. —Como um homem torna-se ridículo aos pés de uma mulher. — Os andamentos.

Os marinheiros, dizíamos nós ainda o ano passado, [1] têm certas superstições extravagantes, e entre elas conta-se como mais notável a seguinte: se em suas viagens encontram repetidos temporais e borrascas, cismam que há na embarcação em que navegam passageiro ou carga que desafia a cólera celeste. Por experiência ou preconceito acreditam eles que há determinadas pessoas a bordo, tais como frades, mulheres e judeus, que trazem sempre consigo mau tempo; e quando o céu se turba, quando o vento rijo e desenfreado levanta as ondas em medonhos escarcéus, para logo atribuem a essas pessoas a maligna influência que os aproxima da morte; então seus olhos lançam sinistros lampejos, palavras de imprecações e ameaças soltam-se-lhes dos lábios, e às vezes o frade, a mulher ou o judeu são arrojados ao mar como vítima expiatória. O mesmo praticam a respeito de algumas cargas, como sejam despojos mortais, relíquias, etc. Acontece que por acaso, ou manhas do diabo, depois do sacrificado ou da carga desaparecem no pélago, o vento daí, o mar se aquieta, e esses homens supersticiosos exultam com a ação que praticaram, e nenhum raciocínio humano seria capaz de os convencer de que haviam praticado um crime.

Quando assim falávamos, de convicção estigmatizávamos o proceder desses loucos e ignorantes; bem longe estávamos porém de prever que um dia partilharíamos a sua superstição. Ai de nós! Pela boca morre o peixe, pela boca nós pecamos, disse não sabemos que Apóstolo, contritos o repetimos. O espírito do homem é fraco; amiudados exemplos fazem-lhe impressão duradoura, e trazem às vezes consigo estupendas convicções. Há três para quatro meses que notamos os frequentes temporais em noites de espetáculos do Teatro de S. Pedro. A princípio não lhe demos grande atenção, e os tínhamos como cousa normal e própria da estação; porém a sua insistência e desabrimento foi-nos incutindo n'alma pouco a pouco receoso pensamento, que por fim degenerou em superstição. Hoje já não zombamos

[1] Em nenhum dos folhetins de 1846 o cronista fala sobre marinheiros.

dos marinheiros, pois temos a profunda crença que há no Teatro de S. Pedro de Alcântara pessoas e *cargas* que provocam as borrascas e tempestades. Não diremos quem sejam essas pessoas e *cargas,* para não excitar animosidades contra nós; o tempo e a experiência as designará; no entanto é necessário que desde já se convençam os que podem, que, se não lançarem carga ao mar para aplacar a cólera celeste e alijar a nau lírica, breve soçobrará ela nos escolhos sobre os quais vai impelida pela força dos tufões, e quiçá mau governo. Atenção ao leme!

Comunicávamos esta nossa opinião a um amigo, afadigando-nos para que ele a partilhasse; bem víamos porém que nossas palavras iam perdidas e que lhe não faziam impressão no ânimo, até que por fim, cansados de sua incredulidade, paramos no meio de uma demonstração que julgávamos triunfante. Então, abanando ele a cabeça como faz toda a pessoa compenetrada do que vai dizer, assim nos falou: "Meu caro, não se enfade e ouça-me. Se não compartilho a sua opinião a respeito dos frequentes temporais, que aliás acho muito razoável, é porque também já tenho a minha formada, e de há muito tempo!" Ao [2] ouvirmos-lhe estas palavras curiosas, o interrogamos, e ele puxou tranquilamente da caixa, tomou uma pitada, levantou os olhos para o céu, demorou-os em uma nuvem negra que passava, suspirou, e desta sorte continuou: "Não lhe tem acontecido muitas vezes , ao ouvir qualquer pessoa cantar desafinadamente, dizer: *Temos chuva*!... ─ Assim é, lhe respondemos. ─ Na natureza tudo são harmonias, prosseguiu o nosso amigo; e quando aparecem algumas desarmonias, transtorna-se ela, e o mau tempo é a consequência imediata. Isto é lógico. ─ Tudo poderá ser, lhe tornamos nós; mas não vemos que relação possa ter com o teatro. ─ Toda, toda, meu amigo! nos atalhou ele de pronto. Não há ninguém que não tenha ouvido as desafinações de certos cantores e cantoras da companhia italiana, e delas se não queixe; como pois admirar que o tempo também se ressinta e que a chuva caia em torrentes? ─ E quem são esses cantores que desafinam? lhe perguntamos. ─ Quase todos por descuido e falta de estudo, e um ou dous por defeito orgânico, mas cujos nomes não digo. Observe, concluiu lamentando-se o nosso amigo, e também dirá ouvindo-os: *Temos chuva!"*

Não somos teimosos e indóceis como os diretores de teatros, e ouvindo estas boas razões, delas nos convencemos, aditando-as às que já tínhamos quando dizíamos que era necessário lançar *carga* ao mar.

[2] No jornal, "a".

Requereu o Sr. Fiorito que, tendo-se de representar o novo *I Puritani*, [3] não podia continuar a cantar a parte de Ricardo por ser de barítono, e que esperava que lhe dessem a de Giorgio, que então cantava o Sr. Massiani, que era a de baixo profundo. Profundo foi o prazer que tivemos tal ouvindo, porque gostamos da voz do Sr. Fiorito, e tememos que a deteriore cantando partes mais altas do que pode, e profundíssimo foi o contentamento do Sr. Massiani quando de tal petição soube, porque lhe caberia parte de barítono, a que tanta afeição tem consagrado. Este requerimento subiu a despacho, e depois de correr as vias legais, e de serem ouvidos os empenhos na forma da lei, houve por bem a diretoria despachá-lo no teor pedido. Os cantores contam com ordenado, mas não contam com as doenças, e quando menos esperam, estas os assaltam e aquele lhes é descontado: são cálculos humanos em que desta vez também errou o Sr. Fiorito. A constipação o apanhou subindo o morro do Castelo, [4] e a diretoria apanhou o Sr. Theolier subindo as escadas do teatro, para que o fosse substituir. Está decidido que o Sr. Theolier há de ser para os não-chega, por mais que se agarre com todos os santos para que lhe deem ópera nova; mas como tem desejos de trabalhar, em falta de ópera nova aceitou de boa vontade o papel que lhe davam por substituição. Estudou para dar cumprimento à sua tarefa; e enquanto estudava, o Sr. Fiorito medicava-se e o Sr. Massiani fazia preces para que este breve se restabelecesse. Preces e medicamentos fizeram efeitos: O Sr. Fiorito deu parte de pronto, e na terça-feira subiu à cena *I Puritani,* e na quinta tivemos a repetição.[5]

Foi aviso do céu o que teve o Sr. Fiorito quando exigiu a mudança de partes com o Sr. Massiani; porque assim andaram melhor. O Sr. Massiani, que felizmente vai compreendendo que o cantor deve agradar e não assustar aos expectadores, executou bem a *ária de sortita* [6] e teve merecidos aplausos. O Sr. Fiorito, no *duetto* com a Sra. Candiani, [7] ainda ressentindo-se da moléstia, entrou mal, e não o elogiaremos pelo modo por que o cantou; mas na segunda representação muito melhor o executou. A *romanza* do segundo ato, tomada em andamento mais vivo do que lhe dava o Sr. Massiani, perdeu o caráter monótono que tinha e agradou. O

[3] Ópera em três atos; libreto de Carlo Pepoli e composição de Vincenzo Bellini. Estreou em Paris, no Théâtre de Italiens em 25 de janeiro de 1835. No Rio de Janeiro, estreou em 26 de março de 1845. Esta peça séria tem como contexto histórico a condenação da viúva de Charles I, Enrichetta, prisioneira das forças puritanas em um forte, comandada por Lord Walton. Elvira, filha do lorde, é pretendida por Sir Ricardo, mas seu pai consente seu casamento com o cavaleiro fiel aos Stuarts, Arthuro, que vindo para seu casamento, encontra a rainha, condenada à morte. Arthuro foge com Enrichetta no dia do seu matrimônio para livrar a rainha da morte eminente. Pouco tempo depois ele seria encontrado pelos puritanos. PEPOLI, Carlo. *I Puritani e i Cavalieri*. Paris: Proux, 1836.
[4] Sobre o morro, ver nota 9, folhetim 26.
[5] Respectivamente, 23 e 25 de março.
[6] Cena III, Ato I.
[7] Dueto de Giorgio e Elvira; Cena VI, Ato I.

que porém merece mais particular menção é o bem conhecido *duetto* final do segundo ato. [8] Com alma e energia o cantaram, e o público mostrou-se satisfeito. No *andante* quando Ricardo (Massiani) diz:

Si d'Elvira il fantasma dolente...[9]

sua voz tomou o timbre melancólico que convinha ao sentido da letra; e quando, momentos depois, brada:

Si l'odiato fantasma d'Arturo, [10]

vibrados e enérgicos foram seus acentos como deveriam ser.

Neste *duetto* ocorreram duas circunstâncias notáveis. Ao finalizar a *cabaletta* [11] e no dizer-se a palavra ─ *all'alba!* [12] ─ devia o Sr. Fiorito na primeira volta dar a terça alta, e na segunda a terça baixa; enganou-se porém ou atrapalhou-se com a parte que antigamente cantara; conheceu o erro, e, querendo emendá-lo, tivemos em resultado desafinação. Então, como que se o tempo estivesse de inteligência com o nosso amigo para comprovar a sua opinião a respeito das tempestades, desencadeou-se o vento em rijo tufão, e todas as portas dos camarotes bateram com estampidos, e ouviu-se o ruído da chuva que caía a cântaros.

Levantamos os olhos e lobrigamos em um dos camarotes o nosso amigo, que acenava com o lenço como que nos dizia: "Veja lá o que fazem as desafinações! Não lho dizia eu!" Abaixamos a cabeça duas vezes como quem lhe respondia: "Tem muita razão".

Na segunda representação o mesmo Sr. Fiorito enganou-se na cadência final do andante do dito *duetto*, e envergonhando-se por isso, tomou brio e energia, e cantou como nunca todo o *allegro.* Sua voz forte, sonora e corpulenta, ribombou na sala, sobrepujando a instrumentação. É verdadeiro prazer ouvir-se um cantor soltar a voz vibrante e poderosa sem se esforçar, assim como causa pena sabendo-se que tão bela voz não é cultivada como tanto o merece ser.

Cometemos crime de lesa-galanteria falando primeiro dos dous homens do que da dama: conhecemos que foi isto andar às avessas sem pensar, e por manha que já nos pegou a diretoria. Repararemos a falta.

---

[8] Cena VI; dueto entre Giorgio e Ricardo.
[9] Cena VI, Ato II. Em português: "Se de Elvira o fantasma dolente".
[10] Idem. Em português: "Se odiei o fantasma de Arthuro".
[11] Sobre a definição do termo, ver nota 12, folhetim 1.
[12] Em português: "à madrugada".

Em três óperas ganhou a Sra. Candiani grande nomeada, e são: *Norma, Safo e I Puritani.* [13] Todas as vezes que estas óperas têm subido à cena, aplausos de entusiasmo recebera sempre essa cantora predileta do público. Depois da última enfermidade,[14] a Sra. Candiani mostrou certa fraqueza de voz, e esta circunstância deixara algumas dúvidas acerca do modo por que executaria ela a parte de Elvira, que soube popularizar entre nós. A primeira peça que canta é o *quartettino;* e como se conhecia visivelmente que poupava a voz para a continuação e que além disso pequena era a sua parte, só diremos que o não executou mal, e nada mais. No *duetto* com Giorgio cabe a mesma observação a respeito da poupança de voz, o que muito sentimos, e ela provavelmente muito mais, porque nem uma só palma recebeu. Esperamos a *Polaca*,[15] a favor da qual havia sacrificado um *quartettino* e um *duetto*; [16] e conquanto não cantasse como antigamente, agradou. Ainda nos pareceu que a *Polaca* foi um pouco desdenhada pela grande ária do segundo ato. Não há nesta cidade *dilettante* [17] que não tenha ouvido e aplaudido esta bela página, e nada conhecemos mais suave e que melhor esteja à voz da Sra. Candiani. À exceção das escalas cromáticas com que finaliza, [18] esta ária não demanda grande força e execução. Esperávamos pois, pelo que temos ultimamente dito desta cantora, que a executaria com primor, e não nos enganamos. A introdução é bela e muito bem prepara o canto. Elvira (*Candiani*) apareceu em cena louca, seus olhos como que fitavam-se no céu, e melodiosa e compungida foi a sua voz dizendo:

Qui la voce sua suave
Me chiamava... e poi spari...[19]

O público silencioso a escutava, dando assim prova de sua interna satisfação. Seguiu com o *andante* até a ocasião em que a orquestra, tomando o canto, repetiu ela por intervalos a sentimental frase ─ *ah! mai più.*[20]─ Todos dizem a flux que não há gostos perfeitos neste mundo e mais uma vez nos convencemos desta sentença. Nessa ocasião os violinos acusam o motivo melódico, e os oboés o acompanham; mas estes, em vez de tocarem com suavidade, rosnaram como rãs. Este instrumento, quando tangido com brandura, é de grande efeito, e

[13] Augusta Candiani participou da estreia e das reprises das três óperas no Rio de Janeiro. *Norma* estreou em 17 de janeiro de 1844; *Safo,* em 4 de outubro de 1845 *e I Puritani,* em 26 de março do mesmo ano.
[14] Moléstia que a afastou do palco de outubro de 1846 a março de 1847.
[15] Cena VIII, Ato I.
[16] Respectivamente Cena V e VI, Ato I.
[17] Sem itálico, no jornal.
[18] Em música, a escala cromática é uma sucessão de doze semitons. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 51-52.
[19] Cena III, Ato II. Em italiano a forma correta do verbo "spari" é acentuada: "sparì". Em português: "Aqui sua voz suave / Me chamava... e depois desapareceu...".
[20] Fim da Cena III, Ato II. No jornal, aparece "piu", mas a grafia do vocábulo em italiano é "più". Em português: "ah, nunca mais".

seus sons delgados e tênues se assemelham ao canto sonoro de certos pássaros; porém, se aplicam mal a embocadura, se a palheta é grossa e a fazem vibrar com violência, torna-se muito desagradável e grasnante. [21] Felizmente estes dez ou doze compassos passaram e o *allegro* da ária veio compensar o desgosto. O modo por que Elvira diz:

Vien diletto, è in ciel la luna [22]

é arrebatador, e ainda ninguém deixou de aplaudir tão mágica inspiração. Nas escalas finais sua voz, ainda um pouco fraca, afadigou-se e com dificuldade tomou as notas agudas; contudo notamos que vai recobrando seu antigo vigor.

O homem não sabe o que quer, dizia o padre Vieira em um dos seus sermões,[23] e o mesmo dizemos nós agora, por sabermos que o Sr. Mugnay fez todos os esforços para não cantar a parte de Arturo. O próprio Mugnay deve hoje sem dúvida curvar-se ante as palavras do grande pregador, vendo que a parte que não queria aceitar é justamente a que melhor tem cantado, e contrito agradecer à diretoria que a tanto o obrigou para glória sua. Analisemos. Note-se que dissemos cantando e não representando. Na *preghiera,* sua voz sonora, combinada com a da Sra. Candiani e do Sr. Fiorito, fez sobressair muito bem as harmonias; no *quartettino,* como seja a peça de *sortita,*[24] e lhe pertença a entrada, com o receio que lhe é natural perturbou-se e não deu ao canto a ligação que aí requer. Este *quartettino* é uma das melhores inspirações de Bellini nesta ópera; mas é necessário que a voz do soprano, e sobretudo a do tenor, seja bem sustentada e expressiva; que as do barítono e baixo se façam ouvir piano sim, mas bem marcadas; que os coros deem atenção às suas entradas para não causarem confusão; e finalmente que a orquestra não vá do princípio até o fim com a mesma toada e força sem modificar-se nem abrandar-se, como se estivesse tocando uma contradança. Infelizmente a nada disto se atendeu, e esta admirável página do grande maestro chegou ao fim sem causar impressão. Paciência!

---

[21] "grosnante", no jornal.

[22] Novamente Cena III, Ato II. Provável erro tipográfico, no jornal lê-se "é", com acento agudo. Em português: "Venha dileto, está no céu a lua".

[23] Trata-se do Sermão do Mandato**,** pregado em Lisboa, na Capela Real, no ano de 1645. Desde o início, Pe. Vieira argumenta sobre a ignorância dos homens: "Até aqui mostrou o evangelista a sabedoria de Cristo. Daqui adiante continua Cristo a mostrar a ignorância dos homens. [...] Sabeis porventura o que acabei agora de vos fazer? – Aquela interrogação enfática tinha força de afirmação; e perguntar: *sabeis?* foi dizer que não sabiam. De maneira que na primeira parte do Evangelho, o Evangelista atendeu a mostrar a sabedoria de Cristo, e Cristo, na segunda, a mostrar a ignorância dos homens." (parte I). VIEIRA, Padre Antonio. *Sermões.* Obras completas do Padre Antonio Vieira. Revisto pelo Ver. Padre Gonçalo Alves. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1907. p. 297-325.

[24] Cena VI, Ato I.

Temos ouvido cantar o *duetto* entre Arturo e Maria Stuart pelo Sr. Grazziani e a Sra. Ricci, e depois pelo Sr. Calcagno e a Sra. Grata, [25] e confessamos que sempre nos desagradou. Quando estes dous tenores diziam: *Ah! non parlar! ah! non parlar*! *ah! non parlar*! [26] parecia que batiam bifes com a voz (perdoem-nos a vulgaridade da expressão, mas é a que melhor exprime o nosso pensamento). Coube ao Sr. Mugnay corrigir tão desagradável impressão, dando colorido a essa frase, e fazendo-a perder assim a sua desesperante monotonia. Ouvimos este *duetto* pela primeira vez com prazer; e fazendo ao Sr. Mugnay os elogios que merece quanto a parte de canto, temos o pesar de lhe dizer que o representou mal, acenando constantemente para o público, deixando atrás de si a rainha, com quem devia falar. A mesma observação lhe faremos, quando, ao deixar o castelo, em vez de dizer: ─ *adio mio bene* ─ voltando-se para o lado por onde saíra a esposa, dirige-se para o rabecão, que está no meio da orquestra. Isto é um *quiprquó* [27] desastroso, com que Elvira muito se deve escandalizar.

Durante todo o segundo ato o Sr. Mugnay tomou fôlego para trabalhar no terceiro. Disse com inteligência o *recitativo* obrigado e a *romanza.* Ao aparecer Elvira, animou-se, e cantou bem o *allegro:*

Viene fra queste braccio...[28]

sendo porém de lastimar que o convite não fosse feito à amante, mas sim ao público. Animada e alegre estava Elvira, e não merecia decerto ser assim esquecida.

As últimas impressões são as que geralmente mais nos dominam, e estas não foram para algumas pessoas favoráveis ao Sr. Mugnay. Quando o Sr. Fiorito, então mestre de canto, meteu em cena os *Puritani,* arranjou a repetição da Polaca para que mais brilhante acabasse a ópera, desprezando o final que lhe dera Bellini; mas desta vez cantou-se tal qual este a escrevera, isto é, com um solo do tenor. Foi aí que, no dizer e pensar de algumas pessoas, o Sr. Mugnay *espichou-se* com dous malditos falsetes; mas nós o desculpamos e daremos a razão. Este final é escrito em ré bemol, a tessitura do canto extremamente alta, e o primeiro falsete que deu o Sr. Mugnay foi na tônica, isto é, em ré agudo, e o segundo na terça alta, ou fá sobreagudo. Só as pessoas que conhecem a extensão das vozes é que podem devidamente avaliar a dificuldade que há em atingir estas notas. O Sr. Mugnay teve medo de as atacar,

[25] Com esse dois últimos cantores, provavelmente, nas repetições da ópera em questão, em 1845, na sua versão completa ou somente de alguns trechos (árias ou *romanza*) em 1 e 16 de maio, 27 de junho, 19 de julho, 29 de agosto, 22 de outubro, 16 de dezembro. Não há como saber com precisão em quais espetáculos houve a referida substituição, pois não há designação dos intérpretes nos anúncios do jornal.
[26] Cena VII, Ato I. Em português: "Ah, não falar".
[27] No jornal, "qui pro quo".
[28] Cena II, Ato III. O verso segundo o libreto orginal é : "Vieni fra le mie braccia"; em português desse verso: "Venha entre os meus braços".

esforçou-se e deu grito desagradável. Podemos compará-lo ao homem que, tendo de saltar um largo fosso e receando de suas forças, toma impulso tal, que vai esbarrar-se a uma braça além, quando podia, com menos violência, cair em pé e firme a dous palmos de borda. Na segunda representação *apontou* ele estas duas notas, e fez muito bem, já que tanto se teme delas.

A parte que fez a Sra. Meréa por insignificante em si, não merece particular análise. [29] A cantora executou bem o seu pequeno papel. Estava vestida a caráter na segunda representação; não assim na primeira, em que parecia uma menina que ia confessar-se. O homem de elevada estatura pode ser nobre e elegante, e há um ditado que diz: "A mulher é a sardinha a mais pequenina"; [30] mas quando um homem alto ajoelha-se junto de uma mulher pequenina, e ficam da mesma altura, tornam-se ambos sumamente ridículos. Aconselhamos à Sra. Meréa que peça ao Sr. Mugnay que não se ajoelhe a seus pés, para não excitar a hilaridade do público.

Quando um mestre de canto faz estudar uma ópera, dá às diferentes peças de que ela se compõe os andamentos que julga apropriados, e assim se estuda e sobe à cena; mas quando essas peças executam-se ora com um andamento, ora com outro, deixa pensar, ou que o mestre não tem ideia fixa a respeito deles, ou que os cantores andam em anarquia e não lhe obedecem. Na primeira representação de que tratamos, o *largo* do final do primeiro ato foi um pouco *vivace*, assim como a *cabaletta* da ária de Elvira; e na segunda representação o dito *largo* andou muito mais pausado, e a *cabaletta* foi tomada como andante, e desta última falta pareceu-nos ser o culpado o Sr. Ribas, demorando o acompanhamento. Vejam lá no que ficam, ou digam-nos se isto é algum novo *sistema* para remontar as óperas; nesse caso meteremos a viola no saco e bateremos palma.

Quem quiser dizer adeus ao ponto, espere que nos intervalos das peças bote ele a cabeça de fora a fim de espiar para a plateia.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Receita infalível para se fazer dinheiro nos teatros.

[29] Sra. Meréa, intérprete de Enrichetta.
[30] "e" ao invés do verbo "é", no jornal.

Tome-se uma tira de papel e nela se escreva quatro ou mais linhas, dizendo que a cantora fulana é um anjo e canta como um serafim, e que a cantora sicrana é um demônio e canta como uma coruja, e mande-se este escrito para a imprensa. Tome-se depois outra tira de papel e diga-se o contrário do que se disse na primeira, e remeta-se do mesmo modo para a imprensa. Isto feito, espalhe-se voz pela cidade que os partidos das cantoras vão dar pateadas e assobios. À noite abram-se as portas do teatro e sirva-se quente.

Na quarta-feira o Teatro Francês viu o fruto desta poderosíssima receita. Os partidários de Mlle Duval e de Mme Mège falaram nos jornais em termos desabridos destas duas cantoras. [31] Correu o boato de que, na representação do *Cavalo de Bronze*, [32] que iria à cena nessa noite, os partidos se pronunciariam, que se haviam comprado assobios e plateias para se distribuírem grátis; e foi a consequência disto não ficar um só bilhete por vender-se. Mlle Duval também contribuiu com o seu *ingrediente* para a composição da receita dessa noite publicando duas cartas, [33] queixando-se na primeira do diretor, e dizendo na segunda que tinha recebido deste uma carta ditada pela sua cabeça e não pelo seu coração. Isto de negócios de cabeças e de corações são muito delicados, e não é prudente esmerilhá-los; assim, nada diremos a seu respeito, com receio de darmos também alguma cabeçada ou criarmos algum aneurisma. Nada de graças!

Os senhores que estão lendo estas linhas tenham a bondade de dizer-nos se foram ver a última representação do *Cavalo de Bronze...* Não?... Pois então saibam que toda a ópera reduziu-se às duas árias de Mme Mège e de Mlle Duval, que levaram ambas muitas palmas, que um só assobio não apareceu, e que a todo o resto da ópera ninguém deu atenção. Os amigos do escândalo ficaram logrados. Muitos semblantes carrancudos e desconversáveis lá vimos... Felizmente não romperam as pateadas; senão, tínhamos bordoada velha. E preciso que a polícia esteja vigilante com esses argumentos ditados pelo *coração,* e que podem dar na *cabeça* de muita gente.

Salve-nos Deus!

---

[31] Os textos publicados no *Jornal do Commercio* a esse respeito apareceram nos números de 20 e 24 de março, intitulados "Teatro Francês", assinados, respectivamente, por "Um Assinante" e "Um Brazileiro". Não transcrevemos os artigos, pois há longos trechos ilegíveis devido ao estado danificado em que o jornal se encontra.

[32] Sobre a ópera ver folhetim 20.

[33] Não encontramos a publicação dessas cartas no *Jornal do Commercio,* nem no *Diário do Rio de Janeiro,* nem no *Mercantil.* Existe a possibilidade delas terem sido publicadas no *Sentinella da Monarchia;* no entanto, não há como verificar essa hipótese, pois, nos arquivos da Biblioteca Nacional, consta apenas um exemplar da primeira metade de 1847 desse periódico, de 26 de fevereiro.

Folhetim do Jornal do Commercio

14 DE ABRIL DE 1847

A SEMANA LÍRICA

A semana santa e a semana lírica. As penitências. O banquete de quatro cobertas. Safo. Como a assuada devia ser dada na plateia e não no círculo. A Sra. Canonero. I Montecchi *e a salvação de suas figuras.* La Figlia del Reggimento *e a Sra. Marieta. O incômodo rabecão.*

Os homens contam a vida por dias, os cantores por noites, e nós, modesto folhetim, por semanas. Uma lá se passou sem que vivêssemos, porque assim devia ser. Abriram-se as portas dos templos para se celebrarem os sagrados mistérios do Criador, e os brilhantes e pomposos ritos da semana santa chamaram a atenção e presença dos fiéis; fecharam-se as portas dos teatros, seus profanos espetáculos foram desdenhados, e a semana lírica teve de emudecer humilde e contrita. [1] Indulgências promete a Igreja nesses dias de amargas recordações, e tal ocasião não podíamos desprezar. De mistura com o pequeno número de verdadeiros devotos e com a multidão curiosa, levando debaixo do braço o nosso Ripanço [2] fizemos diversas estações, pedindo a Deus misericórdias para nossas culpas e grande soma de paciência para aturar o povo cantarejo. Seriam ouvidas nossas preces? Só o tempo poderá dizê-lo. Ajoelhamo-nos no confessionário, arrependido acusamo-nos de nossos pecados e faltas, e para sua remissão foi-nos imposta a penitência de ouvir a Sra. Lasagna na *Straniera,* o Sr. Massiani no *Torquato*, o Sr. Vento na *Figlia Del Reggimento*, e o Sr. Bonani em todas as ocasiões; [3] e como não bastassem estes atos de contrição e paciência para desarmar o rigor

[1] O domingo de Páscoa havia sido no dia 04 de abril. No fim de semana de 26 a 28 de março, não há anúncios de espetáculos de teatro para a semana santa, a semana seguinte; de fato, os teatros estavam fechados. Anúncios na rubrica Declaração dos dias 30 de março e 01 de abril anunciam "procissões do enterro" na sexta-feira santa, e as festividades do domingo de páscoa. Os poucos anúncios publicados entre o fim de março e começo de abril constam espetáculos a partir de segunda-feira, 5 de abril.

[2] "Ripanso", no jornal.

[3] *Torquanto Tasso* foi representada em 16 de março; F. Massiani interpretou o protagonista, Torquato Tasso. *Figlia Del Reggimento* foi o espetáculo de 10 e 12 de abril, no qual Luigi Vento representou o sargento Sulpicio. Baseado nos anúncios do *Jornal do Commercio*, pode-se afirmar que Giacomo Bonani participou somente da ópera *Safo,* dada em 5, 7 e 15 de abril interpretando Lisimacho. Não foi encontrado nenhum anúncio da *Straniera*; ao que tudo indica, o espetáculo foi anunciado na véspera pelos cartazes.

do céu, foi-nos mais ordenado que perdêssemos o nosso tempo dando acertados conselhos e pareceres à diretoria. Dura é a penitência, porém não há remédio senão cumpri-la.

O sentimento religioso é próprio de todas as almas, ainda as mais endurecidas. Como nós, também a diretoria fez exame de consciência; arrependida e com as lágrimas borbulhando-lhe dos olhos exclamou*: Domine, peccavi* [4] e; ajoelhando em confissão, teve por penitência a obrigação de estudar música, para que possa ao menos distribuir devidamente as partes das óperas, já que nega esta atribuição ao mestre de canto, e sobretudo de fechar os ouvidos ao canto das *sereias.*

Se o cumprir fielmente as penitências é ação que apraz ao céu, esperamos gozar da bem-aventurança; muito tememos porém que a diretoria, teimosa e indócil como é, vá arder eternamente nas caldeiras de Pedro Botelho. [5] Deus se compadeça de sua alma!... A todo o pecador arrependido misericórdia!

O jejum é um castigo que *ataca* o homem pela parte mais sensível do seu corpo, que é o estômago; passados porém os dias de abstinência e do espinhoso peixe, se indeniza ele em lauto banquete. Assim fez o Teatro de S. Pedro de Alcântara. Depois de oito dias de forçada abstinência, que lhe impusera o Conservatório Dramático, abstinência que atacou a parte sensível do seu corpo, que é o cofre, generoso ofereceu ao público um banquete de quatro cobertas, e numerosos concorreram os convidados. Foram as três primeiras cobertas na segunda, quarta e sexta-feira, e a quarta coberta ou *dessert* no sábado.[6] Dizem as más línguas (que nunca faltam nos banquetes) que, por mesquinhez dos donos da casa, a maior parte dos pratos eram *requentados*... Deixemo-nos porém de metáforas e entremos em matéria.

Safo [7] é uma ópera que o público muito bem conhece a sua custa. Todas as suas árias e duetos, coros e coretos, lhe são familiares por ouvi-los por dous mil reis ou dez tostões [8] no teatro e de graça nas paradas e cortejos. O enredo é o mais natural do mundo: uma mulher que salta ao mar por não poder saltar às goelas da rival. Vamos agora à sua representação de segunda-feira e ao desempenho das personagens. Levantou-se o pano para dar princípio ao

---

[4] Provavelmente trata-se da frase: "Peccavi, Domine, peccavi, et iniquitatem meam agnosco", em português: *Pequei, Senhor, pequei e reconheço minha iniquidade*. Essa citação faz parte da Oração de Manassés, transcrita nos séculos II e I a. C., mas originalmente pronunciada pelo rei quando de sua conversão, no momento em que foi levado como prisioneiro à Babilônia. Agradeço ao Prof. Dr. Luís Augusto Schmidt Totti pela informação sobre a origem da citação.

[5] Do diabo.

[6] Ou seja, os espetáculos: *Safo,* na segunda e na quarta-feira, *I Capuleti e i Montescchi*, na sexta-feira, e *a Figlia del Regimento,* no sábado.

[7] Ver folhetim de 4.

[8] Segundo um anúncio do próprio *Jornal do Commercio* de 6 de outubro de 1846, o preço de uma cadeira variava de 1000 a 10000 réis, a depender de sua localização na plateia. Um tostão equivale a 100 réis.

primeiro ato, e ouviu-se uma assuada dentro do círculo: era o povo que corria com Alcandro [9] pela porta fora. Se esta assuada fosse dada pela plateia ao finalizar-se o ato, e se com merecidas pateadas fossem os atores corridos pela cena afora, mais a propósito viria. Faremos uma pequena exceção a favor do Sr. Massiani, pois que cantou bem a sua ária; porém o dueto de Safo e Faon, os coros de acompanhamento, os recitativos de Hyppia... [10] Deus de misericórdia!... Conhecia-se visivelmente que o Sr. Mugnay cantava de má vontade, porque tinha a consciência que aquela música não era para ele, e que a Sra. Candiani deixava-se arrastar por essa influência, talvez levada do mesmo temor. O coro, por magnanimidade d'alma, vendo que os dous amantes estavam de desinteligência até nas vozes, desentoou horrivelmente, para que toda a culpa recaísse sobre ele; ação que seria digna dos maiores elogios se não fosse digníssima das maiores censuras. Bramam os coristas, ululam os trombones, rugem as trompas, regougam os fagotes, estalam os clarins, ribomba o timbale, rufam as caixas, sibila o flautim, e nesse *tutti* geral, em que sussurram os instrumentos menores e que o oficlide domina com suas notas poderosas, os cantores, aproveitando-se da bulha, calam-se para não se afadigarem, perdem o fio da frase musical, entram mal, fora do tempo e propósito, vai cada um para seu lado, e assim estragam quase todos os finais.

No segundo ato a nova Climene (Canonero),[11] enquanto as suas damas cantavam, corria os olhos por essa multidão que em breve a ia ouvir e julgar, e de temor quase que suas faces descoravam debaixo do arrebique. Levantou-se, caminhou para frente, dominada por formidável bateria de olhos, lunetas, óculos e binóculos, soltou a voz, disse o recitativo após o *andante,* algumas palmas a animaram, seguiu com o *allegro* mais desassombrada, e, finalizando, novos aplausos lhe fizeram conhecer que o público estava com ela satisfeito, e que a sua estreia tinha sido bem sucedida. Muitos parabéns lhe damos. No entanto, permita que digamos a nossa opinião a seu respeito. Sua figura e semblante são agradáveis, o que decerto não se deve desprezar no tablado; a voz é de verdadeiro contralto e sobe desembaraçada e ágil das notas graves às agudas, notando-se-lhe porém um defeito que... ainda não diremos, porque pode ele ir desaparecendo pelo continuar das representações, e ficar-nos o remorso de haver precipitadamente posto o público de prevenção com a cantora. Tudo a seu tempo. Canta sofrivelmente e possui o dom de prender a atenção dos espectadores, o que é decerto grande vantagem para qualquer artista. Julgamos pois que a aquisição da Sra. Canonero para o teatro não é má, até porque na companhia não havia

[9] Personagem sacerdote de Apolo e pai de Climene, a rival de Safo.
[10] Ou Ippia, personagem; o primeiro dos harúspices.
[11] Anteriormente interpretada por Margherita Deperini. Ver folhetim 4.

contralto, por ter a Sra. Deperini arruinado a voz na ópera *Belisario.*[12] A maior parte dos cantores acabam, como os reis conquistadores, vítimas da ambição. Estes possuem cidades e províncias; em vez de tranquilos se contentarem com estas, outras e outras ambicionam, e no campo da batalha a espada inimiga lhes abola o crânio; aqueles estão na posse de certo número de notas, e em lugar de agradecidos darem parabéns à sua fortuna, julgam-se infelizes por não poderem alcançar mais duas ou três notas, e tanto se esforçam e esganiçam, que nesse ingrato e incômodo lidar arrebentam pelas goelas. Sirva esta pavorosa comparação de aviso à Sra. Canonero.

No *duetto* com Safo, [13] sua voz robusta, unida à voz melodiosa da Sra. Candiani causou muito bom efeito. A mesma observação faremos a respeito do *terzetto,* [14] onde o Sr. Massiani, por milagre de São Brás, advogado das gargantas, não sofreu avaria. É depois deste *terzetto* que o Sr. Mugnay canta a sua *ária,* [15] e como muito se esforce para bem executá-la, prognosticamos-lhe que, se assim continuar, perderá a voz. O Sr. Mugnay tem dado provas de que é tenor; mas nem todos os tenores podem cantar em todas as óperas. Tais *particellas* existem que, tocando em notas agudíssimas, mas tão somente de *slance,* conservam *tacitura* cômoda; outras, pelo contrário, que, sustentando-a nas cordas altas, e... Continuaremos esta explicação quando a diretoria tiver cumprido a penitência que lhe foi imposta de aprender música, para que nos possa entender; pois do contrário seria pô-la em confusão, e por caridade *non facciamo confusione,* [16] que já é demasiada a que vai pelo teatro.

Reparem todos em um coro que há antes da ária do Sr. Mugnay.[17] Surdindo de um buraco os coristas e seu capataz, com vestes cor de vinagre rajadas de branco, trazendo à cabeça barretes em forma de grelos, parecem outros tantos feijões cavalos saindo de um saco. A ilusão é completa.

Acaba-se a ópera com a ária da Sra. Candiani. Com os olhos pregados nos candeeiros do lustre, como se fossem estrelas do firmamento, e com os dedos a passearem pelas cordas bambas da lira (que, seja dito entre parênteses, tem som de piano forte), soltou a sua doce voz, e com esse canto de melancolia que todos lhe conhecem, despertou-nos, fez-nos dar por bem pago o emprego da noite, e juntos com os verdadeiros apreciadores rompemos em aplausos. Contou Safo as suas desditas, e correu para o rochedo a fim de saltar ao mar; ao chegar,

[12] Embora Martins Pena dedique o folhetim de 26 de janeiro de 1847 (folhetim 18) à representação de *Belisario*, ele não faz nenhum comentário a respeito do desempenho de Margherita Deperini.
[13] Cena II, Ato II.
[14] Cena IV, Ato II.
[15] Cena III, Ato III.
[16] Em português: "não façamos confusão".
[17] Cena V, Ato II.

porém, ao píncaro, um sapo que lá estava escondido saltou em seu lugar. Ainda bem que ela nos fica para outras ocasiões.

O Sr. Giannini [18] foi cuidadoso nos andamentos desta ópera, os quais nunca foram tão bem compreendidos; assim deve fazer sempre, impondo a sua vontade aos cantores: para isso é mestre de canto; e uma vez que tenha fixado os andamentos, entenda-se com o regente da orquestra para que este os siga, embora os cantores demorem-se ou adiantem-se a capricho, que o público está na plateia para os esporear ou refrear.

A orquestra conduziu-se bem, principalmente no largo do final do segundo ato. Já vê o Sr. Ribas que o seu *arco-batuta* pode fazer milagres. Aperte com seus soldados, e, se for preciso, nomeie em altas vozes aquele que sair da fileira ou manobrar mal, para que o público saiba donde parte o defeito. Fique sabendo não lhe admitimos desculpas neste particular.

Durante toda a representação dous provérbios causticaram-nos a imaginação, sem que deles nos pudéssemos desvencilhar, e eram os seguintes: ─ Ninguém sabe o que perde senão depois de perdido. ─ Atrás de mim virá quem bom me fará. ─ Ora, esta teima de nosso espírito só pode razoavelmente ser explicada com a substituição do Sr. Deperini pelo Sr. Vento; mas nos está parecendo que haviam outros motivos, com os quais ainda não atinamos. Ficamos em cogitação.

Na quarta-feira, 7 de abril, dia de grande gala por ser aquele em que, etc. e etc., tivemos repetição da *Safo*. [19] Se o benigno leitor tiver grande interesse em querer saber como andou a ópera nessa noite, principie de novo a ler este folhetim, e no fim do período em que fala do Sr. Massiani acrescente: São Brás ainda o salvou! ─ No lugar em que trata do Sr. Mugnay, diga com satisfação: ─ Ainda não arrebentou! ─ Deparando com o artigo em que se dá conta da estreia da Sra. Canonero, murmure consigo: ─ Vai indo. E ao ler o conceito acerca da Sra. Candiani, levante os olhos para o céu e suspire dizendo: ─ Se esta cantora continua a cantar tão de seguida no estado de abatimento em que vai ficando, e não trata de si, breve estará perdida! ─ Quando, finalmente, chegar ao ponto em que se diz que, graças ao Sr. Giannini, os andamentos foram bem compreendidos, saltará as linhas que aí estão escritas, e as substituirá pelas seguintes: ─ Os cantores do Teatro de S. Pedro fazem tanto caso dos andamentos que lhes marca o mestre, como o jumento de meu tio com o que se passa na

[18] Maestro. Sobre sua biografia, ver nota 20, do folhetim 7.

[19] No anúncio do *Jornal do Commercio* de 6 de abril de 1846 lê-se: "Dia de festa nacional em solenidade daquele em que se devolveu a coroa ao Sr. D. Pedro II.". Na verdade, trata-se da data de abdicação de D. Pedro I, 7 de abril de 1831, em que o Brasil passa a ser governado pela Regência. D. Pedro II assumiria efetivamente seu posto somente em 23 de julho de 1840, aos 15 anos. FAUSTO, Boris. *História do Brasil.* São Paulo: EDUSP, 2008.

China. Se um dia obedecem por obséquio, em outro zombam por escárnio. ─ Um destes dias tomaremos o trabalho de fazer ver a quem de direito as modificações que sofrem as peças de música tomadas em diferentes ritmos e andamentos, para ver se assim aparece uma ordem como aquela das transposições.

Anunciou-se para sexta-feira os *Puritani:* [20] adoecendo porém a Sra. Candiani, representou-se os *Montecchi.* [21] Quase que se pode dizer que nos deram gato por lebre; felizmente a mudança esteve tolerável. Já em outra ocasião dissemos como salvou-se Teobaldo levando Romeu debaixo do braço e Julieta no bolso do gibão; [22] agora acrescentaremos que, apenas se viu ele no enxuto, largou Romeu no chão em companhia de Julieta, que tirou delicadamente do bolso com a pontinha dos dedos, e tomando a ambos pela mão os conduziu para suas casas. Estas três personagens, vendo-se livres do perigo, olharam agradecidas para o céu; quando porém abaixaram os olhos, deram com a importuna figura do avisador [23] do teatro, que os vinha de novo chamar, e força foi obedecer. Quem escapa da morte, ou fica melhor ou pior, o terror faz no ânimo revolução total. Temos a satisfação de dizer que estes por quem estivemos bem perto de soluçar tornaram-se melhores. Até o bom Lourenço, que se salvou não sabemos como, esteve mais espertinho. Quando se viu ele lutando com a tormenta, fez voto de nunca mais ministrar narcótico a Julieta, e foi fiel cumpridor de seu voto, dando-lhe em vez deste um vidro de macáçar. Como adormeceu Julieta tomando macáçar é o que se não pode explicar. Terá este óleo as propriedades do éter?

Foi a *Fligia del Reggimento* o *dessert* do banquete teatral cuja descrição até aqui nos tem ocupado. Anunciada esta ópera em benefício da Sra. Marieta, dous incentivos levaram à sua representação numerosos espectadores: o desejo de obsequiarem a beneficiada, que tão credora se tem feito de proteção, e o de confrontarem duas cantoras no desempenho do mesmo papel. [24] Brilhante concurso pois havia no teatro, e, tendo-se levantado o pano, esperava-se com impaciência o momento de ver entrar em cena a nova vivandeira. Enfim apareceu esta, e três, quatro e cinco rodas de palmas a saudaram, e ela confusa e comovida desfazia-se em mesuras e agradecimentos. Retirada havia tempos da cena, por não estar

[20] Sobre a ópera, ver nota 3, folhetim 27.
[21] De fato, o *Jornal do Commercio* de 8 de abril anuncia-se *I Puritani*, e no dia 9, *I Capuleti e i Montescchi.* Teobaldo foi interpretado por Clemente Mugnay; Romeu, por Tissini Mugnay; Julieta, por Carolina Merea; e Lourenço, por Giusepe Deperini. A respeito dessa última ópera, ver folhetim 22.
[22] Alusão à descrição feita no segundo parágrafo do folhetim 25.
[23] Como no jornal.
[24] Sobre a primeira representação dessa ópera na temporada em curso, ver folhetim 15. Nas primeiras representações, Marina Barbieri interpretou Maria, a vivandeira.

apalavrada para continuar a fazer parte da companhia como as demais companheiras suas, cantava pela última vez em seu benefício de despedida. O receio dos partidos, que tão violentos se têm mostrado na presente quadra, a comoção que naturalmente apodera-se de qualquer pessoa que tem de retirar-se de um lugar onde foi sempre benquista, lançaram a perturbação no seu espírito e trêmula e receosa principiou a cantar o *duetto* com o sargento: novos aplausos foram animando-a pouco a pouco; mas o *vento* lhe era contrário, e se não fossem as lindas bordadas que executou, não abicaria ao porto a salvamento. Como outrora a Sra. Barbieri, também a Sra. Marieta fez o manejo, e teve por isso aplausos, não nossos, que não os damos nem a tiro; não podemos porém deixar de louvar-lhe a feliz ideia que lhe ocorreu de agradecer a esses aplausos apresentando armas ao público. O a propósito da lembrança arrancou estrepitosas palmas.

De Scylla que escapara ai caindo em Carybdes,[25] isto é, depois do *duetto* com o Sr. Vento teve por sorte cantar outro de seguida com o Sr. Marinangeli; graças porém a seus esforços e à coragem que ia cobrando, saiu-se muito bem desse difícil e perigoso passo. Até então tinha a travessa vivandeira arrastado dous cepos que lhe tolhiam passo e voz, e só deles se viu desembaraçada quando, reclamada por sua mãe, dirige aos seus companheiros de armas o adeus de despedida, nessa bela *romanza* em que diz:

Convien partir, ó miei compagni d'arme,
E d'ora in poi lontan da voi fuggir...[26]

a Sra. Marieta, aplicando o sentido das letras do canto a sua situação pessoal, lembrando-se que Maria, cujo papel representava, se despedia de seus companheiros d'armas e protetores como ela do público, que tão bem a acolhera e que nessa ocasião a protegia, traduziu em seu canto toda a comoção de que estava possuída, e bem merecidos aplausos lhe foram prodigalizados. [27] Assim correu o primeiro ato, no meio do qual a nova vivandeira também *rufou* de modo a fazer estalar de inveja o mais adestrado tambor-mor.

---

[25] Cila, segundo a mitologia grega, é um monstro marinho feminino habitante de uma gruta no estreito de Messene, que devorava todas as criaturas ao seu alcance. Caríbdes, também é um monstro marinho feminino, que igualmente vivia em um rochedo nas proximidades do estreito de Messene; Heraclés foi uma de suas vítimas durante sua viagem de volta do Ocidente. Cila, que tinha sua morada defronte a Caríbdes, ficava à espreita dos náufragos que lhe escapavam. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 68 e 80.

[26] Erro gráfico no vocábulo "lontan" que aparece "lantan", no jornal. Ato I. Em português: "Convém partir, oh meus companheiros de arma/ E, a partir de agora, longe de vocês me esconder.".

[27] Marieta Marinangeli partiu do Rio de Janeiro com seu marido Giuseppe Marinangeli. Não foi possível encontrar a informação a respeito do destino dos cantores.

No segundo ato, filha de marquesa, e como tal tratada, ao aparecer em cena foi recebida com palmas pelo bom gosto de seu vestuário. Neste ato só notaremos dignos de atenção a *aria*:

Dunque è deciso!... Cangerà mia sorte [28]

em que por singular coincidência a letra tinha dupla aplicação, e o final, bela e apropriada composição do Sr. Giannini. Estas duas peças foram bem desempenhadas pela Sra. Marieta; não diremos outro tanto de todas as mais, porque teve de lutar com a insípida toada de pregoeiro do Sr. Vento, e com a insignificância e niilidade de voz do senhor seu marido. Aqui finalizaremos fazendo duas reflexões. Primeira: Assim como a Sra. Marieta canta mais alto no teatro do que o Sr. Marinangeli, se em sua casa falasse mais alto do que ele, lhe devia dizer que era uma ingratidão levá-la de uma cidade onde tantas simpatias granjeara para tentar em outras duvidosa fortuna. Segunda: Se o Sr. Marinangeli não se deixar de cantar ainda em tempo, terá o dissabor algum dia de ser interrompido fora do tempo. Mas como cada cantor *sabe* de si e a diretoria de todos, vá andando seu caminho, que ainda se lembrará do que agora lhe dizemos.

Temos o pescoço doendo-nos de volver a cabeça de contínuo de um lado para outro, a fim de ver os atores à direita e à esquerda do braço do rabecão, [29] que, postado no meio da orquestra, corta a cena em duas. Dizem os arrumadores da orquestra que é este o lugar mais cômodo em razão dos acompanhamentos dos recitativos; será cômodo para tal tangedor do rabecão, mas para nós espectadores é sumamente incômodo. Acrescentam mais os arrumadores que não há outro lugar em que se coloque o dito. Se assim é, oferecemos-lhes o seguinte parecer: mandem cavar nesse mesmo lugar um buraco de cinco palmos de profundidade, e metam dentro o homem e o seu rabecão, porque assim ficará da altura dos companheiros que estão sentados.

O Sr. Deperini e sua senhora passam bem e partem para a Bahia. [30]

Deu-nos na segunda-feira [31] o Teatro de S. Francisco a primeira representação do *Barbier de Séville;* como porém se complicasse com a estreia da Sra. Canonero, nada

[28] No libreto: "Deciso è dunque... cangerà il mio fato"; além da inversão de "dunque" e de "deciso", o verbo "è" foi grafado no jornal com acento agudo, "é". Em português: "Então está decidido...Minha sorte mudará.".
[29] Problema apontado no folhetim 24.
[30] Giuseppe Deperini, tenor, e Margherita Deperini, contralto, integrantes da companhia lírica. Na verdade o casal partiu do Rio de Janeiro depois de 17 de abril, pois os jornais anunciam um último benefício da cantora para esta data, com a ópera *Safo.*

podemos dizer acerca de sua execução, por isso que tomamos posto nessa noite no teatro de S. Pedro. No domingo houve repetição da mesma ópera, e no próximo folhetim daremos a Mlle Duval os devidos elogios pela maneira admirável por que desempenhou o papel de Rosina.

[31] 5 de abril.

Folhetim do Jornal do Commercio

21 DE ABRIL DE 1847

A SEMANA LÍRICA

O farol. — Motivos que ocorreram para não se dar a repetição do espetáculo em benefício da Sra. Marieta. — A Figlia del Reggimento. — Safo em benefício da Sra. Candiani, e seus espeques. — A caçada das flores. — A Straniera e seus cantores. — Ainda a Safo para a Sra. Deperini. — A plateia.

Na noite de segunda-feira, 12 de corrente, dirigíamo-nos para o teatro a fim de ouvir pela última vez a Sra. Marieta na *Fligia del Reggimento*, como haviam anunciado os jornais da manhã e os cartazes de todo o dia, quando, ao chegarmos ao meio do Largo do Rocio e enfiando a vista por uma das três arcadas do alpendre de S. Pedro, lobrigamos no saguão o *farol* aceso. [1] Misericórdia! exclamamos... Temos temporal, e a costa está bravia!... Mandava a prudência que virássemos de bordo para evitar alguma avaria; porém a curiosidade levou-nos de vencida; com prudência e cautela, passo ante passo, nos aproximamos do farol tanto quanto permitiam as vagas irritadas que de momento a momento cresciam e avultavam a seus pés, e muito a custo lemos em suas luminosas linhas um longo aranzel que em resumo dizia:

1º Que o cantor Giuseppe Marinangeli tinha faltado à palavra que dera de cantar em repetição na *Figlia del Reggimento*, alegando que partia amanhã no paquete inglês. (A palavra amanhã estava sublinhada, e diante do paquete inglês havia o maior ponto de admiração que jamais temos visto.)

2º Que a diretoria tendo chamado o dito Giuseppe perante o juiz competente para que este o obrigasse a cantar, suas razões tinham sido desatendidas, e o mencionado juiz mandara o Giuseppe para casa em toda paz e segurança. (Aqui não havia ponto de admiração nem grande nem pequeno, porque em negócios de justiça não é permitido a admiração, sob pena de cadeia.)

3º Que não cantando a Sra. Marieta porque seu marido não cantava, cantaria a Sra. Barbieri, pelo que se pedia ao respeitável [público] toda a desculpa... Ao chegarmos a esta deplorável conclusão, exclamamos: Oh!!!! com quatro pontos de admiração.

[1] Farol era o mural do teatro em que se afixavam as substituições de última hora. Conferir nota 7, folhetim 23.

Admirada ficaria qualquer pessoa que, tendo lido ainda às Ave-Maria nos cartazes que a Sra. Marieta entraria na ópera, deparava com tão rápida substituição. Julgou alguém que havia ou ratoeira nos cartazes mentirosos, ou animosidade na confeição do farol. Não sabemos qual destas duas suposições escolher; mas o fato é que fixamos os olhos no letreiro, e como fosse ele transparente, pareceu-nos ver nele palavras que diziam como a governança havia dado soleníssimo cavaco com toda essa embrulhada.

Vá de história. Não houve repetição do espetáculo que fora em benefício da Sra. Marieta, porque esta artista, que tinha muita vontade de cantar, mas que não podia desobedecer a seu marido, desculpou-se com ele; este para não cantar desculpou-se com o paquete inglês; o senhor inspetor de cena, vendo-se atrapalhado, desculpou-se com a falta de palavra do Sr. Marinangeli; e o senhor presidente, sendo interrogado pelos seus amigos, desculpou-se com o não cumprimento de ordem que dera ao inspetor de cena; mas como as cousas não podiam ficar só em desculpas, o senhor presidente tomou o negócio em grosso, e queixou-se do senhor inspetor de cena; o senhor inspetor de cena, da Sra. Marieta; a Sra. Marieta, do Sr. Marinangeli; o Sr. Marinangeli, do paquete inglês, e o paquete inglês, como não tivesse de quem se queixar, foi-se embora. Ora eis aí está como tudo aconteceu, sendo de lastimar que somente o público não se queixe da contínua zombaria com que o tratam.

Agora falemos sério, e tomemos por um instante a defesa dos artistas. É costume no nosso teatro repetir o artista o espetáculo que dera em seu benefício em proveito da casa. [2] Isto porém é um simples costume, pois que se não acha consignado nos regulamentos internos do teatro nem tão pouco nas escrituras dos artistas; contudo é costume bem entendido, por isso que tendo o teatro despendido tempo na prontificação de qualquer espetáculo de benefício, justo é que também dele se aproveite. Quando porém o benefício é concedido ao artista escriturado como fazendo parte de seu salário, semelhante costume não pode ter aplicação, nem dele carece a administração do teatro para fazer repetir esses espetáculos às vezes que quiser. Se o artista finaliza a sua escritura, e só consegue fazer o benefício dias ou meses depois, claro está que não tem obrigação, nem ao menos convencional, de dar a repetição, visto que recebe ele uma paga dos trabalhos que prestara ao teatro, e a que tem todo o direito pela escritura que firmara conjuntamente com a administração; antes pelo contrário deveria ele pedir ao teatro uma indenização pelos prejuízos e danos que sofrera esperando desempregado que se lhe pagasse uma dívida reconhecida.

[2] No caso de Marieta Marinangeli, a artista havia dado a *Figli del Reggimento* em seu benefício no sábado, 10 de abril.

Uma deliberação da autoridade competente veio comprovar esta nossa opinião. Havia três para quatro meses que a Sra. Marieta tinha concluído sua escritura, quando lhe foi concedido o benefício; no dia 10 pois realizou-o, e no dia 12 os jornais e cartazes anunciaram a repetição do mesmo espetáculo. [3]

O Sr. Marinangelli entendeu que sua mulher não tinha obrigação de dar esta repetição, e recorrendo ao juiz do teatro, o Sr. Dr. Gaspar, decidiu S. Sª, à vista do regulamento interno do teatro e da escritura da Sra. Marieta, que esta não tinha obrigação de dar a repetição do espetáculo do seu benefício em proveito do teatro. Em consequência desta deliberação, que pelo digno juiz foi comunicada à diretoria antes das 3 horas da tarde, houve mudança de espetáculo, que apenas se anunciou à noite no farol, conservando-se os cartazes nas esquinas por todo o resto do dia.

Por esta determinação do meritíssimo juiz já a diretoria devia esperar, porque bem sabe ela que não lhe assiste o direito de obrigar aos artistas a essas repetições em virtude de seus contratos. Bem sabe a diretoria, tornamos a repetir, que não lhe assiste este direito, por isso que reconheceu a necessidade de dar uma ordem prepotente ao senhor inspetor de cena, a fim de exigir de todos os artistas uma obrigação, por escrito, de repetirem o espetáculo de seus benefícios. Semelhante ordem é uma extorsão e abuso de poder. O devedor não pode impor condições ao credor, mas sim implorar favores se este os quiser conceder. A diretoria *deve* o benefício ao artista, tem obrigação de o fazer realizável, e não *pode* por conseguinte impor condições.

Assim como na questão da liga entre as Sras. Candiani e Lasagna [4] tomamos a defesa da diretoria contra os artistas e suas exageradas pretensões, do mesmo modo tomamos agora a dos artistas contra a diretoria, que abusa do poder que lhe foi confiado. Destas e outras colisões, e das contínuas desfeitas e revinditas que se seguem, é que nasce a pouca harmonia entre a diretoria e seus empregados, e, como consequências forçada, os embaraços e mau andamento dos espetáculos.

Agora duas palavras ao Sr. Marinangeli. Vencida que estivesse a sua demanda com a diretoria, devia, em atenção ao público que tão bem acolheu sua mulher, a Sra. Marieta, na noite de seu benefício, consentir que desse ela a repetição do espetáculo, por isso que já estava anunciado. Mas o mísero público só serve de instrumento a exageradas pretensões e caprichos, e nunca para ser devidamente acatado, e seus obséquios reconhecidos.

---

[3] Os anúncios do *Jornal do Commercio* confirmam a divulgação desses dois espetáculos. Sobre a representação de 10 de abril, conferir folhetim 28.

[4] Sobre as exigências das referidas cantoras na renovação dos seus contratos ver folhetins 19 e 22.

Tivemos pois a *Figlia del Reggimento* pela Sra. Barbieri, Sicuro *et reliqua caterva*. [5] Dizem os franceses: "*Les jours se suivent, mais ne se ressemblet pas",* [6] o que quer dizer: "as vivandeiras seguem-se, mas não se parecem". A vivandeira da primeira companhia trazia um chapéu de oleado com fitas tricolores, a da segunda companhia um boné militar: a primeira era desembaraçada e esbelta, a segunda engraçada e gentil; esta tinha a voz clara e extensa, aquela um pouco falhada e limitada; a primeira mostrava-se alegre porque ficava no *exército* em atividade de serviço, a segunda triste porque deixava os seus companheiros de armas; esta tinha por amante um camponês, e aquela um campônio; a segunda não tinha proteção, por isso não teve promoção; a primeira contava no número de seus protetores os generais do *exército,* e por isso tem sido tão promovida. [7] Se podemos todavia notar estes pontos de dessemelhança, em outros as duas vivandeiras pareciam-se. Ambas rufaram e deram o seu tirinho às mil maravilhas com acompanhamento de palmas; coube-lhe por sorte mesquinha aguentarem desabrido *vento*, e tiveram a dita de serem filhas da empoada mamãezinha. São irmãs pois, como se vê, não gêmeas, não parecidas: uma é galante, outra de bom parecer; uma vai-se e a outra fica para glória dos marrecos e tarecos, [8] corifeus e camafeus... Mas agora reparamos que ainda nada dissemos do como foi cantada a ópera nessa noite: o benigno leitor terá a bondade de desculpar-nos, e fará de conta que a cousa não merece a pena de uma descrição.

Depois de ouvirmos a *Safo* duas vezes de seguida, foi-nos imposta terceira vez no benefício da Sra. Candiani. [9] Já não é novidade para ninguém o saber-se o que acontece nessas noites em que as *primas-donnas* têm de correr a *via áurea* pelos camarotes. Muito povo, muita gente, versalhada e ramalhetes, palmas, cortesia, agradecimentos, venha à cena! etc. Todas estas noites de espetáculo medem-se pelo mesmo cadarço, mais isto menos aquilo. O usual todos sabem; só do descomunal pois falaremos. Nos dous últimos benefícios da Sra. Marieta e da Sra. Candiani, enquanto o povo extasiado batia palmas, os pedestres, essa raça

---

[5] Expressão latina, sinônimo de "Et reliqua", que quer dizer et cetera, ou "e o mais que se segue", ou "o resto". CARLETTI. Amilcare. *Dicionário de latim forense.* 5. ed. São Paulo: EUD, 1993. p. 95; STELTEN, Leo F. *Dictionary of ecclesiastical latin.*Peabody, Massachusetts: Hendrickson, 1995. p. 228.

[6] Provérbio francês: "Os dias se seguem, mas não são semelhantes".

[7] Respectivamente: Marina Barbieri, sempre elogiada por sua beleza, e Marieta Marinangeli, por sua qualidade como atriz.

[8] O folhetinista já havia lançado ideia semelhante para comentar a atuação de Marina Barbieri. Ver folhetim 19.

[9] As duas representações de *Safo* trata-se das representações de 5 e 7 de abril, já comentadas no folhetim precedente. O benefício de Augusta Candiani se deu em 15 de abril, quando se representou o primeiro e o terceiro atos da *Safo*, além das seguintes peças: Rondó da Italiana em Argel, por Adelaide Tassini e Mugnay; dueto do *Pirata*, por Augusta Candiani e Filippo Tati; cavatina della *Nina Pazza per amore*, por Marina Barbieri; ária da *Straniera*, por Carolina Meréa; ária de *Semiramides*; ária do *Pirata*, por F. Tati. *Jornal do Commercio,* 14 de abril de 1847.

temível de ciclopes, alertas, vigilantes nos corredores do teatro, empregavam-se na inocente caçada das flores. Passava uma senhora para o seu camarote, levando ramos de flores, e os pedestres, que nessas noites haviam-se esquecidos dos negros fugidos, vendo as flores, estremeciam e atiravam-se a elas como gato a bofes; as senhoras assustavam-se, e os amabilíssimos pedestres diziam com ferrenho sorriso ou suave carantonha: "É proibido atirar flores ao tablado!" E não havia que replicar. Ora, esta ordem foi dada pelo seguinte motivo: o regulamento policial do teatro diz que não é permitido atirar-se para a cena com cobres, pedras e outras cousas mais; e o intérprete da lei entendeu, segundo dizem algumas pessoas, que este ─ outras cousas ─ quer dizer ─ flores ─, fundando-se naquela filosófica e bem conhecida conclusão do *ergo, rosas*. Mas nós que conhecemos S. Sª por pessoa muito sisuda e inteligente, julgamos que, com semelhante proibição, só teve em vista evitar tumultos no teatro, como lhe cumpre. Uma ordem porém quando é dada e não obedecida, melhor fora que se não tivesse dado, porque reverte em descrédito da autoridade. As coroas e flores não caíram dos camarotes, mas subiram em repuxos da plateia nas barbas do juiz. E o que poderia este fazer? Tragar a afronta. Pedimos a S.Sª que faça respeitar as suas ordens, ou que não as dê para não se ver assim ludibriado.

Quanto à execução da ópera, nada de notável apresentou, a não ser a boa vontade que tinha a Sra. Candiani de cantar bem, no que alguma cousa conseguiu, e a má vontade do Sr. Mugnay. Notaremos mais o muito juízo deste em suprimir a ária, e o pouco juízo do público de aturá-lo no dueto. É verdade que assim nada lhe ficava nesta ópera para cantar... Tanto melhor!

O sistema dos *espeques* tem ganho numerosos prosélitos.[10] Sabia a beneficiada que o edifício sáfico estava carcomido e carunchoso, e socorreu-o com numerosos *espeques.* Cantou a Sra. Mugnay o rondó da *Italiana em Argel*, que *in veritá* não podia cantar: como porém o cantasse, fez-nos lembrar aquele juiz a quem diziam: "V.S.ª não podia criminar o homem porque era contra a lei. ─ Como não podia? replicava ele; essa é boa! se eu o criminei, como não podia criminar?" A Sra. Mugnay está no mesmo caso e poderá responder-nos: ─ "Se eu cantei, como não podia cantar?" A Sra. Candiani e o Sr. Tati cantaram o dueto do *Pirata*, [11] ela com suavidade, ele com habilidade. Cabe-lhes a mesma observação a respeito da ária. A Sra. Meréa cantou bem a sua dileta ária da *Straniera;* mas, a falar a verdade, já se vai tornando molho de pasteleiro, que para tudo serve. Da Sra.Canonero não diremos como

[10] A respeito do "sistema de *espeques* ver folhetim 26.
[11] *Il Pirata,* melodrama em dois atos ; composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani. Representada pela primeira vez em Milão, no teatro Scala, em 27 de outubro de 1827.

cantou a ária de *Semíramis,* [12] porque vendo-a vestida de guerreiro, assaltou-nos o espírito e o dominou inteiramente um intrincado problema, que em devido tempo resolveremos. Dentre os *espeques*, foi o mais notável o da Sra. Barbieri. Uma ária da *Nina pazza per amore* [13] foi a que por simpatia escolheu. Cantou nos bastidores os primeiros compassos, e a sua voz sustentava com melodia a suave frase musical. Saiu para cena, correu-a com os olhos desvairados, como pedia o papel que representava. Seus negros cabelos, soltos e caídos pelos ombros, mais faziam sobressair a palidez do semblante; seus gestos e caminhar eram apropriados e davam realce e expressão ao canto. Esta ária, uma das melhores inspirações do maestro Coppola, foi pela Sra. Barbieri perfeitamente compreendida e cantada. Com a voz clara e solta como nunca teve, reproduziu todas as belezas de que fora tão pródigo o compositor. É difícil interessar os espectadores em uma peça avulsa, que a maior parte das vezes não se compreende; apesar deste obstáculo, conseguiu ela prender a atenção do público e obrigá-lo a romper em longos aplausos. Nunca esta cantora representou tão bem, e nunca melhor cantou. Esquecíamo-nos somente dizer que a opinião acima, a respeito da Sra. Barbieri, é da diretoria, nossa não! Mas como as opiniões da diretoria acerca do merecimento das cantoras *valem* muito mais do que as nossas, em boa esteira está a Sra. Barbieri, e longa vida artística lhe vaticinamos. Seja feita a vontade do *Todo-poderoso!*

A orquestra vai fazendo progressos, por isso que melhor obedece ao seu regente. Pedimos a este que tenha toda a atenção com os contrabaixos e instrumentos de cobre, pois que destes depende quase sempre o colorido da instrumentação. Encontram-se aí bons professores, e fácil é dar-lhes a devida direção. O Sr. Ribas será digno de todos os louvores se continuar a reger o seu bando com o zelo e cuidado que empregou nas últimas representações. Quiséramos que os professores da orquestra pudessem ouvir de fora o mágico efeito que faz o *largo* do final do 2º ato da *Safo* tocado com inteligência, como o tem sido ultimamente, para que se lhes despertasse o brio.

Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa! Lá cantou a Sra. Lasagna a *Straniera...* Bendito Jesus, grandes sem dúvida são os nossos pecados, porém áspera e agra foi a penitência! Perdoai-nos, que merecemos perdão!... Triste sorte é a de um pobre folhetinista que vê-se obrigado a dizer o que quisera calar por muitas considerações. Uma concessão podemos fazer empregando para isso algum esforço; breve cantará a Sra. Lasagna na ópera

[12] *Semiramide*, melodrama trágico em dois atos. Libreto de Gaetano Rossi e composição de Gioachino Rossini; criada em 3 de fevereiro de 1823 no teatro La Fenice, em Veneza.
[13] Ária de *La pazza per amore*, ópera semisséria em dois atos; composição de Pietro Antonio Coppola sob libreto de Jacopo Ferretti. Estreou no teatro Valle de Roma, em 14 de fevereiro de 1835.

Lucrecia Borgia; aí emprega ela com prioridade seu belo talento e voz; esperaremos essa ocasião para tecer-lhe os merecidos elogios, que nunca lhe seriam escasseados se pudesse convencer-se de que nem todas as cantoras são para todas as óperas. Há tempos que a Sra. Lasagna não aparece em cena, [14] e seríamos tachados de nímia severidade se disséssemos claramente, para principiar, o que pensamos da sua representação na *Straniera;* [15] faremos pois como se não a ouvíssemos, o que, seja dito em particular, parecerá impossível às pessoas que estiveram no teatro; mas enfim queremos decididamente supor que não a ouvimos ou, por outra, que não tínhamos ouvidos, porque se os tivéssemos ...pior!... E o diabo da pena a querer revelar por força os segredos do nosso espírito! Está dito, não ouvimos nada... irra!

Há cousas na vida de tão fácil compreensão e comezinhas que despertam a atenção até do homem de acanhado engenho. O Sr. Fiorito no correr de sua vida tem observado que o melhor meio de duas pessoas não se entenderem é gritarem ambas ao mesmo tempo; e como tivesse a peito que o ouvissem, fez de sua parte o sacrifício de abaixar a voz, e bem mereceu por essa resolução. Ambos os duetos, principalmente o que canta com Artur, e a *romanza,* foram por ele sofrivelmente desempenhados.

O Sr. Tati é o maior *matão* que está no teatro: conhecia que aquela Alaíde não era muito de entusiasmar e apaixonar; mas como o pagam para que mostre entusiasmo por duas ou três horas em certas noites, obedece, fecha os olhos e vai para diante tratando de contornar e ajeitar o canto com sua costumada perícia. Não é debalde que se tem visto o mundo e seus azares.

No sábado passado [16] deu a Sra. Deperini o seu benefício, e veio com ele completar a barrigada de *Sapho* que temos tomado nestes últimos dias. A ópera ocorreu assim assim; os seus *espeques* estiveram sofríveis; a Sra. Deperini estava com cara de quem se vai embora: duas lágrimas penduraram-se-nos das pestanas, e teriam caído se não as secasse o riso homérico que nos causou o Sr. Hyppia. [17]

— Moleques! — Senhor? — Sra. Mugnay é boa cantora? — É, sim senhor. — Ora bate, moleques! — Moleques! — Senhor? — Sra. Barbieri é também boa cantora? — É, sim senhor. — Ora bate, moleques!... etc., etc. Assim está a nossa plateia!...

[14] Essa cantora depois de fazer a primeira reprise de *Belisario* na temporada, em 22 de janeiro, reapareceu nessa mesma peça somente em 23 de fevereiro; sobre essa representação ver folhetim 23.
[15] Espetáculo dado na sexta-feira, 16 de abril.
[16] 17 de abril.
[17] Ou Ippia, o primeiro dos harúspices, personagem de *Safo,* interpretado por Luigi Vento.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

O Barbeiro de Sevilha [18]

Junto da engraçada, viva e espirituosa Rosina estava um velho tutor monótono que a aborrecia, um amante insípido que não a merecia, um barbeiro que não a compreendia, e um D. Basílio que só a si caluniava. Como pôde ela mover-se com liberdade em tão acanhado circulo? Graças porém ao seu talento, não só conseguiu arrebatar o auditório, como levar após de si, protegendo-as com o seu triunfo, as demais figuras, que figuras eram elas e não personagens, ou, por outra, e como se costuma dizer cá na nossa terra, eram figurões de personagens.

Rosina estava em casa de seu tutor, e como o quisesse enganar por amor do conde d'Alma-viva, representava com uma graça e disfarce admiráveis, e dava às espirituosas frases de Beaumarchais um não sei quê de feiticeiro e mágico. A música de Rossini realçava essas frases, e a linda Rosina lhes dava vida de arrebatar. Mas não há bela sem senão.

A mulher que tem alvos e bem contornados braços procura em todas as ocasiões pô-los em evidência para serem admirados; a que possui delicado pé, contínuo arregaça o vestido; se o seu busto descansa sobre flexível e fina cintura, como por descuido deixa cair a manta, a fim de apanhá-la em ondulante movimento; assim a cantora que possui alguma qualidade notável na voz ou no seu método da canto, tudo põe em prática para fazê-lo sobressair. Esta comparação cabe à cantora com quem nos ocupamos neste momento. É certamente admirável o modo por que Mlle Duval canta toda a parte de Rosina, e principalmente a cavatina; notem porém que dizemos admirável e não apropriado. Mlle Duval tem a voz muito ágil e granulada; sabe-o muito bem; e a todo o momento prodigaliza essa agilidade, e às vezes, com pesar o dizemos, sem discrição. Com o público aplaudimo-la; mas lembrando-nos ao mesmo tempo que era a música de Rossini que ouvíamos assim tão fantasiada, o nosso entusiasmo como que se arrefecia. Já em outra ocasião expendemos a nossa opinião a respeito das variações enxertadas nesta mesma cavatina, e fizemos alguma reflexão sobre a sua impropriedade; [19] não voltaremos pois a este assunto para não ser fastidioso; permitir-nos-á porém Mlle Duval que lhe digamos que repetidas e intermináveis cadências desfiguram completamente a música. Não lhe faltam ocasiões nas óperas francesas

[18] Sobre as informações a respeito da peça, ver nota 1 do folhetim 17.
[19] Observações feitas pelo crítico no folhetim 20: "devia na *cavatina* ser menos pródiga de ornamentos e variações, que, sendo demasiadas, fazem perder o caráter da música.".

de nos fazer admirar a sua prodigiosa vocalização; modere-a pois nas óperas de música italiana, e aproveite o ensejo para nos mostrar por mais esse lado o seu brilhante talento.

Se pelo lado musical cabe esse pequeno reparo, não temos senão elogios para falarmos da representação. Mlle Duval mostrou-se boa atriz e desempenhou perfeitamente o seu papel.

Não é a parte de conde d'Alma-viva para qualquer ator e cantor; a música é difícil, alta, e carece de grande inteligência para ser bem executada. O desempenho cênico requer consumada pericia no tablado; porquanto tem de representar diversos caracteres, e com eles enganar o desconfiado e vigilante D. Basílio. M. Mullot, compenetrado destas duas dificuldades, fez esforços para vencê-las; porém infelizmente muito aquém ficou. A exceção do *duetto* com o barbeiro, e do *terzetto*, [20] tudo o mais esteve de sonolenta mediocridade. A respeito da parte dramática, lhe diremos que tão mau esteve nos seus disfarces, que, se o tutor não tivesse a obrigação de levar a comédia até o fim, lançá-lo-ia pela porta fora às primeiras palavras que disse.

Vivo, alerta e espirituoso é esse tão conhecido barbeiro de Sevilha, filósofo, intrigante, Mercúrio [21] amoroso, sempre insinuante, e vivendo das fraquezas alheias. Na simples comédia de Beaumarchais M. Guillemet teria talvez desempenhado sofrivelmente esse papel; mas a ele liga-se parte de canto de grande importância, e decerto M. Guillemet não terá a presunção de a haver executado bem.

D. Basílio é um jesuíta hipócrita, para quem Rossini escreveu uma ária admirável, e M. Georges, a quem foi confiado esse papel, é um cantor pesado, e que nem hipocrisia tem para fazer crer ao público que estuda os seus papéis. Há para este ator duas personagens com as quais representa ele em todas as óperas, e são estes o regente da orquestra e o ponto. Tal afeição lhes tem que não devia os olhos senão de um para outro, e firme se conserva diante deles, sem que as mais figuras que o cercam lhe mereçam a menor atenção. À vista disto, o que mais poderemos dizer?

M. Pousseur nunca canta, pela poderosíssima razão de não ter voz; mas representa sempre bem; não sabemos portanto por que motivo havia ele tratar tão de resto a parte de D. Bartolo. Não estudou o caráter de tutor desconfiado, e julgou que o podia modelar pelo de *Tsing-Sing* do *Cavalo de Bronze.*[22] É de lastimar que os atores da ordem de M. Pousseur

[20] Respectivamente, Cena IV e VI, Ato I.
[21] Segundo a mitologia greco-romana, Mercúrio – ou Hermes – é o deus mensageiro de Zeus ou Júpiter; também é considerado o deus dos viajantes e dos comerciantes. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 262.
[22] Conferir folhetim 20, dedicado à apreciação da primeira representação de *Le Cheval de Bronze*.

desdenhem os papéis que lhes são confiados. Saiba que esteve um péssimo D. Bartolo, e que, à semelhança de M. Georges, só para o ponto e o regente se dirigia com atenção.

Em resumo, a ópera teria caído se Mlle Duval a não tivesse sustentado.

Folhetim do Jornal do Commercio

27 DE ABRIL DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Lucrecia Borgia.[1] — *A Sra. Lasagna e seu novo filho.* — *Benefício do Sr. Calcagno.* Safo *outra vez.* — *A voz da Sra. Candiani.* —*A pateada à Sra. Barbieri.* — *Preces à policia. Anúncio.*

Figura respeitável e apropriada, semblante impassível, como deve conservar toda a pessoa avezada ao crime, acentos enérgicos e voz estridente, tudo enfim possui a Sra. Lasagna para bem representar o papel de Lucrecia Borgia. Saltou esta cantora de um lugar escorregadiço, no qual indecisa se equilibrava, para outro sólido, onde com firmeza sustenta-se. Tanto nos pareceu insuficiente na execução do papel de Alaíde, [2] quanto apropriada no de Lucrecia. Subiu à cena esta última ópera na terça-feira, [3] e a Sra. Lasagna justificou a opinião das pessoas que a têm em conta de boa cantora, sustentando a reputação que tão justamente adquirira no citado papel. No *duetto* com Gennaro, no terzetto com o duque e o filho, [4] e sobretudo no rondó final deu sobejas provas de habilidade energia de voz. Para esses papéis de acentuação e força é a Sra. Lasagna incontestavelmente a nossa primeira cantora. Pouco ousaria a crítica contra ela se, conhecendo a sua *especialidade*, evitasse às ocasiões de fazer ruim figura. Consta-nos que lhe estão distribuídas as partes de *Gemma de Vergy*, [5] de *Linda de Chamounix*, nas óperas do mesmo nome, [6] e de Abigaïlle em *Nabucodonosor.* [7] Quase que com antecipação lhe podemos dar os parabéns pelo desempenho destas três óperas. Violentos

[1] Espetáculo da noite de 20 de abril.
[2] Personagem protagonista da ópera *Straniera.* Ver no folhetim precedente o parágrafo "*Mea culpa, mea culpa,[...]".*
[3] Espetáculo da noite de 20 de abril, segundo os anúncios do *Jornal do Commercio.*
[4] Respectivamente, Cena III, Prólogo e Cena VI, Ato I.
[5] Tragédia lírica em dois atos e cinco quadros, composta por Gaetano Donizetti; libreto de E. Bidera, baseado em "Charles VII" de Dumas. Estreou no teatro Scala de Milão em 26 de dezembro de 1834.
[6] Melodrama semissério em três atos com libreto de Gaetano Rossi e composição de Gaetano Donizetti. A primeira representação foi em Viena, no Kärnthnerthor Theatre em 19 de maio de 1842, e em Paris, no Théâtre-Italien, em 17 de novembro de 1842.
[7] Drama lírico em quatro atos de Giuseppe Verdi e libreto de Temistocle Solera. A estreia se deu em Milão, no Teatro Scala em 9 de março de 1842.

e enérgicos são esses papéis, e carecem de uma voz vibrante que os faça sobressair: aplausos, pois, esperam a cantora que os vai desempenhar. [8]

Gennaro era um menino que andava perdido da mãe. Encontrou-o esta algumas vezes, vai isto para quatro ou cinco meses, e depois perdeu-o de vista. Cousa de espantar! Nesse tão breve tempo o menino cresceu, cresceu; fez-se homem, e dos maiores que por aí andam. De pequenino se torce o pepino, diz o ditado, e Gennaro não teve quem o torcesse para perder o costume de dormir pelas praças públicas, no meio de infernal algazarra, e espichado em duro banco. Dormia como um Bonani, [9] e aí o encontrou a mãe, que não se cansa de o procurar. Muito se tem dito sobre o amor maternal e sua assombrosa perspicácia; nada porém chega à brilhante prova que acaba de dar. Apesar da enorme diferença que fazia o filho, a desventurada mãe imediatamente e sem hesitar o reconhece, e diz aquelas tão ternas e amorosas palavras:

"Com'è bello! qual incanto..." [10]

A isto teríamos alguma cousa que dizer; mas, como era uma mãe que falava de seu filho, passaremos por alto. Despertou ele, e foi para nós verdadeiro prazer vê-lo e ouvi-lo. No tempo de sua peregrinação estudou, e com o crescimento do corpo se lhe embelezou a voz. Que prazer não é para uma mãe extremosa ver o seu filho justamente aplaudido! O primeiro *duetto* andou bem; o segundo, em que principia a questão de bebe tu e bebo eu, [11] esteve sofrível, e assim o mais. Esquecíamo-nos dizer que esse tão procurado filho, com a mudança de estatura, mudou de nome, e chama-se *Gennaro-Mugnay.* [12] Que lhe faça muito bom proveito, e a nós também, porque mais gostamos de ouvi-lo agora, do que quando era menino. [13]

Pobre *Dengoso*, porque tribulações não tens passado depois que pela primeira vez entoaste o tão conhecido e famoso

Maffio Orsini, signora son io?! [14]

Irriçado de espinhos e flores tem sido a tua carreira. Aqueles plantaram teus inimigos, e estes colheram, e sobre ti espargiram os impagáveis coribantes. Sabemos que te queixas de tua má

[8] Martins Pena, contudo, não comentará a representação das referidas óperas, assim como a possível participação da cantora. As três peças estrearam no teatro de São Pedro de Alcântara, respectivamente em: 4 de setembro de 1847, 9 de junho de 1848, 17 de novembro de 1848. O folhetinista encerrou sua participação na "Semana Lírica" em outubro de 1847.
[9] Giacomo Bonani, um dos tenores da companhia lírica italiana.
[10] Cena III, Prólogo. No jornal, lê-se "é", ao invés de "è". Em português: "Como é belo! que encanto...".
[11] Cena VII, Ato I.
[12] Primeiro tenor Clemente Mugnay. Pelas descrições do folhetinista, esse cantar tinha alta estatura.
[13] O referido tenor estreou na ópera *Belisario*, em 22 de janeiro de 1847. Sobre sua estreia, ver folhetim 18.
[14] Cena III, Prólogo. Em português: "Maffio Orsini, senhora sou eu?!". Marina Barbieri é quem interpreta Maffio Orsini.

estrela: pois olha, muita gente queixa-se de tua má voz. Tem paciência, que nós também a temos quando te ouvimos. Quem é mais digno de lástima? Aconselhamos-te uma variante na *romanza*: [15] em lugar de *Rimini* dize *palco,* e assim cantarás

Nella fatal del palco

E memorabil guerra, etc. [16]

talvez que por compaixão te proteja alguém com a bandeira da misericórdia. Sempre dissemos que a melhor cousa que tens entoado em dias de tua vida é a canção báquica em que tão gamenho e requebrado nos ensinas

Il segreto per esser felice.[17]

Quem te ensinará a ti o de dares juízo aos teus admiradores para te não comprometerem?

Deixaremos agora a figura para falar da pessoa que a representa.

A Sra. Barbieri (pobre moça!) é o pomo de discórdia do teatro de S. Pedro. Já dissemos em um dos transatos folhetins como os excessivos aplausos de seus admiradores trouxeram consigo a reação que foi atribuída aos partidários da Sra. Lasagna. [18] Estes aceitaram a luva que se lhes lançou e formaram-se dous partidos extremos e intolerantes. A plateia tem-se tornado uma praça de touros onde alguns moços de boa educação debatem-se como energúmenos, por três ou quatro cantoras, que sem dúvida riem-se deles e de seus acessos. Além deste mal, que sobre nós todos e sobre nossa civilização recai, outro existe que, desacreditando pouco a pouco o teatro, dará com ele em terra. Breve, no andar que vamos, esses moços exaltados recorrerão a vias de fato, porque tudo mais está esgotado, e as pessoas sérias e pacíficas que vão ao teatro para se distraírem o abandonarão para não se verem envolvidas nessas miseráveis e ridículas contendas, e inocentes pagarem pelos culpados. E retirado que se tenha essa gente, que forma a parte *rendosa* do teatro, aqueles que ficarem, que formam a parte *dispendiosa* (alguém bem nos entende) apressarão a sua ruína.

Dous partidos acham-se em campo no teatro, ambos fortes, e resolvidos a não cederem um palmo de terreno. De um lado estão as Sras. Lasagna e Mugnay de bandeira alçada, e de outro as Sra. Candiani, Barbieri e Canonero, que com vistas de lince observam os contrários. Os machos tomam posição segundo seus interesses e afeições; *eles* nada valem, e *elas* são tudo. Feliz sexo! Assim sustentadas estas cantoras, e ao mesmo tempo desfeiteadas, só

[15] "Romanza", sem itálico e com inicial em maiúscula, no jornal.
[16] Os versos corretos seriam: "Nella fatal Rimini/ e memorabil guerra,"; Cena I, Prólogo. Em português: "Na fatal de Rimini/ e memorável guerra". Rimini, cidade italiana, atualmente capital da província de Rimini, na região da Emília Romana.
[17] Cena V, Ato II. Em português: "O segredo para ser feliz".
[18] Ver folhetim de 2 de fevereiro, parágrafos seis e sete, e o fim do comentário sobre o teatro de São Pedro do folhetim 23.

cuidando de intrigas, desprezarão os estudos que lhes são necessários para bem desempenharem as suas obrigações. E para que estudarão elas se sabem que serão aplaudidas pelos seus defensores por pior que cantarem, ao passo que serão pateadas pelos seus contrários, ainda mesmo cantando maravilhosamente? E qual será o resultado deste modo de cumprirem e entenderem os artistas os seus deveres? Fácil é adivinhá-lo. Chamamos a atenção do senhor chefe de polícia sobre o estado do teatro, para que S.Sª dê ordens enérgicas e acertadas, a fim de que coibindo o escândalo que aí se presencia todas as noites, evite futuras e desastrosas rixas que certas se nos antolham.

O Sr. Calcagno tinha também como outros cantores seu benefício, e na quinta-feira [19] no-lo ofereceu, constando o espetáculo da *Figlia del Reggimento,* e dos necessários *espeques.* [20] Como desta feita tivemos a fortuna de escapar ao cerco *beneficiário*, compramos a nossa cadeira por dous mil-réis. [21] Vejamos como os dependemos. O coro e introdução, pelo modo por que foram cantados e rezados valem bem 30 réis; o *duetto* da vivandeira com o sargento, a puxar muito, um tostão; o *duetto* da dita com Tônio, meia pataca: o rufo, com generosidade, um vintém; o tiro incluindo a despesa da pólvora e da bucha, meio tostão; o *terzetto,* para se obsequiar a Sra. Deperini, que se vai embora, não fica caro dando-se seis vinténs; a linda romanza, *convient partir*, [22] por ser a cousa de que mais gostamos, uma pataca; a *arietta* final, dous tostões, desejando nós que metade se entregue ao seu compositor. Lá se vai já um mil-réis; fica pois o outro para os *espeques*. O *duetto* da *Lucia* pelo beneficiado, considerando-se que ele nos deixa, [23] e que precisará de dinheiro para a viagem, doze vinténs; a ária de *Gabriella de Vergy* [24] pelo mesmo, e pela mesma razão, quatro vinténs; o *duetto* de *Columella* [25] pela Sra. Candiani e o Sr. Massiani, atendendo ao modo gracioso por que foi cantado, e por ser a melhor cousa de toda a noite, duas patacas; e o *terzetto da Italiana* [26] pelos Srs. Calcagno, Fiorito, e Franchi, visto ter sido um pouco maçante, setenta e cinco réis. Já se vê que dous mil-réis que despendemos, e que mentalmente distribuímos como fica dito,

[19] 22 de abril.
[20] Sobre o "sistema de *espeques*" ver folhetim 26.
[21] A respeito do valor dos ingressos, ver nota 8 do folhetim 28.
[22] Erro tipográfico, no jornal lê-se "convien partir". Fim do Ato I. Em português: "convém partir".
[23] Informação desconhecida. Não foi possível ter acesso a sua biografia.
[24] Título sem itálico, no jornal. Drama lírico composto originalmente em 1826 por Gaetano Donizetti e libreto de Andrea Leone Tottola. A obra foi revista pelo compositor em 1838 e criada na Sherbourne Music School, por Dorset Opera. A ópera seria ainda reformulada em 1869, por Giuseppe Puzone e Paolo Serrao ganhando um novo título: "Gabriella".
[25] *Il Ritornono di Columella da Padova;* sobre a ópera, ver nota 37, folhetim 2.
[26] *L'Italiana in Algeri*,drama jocoso em dois atos; composição de Gioacchino Rossini e libreto de Angelo Anelli, criada em 22 de maio de 1813 no teatro San Benedetto, em Veneza. Originalmente composta por L. Mosca, representada no teatro Scala de Milão, em 1808.

restam somente cinco réis, de boa vontade damos à diretoria para ajudá-la a pagar a enorme dívida do teatro. A Mme Favrichon nada daremos, porque nem de graça queremos ouvi-la outra vez; e como cantasse por especial obséquio, far-lhe-emos também o especialíssimo de não falar de sua pessoa como merece, pelo que nos deve ficar muito obrigada.

Rogamos ao Sr. Sicuro que queira ter a bondade de nos dizer se está persuadido que de um camponês tolo pode-se fazer um oficial distinto. [27] De nossa parte julgamos que de um tolo só pode-se fazer um toleirão. São opiniões.

Deram-nos na sexta-feira [28] a repetição do espetáculo que fora em benefício da senhora Candiani, isto é, a ópera *Safo* (menos o 1º ato), e os competentes *espeques*. Esta Sra. Candiani tem uma garganta excepcional; nunca se lhe adoece, e nunca está tomada por defluxo ou rouquidão; esta última qualidade é muito rara entre as pessoas da sua profissão. Se sofre algum incômodo, ou acha-se debilitada, sua voz torna-se fraca sim, mas sempre clara, argentina, e afinada. Na última representação de que falamos, e sobretudo no *duetto* do *Pirata*, [29] estava ela nos seus dias felizes, e com o seu canto suave fez-nos passar agradáveis momentos.

Nesse dia pela manhã correu o boato de que os partidários da Sr. Lasagna preparavam uma grande pateada para a Sra. Barbieri na ocasião em que viesse cantar a ária de *Columella*. Logo que apareceu esta cantora, rompeu a mais estrondosa pateada que temos ouvido, misturada de palmas e bravos. Animosa e risonha principiou a Sra. Barbieri a cantar, e gritos de desaprovação, agudos assobios, explosões de estalos fulminantes e contínuo tripudiar a acompanhavam, e ela sempre impávida. O senhor juiz, Dr. Gaspar, de pé no seu camarote, lançava ansiosas vistas sobre a multidão ruidosa, como que procurando quem mais se distinguia na celeuma. De repente, e como por inspiração, faz sinal a dous pedestres que se achavam na plateia: estes acodem ao chamado; S. Sª dá-lhes suas instruções, e momentos depois quatro soldados permanentes entram de roldão na plateia, e metendo-se pelas bancadas dão voz de preso a alguns moços que aí se achavam. Então a confusão tornou-se geral, o alarido cresceu, todos se levantaram. A orquestra, porém, firme no seu posto, continuava a tanger, a Sra. Barbieri sem o menor assombro ia para diante; e S. Sª vendo a ordem que dera à força mal interpretada, bradava do seu posto: ─ Quem prende são os oficiais de justiça, e a guarda retire-se. Mas os rapazes, que não queriam ser presos nem por oficiais de justiça, nem

[27] O referido oficial é o personagem Tonio, de *Figlia del Reggimento*, interpretado por esse cantor. Porém, não foi possível identificar qual seria o personagem do camponês.
[28] 23 de abril.
[29] Sobre essa ópera, ver nota 11, folhetim 29.

pela guarda, porque no fim de tudo a cadeia era sempre a mesma, como que se preparavam para resistir redobrando os gritos, entre os quais se distinguiam os de: *estamos no nosso direito!* O juiz indeciso não sabia que resolução tomar; mais de metade dos expectadores retiravam-se apressados, quando S.Sª lembrou-se de magnífica tangente para sair de embaraçada posição em que estava, e exclamou: ─ Senhores! Isso já vai sendo assuada, já não é nem aplausos nem pateadas; queiram acomodar-se. Esta lembrança livrou S.Sª da necessidade de fazer cumprir a ordem de prisão que dera.

Que mais diremos? As pessoas sérias e pacíficas retiraram-se, e ficando assim os turbulentos mais disseminados e debaixo das vistas do juiz foram-se pouco a pouco calando; porém o surdo rumor que ainda se ouvia, mostrava a exaltação em que ficavam os espíritos, que talvez já se estavam preparando para outra.

Mais cedo do que esperávamos vai se realizando o que dissemos, tratando da representação da ópera *Lucrecia Borgia*. Viu a polícia com seus próprios olhos o que temíamos, e cabe-lhe prevenir males mais sérios. Consta-nos que S. Exa. o Sr. ministro da Justiça deu ordens para que se tomassem adequadas providências. Honra lhe seja feita.

Damos sinceros pêsames aos apaixonados da buliçosa Nina, [30] pela pateada que esta levou. Como sofreriam seus corações por tanta afronta! Pobre gente! Mas a vingança é pronta. No domingo [31] cantou o Sr. Mugnay o dueto do *Elixire d'Amore*; e ao aparecer em cena, dizendo:

Mandato expressamente...[32]

os barbieristas, que também expressamente esperavam, romperam em tremenda pateada contra ele, pretextando que este cantor move guerra de intriga à dileta Nina. Ó da polícia!

Quem quiser bilhetes *grátis*, apareça às sete horas e meia no alpendre do teatro, onde se acharão os distribuidores. A eles!

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

A Favorita [33]

[30] *Nina*, personagem da ária o *Nina pazza per amoré*, interpretada por Marina Barbieri*;* ver nota 13 do folhetim precedente.
[31] Espetáculo do dia 25 de abril, composto pelo drama "O Marinheiro de S. Tropez" e peças de *Collumela,* executada por Augusta Candiani e Francesco Massiani; *Scarammucia,* por Marina Barbieri e Luigi Vento; e *Elisir d'Amore*, por Clemente Mugnay e Paulo Franchi.
[32] *Elisir d'amore*, Cena VI, Ato I. Em português: "Mandado expressamente...".

Um noviço do convento de S. Tiago de Compostela orava um dia junto do altar cercado de peregrinos e invocava os radiantes anjos da corte celeste. Esperando talvez que esses mensageiros divinos ouvissem as suas preces, e descessem das abóbodas do templo levantou compungindo os olhos que tinha pregado na terra, e iam eles em meia altura, quando se fixaram deslumbrados em um anjo que junto dele também orava. Anjo era, mas cá da terra, e debaixo da figura de uma encantadora mulher. Altar, orações, S. Tiago, tudo o mísero noviço olvidou na perturbação em que ficara; nem mais atinava com uma palavra que dirigisse a Deus; só expressões de amor lhe ferviam nos lábios. Pobre fradeco, assim perdeste a tua seráfica tranquilidade. Depois desse dia, Fernando, que assim chamava-se ele, esqueceu-se do catecismo, e de si mesmo, para só lembrar-se da aparição celeste que o trazia louco de amores.

D. Baltazar, superior do convento, viu o estado em que estava o seu noviço: interrogou-o, conheceu os tormentos de sua alma, arrepiou-se como bom frade que era e conhecedor das misérias humanas, e deu conselhos prudentes e filhos da experiência; mas era pregar no deserto: Fernando a tudo respondia ─ Eu a amo! ─ Encerrava-se nesta monótona resposta, e nem havia meios de arrancar-lhe outra. [34] Todo o amante por via de regra é teimoso, e quando esse amante é frade, é de fazer renegar a Cristo. Deste modo era impossível que fosse muito longe a prática entre os dois. O superior formaliza-se; expulsa o noviço do convento; este atira apressado hábito e capuz aos cardos, e vai em procura do objeto amado. À vista desta resolução e desapego pelo altar, uma lágrima despontou dos olhos de D. Baltasar; enxugou-a e foi para o coro rezar.

Aquela que repentinamente havia transtornado as ideias de Fernando era a célebre Leonor de Gusmão, favorita de Alfonso XI , rei de Castela. Feliz viveria ela se a fatalidade não a levasse ao convento de S. Tiago, para que aí, inspirando excessivo amor, também o partilhasse. Amada por um rei poderoso, cercada de pompas e grandezas, e talvez levada pelo poder dos contrastes, loucamente se apaixonou pelo desconhecido noviço. Soube que havia

---

[33] Ópera em quatro atos de Gaetano Donizetti e libreto de Alphonse Royer, Gustave Vaëz e Eugène Scribe baseado em "L'ange de Nisida". Sua primeira representação foi no teatro Opéra de Paris, em 2 de dezembro de 1841. No Brasil estreou somente em 1847, em 20 de abril, no teatro de São Francisco. *La Favorite* versa sobre o drama de Leonor, amante do Rei Alfonso, a qual se apaixona por Fernando, um noviço que abandona a vida religiosa do mosteiro para tentar viver ao lado da amada. No entanto, mesmo amando Leonor, ele não sabe quem ela é de fato. O Rei, sabendo da paixão de Leonor, decide se vingar. SCRIBE, Eugène. *Oeuvre Compète d'Eugène Scribe.* Comédie et vaudevilles. Paris: E. Dentu, 1882. p. 124-188.

[34] A ação da ópera inicia-se com essa cena. A descrição feita pelo folhetinista até aqui é apenas intuída pelo espectador.

ele deixado o convento, indagou seus passos, seguiu-os por toda a parte, e ajudada por suas criadas, por várias vezes o conduziu com os olhos vendados à ilha de Leão, onde trocavam palavras de êxtases e delícias, sem que desse ela a conhecer. Estes seus tão doces momentos eram perturbados pelo receio que tinha do rei. Temia por si e pelo amante. Um dia, com lágrimas, suplica-o que fuja para longe dela, que o destino assim o ordena; entrega-lhe um pergaminho que o nomeia capitão, e força é separarem-se. Para junto do rei corre a Favorita, e para os campos de combate o amante que a quer merecer, porque não a conhece: mísero!

Nos jardins d'Alcázar, Alfonso, cercado de toda a sua corte, festejava a vitória alcançada pelas suas tropas junto de Tarifa, sobre os reis de Granada e de Marrocos, na qual tivera Fernando a principal parte. Um desses desmancha-prazeres, que nunca faltam nas festas, cortesão invejoso que aos centos se encontram nos palácios, entrega ao rei um bilhete que Fernando escrevera à Favorita. Fácil é fazer ideia do furor do monarca: volta-se para a amante, interroga-a, e ela muito heroicamente tudo confessa, menos o nome do amante, que guarda para repetir consigo no silêncio da noite. Adiante iria o furor do rei se não entrasse a propósito um frade, trazendo uma bula do Santo Padre, e poderes para em seu nome excomungar a Favorita. À voz do frade, que era D. Baltasar, e à vista da bula todos se curvam, menos o rei, que se exaspera e esbraveja. Leonor lamenta-se e chora.

Em uma das salas do palácio, Fernando, que volta do exército vitorioso, recebe não equívocas provas de sua afeição; mas rejeitando os mais valiosos oferecimentos, só pede em paga de seus serviços a mão daquela que ama: pergunta-lhe o rei pelo seu nome, e nesta ocasião entrando Leonor, como se estivesse escondida atrás da porta, Fernando aponta para ela. O rei dá um salto de surpresa, porém com uma dissimulação toda real, sorri-se e promete que ambos serão unidos já que se amam. A ocasião não era má para dignamente desencartar-se da amásia excomungada. Esta não acredita na ventura que a espera; duvida de tanta felicidade, e tem remorsos de enganar Fernando, que nunca desconfiou que fosse ela a Favorita do rei. O desejo de se unir a Fernando era grande; mas o sentimento de delicadeza que a animava não era menor; nesta perplexidade qualquer homem sucumbiria, mas uma mulher acha sempre saída a tudo. Chama a sua confidente, e ordena-lhe que informe a Fernando das íntimas relações que ela tivera com o rei, e que se assim a quiser tudo está arranjado. Por infelicidade esta confidente antes de dar o recado a Fernando é presa por ordem do rei, por conseguinte ficou sempre aquele na ignorância de um fato consumado, que a ele mais que a ninguém prejudicava. Leonor vendo-o apresentar-se risonho para conduzi-la ao altar, e tendo toda a razão para supor que o segredo lhe fora revelado, toda prazer o

acompanha. Os cortesãos conheciam a posição de Leonor na corte, e vendo o seu casamento com Fernando, o título de marquês, e colar da ordem de Alcântara que este recebera do rei, para logo supuseram o seu feliz marido um destes condescendentes palacianos que trocam sem pestanejar a honra pelas grandezas. Contente e entusiasmado voltava ele de junto do altar, e encontrando-se com os cortesãos, convidava-os para que partilhassem de sua alegria. Em vez porém de caras amigas e prazenteiras viu semblantes carregados e desdenhosos; em vez de amenos parabéns, e alegres expressões, ouviu palavras de afronta e insulto. Era isto um enigma, que D. Baltasar veio decifrar-lhe. O riso trocou-se-lhe em imprecação, a doce expressão dos olhos em, lampejar sinistro; conhecia tarde o engano em que caíra, e que engano! Dirige-se ao rei com palavras violentas e acerbas, e arrancando do peito o colar que dele recebera, lho arroja aos pés, e nobre e digno, atravessando por entre os cortesãos que se curvam à dignidade e pundonor que mostrara, deixa o palácio, e nele o rei que o vilipendiava, e a mulher que o enganava.

O claustro é lugar de refúgio para aquele que perdeu todas as ilusões do mundo, asilo de tranquilidade e paz, ao menos assim se supõe; para o claustro pois se dirige Fernando. Reveste-se dos hábitos que desprezara quando crera na ventura, e arrependido professa diante do altar que abandonara.

Pálida, triste e abatida, prostrada nos degraus da cruz que ergue-se solitária no meio do cemitério do convento, Leonor ouve os cânticos sagrados que ligam seu amante ao céu, e que dela o separam para sempre; a dor cresce em sua alma, e a vida como que a abandona. Fernando professara, mas secreto terror o agita, sacrílego se julga, pois que prometera a Deus um amor que a outrem pertence. Desvairado sai do templo, e encontra-se com Leonor, com aquela por quem ainda suspirava apesar de sua perfídia, e por quem daria os votos que proferira e a salvação de sua alma: fatal posição para um frade! Leonor lança-se aos seus pés, enlaça-os em seus braços, pede, suplica e geme; trava-lhe do hábito, prende-o em suas delicadas mãos como em fortes tenazes; era uma tentação para o mísero frade, uma tentação cujos belos olhos choravam lágrimas de dor e arrependimento, e cujo corpo gentil dobrava-se alquebrado pela aflição e angústia. Como resistir? Fernando desviava os olhos para não ver o que teria rendido a mais forte vontade, mas uma voz entrecortada de soluços, doce e fagueira como a de uma mulher que implora, chegava a seus ouvidos, e a essa voz o amor dava encanto e persuasão. Como não ouvi-la! Seus olhos volveram-se para Leonor. Seu corpo deixou de fazer resistência para fugir; uma voz interna como que lhe repetia no coração: ─ Não sou frade, não sou nada! ─ Dos lábios se lhe soltou grito delirante de amor, abriu os

braços convulsos, e frenético contra o peito apertou a amante! Sacrílego! De tudo se havia esquecido, de Deus e de sua alma; quer deixar o convento e fugir com a amante; mas esta, que fictícia vida conservara até ali, que só a necessidade de perdão sustentava, cai inanimada em seus braços, e neles exala os últimos suspiros. Grito de dor solta o miserando frade, e ao ouvi-lo acode toda a fradaria: outro socorro porém lhe não podiam prestar senão orar pela alma da desgraçada Favorita. Coitada! Vivera em palácio cercada das grandezas da terra, no meio de brilhantes cortesãos, para vir morrer no frio chão de um cemitério, ao desabrigo do tempo, e entre humildes frades. O inconsolável Fernando empraza os seus irmãos para no seguinte dia orarem a Deus por sua alma, e ajoelhando-se junto do cadáver da amante, curva a fronte que a desgraça abatera. Neste quadro lamentável acaba-se o drama.

Longe já vai este folhetim, falta-nos espaço para expendermos a nossa opinião acerca da execução das diversas personagens nas respectivas partes lírica e dramática. Reservamo-nos para outra ocasião.

A arte dramática está adormecida entre nós, e quando às vezes desperta é para arrastar-se mesquinha e abandonada, até cair em novo torpor. Enquanto a sua rival lírica se ostenta ruidosa e cheia de orgulho, ela, mísera, aparece envergonhada e a furto entre os bastidores. Causas têm para isso contribuído que seria longo enumerar. Não escreveríamos estas poucas linhas acerca de uma representação dramática, se nos não impelisse motivo especial. O Sr. João Caetano dos Santos deu em seu benefício o drama intitulado ─ *A dama de S. Tropez;* [35] e seria injustiça se não reservássemos um cantinho do nosso folhetim para dar os merecidos elogios, ao primeiro ator brasileiro. O modo por que este artista compreendeu o papel do protagonista do drama, o desenvolvimento e gradação que lhe deu foi admiravelmente interpretado e sentido. Estudar um papel decorando-o, e repeti-lo depois em cena com mais ou menos habilidade faz qualquer ator; mas dar-lhe verdadeira vida, interpretar fielmente as paixões e seus paroxismos, levar o terror e a compaixão ao seio dos espectadores, só é dado ao gênio. Já por muitas vezes tem o público desta capital admirado a criação de certos papéis pelo Sr. João Caetano, mais uma nos oferece ele, e não inferior às em que tem sido tão aplaudido. Se encontrou porém na Sra. Estela uma pessoa que no papel da dama de S. Tropez

[35] Peça francesa, originalmente intitulada *La dame de Saint-Tropez*, drama em 5 atos de Anicet-Bourgeois e Adolphe Dennery. Estreou em Paris, no Teatro da Porte Saint-Martin, em 23 de novembro de 1844. O benefício de João Caetano foi divulgado nos anúncios do *Jornal do Commercio* para a sexta-feira, 9 de abril de 1847, no teatro de São Francisco.

o compreendesse e ajudasse, viu-se em acanhado círculo no meio dos demais companheiros seus. Quando veremos o Sr. João Caetano, o predileto ator nacional, dirigindo uma companhia digna dele e de seus incansáveis e constantes esforços?

Folhetim do Jornal do Commercio

3 DE MAIO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Os caracteres e as personagens de um drama que se está representando. — Como foi resolvido que se oferecessem os cantores em holocausto. — A polícia do teatro.

O drama — Os partidos teatrais ou as Loucuras da Mocidade — tem-se tornado interessantíssimo; na terça-feira deu a representação de um de seus atos, que finalizou com brilhante peripécia policial. Nada falta neste drama contemporâneo para que a sua ação e marcha sejam completas. Nele encontram-se todas as paixões e caracteres, tipos cômicos e ridículos: amor, ciúmes, ambição, furor, desejo de renome e glória, interesse, pretensões amorosas, e as demais consequências que nascem de seus embates. Nos caracteres conta-se o homem violento, o energúmeno, o doudo, o atrabiliário, o furioso, o brigão, o insolente, o espertalhão e o intrigante. Nos tipos cômicos e ridículos depara-se com o tolo, com o simplório, com o pateta das luminárias, como o *dilettante* idiota, com o sandeu linguarudo, com o ignorante pretensioso, com o pedestal de Cupido, com o pedaço d'asno e com o amante babão. As personagens que se encarregaram dos diversos papéis são numerosas, e não damos aqui a respectiva lista nominal porque são elas bem conhecidas. Ocorre na representação deste drama uma circunstância notável, e é que os comparsas representam muito mais do que as primeiras figuras. Estas estão sempre atrás das cortinas ou dos bastidores, e aqueles sempre em cena para aguentarem com as más consequências, como uns parvos que são. Chama-se a isto deitar os cães ao mato para em lugar limpo esperar a caça. Dizia um grande sábio, conhecedor do mundo, que a cama não é para quem a faz, mas sim para quem nela se deita. [1]

Já todos sabem os motivos por que a Sra. Barbieri levou pateada, e como por vingança e expressamente sofreu o Sr. Mugnay as represálias. [2] Com estas duas escaramuças, dadas quase por traição, os dous partidos enfureceram-se. Os defensores do Sr. Mugnay e Cia.

[1] O provérbio em questão, na verdade é "Quem a faz cama, nela se deita". Ditado português.
[2] A questão da disputa entre os partidos rivais das cantoras e da intervenção da polícia nesse conflito foi abordada no folhetim precedente, ver a partir do sexto parágrafo.

juraram que tomariam vingança, dando tremenda pateada na decantada Nina. [3] Tal sabendo os admiradores desta, tresjuraram que a Sra. Mugnay pagaria a afronta, aguentando tremendíssima pateada. A esta ameaça os contrários responderam que a deles seria tremebunda; e foi-lhes retorquido que a paga seria furibunda. Iam as cousas, como se vê, em um *crescendo* magnífico; mas a polícia, que, à semelhança de qualquer mortal, se dorme, também desperta, esfregou a mãos de contente por lhe oferecerem ocasião de se desenvolver, e disse lá consigo: "É preciso mostrar que temos préstimo, que a tranquilidade pública nos foi confiada, e que seremos digna de tão alta confiança." Como tivesse feito esta pequena proclamação, chamou para junto de si certos indivíduos, falou-lhes ao ouvido e os despediu.

Enquanto esta cena se passava, outra mais interessante ocupava a diretoria do teatro. Aflita e atrapalhada, não sabia que ópera dar em representação que não ateasse o incêndio dos partidos. Lembraram-se dos *Capuleti;* mas o casal Mugnay veio logo, segundo dizem, com embargos de terceiro, fazendo ver que toda a cólera dos partidários recairia sobre eles. [4] Este requerimento foi tomado em consideração, e a perplexidade da diretoria continuou, ou antes cresceu. Então o senhor inspetor de cena,[5] esquecendo-se que não tem voto deliberativo, porque não lho concedem seus superiores, mas condoendo-se da aflição em que os via, tomou a responsabilidade sobre si, levantou-se, pediu a palavra e assim se exprimiu: "Ilustre diretoria! o que convém sobretudo é acabar com esses partidos e tumultos, que tanto desacreditam o teatro..." A diretoria, ouvindo esta proposição, carregou o semblante, como quem não aprovava; mas absteve-se de falar, no que fez muito bem, e o senhor inspetor continuou: " e o melhor meio de que me lembro é oferecer todas as cantoras e cantores em *holocausto* ao público." O orador, reparando que seus ouvintes tinham ficado em uma espécie de hesitação, sorriu-se imperceptivelmente, e apressou-se em dizer: "*Holocausto* é uma palavra composta das raízes gregas *holos* e *Kaiô,* e ..." Não pôde continuar, porque a diretoria, levantando-se com toda a dignidade, o interrompeu dizendo: " O Sr. inspetor de cena terá bondade de não falar grego com a diretoria." Com esta repreensão o orador mordeu os beiços, e com seriedade prosseguiu:

"Em português holocausto quer dizer sacrifício em que se queimam as vítimas. Rogo-lhe que não se espante com a palavra queimar: é isto um modo de falar figurado. Os partidos

[3] Referência a Marina Barbieri que interpreta *Nina*, personagem da ária o *Nina pazza per amore.* Sobre a ópera dessa ária, ver nota 13, folhetim 29.
[4] Na ópera *I Capuleti e i Montescchi*, Clemente Mugnay interpreta o personagem Tebaldo e Tissini Mugnay representa Romeu. Sobre a primeira apresentação dessa ópera na temporada em curso, ver folhetim de 24 de fevereiro de 1847.
[5] José Antonio Thomás Romeiro.

estão assanhados, ameaçam-se mutuamente, pois bem! levemo-los a seus maiores excessos, para que daí resulte a cura. Visto isso, atalhou a diretoria, o senhor inspetor de cena quer curar os partidos homeopaticamente? ─ Adivinhou vossa ilustríssima, foi-lhe respondido; pretendo curá-los homeopaticamente, [6] para que depois intervenha a polícia, como é usual, e dê-lhes a última demão. Atendam-me: Anunciaremos um espetáculo em que entrem todas as cantoras, a fim de que sejam estas conduzidas ao altar do sacrifício como outras tantas *ovelhas.* Lancemo-las assim aos furores e caprichos de seus contrários, entreguemo-las indefesas às desfeitas e pateadas, que a reação será temível e a vingança estrondosa; a polícia estará vigilante e seu rigor será a panaceia para a tão desejada paz geral. Disse".

Oito horas durou a discussão sobre esta proposta, e, como fosse aceita em todas as suas partes, resolveu-se que se anunciasse, como de fato se anunciou, a ópera *Lucrecia Borgia*, [7] e os necessários *complementos* para que aparecesse toda a companhia em peso, exceto a Sra. Candiani, cuja escritura tinha expirado, e a Sra. Canonero, que ainda não está contratada nem apalavrada.

Na noite de terça-feira, [8] às sete horas e meia, o teatro estava abarrotado de povo, a curiosidade tinha arrastado grande parte dele, que em confuso rumor e murmúrio se conservava inquieto. A polícia deu mostras de si por modo assombroso. No camarote da inspeção achava-se o senhor chefe de polícia, o senhor juiz do teatro e seu escrivão, um oficial superior dos permanentes, que nessa noite comandava a guarda, e, retirados mais para o fundo, oficiais de justiça e alguns pedestres. Na plateia, misturados com o povo e disseminados desde a orquestra até à porta da entrada, grande número de oficiais subalternos dos permanentes disfarçados com casaca e trazendo a mor parte gravata encarnada, e além destes mais de trinta agentes policiais. No saguão via-se a guarda com corneta à frente para tocar a remate no caso de necessidade. O senhor general das armas, ora pelos corredores, ora na plateia, admoestava os alunos militares que se comportassem bem; quando não, fortalezas os esperavam. Todo esse aparato infundia terror, e a forca que se empregava seria mais que suficiente para abafar uma revolução nascente. Ora, pois, dissemos, queira Deus que se não tenha caído no excesso contrário! Fomos os primeiros a chamar a atenção das autoridades policiais sobre os túmulos do teatro; mas desenvolvendo-se elas em tão larga escala, fez supor aos tumultuosos que mais importância tinham e que mais valiam do que pensavam.

[6] Nessa época, a homeopatia é uma prática terapêutica bastante difundida no Brasil. Em quase todos os números do *Jornal do Commercio,* de 1847, há um artigo ou propaganda sobre a homeopatia.
[7] Anunciada para a terça-feira, 27 de abril.
[8] 27 de abril.

Felizmente porém esses moços, que haviam-se mostrado partidários frenéticos e intolerantes, compreendendo que não deviam ou não podiam lutar, convieram em não guerrearem-se, e em deixarem a cada um o direito livre de aplaudir a sua dileta. Esta deliberação foi acertada, e a muitos poupou maiores desgostos.

Principiou a ópera, e os artistas receosos entravam em cena, mas para logo cobravam ânimo vendo o modo e aplausos com que eram recebidos. Titubeantes ao começar, tornaram-se firmes pela continuação, e cada um esforçou-se para bem desempenhar a sua parte. A Sra. Lasagna, com sua bem conhecida energia e força de voz, cantou muito bem, principalmente o segundo *duetto* com Gennaro, que foi tomado em tempo *vivace* e muito apropriado, e o *rondó* final. O Sr. Mugnay, querendo fazer esquecer a pateada do domingo, [9] esforçou-se e desempenhou bem o seu papel. A Sra. Barbieri era a mais receosa de todo o bando: ao princípio se lhe sumiu a voz, tanto na *romanza* como no *cantabile;* mas na *canção*, por mais desassombrada, cantou com desembaraço e teve aplausos. [10] Os espeques*,* que desta vez chamamos *complementos,* estiveram bons. O Sr. Tati executou com perícia e arte a *ária* de *Parisina*; [11] a Sra. Meréa, na *romanza* de composição do Sr. Vento, recebeu merecidos aplausos; e quando os não merecesse pelo canto, teria devidos elogios pela maneira elegante e bom gosto por que vinha vestida e toucada. Não é esta circunstância de pouca consideração para uma atriz em cena; senão digam-nos se uma que apareceu nessa mesma noite, com vestido amarelo golpeado e enfeitado de encarnado, não tem, assim ataviada, grandes semelhanças com um monstruoso melão de S. Caetano; [12] e quando se contribui para que se despertem semelhantes lembranças, deve-se perdoar o riso que causam. A Sra. Mugnay no *rondó* da *Italiana* [13] esteve mais sofrível que nas primeiras vezes que o cantara; melhor se lhe ouvia a voz e cadências. Em uma palavra, até os partidários de tudo gostaram, exceto da polícia, que os observava com cem olhos, qual outro Argos. [14]

Ter-se-ia acabado o espetáculo na mais profunda paz, se um acontecimento imprevisto não viesse tudo perturbar. Depois de findar a ópera, os partidários da Sra. Lasagna chamaram-na à cena para ser aplaudida. Levantou-se o pano, e esta cantora aparecendo

---

[9] Conferir a parte final do folhetim 30.
[10] Esses cantaores interpretaram, respectivamente, os personagens: Lucrecia Borgia, Gennaro e Maffio Orsini.
[11] Melodrama em três atos. Libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. A primeira representação dessa ópera foi em Florença, no Teatro alla Pergola, em 17 de março de 1833.
[12] Planta tipo trepadeira monoica (*Momordica charantia*).
[13] Sobre a referida ópera, ver nota 26, folhetim 30.
[14] Nesse caso, Argos trata-se do bisneto de Argos I, um ser dotado de quatro olhos: dois na face e dois na parte posterior da cabeça. Há outras versões que relatam que ele teria incontáveis olhos disseminados por todo seu corpo. Dotado de exímia força, são atribuídas a Argos várias proezas. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 44.

recebeu muitas palmas, muitos bravos, e fazendo mesuras e mais mesuras, entrou e sumiu-se pela portinha das *ovações.* Tinha havido convênio, como já dissemos, entre os partidários. Depois da Sra. Lasagna, deveria ser também a Sra. Barbieri chamada à cena, e receber palmas gerais de ambos os partidos. Em consequência pois deste ajuste, logo que a Sra. Lasagna desapareceu, partiu de diferentes pontos o brado de: "A Sra. Barbieri à cena!" Debalde porém enrouqueciam esses moços gritando por quem já estava em sua casa. Passaram-se alguns minutos; os curiosos e interessados amontoaram-se nas portas de saída, esperando o desfecho do negócio; o *chamamento* ia-se trocando em assuada, porque alguns imprudentes, aproveitando-se da confusão e tumulto, batiam ruidosos com mãos e pés nos bancos, e soltavam agudos gritos e assobios. O senhor chefe de polícia dirige para a plateia algumas palavras que não foram ouvidas, e para que mais crescesse a vozearia, o pano da boca, que costuma descer sempre com rapidez, principiou a desprender-se do alto pouco a pouco e vagaroso, como, permita-se a expressão, fazendo *figa* aos Barbieristas. [15] Seria acaso ou provocação? Neste último sentido foi tomado; cresceu a assuada, e por ordem do senhor chefe de polícia uma força de permanentes com espingardas armadas de baionetas invadiu a plateia, tomando-a de assalto como uma praça de guerra, e ordenou às pessoas que aí se achavam que se retirassem. Diante do respeitável poder de luzentes e aguçadas baionetas poucos resistem; o povo dispersou-se, e três ou quatro prisões se fizeram.

Houve em tudo alguma precipitação. Uma vez que a Sra. Barbieri já não estava no teatro, e que os seus partidários continuavam a chamá-la à cena, podia um dos tantos empregados da casa aparecer no proscênio, e dizer ao público, que então fazia silêncio, que esta cantora não vinha à cena por isso que tinha-se já retirado para casa. A desculpa seria aceita, todos se retirariam em paz, como até então se conservaram, e o Sr. chefe de polícia não lançaria mão do meio externo de fazer entrar força armada na plateia.

ERRATA. ─ Na 1ª coluna, linha 3ª, em vez de ―*Semana Lírica,* leia-se*: Semana Policial*

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Representação da Favorita [16]

[15] Como no jornal, com inicial em maiúscula.
[16] Sobre os comentários iniciais a respeito do enredo dessa ópera, ver folhetim precedente. O espetáculo comentado aconteceu na noite de 20 de abril.

Tendo dado conta no transato folhetim do enredo da ópera *La Favorite,* trataremos neste de sua execução e mais partes. Apontarmos minuciosamente todas as belezas que encerram esta brilhante composição do célebre maestro, [17] seria logração para o público, que, desejoso de verificar o nosso dizer, só encontraria no teatro de S. Francisco um arremedo do que ele é. Motivos de grande originalidade, cantos poéticos de melodia, concertantes admiráveis de ciência e gênio, difícil e complicado giro de instrumentação, tornam esta ópera uma das mais notáveis de Donizetti, e, por justos motivos, digno da reputação europeia que tem adquirido. [18] Uma *partitura* assim escrita com consciência e arte para ser executada pelos primeiros cantores instrumentistas do mundo, quando por caprichos presunçosos vê-se entregue a cantores inábeis para sua fiel interpretação, e a uma orquestra insuficiente por falta de instrumentos e necessária habilidade musical, é lástima e causa dó.

O poeta deu a este drama toda a pompa e magnificência teatral. Sua cenas passam-se ora no convento de S. Tiago de Compostela, onde milhares de peregrinos concorrem, ora nos famosos jardins e deslumbrantes salas do Alcázar. São suas personagens Alfonso de Castela e sua numerosa corte, Leonor de Gusmão e seu brilhante séquito; Leonor, por cujo amor Alfonso queria repudiar sua legítima mulher, e por quem despedia em saraus e festas as numerosas riquezas conquistadas aos reis mouros. Como pois esperar do Teatro de S. Francisco, de acanhadas proporções e sem recursos, cousas que com isto se pareçam? O convento de S. Tiago é uma casinhola com duas janelas e uma cruz no telhado, as salas do Alcázar as mesmas que nos apresentaram qualquer destes dias em uma comédia de meio caráter, e o mais em proporção.

Fernando, esse noviço que pelo amor esquece-se de Deus, que procura nos combates glória e renome para merecer aquela a quem ama, e que a ela unido, no auge da mais perfeita felicidade, vê-se repentinamente precipitado em um abismo de infâmia, por que ator da companhia francesa poderia ser desempenhado? Donizetti escreveu esta *particella* para tenor; de necessidade pois deveria ser confiada a M. Mullot. Desejos tinha este artista de se distinguir, e para isso estudou e esforçou-se. Na parte musical teve alguns instantes sofríveis, só instantes, dizemos, porém no geral esteve mau, para o que muito contribuiu a qualidade de sua voz e o seu ingrato falsete. De algum modo porém compensou este defeito representando como nunca o vimos representar; e foi o seu melhor momento quando, exprobrando ao rei a dobrez do seu procedimento, arranca o colar do pescoço e o arroja a seus pés. Se todos os

[17] Gaetano Donizetti.
[18] Ao contrário do que se refere o folhetinista brasileiro, na estreia de *La Favorite* em Paris, os folhetinistas franceses comentam sua *première* sem grande entusiasmo.

papéis fossem assim interpretados por M. Mullot, muitas vezes se lhe relevariam os defeitos do canto. Uma observação faremos, contudo, ao Sr. Mullot: nem sempre a representação teatral pode aproximar-se da verdade, sob pena de cair no ridículo. No quarto ato, Fernando, revestido de hábitos religiosos, e tendo momentos antes professado, não deve abraçar Leonor de um modo tão mundano. Lembre-se M. Mullot que um frade agarrado a uma mulher é o quadro mais risível que dar-se pode, e muita razão teve um nosso vizinho de exclamar: "Olha o frade como é brejeiro!" E quando os espectadores comentam e ridicularizam os atores em cena, todo o prestígio desta desaparece. Pedimos-lhe que não seja tão pródigo de abraços e apertões, que até em um secular seriam demasiados, e, no pensar de algumas pessoas, indecentes.

M. Georges, na parte de D. Baltasar, superior do convento, com a sua bela voz de cantochão, esteve sofrível. Sua figura severa e carregada, as formas hercúleas e desenvolvidas de sua estatura, e os gestos imperativos, fizeram-nos lembrar aqueles frades espanhóis que de dia rezavam humildes e contritos no altar da Virgem, que junto do leito dos moribundos com palavras de misericórdia e perdão os ajudavam a bem morrer, e que, ao aproximar-se à noite, tomavam a escopeta e o punhal, e à frente das guerrilhas exterminavam sem piedade os invasores de Península. Não temos no Rio de Janeiro um cantor com voz mais apropriada do que M. Georges para fulminar uma excomunhão. Sua sonoridade e profundez, ajudadas pelo bem combinado da instrumentação, tornam este momento digno de atenção e aplausos.

M. Guillemet representou bem o papel de Alfonso; mas, quanto à parte de canto, muito deixou a desejar. Se nas óperas-cômicas é sofrível por isso que disfarça o defeito do canto com o desempenho dos diálogos, nas grandes óperas não tem esse recurso, e o público dá exemplo de bondade aplaudindo-o.

Mme Levasseur cantou e apanhou flores. Qual das duas cousas fez melhor, na verdade não sabemos.

Foi esta ópera à cena em benefício de Mme Mège, e, como era de esperar, caiu tanta versalhada dos camarotes, e tal catarata de coroas e palmas, ramos e ramalhetes, que ficaria a cena obstruída se Mme Levasseur não os fosse apanhado no meio das volatas e trinados, e conduzindo para dentro dos bastidores. Dentre os lançadores de flores havia algum inimigo figadal de Mme Mège, que sem dúvida a pretendia matar fazendo-lhe pontaria da terceira ordem com ramos que pesariam meia arroba. O assassinato por meio de flores é o mais poético e romântico que conhecemos; mas estamos que nem por isso Mme Mège o deseja. Se não era inimigo, era decerto um *homem-gato*, porque só esses arranham quando acarinham.

Temos toda a razão para crer que Mme Mège dispensa tão incômodas afeições. Em vez de morrer a Favorita no fim da ópera e no cemitério do convento, morreria ao princípio no tablado florido, e nada poderíamos dizer agora a seu respeito senão: "A terra te seja leve e aromática!" Malditos partidários! Damos os emboras a Mme Mège por ter escapado com vida de tão odorífica traição, e, congratulando-nos com ela, faremos algumas observações a respeito do modo por que deu execução a seu papel.

Era dia de benefício e coroação, e a beneficiada, querendo tornar-se digna das coroas e da beneficência, estudou seu papel e parte como seria de desejar que sempre o fizesse. De sua elegante figura, bonitos olhos azuis e cabelos louros, não falaremos, porque muito já se tem dito, e tememos além disso passar por algum cediço cavalheiro servente. Só diremos que Alfonso de Castela e o Noviço de Compostela merecem toda a desculpa dos vindouros se tal Leonor de Gusmão parecia-se com Mme... E então, não vamos também engrossando as fileiras? Basta!

Já o dissemos, e agora repetimos, a voz de Mme Mège é tênue, mas agradável, de pouca agilidade, porém simpática e de fácil modulação. Para o bom desempenho do papel de Leonor precisa-se de uma cantora que possua todas estas qualidades; no entanto Mme Mège executou-a sofrivelmente.

No primeiro dueto com Fernando, disse bem a frase:

Que moi je t'oublie!
Ne plus te revoir! [19]

Toda a música deste dueto é de admirável inspiração. O desempenho do dueto com o rei não merece particular menção. No terceiro ato, depois que Afonso dá-lhe permissão para que se case com Fernando, e lembrando-se ela da sua posição, com bem sentida expressão canta a ária:

O mon Fernand! tous les biens de la terre,
Pour être à toi mon coeur eût tout donné.[20]

No concertante final deste ato, sua parte de canto, que é enérgica e de uma melodia simples, perde-se inteiramente na confusão extrema das vozes e desmancho de toda a orquestra. Em geral, todos os concertantes estiveram detestáveis.

No quarto ato é que Mme Mège melhor se desenvolve: encontra-se aí um dueto soberbo e como só os grandes maestros sabem compor. Tão bem exprime a música a posição

[19] Cena V, Ato I. Em português: "Que eu te esqueça! / Rever-te não mais!".
[20] Cena IV, Ato III. Em português: "Oh meu Fernando! todos os bens da terra, / Para ser seu, meu coração tudo deu".

desses dous amantes desgraçados e seus sofrimentos, que causa verdadeira comoção. Há no meio o *cantabile:*

Fernand, imite la clémence

Du ciel à qui tu t'es lié.[21]

que é de uma melancolia de arrancar lágrima. Em nosso entender, é o que Mme Mège canta com mais perfeição. Quando Fernando, levado pelas palavras de Leonor, e crendo em seus juramentos, esquece-se dos votos que fizera no altar de Deus, e a toma delirante de amor em seus braços, mais apropriada e mágica não podia ser a música do alegro:

Je t'aime!

Viens! je cède éperdu! [22]

Infelizmente os dous cantores não podiam, por mais esforços que fizessem, preencher todas as intenções do compositor; mas com atenção foram ouvidos, e aplausos lhes recompensaram a boa vontade.

Lembramos aos senhores representantes da nação o imposto sobre as coroas teatrais, para aumentar a renda do império.

[21] Cena VI. Em português: "Fernando, imite a clemência/ Do céu a quem você se uniu".
[22] Cena VI, Ato VI Em português: "Eu te amo! / Venha! desatinado cedo!".

Folhetim do Jornal do Commercio

8 DE MAIO DE 1847 [1]

A PARTE DO DIABO [2]

Oferecemos aos leitores a análise da nova ópera que subirá hoje à cena no teatro de S. Francisco.

A Espanha tinha um rei chamado Fernando VI, e o duque d'Estuniga um sobrinho de nome Rafael; rei e sobrinho morriam de amores pela pobre e linda costureira Casilda. Por determinação do tio duque ensinava o licenciado Gil Vargas teologia ao sobrinho Rafael, para que entrasse ao depois em qualquer ordem monástica; mas como para ai não lhe iam os desejos e propensão, em jogos, satãs [3] e escapadas despedia o tempo, com grande mortificação de licenciado. O rei casara-se com Maria Theresa, de Portugal, por determinação de progenitura; mas, como seu coração havia ficado livre, deixou-o prender pelos belos olhos de Casilda, com grande escândalo dos rigoristas da corte. Via-se pois a humilde Casilda entre dois amantes: um, rei, e outro, teólogo. É fácil de supor quem levaria as lampas no negócio. Rafael tinha amor de estudante e a sua timidez que o desservia, e Fernando amor de soberano e cortesãos oficiosos que disputavam a honra de serem seu Mercúrio.[4] Mísero estudante! e feliz rei!

Sob pretexto de que uma fidalga desejava um vestido de corte fino feito por Casilda, foi esta conduzida ao palácio de Aranjuez, e aí fechada, para que o rei, segundo prensavam os cortesãos, em gaiola dourada melhor ouvisse cantar o pássaro de sua afeição. É notável como a ambição dá engenho a certos palacianos. Todo o preso cuida logo em fugir: Casilda abriu uma janela do quarto onde estava presa, fez dos lençóis uma corda, saltou no jardim e fugiu. [5] Enquanto o torpor dava asas a Casilda para ausentar-se de Aranjuez, a ambição as dava aos

[1] Folhetim publicado no rodapé da primeira página do Suplemento do *Jornal do Commercio.* Texto inédito, que não integra a edição *Folhetins*, de 1965.

[2] *La Part du Diable*, ópera-cômica em três atos deDaniel-François-Esprit Auber e libreto de Scribe. Teve sua primeira representação em 16 de janeiro de 1843, no teatro Opéra-Comique (Salle Favart), em Paris. O enredo dessa ópera conta as peripécias de Carlo, um honesto e espirituoso trovador, que procura proteger sua irmã, a bela Casilda, fingindo ser Asmodeu, o diabo. Como Asmodeu, Carlo faz um pacto com Rafael, jovem teólogo que deseja se engajar na milícia real, pedindo sempre metade de todas as suas conquistas. Nesse ínterim, o nobre Rafael e o rei Dom Ferdinand VI se mobilizam na tentativa de conquistar Casilda. SCRIBE, Eugène. *Théâtres.* Opéra-Comique. Paris: Michel Lévy Frères, 1856. p. 41-124.

[3] "satans", no jornal.

[4] Deus greco-romano. Sobre ele, ver nota 21, folhetim 29.

[5] No libreto, esse episódio é narrado por Casilda a seu irmão, Carlo, na Cena III, Ato I.

cortesãos para se aproximarem do rei, a fim de lhe dizer que o pássaro só esperava a alpista de suas reais mãos. Chega porém veloz a notícia da sua fuga, e confusos e amedrontados os cortesãos, não acham outro meio mais prudente de se justificarem com o rei se não dizendo-lhe que o pássaro morrera. Tão fatal nova sepulta o rei em negra melancolia, com grande desgosto da rainha e de toda a corte; e nada havia que o pudesse distrair. Pobre rei, e pobre Rafael também, que, sabendo do rapto de sua amada, jurou entregar sua alma ao diabo contanto que lhe entregasse este a escolhida de seu coração. [6] A que excessos obriga o amor!

Nesta situação estão as personagens quando principia o drama.

Debaixo de frondoso carvalho, na vizinhança de um convento, em noite de S. João, Rafael, em companhia do seu pedagogo, queixa-se da sua sorte; ouve as repreensões deste, e, sem delas fazer caso, só espera o toque das dez horas, afim de invocar Asmodeu para que venha ele em seu socorro. Gil Vargas procura dissuadi-lo de tanto arrojo, e facilmente o persuade que, para descobrir sua amada e com ela casar-se contra a vontade de seu tio, basta que se entregue ao grande inquisidor, que tem quase o mesmo poder do diabo, ficando-lhe a vantagem de não comprometer-se sua alma.

O organista do monastério dos Hieronimitas, [7] em vez de estar no coro, por uma destas circunstâncias que constituem os dramas estava escondido entre os ramos do carvalho. Ora, este organista chamava-se Carlo, e tinha por irmã essa mesma Casilda de que falamos; ouvindo a confidência de Rafael, com ele simpatizou, e jurou consigo que tudo faria para que sua irmã com ele se casasse. Casilda tendo fugido de Aranjuez, e encontrando-se com Carlo debaixo do carvalho, conta-lhe suas desditas, e este, para tê-la em lugar seguro, a fez entrar no convento de Notre-Dame-des-Bois, que lhe fica mesmo à mão de semear. O rei está triste e melancólico, e para o distrair improvisaram uma caçada; porém tudo debalde, porque a ideia da morte da sua amada não lhe deixa lugar para agradáveis sensações. Carlo, sentado ao pé do carvalho, e comendo a sua ceia, entoa uma cantiga que de sua mãe aprendera. O rei, que passava, para atônito, recorda-se tê-la ouvido pela voz de Casilda, e com alegria no semblante e pasmo dos cortesãos, abraça a Carlo e faz-lhe mil promessas. Um marido emburrado e triste é o animal mais intolerável que as mulheres conhecem. A rainha achou quem lhe divertisse o marido: oferece um lugar no palácio a Carlo, e como lhe diga este que tem uma irmã,

[6] Embora o rei ser retratado no libreto profundamente melancólico no início da ópera, não há uma cena em ele fique explícita essa afirmação.

[7] "Hyeronymitas", no jornal; e no libreto citado, "Hyéronimites". Usamos uma forma mais aproximada do português atual.

responde-lhe que a leve também consigo. A coitada da mulher não sabia quem levava para casa: assim acontece muitas vezes. [8]

Rafael encontra-se com a rainha, e, aproveitando a ocasião, apresenta-lhe um requerimento em que pede um posto no exército. Em geral as senhoras são amigas de obsequiar, e a rainha promete a Carlo a sua proteção; mas o imprudente, se havia calar-se, diz que sua pretensão já se acha bem recomendada pelo inquisidor geral. Esta revelação tudo perdeu: era o inquisidor geral o maior inimigo da rainha, e, ouvindo ela as últimas palavras de Carlo, rasga o requerimento que tem nas mãos dizendo: "Os protegidos de meus inimigos não o podem ser meus"; e vai-se. Carlo, desespera-se e enfurece-se, [9]e é a consequência deste estado de exaltação voltar à primeira ideia que tivera de chamar em seu socorro o diabo Asmodeu; e principia pois a invocação. Carlo, que andava por ali algures, viu sua desesperação e ouviu a invocação que fazia o diabo; e como tivesse dele compaixão, aparece repentinamente dá-se pelo diabo. Contentamento de Rafael, que vê Asmodeu aparecer-lhe debaixo de forma tão humana, e promessas deste de o servir e proteger. Mas como o diabo nada faz sem interesse exige Asmodeu, pelos serviços que vai prestar, contando com as promessas que lhe fizera o rei e a rainha, metade dos lucros e benefícios para que concorrer com o seu poder. Rafael aceita a proposição, e o pacto infernal se firma. É esta a menção de lucros e benefícios que se chama a *parte do diabo*.

O que acabamos de narrar faz o objeto do 1º ato.

Em uma das salas do palácio de Madrid está o rei dormindo assentado em uma cadeira, enquanto o inquisidor geral, os cortesãos de pé em respeitosa distância, e a rainha cercada de suas damas, tendo junto de si Carlo, aguardam o seu despertar. Há três meses que Carlo está em palácio, e o rei já não vive tão triste e melancólico; suas cantigas têm feito milagre. Acorda Fernando, e mal tem ele aberto os olhos, que o inquisidor geral o chama para ouvir um sermão: mas Carlo toma uma mandolina, e tirando dela doces acordes, a que ajunta a sua voz, faz com que o rei esqueça-se do sermão e despeça o inquisidor geral, que vai ardendo por conhecer que sua preponderância desanime no espírito do rei. Carlo é o valido da rainha, valido porque deu alegria a seu marido e todas as consequências que dela nascem: nada pois se lhe nega. Para o seu protegido Rafael [10] obtivera um posto no exército, para sua irmão um título de nobreza. Por mandado da rainha, Casilda, debaixo do nome de D. Theresa

[8] Nesse momento, Casilda não parte com Carlo para o palácio; ela chega ao palácio certo tempo depois que o irmão, como será descrito mais adiante. No libreto sua chegada acontece no fim da Cena 5, Ato II.
[9] Assim no jornal, com uma vírgula separando sujeito e verbo.
[10] Rafael, protegido de Carlo.

de Belmente, vem para palácio, Rafael d'Estuniga, portador de despachos do seu general, aí encontra-se com ela; o rei encontra-se com ambos; e o inquisidor, que tudo espreita, intriga-os, procura perdê-los, e de todos estes encontros e incidentes nascem mil complicações. De grande prudência e valimento precisa Carlo para desculpar o seu protegido e salvar a irmã, que só a rainha sabe quem seja. Rafael, confiando-se no poder e proteção de Asmodeu de tudo zomba. A felicidade parece que o protege, cobrindo-o com seus dons, e arraigando assim mais no seu espírito a crença que já o domina. No campo da batalha atirava-se denodado ao perigo e saía vitorioso: em palácio apostava afouto em uma mesa de jogo todo o seu dinheiro, e a fortuna lhe sorria. [11] Só uma cousa o afligia, e era o ter de entregar de todos os seus lucros a parte do diabo.

Aos pés de Casilda viu o rei com espanto Rafael de joelhos; [12] os ciúmes cresceram-lhe na alma, e deu ordens imediatas para que fosse preso o insolente rival; riu-se porém este da prisão porque contava com Asmodeu. O inquisidor geral exultou; mas de curta duração foi o seu prazer. Carlo, não podendo de outro modo desculpar o seu protegido, diz ao rei que é ele marido de Casilda; e o rei, que quer agradar a mulher e teme perdê-la, revoga a ordem de prisão que dera contra Rafael, e o nomeia coronel de suas guardas. [13] Com espanto e inveja vêm os cortesãos a inesperada fortuna de Rafael, e este cada vez acredita mais no poder de Asmodeu.

Forma este rápido esboço o objeto do 2ª ato.

Carlo inquieto passeia em uma das salas do palácio que deita para o jardim. Havia ele mentido ao rei dizendo que Casilda era casada, mentido à rainha ocultando-lhe os amores do rei, e mentido ao seu protegido fazendo-lhe crer que sua irmã participava do poder infernal. Além da consciência que lhe remordia o coração, mais sérias e futuras consequências o traziam atribulado. Morrera o duque d'Estuniga deixando a seu sobrinho herdeiro de imensa fortuna; era pois Rafael o marido que para sua irmã a desejava Carlo; mas como havia ele procurado rompê-lo, dava traços ao espírito para reunir de novo os dous amantes que ele supunha desunidos, no que muito se enganava. A rainha era a sua benfeitora; e como sabia ele da conspiração que ardia o inquisidor geral, conspiração que a nada menos tendia do que a divorciaria do rei em consequência de seus amores com Casilda, toma a resolução de tudo revelar-lhe, e pedir a sua cooperação para que Rafael seja unido quanto antes a sua irmã. [14]

[11] Cena IV, Ato II.
[12] Cena XIII, Ato II.
[13] Cenas XIV e XV, Ato II.
[14] Essa cena com a rainha é a Cena II do terceiro ato.

Rafael, que um amor delirante tinha levado a desprezar o terror que lhe inspirava ao princípio a irmã de Asmodeu, recebe uma carta do rei, em que lhe diz que, constando a sua real pessoa que ele se acha casado com D. Theresa, espera que aceite um aposento em palácio. [15] Rafael, que em tudo acredita desde que Asmodeu o protege, não se surpreende com a notícia; julga-se casado, e sem mais preâmbulos quer tomar posse da mulher, e tanto mais que a rainha afirma que assinou ela de seu próprio punho o contrato de seu casamento. Mas Carlo, conquanto desejasse a união de Rafael com Casilda, não podia consentir que este se assenhoreasse dela sem as formas legais e canônicas; e como não possa conseguir facilmente o que deseja, porque o suposto noivo está insôfrego, reclama a parte do diabo. De todos os lucros e honras que adquirira entregou Rafael sem hesitar o quinhão do diabo; mas, tratando-se de sua mulher, acha a exigência inteiramente diabólica e insuportável; não havia porém remédio: o pacto assim o ordenava. Casilda vem a seu encontro, e insinua pelo irmão, todas as vezes que lhe faz ele protestos e juramentos de amor, finge ela ouvir do outro lado as mesmas palavras que lhe diz Asmodeu; e quando sua mão direita é levada aos lábios do amante para ser beijada, estende ela conjuntamente a esquerda, como se o diabo também a beijasse. O pobre noivo, vendo assim partilhada sua ventura, desesperado puxa da espada, persegue Asmodeu debaixo das mesas e cadeiras, e, correndo para junto de Casilda, põe-se em guarda para defendê-la. Entra nessa ocasião o rei, e Rafael, arquejando e aflito, suplica-o que ordene que seja exorcizado o espírito maligno que o persegue, e que os faça casar realmente à face do altar. Então conhece o rei o engano em que estava, ameaça e quer vingar-se; mas a presença da rainha vem surpresar-lhe a cólera, e força é dissimular. [16]

Principia o capítulo das explicações: Carlo põe tudo patente, pede ao rei o seu consentimento para o casamento de sua irmã, e este não só lhe concede a graça que implora, como nomeia Rafael conde de Puycerda e marquês de Pennatlor. [17] E acaba-se tudo com geral contentamento.

[15] Cena IV, Ato II.
[16] Cena VIII, IX e início da X, Ato III.
[17] Cena X, Ato III.

JORNAL DO COMMERCIO.

N.° 127.) SUPPLEMENTO. — Sabbado 8 de maio. (1847.

Retrospecto mensal.

ABRIL DE 1847.

Rio de Janeiro, 3 de maio de 1847.

As transacções em generos de importação forão summamente diminutas; de productos do paiz forão os supprimentos apenas moderados, e no mercado forão as operações menores que as do mez anterior.

IMPORTAÇÃO.

As entradas de portos estrangeiros que em abril de 1846 montarão a 98 com 22,879 toneladas, chegárão no mez p. p. apenas a 60 com 13,156 toneladas. Destas seguio 1 para Santos, 3 vierão em lastro, [illegible] outro destino, e 56 com 10,[illegible] toneladas conduzirão cargas para este porto, sendo 1 d'Africa, 2 de Antuerpia, [illegible] de Baltimore, 1 do Bucco, 1 de Buenos-Ayres, 1 de Cadiz, 1 do Cabo da Boa Esperança, 2 de Cabo-Verde, [illegible] de Genova, 1 de Glasgow, 1 do Havre, 1 de Jersey, 6 de Lisboa, 9 de Liverpool, 4 de Londres, 1 de Montevidéo, 2 de Newcastle, 2 de New-York, [illegible] de Richmond, 1 do Salado, 1 de Tarragona e 1 de Terra Nova.

As cargas que conduzirão forão: [illegible] de azeite e cera, 2 bacalháo, [illegible] carne secca, 2 carne secca e sebo, 3 carvão, 1 couros, [illegible] farinha, [illegible] farinha e varios generos, [illegible] fazendas, 2 fazendas e carvão, 1 fazendas e ferro, [illegible] fazendas, louça e ferro, 1 louça e ferro, [illegible] sal, 1 vinho, 3 vinho e varios generos, 3 vinho sal e madeira, e 7 com carga geral.

A navegação de cabotagem apresentou, além de 27 vapores, 152 entradas com 12,[illegible] toneladas, tendo sido as entradas de abril do anno passado 185 com [illegible] toneladas.

Do Rio Grande entrou 1 barco secco em lastro.

MOVIMENTO DO MERCADO.

AGUA-RAZ. — A que havia em ser realisou [illegible] rs. a libra.

ALCATRÃO: — Entrarão [illegible] barris por encommenda.

ANGINAS: — Vendas pequenas a [illegible] rs. a vara.

[illegible]

EXPORTAÇÃO.

[illegible]

DESTINO comparado do CAFÉ exportado em [illegible] e desde o 1° de [illegible] de 1846 e 1847.

[illegible]

DESTINO comparado do ASSUCAR exportado em abril e desde o 1° de janeiro de 1846 e 1847.

[illegible]

DESTINO comparado dos COUROS exportados em [illegible] desde o 1° de janeiro de 1846 e 1847.

[illegible]

MERCADO MONETARIO.

[illegible]

MERCADORIAS ESTRANGEIRAS importadas directamente e por cabotagem, e REEXPORTADAS. PRODUCTOS do paiz despachados para portos ESTRANGEIROS, entrados e sahidos por cabotagem, no mez de abril de 1847.

RESUMO dos principaes generos importados dos portos estrangeiros, no mez de abril de 1847.

[illegible]

Folhetim do Jornal do Commercio

DE 8 DE MAIO DE 1847.

A PARTE DO DIABO.

Offerecemos aos leitores a analyse da nova opera que subirá hoje à scena no theatro de S. Francisco.

A Hespanha tinha um rei chamado Fernando VI, e o duque d'Estuniga um sobrinho de nome Raphael: rei e sobrinho morrião de amores pela pobre e linda costureira Casilda. Por determinação do tio duque ensinava o licenciado Gil Vargas theologia ao sobrinho Raphael, para que entrasse ao depois em qualquer ordem monastica; mas como para ahi não lhe ião os desejos e propensão, em jogos, saraos e escapadas despendia o tempo, com grande mortificação do licenciado. O rei casara-se com Maria Theresa, de Portugal, por determinação de progenitura; mas, como seu coração havia ficado livre, deixou-o prender pelos bellos olhos de Casilda, com grande escandalo dos rigoristas da côrte. Via-se pois a humilde Casilda entre dous amantes: um, rei, e outro, theologo. E' facil de suppôr quem levaria as lampas no negocio. Raphael tinha amor de estudante e a sua timidez que o desservia, e Fernando amor de soberano e cortezãos officiosos que disputavão a honra de serem seu Mercurio. Misero estudante! e feliz rei!

Sob pretexto de que uma fidalga desejava um vestido de côrte feito por Casilda, foi esta conduzida ao palacio de Aranjuez, e ahi fechada, para que o rei, segundo pensavão os cortezãos, em gaiola dourada melhor ouvisse cantar o passaro de sua affeição. E' notavel como a ambição da engenho a certos palacianos. Todo o preso cuida logo em fugir: Casilda abrio uma janella do quarto onde estava presa, fez dos lençóes uma corda, saltou no jardim e fugio. Emquanto o terror dava azas a Casilda para ausentar-se de Aranjuez, a ambição as dava aos cortezãos para se approximarem do rei, afim de lhe dizer que o passaro só esperava a alpista de suas reaes mãos. Chega porém veloz a noticia da sua fuga, e confusos e amedrontados os cortezãos, não achão outro meio mais prudente de se justificarem com o rei senão dizendo-lhe que o passaro morrêra. Tão fatal nova sepulta o rei em negra melancolia, com grande desgosto da rainha e de toda a côrte; e nada havia que o podesse distrahir. Pobre rei, e pobre Raphael tambem, que, sabendo do rapto de sua amada, jurou entregar sua alma ao diabo comtanto que lhe entregasse este a escolhida de seu coração. A que excessos obriga o amor!

Nesta situação estão as personagens quando principia o drama.

Debaixo de frondoso carvalho, na vizinhança de um convento, em noite de S. João, Raphael, em companhia do seu pedagogo, queixa-se da sua sorte; ouve as reprehensões deste, e, sem dellas fazer caso, só espera o toque das dez horas, afim de invocar Asmodêo para que venha elle em seu soccorro. Gil Vargas procura dissuadi-lo de tanto arrojo, e facilmente o persuade que, para desfazer sua amante e com ella casar-se contra a vontade de seu tio, basta que se entregue ao grande inquisidor, que tem quasi o mesmo poder do diabo, [illegible] a vantagem de não comprometter sua alma.

O organista do mosteiro dos Hyeronimitas, em vez de estar no côro, por uma destas circumstancias que constituem os dramas estava escondido entre os ramos do carvalho. Ora, este organista chamava-se Carlo, e tinha por irmã essa mesma Casilda de que fallamos; ouvindo a confidencia de Raphael, com elle sympathisou, e jurou comsigo que tudo faria para que sua irmã com elle se casasse. Casilda tendo fugido de Aranjuez, e encontrando-se com Carlo debaixo do carvalho, conta-lhe suas desditas, e este, para tê-la em lugar seguro, a fez entrar no convento de Notre-Dame-des Bois, que lhe fica mesmo à mão de semear. O rei está triste e melancolico, e para o distrahir improvisarão uma caçada; porém tudo debalde, porque a idea da morte da sua amada não lhe deixa lugar para agradaveis sensações. Carlo, sentado ao pé do carvalho, e comendo a sua céa, entoa uma cantiga que de sua mãi aprendêra. O rei, que passava, pára attonito, recorda-se tê-la ouvido pela voz de Casilda, e com alegria no semblante e pasmo dos cortezãos, abraça a Carlo e faz-lhe mil promessas. Um marido emburrado e triste é o animal mais intoleravel que as mulheres conhecem. A rainha achou quem lhe divertisse o marido: offerece um lugar no palacio a Carlo, e como lhe diga este que tem uma irmãa, responde-lhe que a leve tambem comsigo. A coitada da mulher não sabia quem levava para casa: assim acontece muitas vezes.

Raphael encontra-se com a rainha, e, aproveitando a occasião, apresenta-lhe um requerimento em que pede um posto no exercito. Em geral as senhoras são amigas de obsequiar, e a rainha promette a Carlo a sua protecção; mas o imprudente, se havia calar-se, diz que sua pretenção ja se acha bem recommendada pelo inquisidor geral. Esta revelação tudo perdeu: era o inquisidor geral o maior inimigo da rainha, e, ouvindo ella as ultimas palavras de Carlo, rasga o requerimento que tem nas mãos dizendo: « Os protegidos de meus inimigos não o podem ser meus; » e vai-se. Carlo, desespera-se e enfurece-se, e é a consequencia deste estado de exaltação voltar à primeira idea que tivera de chamar em seu soccorro o diabo Asmodêo; e principia pois a invocação. Carlo, que andava por ali algures, vio sua desesperação e ouvio a invocação que fazia ao diabo; e como tivesse delle compaixão, apparece repentinamente e dá-se pelo diabo. Contentamento de Raphael, que vê Asmodêo apparecer-lhe debaixo de forma tão humana, e promessas deste de o servir e proteger. Mas como o diabo nada faz sem interesse, exige Asmodêo, pelos serviços que vai prestar, contando com as promessas que lhe fizera o rei e a rainha, metade dos lucros e beneficios para que concorrer com o seu poder. Raphael aceita a proposição, e o pacto infernal se firma. E' esta [illegible] que se chama a *parte do diabo*.

O que acabamos de narrar faz o objecto do 1° acto.

Em uma das salas do palacio de Madrid está o rei dormindo assentado em uma cadeira, emquanto o inquisidor geral, os cortezãos de pé em respeitosa distancia, e a rainha cercada de suas damas, tendo junto de si Carlo, aguardão o seu despertar. Ha tres mezes que Carlo está em palacio, e o rei já não vive tão triste e melancolico; suas cantigas têm feito milagre. Acorda Fernando, e mal tem elle aberto os olhos, que o inquisidor geral o chama para ouvir um sermão; mas Carlo toma uma mandolina, e tirando della doces accordes, a que ajunta a sua voz, faz com que o rei esqueça-se do sermão e despeça o inquisidor geral, que vai ardendo por conhecer que sua preponderancia diminue no espirito do rei. Carlo é o valido da rainha, valido porque deu alegria a seu marido e todas as consequencias que della nascem: nada pois se lhe nega. Para o seu protegido Raphael obtivera um posto no exercito, para sua irmãa um titulo de nobreza. Por mandado da rainha, Casilda, debaixo do nome de D. Theresa de Belmonte, vem para palacio. Raphael d'Estuniga, portador de despachos do seu general, ahi encontra-se com ella; o rei encontra-se com ambos; e o inquisidor, que tudo espreita, intriga-os, procura perdê-los, e de todos estes encontros e incidentes nascem mil complicações. De grande prudencia e valimento precisa Carlo para desculpar o seu protegido e salvar a irmãa, que só a rainha sabe quem seja. Raphael, confiando-se no poder e protecção de Asmodêo, de tudo zomba. A felicidade parece que o protege, cobrindo-o com seus dons, e arraigando assim mais no seu espirito a crença que ja o domina. No campo da batalha atirava-se denodado ao perigo e sahia victorioso; em palacio apostava affouto em uma mesa de jogo todo o seu dinheiro, e a fortuna lhe sorria. Só uma cousa o affligia, e era o ter de entregar de todos os seus lucros a parte do diabo.

Aos pés de Casilda vio o rei com espanto Raphael de joelhos; os ciumes crescêrão-lhe n'alma, e deu ordens immediatas para que fosse preso o insolente rival; rio-se porém este da prisão, porque contava com Asmodêo. O inquisidor geral exultou; mas de curta duração foi o seu prazer. Carlo, não podendo de outro modo desculpar o seu protegido, diz ao rei que é elle marido de Casilda; e o rei, que quer agradar a mulher e teme perdê-la, revoga a ordem de prisão que dera contra Raphael, e o nomeia coronel de suas guardas. Com espanto e inveja vêm os cortezãos a inesperada fortuna de Raphael, e este cada vez acredita mais no poder de Asmodêo.

Fórma este rapido esboço o objecto do 2° acto.

Carlo inquieto passeia em uma das salas do palacio que deita para o jardim. Havia elle mentido ao rei dizendo que Casilda era casada, mentido à rainha occultando-lhe os amores do rei, e mentido ao seu protegido fazendo-lhe crer que sua irmãa participava do seu poder infernal. Além da consciencia que lhe remordia o coração, mais serias e futuras consequencias o trazião atribulado. Morrêra o duque d'Estuniga deixando a seu sobrinho herdeiro de immensa fortuna; era pois Raphael o marido que para sua irmãa desejava Carlo; mas como havia elle procurado rompê-lo, dava trâtos ao espirito para reunir de novo os dous amantes, que elle suppunha desunidos, no que muito se enganava. A rainha era a sua bemfeitora; e como sabia elle da conspiração que urdia o inquisidor geral, conspiração que a nada menos tendia do que a devorcia-la do rei em consequencia de seus amores com Casilda, toma a resolução de tudo revelar-lhe, e pedir a sua cooperação para que Raphael seja unido quanto antes à sua irmãa. Raphael, que um amor delirante tinha levado a desprezar o terror que lhe inspirava ao principio a irmãa de Asmodêo, recebe um carta do rei, em que lhe diz que, constando à sua real pessoa que elle se acha casado com D. Theresa, espera que aceite um aposento em palacio. Raphael, que em tudo acredita desde que Asmodêo o protege, não se sorprende com a noticia; julga-se casado, e sem mais preambulos quer tomar posse da mulher, e tanto mais que a rainha affirma que assignou ella de seu proprio punho o contracto de seu casamento. Mas Carlo, comquanto desejasse a união de Raphael com Casilda, não podia consentir que este se assenhoreasse della sem as formas legaes e canonicas; e como não possa conseguir facilmente o que deseja, porque o supposto noivo está insoffrego, reclama a parte do diabo. De todos os lucros e honras que adquirira entregou Raphael sem hesitar o quinhão do diabo; mas, tratando-se de sua mulher, acha a exigencia inteiramente diabolica e insupportavel; não havia porém remedio: o pacto assim o ordenava. Casilda vem a seu encontro, e ensinuada pelo irmão, todas as vezes que lhe faz elle protestos e juramentos de amor, finge ella ouvir do outro lado as mesmas palavras que lhe diz Asmodêo; e quando sua mão direita é levada aos labios do amante para ser beijada, estende ella conjuntamente a esquerda, como se o diabo tambem a beijasse. O pobre noivo, vendo assim partilhada sua ventura, desesperado puxa da espada, persegue Asmodêo debaixo das mesas e cadeiras, e, correndo para junto de Casilda, põe-se em guarda para defendê-la. Entra nessa occasião o rei, e Raphael, arquejando e afflicto, supplica-o que ordene que seja exorcisado o espirito maligno que o persegue, e que os faça casar realmente à face do altar. Então conhece o rei o engano em que estava, ameaça e quer vingar-se; mas a presença da rainha vem sorpresar-lhe a colera, e força-o a dissimular.

Principia o capitulo das explicações: Carlo põe tudo patente, pede ao rei o seu consentimento para o casamento de sua irmãa, e este não só lhe concede a graça que implora, como nomeia a Raphael conde de Puycerda e marquez de Pennaflôr. E acaba-se tudo com geral contentamento.

Folhetim do Jornal do Commercio

11 DE MAIO DE 1847

A SEMANA LÍRICA [1]

A alegoria lírica. — Primeira representação da Prigione d'Edimburgo. — O Sonho. — A revolta dos coristas. — Benefício do Sr. Massiani. — Algumas observações.

Temos por várias vezes censurado a diretoria do Teatro de S. Pedro, notando-lhe os erros que comete; bem nos tem custado, mas era esse o nosso dever; chegou porém a ocasião de lhe fazermos um elogio, porque o merece, e com prazer aproveitar-nos-emos da ocasião: tão raras elas! Para festejar o feliz regresso daquele que tanto prezamos, [2] ordenou a diretoria que subisse à cena um espetáculo extraordinário: para esse fim demorou-se a representação de uma ópera que já estava, havia muito, sabida e pronta; e não satisfeita com o que constituiria um espetáculo novo, mas não especial, pediu ao Sr. Dr. Araujo que escrevesse uma alegoria, a qual foi traduzida para o italiano pelo Sr. Vento, e posta em música pelo Sr. Giannini, mestre da companhia. [3] Louvores pois à diretoria, e duas palavras ao poeta e ao compositor.

Ingrata tarefa é a de escrever um elogio dramático, uma alegoria, ou outra qualquer obra do mesmo jaez. É preciso grande esforço de gênio e brilhante imaginação para desviar-se o poeta da senda já tantas vezes trilhada e evitar os plagiatos e lugares-comuns. Nem vale a pena tanto cansar-se para levantar edifício efêmero. O Sr. Araújo não teve decerto a pretensão de dar uma forma nova à sua composição, nem à ideia que a presidiu: *Extinta a discórdia e o gérmen das dissensões civis, o Brasil prosperará,* tem nada de original. Foi levado por este pensamento que ele fez com que no fim do poema a Discórdia e o Gênio do Mal submergindo-se pela terra, aparecessem em seu lugar as duas principais fontes da

[1] Esta crônica, diferentemente da maior parte dos folhetins da "Semana Lírica", ocupa o rodapé de três páginas do jornal, ou seja, doze colunas completas.

[2] Trata-se do retorno ao Rio de Janeiro do imperador, D. Pedro II e sua comitiva, após viagem à vila de Campos dos Goiatacazes entre outras vilas da província do Rio de Janeiro. Um artigo, intitulado "Viagem de S. M. o Imperador", publicado na primeira coluna do número de 23 de março de 1847, do *Jornal do Commercio*, informa que D. Pedro com sua comitiva, a qual contava com figuras importantes da política imperial, partiu da corte em 20 de março de 1847. O *Jornal do Commercio,* como periódico diretamente ligado à imprensa imperial, publicou periodicamente artigos sobre a visita. Os viajantes retornaram à corte em 30 de abril de 1847. O espetáculo comentado pelo folhetinista foi oferecido na noite de 1º de maio.

[3] Alegoria em 1 ato, intitulada "O Gênio Benéfico do Brasil"; o poema é de Antonio José de Araújo e a música de Gioacchino Giannini, mestre de canto do teatro italiano do teatro de S. Pedro. Ver nota 20, folhetim 7.

prosperidade do Império, a saber − o fumo e o café. Tão pouco desenvolvimento porém tem o poema, e tão mal explica a situação das personagens, que não houve ninguém que o não tivesse por grande sensaboria. Viveu o poema do Sr. Araújo uma noite, e morreu; deixemo-lo pois descansar em paz, e demos na sua sepultura arrancado suspiro.

Dez dias teve o Sr. Giannini para compor a música e instrumentá-la. Esta circunstância, que seria em todo caso uma desculpa, tornou-se para ele de louvor. Principia a cantata por um ária de tenor precedida de um prelúdio vago e bem apropriado ao sentido da letra. Achamos esta ária (que foi sofrivelmente cantada pelo Sr. Mugnay) de regular desenvolvimento e bastante efeito. É de lastimar que não faça parte de uma ópera e sim de uma cantata cujos acanhados limites não permitem igual desenvolvimento às demais peças de que se compõe.

Segue-se uma pequena *romanza* de um caráter místico e inspirado, que o Gênio do Bem (Sra. Meréa) canta dentro dos bastidores com acompanhamento de piano e de instrumentos de sopro perfeitamente combinados. Uma pequena cena liga esta *romanza* a uma outra que é cantada em cena; mas ou fosse porque a Sra. Meréa estivesse incomodada ou por não lhe ser apropriada à voz, não produziu o efeito desejado.

Muda-se a cena, e ouvimos um magnífico *largo* concertante a quinteto com coros. É em uma peça concertante que o compositor mostra se é verdadeiramente mestre ou simples curioso; pois que o segredo de dispor quatro ou cinco vozes com marcha regular e combiná-las de modo que produzam efeito, não se adquire senão depois de assíduos e regulares estudos. O Sr. Giannini, muito boa conta deu de si, e as pessoas entendidas, fazendo-lhe justiça, puderam conhecer que é ele um professor distinto.

Com um coro de efeito brilhante e uma *cabaletta* no moderno estilo de Verdi finaliza-se a cantata. Esta *cabaletta* foi executada pela figura da Verdade (Sra. Lasagna), e a cantora passou os limites do razoável. O Sr. Giannini escreveu-a para a Sra. Lasagna, cuja voz e recursos conhecia; e esta artista, querendo corresponder à confiança do mestre, tanto puxou por si, queremos dizer, pela voz, que a tornou às vezes sibilante e por conseguinte desagradável. Compositor e cantora, ambos perderam com isso...

Afirmaram-nos que o Sr. Ribas muito ajudara ao Sr. Giannini, que, pela brevidade do tempo, não podia ele só dar conta da mão satisfatoriamente, e que grande parte da instrumentação é de sua lavra.

Feitas as nossas reflexões acerca da cantata, entraremos na análise da ópera, [4] e não damos aqui o seu entrecho por ser conhecido pelos folhetos que correm impressos e nos faltar além disso o necessário espaço.

1º Ato. Levanta-se o pano, e vê-se uma pequena povoação nas contas da Escócia, e sobre uma montanha sobranceira ao mar uma cabana com feições chinesas. O pintor do teatro disse provavelmente lá consigo: "A Escócia é vizinha da China, se é que não faz parte de suas províncias; por consequência a arquitetura chinesa cabe muito bem neste caso." E, tomando as brochas, realizou a sua ideia. (A propósito de brocha, não seria mau que se mandasse pintar o teatro, que está ficando imundo como uma pocilga.) Há neste ato além da música, de que iremos falando, uma cousa que muito nos divertiu, e que nos fez lembrar com saudades do tempo da nossa meninice, e é que quase todas as personagens correm pela montanha para baixo e para cima, e escondem-se na cabana como se brincassem o *tempo será*. Leva este brinquedo uma hora boa, e nos seus intervalos é que se cantam três árias, um *duetto* um *terzetto e 3 coros,* e não sabemos quantos intermináveis e sonolentos *recitativos*. A primeira ária é cantada pela Sra. Barbieri, que executa o papel da Ida. Aparece esta cantora descendo da montanha, e notamos que é esta a segunda ópera em que tal lhe acontece; cuidado com a terceira, porque pode esbarrar-se na descida. A Sra. Barbieri cantará sofrivelmente alguma *burletta,* [5] será excelente segunda dama; mas primeira, e cantando uma parte sentimental como a de Ida, é o que ninguém que a tenha ouvido poderá crer. Presunção e água benta toma cada um quanto quer, mas a presunção em demasia perde a muita gente, e nem sempre a água benta lava todos os pecados. Viva a Sra. Barbieri na certeza de que, no caminho em que vai, breve estará desacreditada como cantora, e lembre-se que

Tel brille au second rang qui s'éclipse au premier [6]

Em um dos nossos folhetins transatos, logo que principiou a dar mostras de si o frenético partido barbierista, dissemos que fogo de palha não dura muito, e que por muito tempo não se podia esse partido aguentar, porque falecia mérito artístico na sua protegida. [7] Mais depressa do que esperávamos vai-se realizando a profecia. Afirmam-nos que um destes dias a Sra. Barbieri declinara a proteção de seis dos mais ativos corifeus que lhe têm servido de pedestal... Que ingratidão!... Zangaram-se os homens, desfez-se o partido, e a cantora,

[4] La *Prigione d'Edimburgo*, ópera em três atos; libreto de Caetano Rossi e composição de Frederico Ricci. A obra estreou em 18 de março de 1838, em Trieste.
[5] Na Itália, tipo de comédia musical do século XVIII.
[6] "Tal brilho na segunda fila que se eclipsa na primeira". Extraído de *La Henriade* I, 31, poema épico de Voltaire. *La Henriade*. Paris: La Haye, 1728.
[7] Conferir quarto parágrafo do folhetim 19.

durante uma ópera de que tanto esperava, não teve uma só palma! Depressa subiu, mas a queda será ainda mais rápida. Assim passam as glórias do tablado!

Chorai, marrecos;

Chorai, bonecos. [8]

Mas em uma palavra, como cantou a Sra. Barbieri a ária? parece que nos estão perguntando. ─ Como cantou? ... Mas, coitadinha... ─ Basta, não diga mais, que muito bem o entendemos.

A Sra. Mugnay desempenhou com geral satisfação o papel de Giovanna. Louca pelo abandono do amante, mas de uma loucura plácida e tranquila, a mísera Giovanna chama sobre si as simpatias de todos. Ora alegre sorri-se e canta, ora triste chora e emudece; e o seu sorriso e o seu canto causam prazer, como a sua tristeza compaixão. Por toda a parte vê o filho que reputa seu, e julgando que o embala nos braços entoa suaves cantigas de acalentar. Um só instante não esquece a Sra. Mugnay, durante toda a ópera, do caráter que representa; seus acionados e posições, e a mobilidade do semblante, segundo os afetos que lhe impressionam a alma, são bem estudados e apropriados. A parte do canto não correspondeu à dramática: achamo-la um pouco fraca para o que pede a composição: contudo teve alguns momentos que merecem ser notados, e será entre eles o primeiro quando diz no segundo *andante* da ária:

E quando ci piangera

Cazon gli canterò. [9]

O motivo ternário e o estilo espanhol que tem este pedaço o tornam muito apropriado às palavras da louca, e de grande beleza. O alegro foi sofrível; mas em toda esta ópera tem a Sra. Mugnay de lutar com uma instrumentação demasiadamente forte. Depois desta ária há um *recitativo,* em o qual conta as suas desditas, e que assim principia:

Nella nostra cabanna era noscasto. [10]

Desde que a Sra. Mugnay pisa no nosso teatro é o que melhor tem dito.

Aí chega o batel do contrabandista Tom-Massiani;

Sulla popa del mio brich,[11]

[8] Versos citados anteriormente no folhetim 19, ver nota 6.

[9] O libreto dessa ópera não foi localizado nas bibliotecas e acervos nacionais nem na Biblioteca Nacional da França. Por isso, não daremos as indicações referentes às cena e raos atos das citações. Em português: "E quando o chorará / cantiga lhes cantará".

[10] Em português: "Na nossa cabana / estava escondido".

[11] Em português: "Sobre a popa de meu [*brich]".*

vem ele cantando, alegre e desembaraçado, como convém à sua profissão e caráter. Muito bem, melhor mesmo do que esperávamos, desempenhou o Sr. Massiani o papel que lhe foi desta vez devidamente distribuído. Todas as vezes que se encarregar de papéis que *puder* desempenhar tão bem, permitimos-lhe que diga ufano no tablado, como Tom no seu brigue*:*

Vita alegra vo passando

Qui me credo d'esser re. [12]

Quando se diz que um cantor desempenha satisfatoriamente partes sérias, como as de Filippo e Alcandro, [13] e bufos como a de Tom, tem-se-lhe feito grande elogio. Mas o Sr. Massiani quer representar tudo bem... apre!...

Depois de escrever estas linhas fomo-nos deitar, e dormindo tivemos um sonho que, por muito significativo, aqui contaremos. Em um vasto cemitério, onde erguiam três túmulos sobre as lousas dos quais estavam esculpidas, as palavras ─ *Chiara de Rosemberg,* [14] *Furioso,* [15] *Il Giuramento,* [16] vimos a Sra. Barbieri vestida de preto e meias brancas, cavando, triste e chorosa, uma sepultura; e a dous passos de distância, a inscrição*: La Prigione d'Edimburgo*. De dentro da sepultura atirava a Sra. Barbieri para cima, com uma pá, a terra que ia cavando; mas o seu trabalho multiplicava-se e tornava-se difícil, porque a Sra. Mugnay, que estava da parte de fora, tendo na cabeça uma touca escarlate franjada de ouro, empurrava outra vez toda a terra para dentro da cova com incrível ardor. A alguma distância um grupo de moços, entre os quais tremulava uma bandeira branca, ao passo que aplaudiam os esforços da Sra. Mugnay, riam-se e motejavam do afanoso lidar da Sra. Barbieri. Causou-nos compaixão e dó a luta das duas cantoras, e acordamos sobressaltado.

Dinheiro é sangue, dizem os ricos; sem dinheiro não se come, murmuram os pobres, e sem comer não se canta, acrescentam os coristas. Estes pobres coitados ganham 30$ por mês para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite. [17] Com 30$ mensais ninguém vive, e como tratem eles de agenciar a vida por outro modo, faltam às horas dos ensaios, e o teatro vai-lhes roendo com multas o magro ordenado. Culpados são eles de sofrerem as

---

[12] Em português: "Vou passando uma vida alegre / Quem acredito ser."
[13] Respectivamente, personagens de *Beatrice di Tenda* e de *Safo.*
[14] Ópera em dois atos; libreto de Gaetano Rossi e música de Luiggi Ricci. Teve sua primeira representação em Milão e depois em Paris, em 6 de novembro de 1833.
[15] Provavelmente trata-se da ópera *Il Furioso nell isola di San Domingo,* melodrama em dois atos de Gaetano Donizetti com libreto de Jocopo Ferretti, baseado em *Don Quichotte*. Criado em Roma, no teatro Valle, em 2 de janeiro de 1833.
[16] Ver nota 1, folhetim 12.
[17] Para se ter uma ideia do valor do salário dos cantores escriturados pela companhia lírica, a título de comparação, um artigo do *Mercantil* cita que a soprano Adeodata Lasagna, no momento de renovar seu contrato, pedia o valor de 700$ réis mensais, o que era considerado um valor abusivo. *O Mercantil*, "Teatro de S. Pedro", 30 de janeiro de 1847.

multas: andem mais depressa, ou aguentem com elas sem pestanejar; mas o que na verdade é duro de levar-se, é que se atrase o pagamento aos coristas dous e três meses, como aconteceu ultimamente. Era a véspera do dia 3 do corrente, dia marcado para a primeira representação da *Prisão de Edimburgo*, e os ditos coristas levantaram-se em massa e proclamaram a revolta. Tremeu o teatro em seus fundamentos, e o senhor administrador em sua escrivaninha. Uma deputação dos revoltosos apresentou-se perante este, e eloquentemente assim falou: "Paguem-nos, senão não cantamos." O senhor administrador [18] enfiou com o discurso, porque não tinha dinheiro; mas reto como é, e conhecendo a justiça do pedido, disse com toda a fleuma: "Os senhores coristas têm toda a razão; dirijam-se ao senhor presidente, exponham-lhe os seus motivos, e peçam-lhe dinheiro; se o S.Sª porém não os atender e não lhes pagar, sim, senão lhes pagar...nem eu!" E assim os despediu e continuou a escrever com toda a impassibilidade, como se uma revolta não estivesse bramindo a seus pés. Contra estável rochedo quebram-se as ondas do mar encapeladas, e contra a firme vontade o furor dos homens. Vendo os revoltosos que nada podiam com o administrador, que é *duro come un scoglio,* [19] partiram murmurando para a casa do presidente, e aí, perante S.Sª repetiram o seu eloquente e concludente discurso, S.Sª ouviu-os, e voltou-lhes as costas, dizendo: "Vão falar com senhor administrador. ─ Mas senhor, respondeu o orador de revolta, de lá já viemos, e... ─ Irra! Interrompeu o S. Sª, já lhes disse, vão falar com o senhor administrador e ele lhos pague; retirem-se em suma... Voltaram os revoltosos bramindo para o senhor administrador; o senhor administrador enviou-os de novo para o senhor presidente; o senhor presidente deu um grito e reenviou outra vez para o senhor administrador; e assim andaram eles de Herodes para Pilatos. O Sr. administrador é homem de poucos amigos, mas de um caráter de ferro e justiceiro; conhecia que os revoltosos tinham razão, chamou-os de parte e lhes disse: "Onde não há, el-rei o perde, quanto mais os coristas; mas enfim cantem que eu lhes dou minha palavra que depois de amanhã serão pagos." Sua palavra foi aceita, e, como era de esperar, também cumprida. A revolta aquietou-se, os coristas cantaram, e no dia seguinte foi-lhes pago o mês de fevereiro, ficando ainda o teatro a dever-lhes os meses de março e abril. Pobres coristas! com estes atrasos de pagamento é impossível que não andem com fome; e agora é que se pode explicar devidamente a razão por que nos coros comem eles a metade das notas.

Quando uma árvore já não produz senão frutos degenerados, ou por cansada e velha até caem-lhe as folhas, decepam-se-lhe os ramos, e enxerta-se no tronco outra da mesma espécie ou família. O experimentado agricultor escolhe a ocasião e lua própria para esta

[18] Luis Manoel Álvares de Azevedo.
[19] Em português: "que é duro como um escolho".

operação, que pratica de borbulho ou de estaca, segundo pedem as circunstâncias e a natureza do enxerto. Partindo do mesmo princípio, quando uma ópera já não produz cobres, ou por batida e sovada até causa tédio e sono, cortam-se-lhe alguns dos seus atos, e no que resta, que deve ser sempre o mais viçoso, enxertam-se outros de diferentes espécies. Esta operação é muitas vezes proveitosa se a fazem com o necessário critério. O Sr. Massiani, que tanto tem de pequeno como de vivo, tendo de fazer o seu benefício, deu-nos um espetáculo de *enxertos,* [20] e não se foi mal na lembrança. Serviu de tronco o primeiro ato da *Lucrecia*, de enxertos de borbulho um ato de *Belisario* e outro do *Barbeiro,* e de estacas uma ária de Verdi pela Sra. Meréa, e o dueto do *Elixire* pela Sra. Barbieri e o Sr. Franchi. Os homens que trouxeram D. Lucrecia [21] na canoa com a mão nos queixos estavam gostando de ouvi-la, e nós também. Gennaro dormiu sofrivelmente, e cantou como dormiu.[22] Maffio Orsini, com a perda dos aplausos, vai perdendo a denguice. [23] Morreu uma vitela e apareceu outra mais rouquenha, porém de melhor aspecto.

Todo este povo, por obséquio ao beneficiado, em menos de meia hora foi de Ferrara a Bizâncio, [24] e aí representou um dos mais lastimosos passos da sua história, com grande satisfação dos bizantinos, em cujo número não temos a honra de ser contado. O general Belisario, se não fizesse tantas caretas e penteasse mais as barbas, era uma bela pessoa, e sua mulher Antonina, se tivesse mais cuidado nos *andantes,* muito ganharia. [25]

Entrouxaram o fato em Bizâncio e foram dar consigo em Sevilha; [26] só Lucrecia caiu no caminho de cansada, e lá não apareceu. Belisario, que deixara a espada pela navalha, o escudo pela bacia, e os sonhos pavorosos pelas intrigas de amor, deu gostos, e muito sentimos não encontrá-lo nas ruas desta cidade para nos ajudar nas serenatas e levá-las a louvável fim.

Rosina, engraçada Rosina-Mugnay, tens estado na tua maré de felicidade! Como louca por amor te houveste bem, como ardilosa pupila, melhor ainda. Alegre, dissimulada e travessa, zombaste do desconfiado D. Bárbaro, e na linda cavatina brilhaste: outro tanto pode-se dizer no *duetto.* O conde Sicuro-d'Almaviva [27] representou e cantou bem a ária e o *duetto* com Fígaro; e todo o resto do ato assim andaria se a *camueca* não fosse tão forte: trôpego e

[20] Espetáculo da noite de quinta-feira, 6 de maio.
[21] Interpretada por Adeodata Lasagna.
[22] Gennaro, personagem da *Lucrecia Borgira*, representado pelo tenor Clemente Mugnay.
[23] Outro personagem da referida ópera, desempenhado por Marina Barbieri.
[24] Ferrara é o espaço onde se desenvolve parte da ópera *Lucrecia Borgia*, já Bisâncio é o espaço de *Belisario.*
[25] Respectivamente, personagens interpretados por Francesco Massiani e por Adeodata Lasagna.
[26] Cidade onde se passa a ópera *Il Barbieri di Seviglia*.
[27] O folhetinista une o sobrenome dos cantores ao nome dos seus respectivos personagens.

fraco, não se podia ter pé. Sr. Conde, lembre-se que D. Bartolo é um velho sagaz, e que não se deixa facilmente enganar, e Rosina já disse graciosamente:

tore ha cent'occhi [28]

D. Basílio, D. Basílio, *presto, presto andate al letto,* [29] e tenha cuidado em si, que queremos vê-lo e ouvir mais vezes. Todo o ator tem seu papel dileto: o do Sr. Eckerlin é o de D. Basílio, e tem razão, porque ninguém o fará tão bem, e impossível é que melhor se caracterize. O Sr. Franchi desempenhou com inteligência o papel de D. Bartolo, e pena é que este cantor não seja mais vezes empregado.

A ária dos *Due Foscari* [30] é forte e difícil, e a Sra. Meréa cantou-a como pôde e não desagradou. A Sra. Barbieri cantou sofrivelmente o andante do dueto do *Elisir*; mas no alegro escreve-nos agora a diretoria que gostava mais da Marieta. [31] Dizem-nos que é esta também a opinião de Dulcamara... *Ah! dottore!...* [32]

O Sr. Theolier declarou ao Sr. Juiz do teatro que não cantava enquanto não lhe pagassem os três meses que lhe devem; e fez muito bem, porque se há de ir também para o tablado apertado de fome comer notas, melhor é que se deixe ficar em casa.

No sábado, deu o teatro um espetáculo em benefício do Espírito Santo; [33] consta-nos, por intermédio do sacristão da Lampadosa, [34] que para a próxima semana haverá um *Te Deum* e missa cantada na sua igreja em benefício do teatro. A compensação é justa: damos esmolas aos santos para que eles também nos ajudem.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Primeira representação da *Part Du Diable* [35]

[28] Cena IX, Ato I. O verso correto seria: "il tutore ha cent'occhi basta, basta". Em português: "o tutor tem cem olhos basta, basta".
[29] Em português: "rápido, rápido vá para cama".
[30] Tragédia lírica em três atos. Libreto de Francesco Maria Piave e composição de Giuseppe Verdi; criada em Roma, no teatro Argentina, em 3 de novembro de 1844.
[31] Marieta Marinangeli, soprano que há menos de um mês havia partido da corte com seu marido, também cantor, o tenor Giuseppe Marinangeli. Essa cantora foi quem interpretou Adina na primeira representação dessa ópera na temporada em curso. Ver folhetim 2.
[32] Paulo Franchi foi o cantor intérprete do personagem Dulcamara na estreia da ópera na temporada.
[33] No anúncio do *Jornal do Commercio* de 7 de maio de 1847, lê-se: "Benefício da irmandade do divino Espírito Santo [...] na freguesia de S. Anna."
[34] Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, localizada ainda hoje no centro da cidade do Rio de Janeiro, próxima à Praça Tiradentes.
[35] Ver nota 2, folhetim 32.

Esta partição de Auber é uma das melhores que temos ouvido, não que ela seja invenção completamente satisfatória: as formas são sempre as mesmas, e muitas reminiscências se encontram; mas este compositor a escreveu com ciência, e tanto mais real e preciosa, que habilmente a dissimula com variada e brilhante instrumentação. No primeiro ato encontra-se uma linda arieta,[36] e um romance de estilo apurado, e cujo motivo é de tocante expressão; e no segundo, uma cena excelente, na qual Carlo retém o Rei no palácio [37] quando o inquisidor o solicita para ir ouvir o sermão, e um concertante com duas coplas de sentimento tranquilo e religioso, que é terminado por uma coda [38] viva, original e brilhante, com palavras italianas e francesas. Nota-se no terceiro ato uma ária de estilo largo e bem desenvolvido, e um *duetto* cênico, no qual Casilda faz crescer ao amante por insinuações do irmão, que Asmodeu está invisível a seu lado, tomando seu quinhão. [39] Outras muitas peças se encontram na ópera, que por menos notáveis não designaremos. Em geral, a música de Auber, por seu estro, entusiasmo e franqueza, não encanta menos que os inesgotáveis artifícios prodigalizados na cena e na orquestra por mil arabescos, ornamentos do pedestal de uma estátua que seria talvez imprudente separar de seu ponto de apoio.

Mlle Duval no papel de Carlo esteve encantadora; ao aparecer entre os ramos de uma árvore com pretensões de carvalho, julgamos ver um lindo quadro com sua moldura de verde folhagem. Cantou, com a habilidade que todos conhecem, a primeira ária, e disse o romance com extrema sensibilidade. [40] Não houve uma só cena em que não representasse com naturalidade, e não lhe faltaram aplausos todas as vezes que, reclamando de Rafael o quinhão do diabo, lhe dizia com tanta graça: *Et ma part?...* [41] Na coda do concertante do segundo ato [42] pronuncia as palavras italianas e francesas com tal volubilidade, e a música com tanta clareza, que o aplaudi-la é o menos que se pode fazer pelo muito prazer que causa. A grande ária do terceiro ato [43] vem dar mais uma ocasião de dizer-se que Mlle Duval merece o nome de verdadeira artista.

M. Mullot vai em progresso de representação cênica; compreendeu bem o seu papel, e teve momentos felizes. Como seríamos todos nós ditosos se outro tanto pudéssemos dizer do seu canto! Se M. Mullot canta com Mlle Duval ou com Mme Mège, pode-se ouvi-lo por

[36] Cena I, Ato I. Ária de Rafael.
[37] Cena I, Ato II.
[38] Em música, trata-se da parte final de uma composição, pontuando a cadência final. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 32.
[39] Cena VIII.
[40] Respectivamente, Cena II e V, Ato I.
[41] Em português: "E minha parte?...".
[42] Cena I, Ato I.
[43] Cena I.

desfastio, porque a compensação está perto; mas quando tem por companheira Mme Levasseur, é uma lástima. Peça a Asmodeu que lhe dê o seu quinhão de voz. [44]

Mme Levasseur para tudo servirá, menos para representar papéis como o de Casilda: nada temos visto mais despropositado. Casilda é uma moça tímida, e Mme Levasseur é desembaraçadíssima; Casilda deve falar com modéstia aos que a interrogam, e Mme Levasseur interroga com os olhos sem vexame os seus conhecidos na plateia, e para eles sorri-se. Este papel devia ser dado a Mme Mège: a nova ópera teria ganho muito com isso; mas infelizmente assim não pôde ser, porque...porque... Fica para outra ocasião explicarmos esse por que.

M. Georges achou um papel que lhe quadra perfeitamente com a sua apatia em cena e olhares espantados. Fernando é um rei triste e melancólico, e por todo o seu reino procura a amante; M. Georges é um cantor apático e sem emulação, e por toda a cena procura o regente da orquestra. Estivemos quase dando-lhe aplausos pelo modo brilhante e natural com que representou o princípio do segundo ato: queremos falar da ocasião em que estava dormindo. Há homens que não possuem nem corpo, nem figura, nem voz teatral, e querem por força ser cantores e pisar no tablado. M. Georges possui todas estas qualidades, e despreza-as. Dá Deus nozes a quem não tem dentes. Peça M. Georges a alguém que lhe traduza em francês este ditado, e pendure-o ao pescoço em ar de breve.

[44] Depreende-se dos comentários do folhetinista que M. Mullot representou Rafael. Não há descrição do quadro de intérpretes nos anúncios do *Jornal do Commercio.* Asmodeu é o codinome do diabo na peça.

Folhetim do Jornal do Commercio

18 DE MAIO DE 1847

A SEMANA LÍRICA [1]

Benefício do Sr. Tati. — O espetáculo em substituição da Straniera. — O Barbeiro de Sevilha e seus cantores. — A lágrima de saudades.

Os bons exemplos são de seguir-se, e as lucrativas ideias de imitar-se à risca: à semelhança do Sr. Massiani,[2] deu-nos também o Sr. Tati, em seu benefício, um espetáculo de *enxertos*; [3] e, como fossem alguns destes de espécies novas e feitos por mão de mestre, floridos e viçosos cresceram os rebentões. Serviu de tronco o primeiro ato da *Straniera*, e tendo-se-lhe, talvez por esta circunstância, limpado de certas asperidades, fez sofrível vista debaixo da copada ramagem. Houve já quem dissesse que os homens são umas crianças grandes; talvez seja por este motivo que mais gostamos da iluminada fachada do castelo de Montolino [4] e dos coloridos lampiões das gôndolas, do que da *barcarola* [5] cantada em coro, que aliás é bem bonita. O dueto de Valdeburgo e Isoleta, ou, como disse um nosso vizinho, do ponto e vírgula, por causa das extremas estaturas do Sr. Fiorito e da Sra. Meréa, esteve harmonioso. Ponto de admiração fomos nós também ouvindo o Sr. Fiorito cantar com cuidado, e ponto de interrogação era um nosso amigo, que nos matava com perguntas para saber se a Sra. Meréa cantava sempre bem este dueto. Dissemos-lhe que sim. Na cabana da Estrangeira entrou Arturo, e, como era ele o beneficiado, foi saudado com uma roda de palmas; duas coroas lançadas da plateia caíram-lhe aos pés. Uma destas coroas, oferecida ao Sr. Tati pelo nosso primeiro artista dramático, [6] deve-lhe ser sobremaneira preciosa, porque é a saudação do talento ao talento. Olhava Arturo ao redor de si, quando ouviu uma cadência de oitava, terça e quinta; sétima devia ela ter também que assim o manda Bellini; mas esta sétima é um *dó* agudo; mas de agudezas estamos nós fartos, e muito bem fez a Sra. Lasagna

[1] Folhetim publicado na primeira página do Suplemento do *Jornal do Commercio.*
[2] Espetáculo comentado no folhetim 33.
[3] Sobre os "enxertos" ver folhetins precedentes, especialmente, folhetim 26. O espetáculo em benefício desse cantor foi dado em 10 de maio, segunda-feira.
[4] O Castelo de Montolino (Itália) e seus arredores é o espaço onde se passa a *Straniera.*
[5] Composição musical cujo estilo é oriundo das serenatas venezianas; são, geralmente, muito expressivas. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 24.
[6] João Caetano dos Santos. O folhetinista sempre se refere a esse ator como "nosso primeiro artista".

de o deixar na garganta. Com a segunda penitência da *Straniera* esperávamos completa remissão de nossos pecados; mas à Sra. Lasagna não se lhe dá da salvação de nossa alma, e talvez para nos fazer pirraça, ou dar-nos um desmentido, não só nos não infligiu penitência cantando o dueto, como deu-nos prazer em ouvi-lo. Se foi desmentido, merecemo-lo, e esperaremos que continuem eles, com o que dará também geral satisfação ao povo e tropa.

Mas *chassez le naturel, il revient au galop*: [7] a Sra. Lasagna foi esquecendo-se pouco a pouco do papel que representava e dos míseros espectadores que a ouviam, e sua voz cresceu, cresceu, e estourou no fim como uma bomba, que principia chiando brandamente para depois arrebentar com incômodo estampido. Fica pois entendido que a *Straniera* de segunda-feira parecia-se com uma bomba. Para outra vez levaremos algodão a fim de tapar os ouvidos, ou lá não iremos, que é o mais prudente por amor nossos tímpanos.

O Sr, Tati esmerou-se em adelgaçar as notas apropriando-as para sua voz; e assim foi, até que, correndo pelo lago a dentro atrás do Sr. Fiorito, desapareceu nos seus bastidores, e nós lhe dissemos:

"Até mais ver!" Enquanto a Estrangeira cantava um *grido sento suonar nell'onda,* e nós murmurávamos um *altro grido sento nel palco,* [8] o Sr. Pessina, contrarregra da companhia, deu o primeiro assobio de prevenção para o pano vir abaixo; mas temos toda a desconfiança de que tal assobio foi dado com má tenção e dirigido a alguém. O Sr. Pessina, quando houver de dar semelhantes assobios, terá a bondade de vir para a plateia, e de não prevalecer-se do seu lugar e posição para escapar à vigilância e rigor da polícia: a lei é igual para todos. Veio afinal o pano abaixo, como deveriam ir outras muitas cousas no teatro para seu regular andamento, e cremos, se houver juízo na governança, que a *Straniera* desapareceu para todo o sempre. Amém Jesus.

Dos enxertos de estaca foi primeiro a *aria* de *Cenerentola*, que muito bem disse o Sr. Franchi, contando às suas *rampogli feminine* [9] o sonho que tivera. É pena, já o temos dito, que não se empregue este cantor mais vezes. Se não há tempo de ensaiar-se óperas-bufas, ou se a diretoria teme o seu mau êxito, mande vir da Itália *burlettas* [10] de uma ato, para que sejam cantadas e representadas no fim das óperas sérias, como se fazem com os entremezes e

[7] Provérbio francês; exprime a ideia de que uma personalidade não é sujeita à mudanças. *CNRTL Diccionnaire de la langue française*. Disponível em: http://www.cnrtl.fr/definition/naturel.
[8] Em português, respectivamente: um "grito ouço soar na onda"; "outro grito ouço no palco".
[9] Como não encontramos em nenhum dicionário de italiano a forma "rampolli" nem o vocábulo "feminili", supomos que o folhetinista quis dizer "rampolli feminine", pois "rampollo" quer dizer descendente e "feminine" significa, naturalmente, feminino; ou seja, se trata de uma referência a suas filhas do personagem D. Magnifico, interpretado por Paulo Franchi.
[10] Sobre definição de *burletta*, ver nota 5, folhetim 33.

farsas a respeito dos dramas. A companhia lírica é numerosa, e sobra gente para este mister. Daí resultavam três vantagens: 1.ª. fazer trabalhar os que em santo ócio ganham ordenado sem darem o menor lucro ao teatro; 2.ª. variar os espetáculos, e chamar-se assim mais concorrência de espectadores; 3.ª. acabar-se com o desastroso sistema dos espeques, que está estragando grande número de óperas novas, e fazendo-as perder de seu interesse quando delas se houver de lançar mão. Pedimos à diretoria que, para bem do teatro, haja de atender a estas considerações.

À *aria* de *Cenerentola* seguiu-se o *duetto* cantado pela Sra. Mugnay e o Sr. Tati. Por várias vezes foram os dous cantores interrompidos por espontâneos e devidos aplausos. Cantor criado sob as inspirações rossinistas, o Sr. Tati conserva aquela polidez de canto da antiga escola, e melhor intérprete não poderíamos encontrar para esta peça de Rossini, [11] e com melhor companheira do que a Sra. Mugnay não podia ele deparar para colherem ambos merecidos elogios. Quantas reminiscências trouxe para muita gente esse belo *duetto!*

Seguiu-se o *duetto* de *Semiramides* [12] pela Sra. Canonero e o Sr. Fiorito. Tivemos a fortuna de estar nessa noite entre vizinhos espirituosos: o da esquerda disse que a Sra. Canonero, vestida como vinha, de saiote, espada e capacete com sineira, tinha grande semelhança com um S. Miguel de botica; e o da direita acrescentou que o Sr. Fiorito, com as longas e fornidas barbas pretas, olhares espantados e estrambóticos vestuário, podia representar bem a figura de Holofernes. [13] Achamos as comparações judiciosas, e pois diremos que o dueto de S. Miguel e Holofernes esteve detestável, para o que muito contribuiu a sua defeituosa instrumentação. Deus nos livre por muitas vezes de semelhantes pesadelos!

O *duetto* da *Mareschiale d'Ancre* [14] pela Sra. Meréa e o Sr. Tati veio adoçar a exasperação dos *dilettanti*, tão desagradavelmente excitada pelo antecedente. Toda a música deste *duetto* é magnífica; os dous *andantes* são admiráveis, e não sabemos a qual dar preferência; o *allegro* [15] é de grande originalidade e efeito cênico. Progressos e grandes progressos vai fazendo a Sra. Meréa: com muita sensibilidade e gosto cantou este *duetto*, e

---

[11] O estilo da música de Rossini, na primeira metade do século XIX, colocou em evidência o *bel canto*, ou seja, a arte do canto que prima pela pureza e homogeneidade das notas, a agilidade e a precisão vocais, além de demandar maior expressão da interpretação cênica dos cantores. CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 241.

[12] Melodrama trágico em dois atos; composição de Gioacchino Rossini e libreto de Gaetano Rossi. Estreou no teatro La Fenice de Veneza em 3 de fevereiro de 1823.

[13] General assírio comandado por Nabucodonossor I, que invadiu a Palestina em 689 a.C.. A história dessa empreitada e de sua morte é contada no livro bíblico de Judite, viúva judia que o decapitou. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872, t. IX, verbete "Holopherne".

[14] Conferir nota 48, folhetim 2.

[15] Sem itálico, no jornal.

muito bem o representou. Não é de pequena consideração a escolha da pessoa com quem se canta; dela depende muitas vezes o bom êxito de uma peça. A Sra. Meréa teve por companheiro o Sr. Tati, e esse companheiro é um cantor de merecimento e bom ator; com talento não vulgar desempenhou toda a sua parte e papel, e longos aplausos e estremecimento de prazer saudaram a ambos.

Fechou os enxertos de estaca a *aria* de *Belisario*, cantada pelo Sr. Mugnay. Já dissemos em outra ocasião que esta *aria* é uma da melhores que canta o Sr. Mugnay, [16] e ainda uma vez o repetimos: deu-nos muito prazer; mas, em compensação, soltamos uma gargalhada vendo-o puxar de uma espada ferrugenta, bradando: "*Trema, Bizancio!"* [17] Muita má ideia fazia Alamiro do império bizantino, pretendendo que ele tremesse à vista de semelhante *catatau*. Mande arear essa espada, que é uma vergonha!

Deu fim ao espetáculo o terceiro ato de *Ohtello,* [18] desempenhado pelas Sras. Candiani e Meréa, e pelo Sr. Tati. A *romanza* foi bem cantada pela Sra. Candiani, e produziu geral sensação e prazer, que se traduziram em repetidos e longos aplausos. O resto do ato é mais cena que canto, e Otelo e sua Desdêmona o desempenharam satisfatoriamente. O encarar com o Sr. Tati assim tisnado, com os olhos vidrados e luzentes, e com aquele sorrir de tigre e andar estacado, fazia arrepios; e, a falar a verdade, afligiu-nos vê-lo no escuro (isto só acontece no teatro) atrás da pobre moça, que não sabia onde esconder-se, até que, pilhando-a, mete-lhe a faca no pescoço, e a mesquinha exala o último suspiro dando a alma a Deus. Fez-nos isto o efeito de uma *cabra-cega* infernal. Gostávamos mais (se nisto pode haver gosto) do modo por que o nosso Otelo dramático [19] matava a Edelmonda. Ocorre-nos agora uma pergunta: se Desdêmona, logo que o Otelo-lírico apagou o facho, esconde-se debaixo da cama, iria este lá mesmo buscá-la no escuro às cabeçadas, ou escaparia ela por meio desse estratagema? Isto é uma interessante questão de vida e morte.

Temos dito, sem fazer restrições, que o Sr. Tati cantou bem; mas, como tememos mais que tudo a pecha de incoerente, aqui transcrevemos duas linhas escritas em sua tenção no famoso exame da ópera *Anna Bolena*: " O Sr. Tati nem cantou como Rubini nem como

---

[16] Clemente Mugnay interpreta o personagem Almiro, escravo de Belisario, nessa ópera. No folhetim de 3 de março de 1847 (folhetim 23), o folhetinista se refere a esta ária nos seguintes termos: "O Sr. Mugnay agrada mais cantando a parte de Alamiro no *Belisario* de que a de Teobaldo nos *Capuleti*. Sem contestação, a ária da primeira ópera é a que lhe tem valido mais aplausos; aí sua voz sobressai forte e vibrante, e o acionado toma mais desenvolvimento."

[17] Cena III, Ato II.

[18] Originalmente com título em italiano, *Otello* ou *Il Moro di Venezia*, ópera dramática em três atos de Gioachino Rossini e libreto de Francesco Berio di Salsa, baseado na obra de Shakespeare. Estreou em 4 de dezembro de 1816, no teatro do Fondo, em Nápoles.

[19] Papel criado por João Caetano dos Santos em 1837, a partir da versão francesa de Ducis. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1972. p. 25.

Grazziani; cantou como ele mesmo. Mostrou *muita habilidade, muito talento,* é verdade, e obteve muitas palmas, etc., etc., etc." [20] Basta; isto é uma questão já vencida, e manda a generosidade que nos calemos. Sirva só esta pequena lembrança de retificação.

É notável a persistência que se nota à vezes na diretoria do teatro de concorrer para o descrédito de certos artistas; não diremos que seja de propósito, mas é ao menos falta de reflexão. Não há aí pessoa alguma que possa ouvir a Sra. Lasagna na *Straniera;* sinais de reprovação pública a têm sempre acompanhado nessas ocasiões, e ultimamente tornaram-se muito significativos. Na noite do benefício do Sr. Tati, cantava a Sra. Lasagna o 1º ato da *Straniera,* como já dissemos; o público impaciente continha-se a custo, e no entanto os cartazes no saguão do teatro anunciavam a mesma ópera para o dia seguinte! Tornamos a repetir: se não é de propósito, é falta de reflexão. A Sra. Lasagna julgou que não devia por tantas vezes incorrer no desagravo público, e deu parte de doente, no que fez muito bem; [21] ninguém mais do que nós lhe agradece esta prudente resolução, porque poupa-nos o dissabor da censura. Pesa-nos o termos para as outras cantoras palavras de animação e louvor, e só para a Sra. Lasagna de crítica e desanimação, quando por tantos motivos merece ela elogios. Queixe-se a Sra. Lasagna, não de nós, que tão somente analisamos o resultado de seus trabalhos, mas sim de quem a compromete.

Como uma boa inspiração nos livrasse da *Straniera,* tivemos em seu lugar o 1º ato do *Barbeiro*, alguns espeques, e o 3º ato dos *Capuleti*. O teatro estava deserto, porque o público contava com a *Straniera*, e foi necessário toda a vivacidade da travessa Rosina para despertar e arrancar aplausos desses espectadores resfriados pelo isolamento em que estavam, D. Bartolo esteve sublime de rabugem e impertinência com a pupila, e D. Basílio, tão amigo da calúnia, desta vez não caluniou a sua bela ária. [22] O conde Sicuro d'Almaviva é cabeçudo como um *hidalgo*, e continua na mesma *camueca.* [23]

Enquanto colocavam-se os espeques, e à Rosina cresciam os bigodes para se fazer Romeu, [24] dormimos com o silêncio da plateia, e ao despertamos, quando todos se retiravam, disse-nos um *dilettante* suspirando: "O sono em certas ocasiões é a maior felicidade do homem!"

---

[20] Excerto do folhetim 14.

[21] Esse espetáculo foi, também, anunciando no *Jornal do Commercio* e no *Mercantil* de 11 de maio. Seu cancelamento, entretanto, deve ter sido divulgado somente no 'farol', o mural do teatro de São Pedro.

[22] Pelo histórico das representações dessa peça, inferimos que Rosina foi intepretada por Tassini Mugna; D. Bartolo e D. Basílio, muito provavelmente foram interpretados por Luigi Vento e Cayo Eckerlin. Ver folhetim de 20 de janeiro de 1847, no qual *Il Barbieri di Seviglia* é o principal assunto.

[23] Conferir folhetim precedente, parágrafo vinte e dois.

[24] *Rôle,* que Tassini Mugnay representa em *I Capuleti e i Montescchi.*

Duas vezes durante a semana representou-se o 1º ato do *Barbeiro*, e na terceira, que foi na sexta-feira, a ópera inteira. [25] Para não cairmos em repetições, só falaremos agora do 2º ato. Rosina conserva com igualdade o mesmo caráter até o fim, e é este um dos merecimentos artísticos da Sra. Mugnay, e que dá provas da sua inteligência cênica. Na ária que canta ao piano, desprezou a que escrevera Rosini por outra de Paccini, [26] que é bela, e foi bem cantada. No *terzetto* andou bem, e assim em todo o resto da ópera, à qual deu nova vida. Nos bailes do carnaval, nos desvarios e extravagâncias das mascaradas, não vimos uma figura mais ridícula do que a da Sra. Canonero no papel de Berta. Para caracterizar-se de velha, pintou a cara como uma zebra, e encobriu o nariz que Deus lhe deu com um narigão e frontal de papelão, que sendo muito mais branco do que o resto da cara, dava-lhe uma fisionomia inqualificável. Já tivemos uma Berta que perfeitamente se caracterizava; queremos falar da Sra. Grata. Não encobria esta as suas feições com ridículas máscaras; pintava-as, mas com tanta perfeição que iludia. Houve quem dissesse a Sra. Canonero que o seu narigão estava muito branco, e, por este aviso, no 2º ato apresentou-se com ele vermelho, o que deu causa a certo dito que não ousaremos repetir.

O modo por que o Sr. Eckerlin pinta-se quando representa o papel de D. Basílio é digno de imitar-se; com discrição e gosto emprega as tintas escura e branca para simular os sombreados e claros do rosto, e não é possível ver-se um homem mais perfeitamente desfigurado. Estamos persuadidos que não se negará ele ao pedido de seus companheiros quando necessitarem de sua coadjuvação para esse fim. Aconselhamos a Sra. Canonero que atire com o seu nariz pelo buraco do ponto, porque, enquanto o tiver na cara, não lhe aplaudiremos a ária.

Hoje já não padece dúvida que há conspiração no Teatro de S. Pedro para da mais espirituosa comédia de Beaumarchais fazer-se uma ridícula farsa. A Berta com o seu narigão, o Barbeiro com o seu navalhão, e o Conde feito um paspalhão, representavam digno trio de arlequinada. O Sr. Massiani é teimosos como... como... (Por ser muito dura a comparação não a escreveremos aqui, deixando que ele a adivinhe). Já se lhe tem dito por muitas vezes [27] como deve proceder o espirituoso e sagaz Barbeiro de Sevilha, e ele a insistir nos seus ordinários bichancros e insulsas caricaturas: só admira-nos que por acinte não as carregue ele ainda mais. Em casa de ferreiro espeto de pau: o Barbeiro tem um navalhão para fazer a

[25] A primeira apresentação da referida peça foi na noite de espetáculo em benefício de F. Tatti, em 10 de maio de 1847; a segunda representação ocorreu no espetáculo em substituição à *Straniera*, no dia seguinte. A ópera completa subiu ao palco na em 14 de maio daquele ano.
[26] Não encontramos informações a esse respeito.
[27] Ver folhetim 17.

barba a todos, menos a si, que a traz crescida como um doente que se levanta da cama. O tablado, assim como as salas, tem também suas decências.

Parece impossível que o teatro esteja a regressar para o tempo de Manuel Luís, que dava a César e a Cipião [28] botas de montar e barretina de cavalaria. Todas as personagens na ópera de que tratamos trazem vestimentas espanholas usadas há séculos; assim vemos o conde d'Almaviva no princípio do 1º ato e no 2º; mas, quando aparece no caráter de soldado, causa riso, e talvez indignação, a farda de ordenança que veste, a qual, se nos não enganamos, tem servido ao ator Luís Monteiro na farsa *O Recrutamento na Aldeia*. [29] No entanto, o teatro tem um rico e variado guarda-roupa, e... Ainda um dia nos ocuparemos com seus desarranjos e mistérios.

Algumas palavras ao Sr. Sicuro para finalizarmos este artigo. Há homens que, entrando em uma sala de visitas, perdem logo o sangue frio, perturbam-se, e já não sabem o que fazem. No cumprimentarem levam adiante de si cadeiras e mesas, na conversação mostram-se receosos e sobressaltados, e no despedirem-se esbarram-se em todos, pisando-lhes nos pés, e na última mesura rolam pela escada abaixo. Assim, ou com muito pouca diferença, é o Sr. Sicuro em cena. Logo que se vê diante do público, uma febre de excitação dele se apodera, e todas as suas ações ressentem-se por força deste estado de seu espírito; a consequência é a exageração em tudo: no andar, no acionar e na interpretação do caráter. Veja-se o modo por que representa ele o papel de soldado bêbado, e ainda o mais exagerado de mestre de música. Sentimos que assim seja, porque o Sr. Sicuro tem a voz sofrível e ágil, e podia representar bem em certas óperas. Revista-se de sangue frio, ouça os amigáveis conselhos que lhe dão, que nos terá por si.

Três lágrimas de saudades correram-nos pelas faces quando vimos por três diversas noites o Sr. Moretti substituindo o Sr. Deperini. [30] *Ninguém faz falta* é a máxima do teatro: assim será; mas o Sr. Deperini era *alguém*, e está fazendo muita falta. Se sair do teatro a Sra. Candiani, aí temos a Sra. Lasagna; se esta se for embora, a Sra. Mugnay a substituirá; se a Sra. Mugnay nos abandonar, a Sra. Meréa nos ficará; se esta nos deixar, contentar-nos-emos com a Sra. Canonero; se a Sra. Canonero desprezar-nos, aí temos a Sra. Barbieri; e se afinal de contas a Sra. Barbieri nos desdenhar ficará o Sr. Vento em companhia do Sr. Bonani.

---

[28] Caius Julius César (100 a. C. – 44 a. C.), cônsul e ditador romano. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.*, 1867, t. III, verbete "César (Caius Julius)". Publius Cornelius Scipion, chamado de Africano (aprox. 235 a. C. – 183 a. C.) general e estadista da República Romana LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ... op. cit.*, 1875, t. XIV, verbete "Scipion (Publius Cornelius)".

[29] Não achamos referências sobre essa farsa.

[30] O casal Margherita e Giuseppe Deperini partiram para a Bahia em abril de 1847. O crítico comenta sua partida no folhetim de 14 de abril de 1847 (folhetim 28).

Tudo pode-se remediar, mas nunca a falta do Sr. Deperini. Pobre tenorzinho! Estamos falando muito sério, e ainda cá desponta uma lágrima de negra saudade que sentimos deslizar-se pela face, e cair no fim destas linhas como um monstruoso ponto final ●

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Repetição das três óperas Le Maçon, La Favorite e La Part du Diable. —*Meio de sermos distinguidos quando damos aplausos.*— *Asmodeu.*

Três óperas tivemos esta semana: *Le Maçon, La Favorite e La Part du Diable*; [31] duas ocasiões, pois, se nos ofereceram, de ouvir a Mlle Duval, e outras duas a Mme Mège, ambas no *Maçon*, e cada uma de per si na *Favorite* e na *Part du Diable*. Com prazer levaríamos metade de nossa vida ouvindo a Mme Mège e outra metade ouvindo a Mlle Duval; mas como a voz e canto de Mme Mège causam-nos comoção, a preferiríamos para a primeira metade, que seria a do tempo de nossa mocidade, e guardaríamos Mlle Duval para a segunda metade, por isso que seu canto e voz excitam a admiração, e é esta mais própria da idade provecta. Fica entendido que só falamos do seu canto, porque de suas pessoas não ousaríamos manifestar preferências, reservando uma para depois da outra, quando ambas tanto merecem. O *Maçon* [32] foi uma ópera que não agradou, e no entanto deveria ter agradado ainda que não fosse senão pela ária do segundo ato cantada por Mme Mège,[33] e pelo dueto do terceiro ato por Mlle Duval e Mme Pousseur.[34] Música mais apropriada não se pode escrever; mais perfeito jogo de cena para mostrar a raiva e frenesi de uma rapariga de quem zombam e mofam pelo abandono de seu noivo na primeira das núpcias, ninguém o pode melhor empregar do que Mlle Duval.

Presa por um turco cioso, a quem o contacto da civilização francesa não modificou a natureza feroz, Irma lamenta-se pela sua sorte e suspira pelo amante, e Mme Mège, que representa este papel de lamentos e suspiros, teve justos aplausos, aos quais unimos também os nossos. É aqui ocasião de dizer que é grande pena e mortificação não poderem as cantoras em cena, ocupadas com seus papéis e canto, distinguirem as pessoas que mais influídas

[31] Peças encenadas respectivamente em segunda-feira 11 de maio; terça-feira, 12 de maio; e sábado, 15 de maio.
[32] Sobre essa ópera, ver nota 23, folhetim 18.
[33] Ária de Irma, Cena I.
[34] Duo entre Henriette e Mme Bertrand, Cena III.

mostram-se em aplaudi-las. É duro, é cruelíssimo ficar um homem com as mãos como se levasse uma grosa de palmatoadas, e nem um só olhar, nem um só gesto que sirva de bálsamo moral a essa dor física. Ir no [35] dia seguinte à casa da cantora, e, mostrando-lhe as mãos vermelhas, inchadas e intumescidas, dizer-lhe com melíflua voz: "Eis aqui, ó Diva, a prova da minha afeição", seria extremamente ridículo, e ao ridículo ninguém se quer expor. O que resta pois ao aplaudidor entusiasta para chamar a atenção da aplaudida de seu coração? Vamos ensinar um meio fácil, e ei-lo aqui: coloque-se o homem na primeira bancada, e, na ocasião de aplaudir, ponha-se de pé, erga as mãos acima da cabeça, e aí as bata com fúria; se não lhe bastar isso para merecer um sorriso, ainda que seja sardônico, compre uma matraca; e se ao ruído da matraca a Diva conservar-se surda e indiferente, e lhe não lançar um olhar, ainda que seja de esguelha, dirija-se enfurecido para a porta, saia para a rua, atire com a matraca na cara do primeiro que encontrar, meta as mãos no bolso e vá dormir. Disse-nos um dia certa cantora que assim como se ouvia a voz da pessoa amada no meio da confusão de milhares de outras vozes, do mesmo modo se distinguia certo bater de palmas através do imenso ruído de uma ovação. Se assim é, nunca nossas palmas foram ouvidas, e até agora só tem servido para fazer o baixo contínuo dessas sinfonias de louvação. Feliz do homem que possui tal eletricidade na palma das mãos, que no seu desenvolver se vá despertar a atenção da cantora enlevada pelo triunfo, e fazer estremecer seu coração. Ainda um dia escreveremos a *fisiologia dos aplausos;* será esta uma obra de grande importância e proveito para os simplórios.

Sobre a *Favorita* [36] já dissemos nossa opinião, e agora só acrescentaremos que Mme Mège cada vez a canta melhor, e que M. Mullot representa sempre com alma e muito bem. Nada ocorreu de notável na sua representação, à exceção do comparecimento do *homem-cartaz* [37] em cena, pedindo ao público indulgências para M. Georges, que estava endefluxado. Trabalho inútil: a muito que o público sabe que M. Georges anda endefluxado até do espírito e inteligência. Recorra à homeopatia.

Se na *Part Du Diable*, [38] quando com tanto prazer ouvimos Mlle Duval cantar lembrasse-se ela de chegar-se para nós e dizer-nos com aquele tão feiticeiro sorriso que lhe conhecemos: *"Et ma part?"* teríamos desobedecido a Asmodeu, e guardaríamos com egoísmo por inteiro todo o prazer que nos ele causou. Livre-nos Deus de encontrar com tão gentil

[35] "em o", no jornal.
[36] Sobre essa ópera ver folhetins 30 e 31.
[37] Ou o "cara linda", o encarregado dos recados. ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 32.
[38] Conferir folhetins 32 e 33.

Asmodeu; certa seria a nossa tentação e perdição eterna. *O diabo não é feio como se pinta*, disse não sabemos que apologista do inferno, e nós acrescentaremos: *é mesmo mais bonito do que se julga*. Querem verificar esta opinião? Vão vê-lo no Teatro de S. Francisco, que, como nós, ficarão com a alma perdida. *Vade retro!...* [39] E que tal a graça!...

[39] Expressão latina que quer dizer "Sai da minha frente!" ou "retira-te". RONAI, Paulo. *Não perca o seu latim.* 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Folhetim do Jornal do Commercio

26 DE MAIO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Epidemia no teatro. Prigione d'Edimburgo. Ainda outro sonho. Benefício do Sr. Vaccani pai. Algumas observações.

Prometeram ao público para terça-feira [1] a representação de *Lucrecia Borgia*, e já nos preparávamos para ouvi-la, nutrindo a firme convicção que teríamos de tecer elogios à Sra. Lasagna,[2] porquanto nessa ópera sempre os mereceu, quando os jornais do dia anunciaram a *Prigione d'Edimburgo,*[3] motivando-se esta substituição de espetáculo com a repetição da moléstia da Sra. Lasagna. [4] Foi isto logro e sentimento para nós: logro, porque mais vale a *Lucrecia* do que a *Prigione,* e sentimento porque esperávamos ter ocasião oportuna de indenizarmos a Sra. Lasagna com elogios pela crítica que sofrera cantando a *Straniera.* Já que falamos em doenças, não passaremos adiante sem chamar a atenção do governo sobre um objeto que pode ter sérias consequências.

Afirma-nos o doutor que terrível epidemia está grassando presentemente entre os empregados do teatro. As pessoas atacadas pelo mal principiam por ficarem tristes e embezerradas, e, segundo os seus temperamentos, sanguíneo ou bilioso, acabam por enfurecerem-se ou caírem em completo abatimento, notando-se contudo em uns e outros o sintoma geral de excessiva fome. O doutor, que é pessoa muito versada no grego, dá a este flagelo o nome de *cobrecolite,* que em vulgar quer dizer *cólica pelos cobres;* acrescenta que os míseros doentes são dignos de toda a compaixão e lástima, por isso que na botica do teatro não se encontra o único medicamento que pode combater a enfermidade. Se o governo, ou quem de direito for, não nomear uma comissão de médicos *entendidos* para julgarem do caso, e lhes não fornecer os necessários *medicamentos,* a cobrecolite dará cabo dos empregados do teatro imperial, e nesse andar breve o veremos fechado. Pobre teatro! Mísera gente!

---

[1] 18 de maio.
[2] Cantora intérprete da protagonista, Lucrecia Borgia.
[3] Sobre essa ópera, ver folhetim de 33, nota 5.
[4] De fato, no anúncio do *Jornal do Commercio* do dia 18 de maio lê-se: "Não pode ter lugar o espetáculo anunciado, por ter repetido a moléstia da Sra. Lasagna.". A cantora havia cancelado o espetáculo de 11 de maio alegando também não se sentir bem; ver folhetim precedente.

Com essas bulhas de partidos que há pouco presenciamos a polícia deu mostras de si, e belicosamente ameaçou os turbulentos com prisão. A ameaça fez efeito, e os rapazes amansados disseram lá consigo: "A prisão é o diabo!" E na verdade tinham razão, porque perder as liberdade, que é tão preciosíssimo dom, por quem do tablado depois esgoelar-se voltava para casa rindo-se, era rematadíssima parvoíce; a tal aversão e horror tomaram à palavra *prisão*, que fogem todos da *Prisão de Edimburgo* como nós da *Batalha de Almoster*. [5] Isto quer dizer, por outras palavras, que a última representação desta ópera foi quase dada aos bancos da plateia, e, como ninguém ainda os ouviu aplaudirem de seu modo próprio, nem uma só palma apareceu para animar os cantores. Decididamente esta ópera cairá por culpa da polícia, que só meteu medo à gente, também em razão daquela bem conhecida causa pela qual caem as mesas que só têm três pés. A diretoria deve propor uma demanda à policia por perdas e danos, ou, o que será mais prudente, mandar pôr um pé novo na mesa que cambaleia.

Em qualquer espetáculo lírico em que estiverem duas pessoas, uma delas seremos nós; e sendo de dever contraído comunicar ao público todas as nossas impressões, apressar-nos-emos em consignar neste escrito as ultimamente recebidas. Como já tratássemos das três árias do 1º ato da ópera em questão, restam-nos agora as demais peças que o completam, que são, como já dissemos, um *duetto,* um *terzetto*, e *três coros*. É o *duetto* cantado pela Sra. Barbieri e pelo Sr. Mugnay, que então se chamam *Ida e Giorgio.*

Faz o objeto da ação o primeiro encontro dos dous amantes depois que um filhinho veio complicar a história. Abraçam-se no princípio e abraçam-se no fim, e no intervalo cantam o *andante*, que é sofrível, e que melhor seria se quando dizem a duo:

E meco ognora...
Da ti indiviso...[6]

a instrumentação menos forte deixasse ouvir as vozes. É muito de notar-se, e talvez como defeito, a violenta e ruidosa instrumentação de toda essa ópera; e nem é possível ao regente da orquestra modificá-la nos *pianos*, porque os instrumentos de cobre entram quase sempre em bateria. De algumas das óperas que aqui se têm cantado a instrumentação não é do próprio compositor; muitos dos *espeque*s [7] têm sido instrumentados pelo Sr. Ribas; não seria pois novidade nem crime de lesa-arte que em certos lugares das óperas, e em atenção à franqueza e pouco volume de voz das cantoras que as executam, se enfraquecessem os acompanhamentos

[5] *Batalha de Almoster*, peça de música. Sua partitura já era anunciada no periódico *Correio das Modas*, em 1839. Não foram encontras, porém, referências a sua autoria e data de composição.
[6] Libreto não localizado. Em português: "Eis-me sempre / De ti indivisível...".
[7] Denominação que o folhetinista usa pra os excertos de óperas que compõem uma parte do espetáculo. Ver folhetim de 23 de março de1847.

eliminando um ou outro mais ruidoso, ou deixando-os em unidade. Continuemos com a análise. O *allegro* do *duetto* é vivo e agradável; o Sr. Mugnay o canta bem e a Sra. Barbieri faz esforços para imitá-lo. *Ida!... Figlio*!... exclamou Giorgio; *e venha um abraço*!... Nessas delícias entra Tom bradando: *All'erta!... all'erta!...* [8] e principia-se o *terzetto.* Interrogado por Giorgio, conta como do lugar em que estava de vigia viu o correio que trazia a nova da nomeação do duque de *Argyle* para governador de Edimburgo. Muito bem, e com a devida animação, canta o Sr. Massiani todo este andante, que é um dos mais notáveis da ópera. No dizer ele:

Quando arriva a pien galoppo
Un corrier che reca avviso... [9]

o acompanhamento que segue sempre unido é embelezado pela entrada que faz o pistom imitando o toque dos postilhões. Esta apropriação dá vida e faz ressaltar o canto. Giorgio surpreende-se com a notícia e quer levar consigo Ida, que resiste chorosa lembrando-se do filho. Estávamos também quase não quase soluçando quando vimos a lamentável Ida sorrir-se no meio de suas angústias. Estendemos o pescoço, corremos a cena com os olhos, e nada lobrigamos que pudesse justificar tão repentina alegria, a não ser alguma fineza que lhe dissesse o *ponto*. Pode muito bem ser, porque o sujeito é gamenho e saber aproveitar-se das ocasiões; mas sempre lhe aconselhamos que guarde os seus espirituosos ditos e observações para os entreatos. O *allegro:*

Cosi doverti perdere
Apena ti trovai... [10]

foi uma debandada de vozes e instrumentos que chamou a atenção da própria diretoria.

Dos três coros é o mais notável o que canta os soldados quando vêm em procura da criminosa Ida, e que assim principia:

Fra le tenebre...a quest'ora
Dove mai volgiamo il pié? [11]

As camponesas que aparecem de diversos lugares, e que o tomam em tempo devido por frases alternadas, o tornam agradável de ouvir-se, para o que muito contribuiu nesta representação o cuidado que tiveram os coristas nas suas entradas e entoações. Depois deste *coro* segue-se a cena mais notável do ato, que é a prisão de Ida; e o *recitativo obrigado* das

[8] Em português: "Alerta!".
[9] Em português: "Quando chega a pleno galope / Um mensageiro que transporta aviso...".
[10] Em português: "Assim deves perter-te / Tão logo te achares...".
[11] Em português: "Dentre a neblina... a esta hora / Onde, diabos, [*volgiamo il pié?]*".

diversas personagens é bem escrito e pinta com propriedade as suas situações. O final do ato tem sido sempre uma tal embrulhada de sons que nada pudemos entender. O Sr. Pessina [12] deu um assobio muito de propósito, e veio o pano abaixo. Há impressões duradouras, e entre elas colocaremos a que nos causa o sono. Nesta representação de que tratamos, o teatro estava vazio; primeiro motivo pois para dormirmos: não deu uma só palma, e o silêncio convida o sono; cantava a Sra. Barbieri uma parte sentimental, e melhor soporífero não conhecemos; embalava a Sra. Mugnay nos braços o suposto filho para adormecer, e a toada de suas cantigas, trazendo-nos confusas reminiscências do tempo em que nos deitávamos no berço, foi-nos causando o efeito costumado, e agitando-nos também os beiços como se ainda mamássemos. À nossa direita, um pobre velho gordo, obeso, com a cabeça pelada e lustrosa como um joelho, dormiu a bom roncar; à esquerda, um escogrifo [13] magro e mirrado bocejava como alguns deputados que conhecemos quando não se trata dos interesses vitais da pátria; enfim, tudo convidava o homem a entregar-se nos braços de Morfeu (estilo antigo);[14] mas nós, com coragem digna dos Cipiões e Brutus, [15] esfregávamos os olhos como que queria arrancar as pestanas, e graças a esse excitativo, chegamos ao fim do espetáculo meio adormentado e tonto, e vimos com os olhos semiabertos o incêndio da prisão, e a interessante Ida, cercada de chamas, arriando o terno filhinho para baixo da torre em ar de caçamba que desce ao poço. Acabou-se o espetáculo, fomos para casa, e no outro dia principiávamos a estender no papel as impressões que nos suscitara a ópera. Íamos com análise pelo fim do primeiro ato, quando irresistível sono arrancou-nos a pena dos dedos, e fê-la cair na escrita, borrando um elogio que acabávamos de fazer à desditosa Ida.

Travarmos do sono e sonharmos foi uma e mesma cousa, e, caso notável! Era esse sonho continuação de outro que tivéramos em idênticas circunstâncias. [16] Vimos o mesmo cemitério; mas as cenas estavam mudadas. Em vez de três túmulos, erguiam-se quatro, e no último lia-se a inscrição: *Prigione d'Edimburgo*. Sentada junto dele, como essas figuras de cartas de enterro, estava a Sra. Barbieri, e a seu lado um homem mais gordo do que magro, o qual trazia na mão a partitura do *Elsire d'Amore*. Pelos gestos e acionados pareceu-nos que se

[12] O contrarregra do teatro de São Pedro.
[13] Termo não encontrado em português. É, provavelmente, uma adaptação do francês "escogriffe", sujeito magro e mal vestido.
[14] Um dos mil filhos de Hipnos – o Sono. Morfeu é popularmente conhecido como o deus sonhos. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 272.
[15] Scipions, família tradicional de homens político-militares da Roma antiga; dentre eles o Africano; ver nota 28 do folhetim de 18 de maio de 1847. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1875, t. XIV, verbete "Scipion (les)". Marcus Junius Brutus (86 a.C - 42 a.C.), político e militar romano que participou do assassinato de Júlio César.
LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire ...op. cit.*, 1867, t. II, verbete "Brutus (Marcus Junius) ".
[16] Episódio relatado no folhetim 33.

esforçava ele para consolar a aflita Nina, [17] oferecendo-lhe a dita partitura para que a houvesse de estudar a fim de reabilitar-se, e ela ora esperançada sorria-se, ora desanimada chorava. Não nos foi possível reconhecer o ente consolador, porque estava voltado de costas para nós. Na extremidade do cemitério caminhava a Sra. Mugnay cabisbaixa alquebrada de cansaço pelos esforços que fizera para neutralizar o trabalho da Sra. Barbieri na escavação da sepultura, e, ao chegar à porta, parou no limiar, volveu olhares tristes para o túmulo da *Prigione d'Edimburgo* e arrancou da alma amargurado suspiro; momentos depois seus olhos cintilaram de furor, estendeu o braço com o punho fechado, em sinal de ameaça, para o homem que consolava a Sra. Barbieri, e, fechando a porta com estampido, saiu para fora e a perdemos de vista. Desenrola ao vento, mais solitária, erma e esfarrapada, tremulava a bandeira branca. Onde estariam os seus defensores? Por todo o cemitério os procuramos, nem vestígios apareciam! Assim abandonam os soldados pusilânimes o seu estandarte quando veem a batalha perdida.

Pensando na fragilidade e pouca duração de certas óperas (obras) humanas, e entoando o *De profundis,*[18] caímos de joelhos; mas tão fria encontramos a terra sepulcral, que, estremecendo, de sobressalto acordamos. O papel estava diante de nós, tomamos a pena, e descrevemos como acima se vê o horrível sonho que acabávamos de ter. Se alguma mão imprudente ou corajosa empreender ainda galvanizar o cadáver da *Prigione d'Edimburgo* para apresentá-lo ante os homens, tomaremos o trabalho de analisar os dous últimos atos.

Lá se vão já alguns anos que uma companhia de canto, da qual fazia parte o Sr. Vaccani, [19] congregava nesse mesmo Teatro de S. Pedro os *dilettanti* de então, que são hoje nossos pais. Para muitos é lembrado com saudades esse tempo em que Marcos Portugal [20] andava na berra da fama e Rossini [21] era o profeta musical. As óperas de Marcos Portugal envelheceram com o correr dos anos; mas as de Rossini, que tinham feito escola, e que eram marcadas com o cunho superior do gênio, viçosas e queridas ainda se conservam, e se

---

[17] Alcunha pela qual Pena se refere, por vezes, à Marina Barbieri, intérprete de Nina, da ária *Nina pozza per amore*. Ver folhetim 29, nota 13.

[18] "Das profundezas". Essa expressão latina é usualmente cantada em intenção dos mortos. TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 293.

[19] Miguel Vaccani. Esse cantor fazia parte do grupo remanescente de cantores líricos dos anos de 1832-1843, que sobreviviam de apresentações nos intervalos dos espetáculos dramáticos e de concertos particulares. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1. p. 187-195.

[20] Marcos Antonio Portugal (1762-1830), importante músico e compositor de ópera português. Chegou ao Brasil em 1811. Foi diretor do teatro de São João e diretor de música da Capela Real. SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves. *Diconário Bibliográfico Brasileiro.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883-1920. v. VI. p. 220-221.

[21] Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), célebre compositor de óperas italianas emblemáticas do *bel canto.* CARPEAUX , Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. p. 241-246.

conservarão por longo tempo. Os intérpretes das inspirações destes dous maestros, aqueles que primeiro nos fizeram conhecer suas belezas, a idade dispersou, e não foi por certo sem comoção e interesse que vimos ultimamente pisar na cena um dos seus representantes. Salve, velho artista! Nós te saudamos em nome dos antigos e modernos *dilettanti!* Em nome daqueles, porque ainda lembram-se com saudades das horas que, em sua mocidade, ouvindo-te, passavam alegres e esquecidos do lidar da vida; e em nome destes porque o culto das artes lhes merece respeito quando exercitado por homens cobertos de cãs e alquebrados pela idade. Ao convite que fez o Sr. Vaccani pai, anunciando o espetáculo em seus benefícios era impossível faltar; a concorrência de espectadores, pois, foi digna do artista, e grande deveria ser a sua satisfação quando, ao entrar em cena, foi recebido com palmas de saudação, que necessariamente lhe despertariam saudades e recordações do passado. Não é possível deixar de consignarmos aqui um procedimento que será por todos, não duvidamos, tachado de mesquinho. Nunca alugou-se o Teatro de S. Pedro para nele dar qualquer artista o seu benefício por mais de 400$ rs., e somente ao Sr. Vaccani exigiu-se 600$ réis! Aos artistas moços, cheios de vigor e tendo por si o incentivo da novidade, como os Srs. Robbio, Carlos Wynen [22] e outros, alugaram o teatro por menos 200$ rs. do que ao pobre velho que há tanto tempo vive entre nós e que sem dúvida entre nós morrerá. Reconhecemos que a diretoria tem o direito de pedir pelo aluguel do teatro a quantia que bem lhe aprouver; mas também diremos que certas delicadezas de proceder fazem-se muito louváveis e dignas de elogios.

Foi o espetáculo composto de peças avulsas e variadas, cuja análise circunstanciada não daremos aqui, porque longe nos levaria esse intento, e só falaremos do que se tornou mais digno de nota. Cantou o Sr. Vaccani a ária do *Maestro di Capella*. [23] Tem essa ária mais de um século e o cantor mais de meio século; respeito pois a esse século e meio. Com a Sra. Candiani cantou também o Sr. Vaccani o *duetto da Italiana,*[24] e, conquanto fosse bufo, uma só vez nos não sorrimos, porque duas ideias tristes nos apertavam o coração. Víamos um cantor, que fora distinto, lutando com o peso dos anos, e uma cantora que ainda é estimada, querendo vencer o abatimento em que vai caindo: o último representante de uma companhia que desapareceu, e a primeira representante de uma companhia que ainda existe, mas que vai ficar abalada com a sua ausência. Este *duetto* de despedida, cantado em terra de mouros, e no

[22] Sobre Carlos Wynen, ver nota 45, folhetim 2.
[23] *Il maestro di cappella*, *intermezzo-comico*, composto por Domenico Cimarosa, provavelmente entre 1786 e 1793.
[24] Sobre a referida ópera, ver nota 26, folhetim 30.

fim do espetáculo, pela Sra. Candiani e pelo Sr. Vaccani, é para nós de mau agouro. Queira Deus que os nossos temores se não realizem!

Há uma fábula de Esopo, na qual este engenhoso escritor conta como uma rã, querendo igualar-se à corpulência de um boi, tantos esforços fez, que até estourou. [25] Pedimos à Sra. Meréa que medite nesta fábula. Temos saudado com prazer os progressos que vai fazendo; mas, decerto, ainda não está ela nas circunstâncias de cantar qualquer música sem temer-se de suas dificuldades. A ária dos *Due Foscari*, [26] que ultimamente escolheu, é muito imprópria para a qualidade, força e execução de sua voz: *o andante* disse muito bem, porém o *allegro* esteve tão engrolado que nem uma só frase distinta percebemos. Continue a Sra. Meréa a estudar, que nos terá sempre por si; mas sobretudo escolha com critério e sem presunção as peças que deve cantar, e não se julgue, ainda tão fora de tempo, uma *prima-donna* de primeira força.

Enquanto a Sra. Barbieri cantava a ária de *Joanna Shora*, um capadócio da plateia entoava aquela tão conhecida cantiga de:*"Chora, menina, chora, chora porque não tem dinheiro";* [27] ao que o outro capadócio respondia: "Dinheiro tem ela; o que não tem é voz". Este diálogo capadoçal era injusto, porque em verdade a Sra. Barbieri estava cantando a ária sofrivelmente, e se não era credora de grandes aplausos, não merecia decerto censura, nem tampouco pateada; assim porém não entenderam algumas pessoas, que desarrazoadamente levantaram pateada contra a cantora e atiraram-lhe com algumas moedas. Esta última ação é infame e mesquinha, e mais avilta a pessoa que a pratica do que ao artista que se leva em vista desfeitear. Deem pateada, estão no seu direito, se direito se pode sempre chamar; mas não humilhem por semelhante modo ao artista em cena, e tanto mais que esse artista era uma mulher. E o mal é dar-se o exemplo, porque em revindita uma só mão pode lançar para a cena punhados de moedas. A pateada é permitida, porque supõe-se [28] um sentimento geral de desaprovação, e não assim os projetis, que podem ser julgados filhos de vingança particular, por isso que basta um só homem para os arremessar. Temos por vezes censurado a Sra. Barbieri, e a plateia lhe tem mostrado oposição constante; com vagar demonstraremos quem é de tudo isso culpado.

---

[25] Trata-se da fabula "O sapo e o boi". ESOPO. *Fabulas.* trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
[26] *I due Foscari*, tragédia lírica em três atos; libreto de Francesco-Maria Piave e composição de Giuseppe Verdi. Estreou no teatro Argentina, em Roma, a 3 de novembro de 1844.
[27] Não encontramos referências a essa cantiga.
[28] Transcrito como no jornal.

O Sr. Mugnay, *mandato expressamente,* entrou em cena com receio da represália: este *duetto do Elisir* [29] é de mau agouro para o Sr. Mugnay... cuidado com ele!

O Sr. Vento cantou uma engraçadíssima ária com muitíssima graça; mas ninguém riu-se.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

O barbeiro de Sevilha. — M. Abel. — Como a lembrança de um frade ia-nos fazendo perder o benefício de M. Mullot.

Quando tratamos da primeira representação do *Barbeiro de Sevilha* [30] expendemos a nossa opinião acerca do modo por que Mlle Duval variava e quase que transtornava a parte que o grande maestro escrevera para Rosina; [31] pondo porém de lado essa apreciação, só teremos agora palavras para patentear a admiração que quase sempre nos causa a prodigiosa agilidade de voz dessa cantora. Cadências claras e distintas, saltos dificultosos, escalas cromáticas granuladas e puras, com suma facilidade soltam-se de seus lábios para despertarem merecidos aplausos. É preciso conhecer-se que de perseverança e aturado estudo precisa qualquer cantora a fim de domar a voz e torná-la flexível e apta em obedecer à sua intenção, para não julgar demasiada os elogios que fazemos a Mlle Duval. Na parte dramática, basta notar a cena da janela com o tutor e a do bilhete com Fígaro para tê-la em conta de boa atriz. M. Guillemet representou com desembaraço e espírito o papel do Barbeiro, e, com uma navalha de tamanho ordinário e gestos naturais, tornou a cena do barbear cômica, mas não ridícula. Lançamos os olhos para a plateia e não tivemos o prazer de aí encontrar o Sr. Massiani. [32] M. Mullot tem agilidade de voz, diz o que está na música, mas tem a desgraça de não agradar: há muita gente a quem isso acontece. Vinha bem vestido, e no papel de soldado bêbado não só estava a caráter como representou sem exageração. [33] Tivemos ainda o dissabor

[29] *Elisir d'Amore*, ópera bufa de Fellice Romani e composição de Gaetano Donizetti. Ver nota 4, folhetim de 2.
[30] Conferir toda crítica dedicada ao teatro se São Francisco, folhetim 29.
[31] Ver nota 19 do folhetim supracitado.
[32] Ver as observações comentadas por Martins Pena sobre a interpretação de Francesco Massiani como Figaro no parágrafo dezessete, folhetim 34.
[33] Esse tenor interpretou o conde D'Almaviva.

de não ver entre os espectadores o mestre do guarda-roupa do Teatro de S. Pedro e o Sr. Sicuro. [34]

Ingrata e difícil é a tarefa de M. Abel [35] dirigindo a imperfeita orquestra do Teatro de S. Francisco, tendo ao mesmo tempo de acudir e guiar os cantores. É preciso ser professor como é M. Abel, e possuir os seus conhecimentos musicais, para levar ao fim qualquer ópera. Não era justo que deixássemos por mais tempo sem notar com elogio os esforços que faz para o regular andamento da orquestra que dirige. Esperamos que, debaixo de suas vistas e cuidado, continuará esta nos progressos que já se notam. Dificultoso é o cargo, mas M. Abel é um artista que não deve desanimar-se com dificuldades.

Havia um frade que dizia: "Tenho amanhã que pregar três sermões, rezar no breviário, cantar matinas, e depois um *Te Deum;* e para meus pecados ainda não estudei um só dos sermões. Como há de isto ser, e o que farei?" Outro frade, que assim o ouvia queixar-se, respondeu-lhe: "Frei Aflito, nada é mais fácil do que sairdes do embaraço em que estais. Escolhei das ocupações que tendes para amanhã a que mais insta, e abandonai as outras. ─ Não! não! lhe retorquiu ele; o melhor é ir dormir." E assim fez, no que mostrou muito juízo. Na sexta-feira [36] estivemos na mesma posição do frade. Havia no Teatro de S. Pedro *I Capuleti*, em S. Francisco o *Autômato de Vaucanson,* [37] em benefício de M. Mullot, e no Campo barracas do Espírito Santo e ópera de bonecos. A qual dos espetáculos dar preferência? Nunca nos vimos tão embaraçado. Às sete horas da noite, de pé no meio do Largo do Rocio, [38] não sabíamos que resolução tomar, e estávamos quase para ir dormir como o frade, quando ocorreu-nos sublime ideia, que pusemos imediatamente em execução. Fechamos os olhos e principiamos a andar à roda com velocidade; e logo que a rotação perturbou-nos e fez perder a posição dos edifícios do Largo, paramos, e, abrindo os olhos, achamo-nos voltado para o Teatro de S. Francisco: para aí, pois, nos dirigirmos; e assim teve M. Mullot a preferência de nossa visita. Ouvimos a *Part Du Diable*, e aplaudimos ao gentil

[34] O "o mestre do guarda-roupa" do teatro de São Pedro é o baixo Cayo Eckerlin, cantor sempre elogiado por seu figurino e maquiagem. Giacomo Sicuro foi o tenor que interpretou o conde D'Almaviva nas últimas representações dessa ópera em sua versão italiana.
[35] Primeiro violinista e regente da orquestra do teatro de São Francisco.
[36] 21 de maio.
[37] *L'automate de Vaucanson,* ópera-cômica em um ato de Luigi Bordèse e libreto deAdolphe de Leuven. Criada em Paris, no teatro da Opéra Comique, em 2 de setembro de 1840.
[38] Atualmente, Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. De frente para o Largo do Rocio, se situava o teatro de São Pedro, um pouco mais adiante, em direção ao Largo de São Francisco, se situava o teatro lírico francês.

Asmodeu; [39] mas, conquanto nos desse muito prazer, desejamos vê-lo quanto antes pelas costas, para desfrutarmos M. Mullot representando em português. [40] Dizíamos conosco:

"Das duas uma: ou M. Mullot espicha-se miseravelmente e muito teremos que nos rir, ou sai-se muito bem e toda a nossa admiração será pouca." Por fim de contas, não foi uma nem outra cousa; enganamo-nos redondamente. Recitou M. Mullot três pequenos diálogos, porque o resto da comédia é em música, certos sim, e como estão escritos, porém com detestável pronúncia; e não causando nem riso nem admiração, tornou-se enfadonho. Se encontrássemos M. Mullot na rua e em conversação nos falasse ele em português como faz na comédia, dir-lhe-iamos que era notável o progresso que havia feito no nosso idioma, atendendo ao pouco tempo que habita entre nós. Mas ouvi-lo no teatro!... Santo Deus!... É verdade que M. Mullot anunciou que representava em português no seu benefício do mesmo modo por que anunciaria que engoliria uma espada, comeria fogo ou dançaria na corda bamba: foi uma *isca* para apanhar os peixinhos; e o mais é que a pescaria foi-lhe proveitosa e magnífica. Cousas fazem estrangeiros!

[39] *Rôle* de Mlle Duval. Ver folhetim 33.
[40] O folhetinista refere-se ao *Autômato de Vaucanson*. No anúncio do benefício do *Jornal do Commercio,* de 21 de maio, havia o seguinte aviso "Nesta peça, o beneficiado desempenhará, em português, o papel do cavalheiro de Lancy.".

Folhetim do Jornal do Commercio

1 DE JUNHO DE 1847

A SEMANA LÍRICA [1]

A nova corte de Henrique VIII. Duas representações da ópera Anna Bolena. [2]

Henrique VIII [3] de Inglaterra foi um rei terrível e marido intratável; a seis mulheres enterrou, e dizem os historiadores que não teve remorsos. Morreu, foi dar contas a Deus, e sua alma, se é que homem tão descrido podia ter alma, encontrou ou no céu ou no inferno, que por aí andaria, espalhadas, as de suas mulheres Catarina de Aragão, [4] Anna Bolena, [5] Joana Seymour, [6] Anna de Cleves, [7] Catarina Howard [8] e Catarina Par; [9] e como que nesta vida não paga as maldades que comete, na outra recebe com usura o devido castigo, é de esperar que as

[1] Folhetim publicado na primeira página do Suplemento do *Jornal do Commercio.*
[2] Sobre a ópera ver nota 1 , folhetim 9.
[3] Rei da Inglaterra da dinastia dos Tudors (1491-1547), conhecido por sua tirania e impiedade, além de uma série de casamentos. Dentre eles, o mais conhecido foi seu relacionamento com Anna Bolena, célebre personagem histórica. Em 1527 Henrique se apaixonou perdidamente por ela, o que o motivou pedir a anulação de seu casamento com Catarina de Aragão. Em 1533 conseguiu, à força de sua autoridade, o pronunciamento de seu divorcio; entretanto, antes disso, já havia se unido a Anna Bolena. Desde então, rompe em definitivo as relações com a Igreja Católica, se pronuncia chefe supremo da Igreja Anglicana e confisca todos os bens de propriedade da Igreja de Roma. Em 1536 acusa a jovem rainha de adultério, motivo pelo qual é condenada à morte. Henrique se casa, então, com Joana de Seymour. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872, t. IX, verbete "Henri VIII".
[4] Filha de Ferdinand d'Aragon, Catarina d'Aragon (1485 -1536), viúva do príncipe Arthur da Inglaterra, casou-se com Henrique VIII em 1509 com quem teve uma filha, Maria Tudor. Além da paixão de Henrique por Anna Bolena, a carência de um herdeiro para o trono inglês motivou a ideia do divórcio declarado em 1533. *Encyclopaedia Universalis.* Disponível em: < http://www.universalis.fr/encyclopedie/catherine-d-aragon/ > Acesso em 2 de janeiro de 2013.
[5] Anna de Boulen (1500-1536), formada pela educação francesa, chegou à corte inglesa como dama de companhia da princesa Maria, filha de Henrique VII. Foi a segunda esposa do rei Henrique VIII. Casaram-se secretamente em 1532 (ver nota 2). Em 1533, nasce Elisabeth, a filha do casal. Apesar de tudo que o rei fez por Anna, em nome de sua paixão por Joana de Saymour, ele a acusou de adultério e incesto. Anna foi decapitada em 19 de maio de 1536. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1867, t. II, verbete "Boulen (Anna)".
[6] Nascida em 1516 e falecida em 1537. Dama de companhia de Anna Bolena e terceira esposa de Henrique VIII; o casal se uniu oficialmente no dia seguinte à decapitação de Anna Bolena. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1875, t. XIV, verbete "Seymour (Jeanne) ".
[7] Casou-se com Henrique VIII em 1539. Anna teria inspirado grande aversão ao rei. Ele conseguiu a anulação do casamento em 1540. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1869, t. IV, verbete "Cleves (Anne de)".
[8] Filha de Edmond Howard e sobrinha do adversário de Cromwel, o duque de Norfolk, Catarina (1522-1541) foi a quinta esposa de Henrique VIII, a partir de agosto de 1540. Dona de uma personalidade forte, contraditória e petulante, foi condenada à decapitação em 1542 sob acusação de adultério e por ter tido vários amantes desde a adolescência. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1872, t. IX, verbete "Howard (Catherine) ".
[9] Catarina Parr (1509-1548), sexta esposa de Henrique VIII. Viúva aos quatorze anos, era uma mulher instruída e aplicada aos estudos de teologia; casou-se com o rei inglês em julho de 1843. Ao seu lado, Henrique VIII faleceu em 1547. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1874, t. XII, verbete "Parr (Catherine)".

almas das rainhas se vingassem da alma do rei onde quer que a encontrassem. Para nós é crença profunda que a mulher nunca perdoa ao marido, e que vinga-se ou neste ou no outro mundo. Tais conhecemos nós que trocariam de boa vontade as delícias do paraíso pelos tormentos do inferno só para terem o prazer de atiçar o fogo em que ardessem eternamente as suas caras metades. Romanticamente falando, Henrique VIII foi o rei mais interessante de toda a cristandade, nem há outro que se lhe avantaje e que mais afeições mereça dos corações sensíveis. Mulher no leito, mulher na cova; não há nada mais expeditivo. Os poetas, essa raça lacrimosa que esmerilha os fatos mais horrorosos da história para educação e edificação da humanidade, não podiam deixar no silêncio do túmulo a gigantesca figura de um rei que cortava os nós de Himeneu [10] com o cutelo do algoz. Isto é magnífico, poético e verdadeiramente real. No tempo de agora, de proceder prosaico, os homens desatam esses nós a pontapés; mas estes não têm vates que os cantem. Tanto pior para eles.

Em prosa, em versos e em música temos ouvido o herói inglês, e hoje estamos convencidos que os fantasmas conservam os defeitos que tinham enquanto viviam como homens entre os seus semelhantes. A primeira vez que vimos o Sr. Fiorito representando o papel de Henrique VIII com olhares espantados e furiosos, arrebatados ademanes, violento pisar e irisadas barbas, dissemos conosco: "Eis aqui um homem que tem estudado profundamente a história: assim devia ser o rei mata-mulheres; e nem era possível que tivesse exteriores agradáveis e maviosidade de gestos quem possuía tão bárbaro coração. Bravo o Sr. Fiorito!" Há atores felizes, que não só interpretam com exatidão o caráter das personagens que representam, como dão-lhe verdadeira vida por circunstância fortuitas e alheias de sua vontade. Henrique de Inglaterra viu sumir-se pela terra adentro todas as suas mulheres e cúmplices, e o Henrique do Teatro de S. Pedro viu desaparecer pela barra e pela porta afora as suas primeiras mulheres e todos os seus sequazes. Contemos. Foram pela barra afora Marieta-Seymour, Deperini-Smeton, Grazziani-Percy, Ricci-Rochefort, Deperini-Hervey, e pela porta da rua Candiani-Bolena, Delmastro-Seymour, [11] Luisinha, dama de honor, e Apolinário, fidalgo. Está pois o nosso Henrique com toda a sua corte reformada. Se continua nesse andar, podemos apostar, sem temor de perder, que muito breve dará com toda essa nova

[10] Himeneu, deus que conduz o cortejo nupcial. Rapaz belíssimo, era até mesmo confundido com uma moça. Na ocasião do casamento das filhas de Danaos, piratas raptaram um grupo de moças, as quais foram resgatadas por Himeneu. AVEDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1931.

[11] O folhetinista une os nomes dos cantores que já representaram *Anna Bolena* na temporada de 1846-1847, ao dos personagens; são eles, respectivamente: Marieta Marinangeli, Margherita Deperini, Angiolo Graziani, Vicente Ricci, Giuseppe Deperini, Augusta Candiani e Clara Delmastro.

fidalguia em pantana, e que para o ano teremos outra fornada. Deus o queira! Já agora vai isto em ar de marmota, em que as figuras se sucedem.

Vejamos agora se o rei teve razão em mandar degolar a mulher e seu amante, e de casar-se com a Seymourzinha. À primeira vista ninguém dirá o contrário; porém nós não julgamos tão levemente negócio de tamanha importância; e demais, não basta só *ver,* é preciso também *ouvir*. Principiemos. [12] Deu o Sr. Ribas as rabecadas do costume, bateu na lata, subiu o pano, e vimos uma sala do palácio real da Grã-Bretanha já muito usada, e no meio alguns fidalgos coristas com roupas tão usadas como a sala. Valha-nos ao menos esta harmonia, pois que a não houve no que cantaram. Apareceu a Seymourzinha (Sra. Meréa), vestida com elegância e um pouco desconfiada; cantou a sua cavatina nem bem nem mal e foi-se, atravessando sozinha aquela imensa sala, cujas colunas tremiam. De novo veio a corte, porém mais numerosa, acompanhando a Bolena (Sra. Lasagna). Ente os servidores da rainha distinguia-se o pajem Smeton (Sra. Canonero) pelo bom gosto e gentileza do seu trajar. Para cantar a *romanza* deram-lhe uma harpa, e foi este instrumento mais de martírio que de acompanhamento. Smeton é um pajem de baixa estatura, e quem é pequeno tem forçosamente os braços curtos, e sendo o tampo harmônico da harpa quadrado e largo, viu-se em transes mortais o misérrimo pajem para dedilhar as cordas. Grande foi a atrapalhação da Sra. Canonero para acomodar braços e pernas, e doeu-nos n'alma vê-la tão aflita. Abrace-se aí qualquer pessoa com uma trave a mexer com os dedos; tenha-se além disso na pontinha dos pés com grande cuidado de não amarrotar as bonitas vestes, e cante, a ver se sai cousa que preste; é impossível. Assim pensou Anna Bolena, e cansada, e talvez enjoada de ouvir o seu pajem, fez-lhe a desfeita de o interromper no meio da terceira copla, e, dar-lhe um quinau, principiou a cantar a nossa dileta ária

Come innocente e giovane.[13]

Atacou o *andante,* e, após o *allegro*; e nós, que lhe havíamos dado religiosa atenção, exclamamos involuntariamente no fim: "Meu Deus! Meu Deus! quem nos dará notícia da Sra. Candiani?" [14]

Mas se a Anna Bolena II nos não extasiou nessa ária, como sempre nos acontecia quando a ouvíamos cantada pela Anna Bolena I,[15] admirou-nos as belas cadências que fez. Em o nosso teatro, e com o nosso público, as cadências finais são sempre de grande recurso

[12] O espetáculo comentado subiu ao palco em 26 de maio, quarta-feira.
[13] Cena II, Ato I. Em português: "Como inocente e jovem".
[14] Cantora que havia interpretado Anna Bolena nas temporadas de 1844 e 1845. Ver folhetim 9.
[15] No jornal "Anna Bolena IIª" e "Anna Bolena Iª".

para os cantores, e meio infalível de arrancarem aplausos. Cantem como quiserem, engulam notas, adulterem frases, mas no finalizarem os períodos musicais corram com a voz para baixo e para cima, interrompam no meio essas escalas com três *gruppetti*, dous *trinados* e uma *tenuta,*[16] façam da voz uma grinalda do sons enfeitada e retorcida, que as palmas choverão aos centos. A receita é fácil, use dela quem quiser e puder.

Toda a corte com a rainha à frente foi-se embora e não nos deixou saudades. Em um quarto do palácio, entrando por porta falsa, vem o rei visitar Seymour. Neste *duetto* o Sr. Fiorito mostrou-se menos arrebatado, e mais humanizado e pálido, e a Sra. Meréa, que disse bem o *andante,* no *allegro* deixou muito que desejar, porque sua voz não podia seguir o andamento tomado. Esta *cabaletta* já foi *moderada* no tempo da Sra. Delmastro, *viva* no da Sra. Marieta, [17] *prestíssima* [18] agora, e nesse andar ainda a veremos *desesperada.* Tanto pior para a futura cantora que tiver de aguenta-la!

Rei e amante desapareceram, e em seu lugar, entre arvoredos, assomou Percy (Sr. Tati), e como encontrasse muito a propósito seu amigo Rochefort (Eckerlin), em sua presença com muita sensibilidade disse *aria*

Da quel dì che, lei perduta. [19]

No *allegro* trapaceou e fez prodígios de esperteza, mas tudo com a sua conhecida habilidade. A respeito do Sr. Tati nesta ópera, permitam-nos uma comparação, banal sim, porém que exprime bem o nosso pensamento. Vê-se, por exemplo, um homem *obrigado* por diversas circunstâncias a sair para rua com uma casaca larga, comprida, e feita para outra pessoa: se ele é inábil, assim a vestirá, e levará apupada; mas se tem em si recursos, se é avisado e esperto, fecha-se primeiro no seu quarto, desmancha toda a casaca, encurta de um lado, corta de outro, cose-a de novo pela medida de seu corpo, e então sai com ela para rua. O pano da casaca conserva-se sempre o mesmo, só a forma é que mudou, e o nosso homem faz boa figura, e para muitos é tido em conta de rigoroso modista. É esta exatamente a situação do Sr. Tati na ópera de que tratamos. Via-se *obrigado* a cantá-la por motivos que todos sabem e que seria agora inútil repetir, e como é ele avisado e esperto, lá arranjou com muita

[16] De acordo com a terminologia musical, grupeto, do italiano *gruppetto,* é um ornamento da melodia formado de três ou mais notas; o trinado, por sua vez, é a alternância rápida entre nota real e sua superior; já a tenuta é o prolongamento da nota que está sendo executada. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 64.

[17] Clara Delmastro foi quem interpretou Joana Seymour na estreia de *Anna Bolena* no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1844. Marieta Marinangeli, por sua vez, interpretou o mesmo *rôle* nos primeiros espetáculos dessa temporada em curso (1846-1847), cujo primeiro espetáculo se deu em 13 de novembro de 1846. Ver folhetim 9.

[18] Em música, moderato é o andamento intermediário entre os andamentos rápido e lento; vivo ou *vivace* refere ao andamento rápido; e *prestíssimo* ou *presto* é o andamento acelerado, mais rápido que o *allego.* BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.* p. 17.

[19] No jornal, "di", sem acento, e "ché", acentuado. Em português: "Daquele dia que, ela perdida [...]".

habilidade a *particella* para o talhe de sua voz, e tem feito boa figura, e para alguém é tido ainda em conta de tenor. [20]

A caçada reuniu na floresta todas as personagens da ópera, exceto a Seymour, que ficou em palácio, provavelmente triste e chorosa por não ter cantado bem o dueto. Depois do reconhecimento de Percy, da raiva do rei que lhe não quer dar a mão a beijar, das aflições da rainha por ver seu antigo amante ameaçado e em perigo de vida, canta ela a tão sentida endecha:

Io sentii sulla mia mano
La sua lagrima corrente. [21]

E forçoso é dizê-lo, sua voz não é própria para esses cantos de melancolia; e se no-la despertou, foi por lembrarmo-nos daquele tão chorado tempo em que a Sra. Candiani fazia fanatismo com a suavidade e melodia do seu canto. A *stretta* [22] deste final de cena foi sofrivelmente desempenhada.

Em um dos gabinetes do castelo contíguo ao quarto de Anna vem Smeton cantar mágoas e amores pela sua soberana cujo retrato mira com piscantes olhos, assim dizendo:

Adorate semblanze...addio beltade.[23]

Não se desenvolveu mal, seguindo o canto com cuidado. Na segunda volta do *allegro* fez algumas variações que foram aplaudidas. Depois da estreia na ópera *Safo*, a Sra. Canonero tem perdido muito do conceito que então ela se fez: [24] firme-se em papéis como o de Smeton, que é inteiramente apropriado à sua voz, procure igualar esta, e esteja em cena com mais animação; quando não, ficará desacreditada, como cantora, está bem entendido: deixemo-nos de equívocos.

Saltaremos a cena em que Rochefort insta com a irmã para que conceda uma entrevista a Percy; não daremos a este estranho pedido o nome que merece; passaremos também por alto os temores e aflições dos dous amantes, a intervenção do pajem com a espada em punho, e a terrível aparição do terribilíssimo Henrique, para notarmos que a Sra. Lasagna cantou muito

[20] Sobre a polêmica em torno do registro vocal de Felippo Tati e seu desempenho em *Anna Bolena,* ver o texto de 17 de novembro de 1846, em Anexo 3, e os folhetins de 5 e 14.
[21] Cena VIII, Ato I. Em português: "Senti sobre minha mão/ A sua lágrima corrente".
[22] Na terminologia musical, *stretto* designa o momento em que dois temas de uma composição se aproximam ou diz respeito aos andamentos de velocidade crescente no final da peça. BENEDICTIS, Savino. *Terminologia... op. cit*., p.118.
[23] Cena IX, Ato I. No jornal lê-se "beltrade". Em português: "Adoradas formas ... adeus beleza".
[24] A estreia se deu no dia 5 de abril de 1847 e foi comentada pelo crítico no folhetim 28.

bem todo esse final. Com expressão e sentimento respondeu ao rei, que a ameaçava, dizendo: "*Giudici ad Anna!"* [25] e enérgica e vibrante soltou a voz com imprecação, bradando:

Ah! segnata è la mia sorte
Se mi accusa chi condanna.[26]

Nessas ocasiões é para nós verdadeiro prazer ouvir a Sra. Lasagna; e, não sendo dos últimos em aplaudi-la, somos dos primeiros em tecer-lhe elogios. Com o *tutti,* ou berreiro final, concluiu-se o primeiro ato, veio o pano abaixo, levantaram-se os músicos, e dispersou-se o povo assim com fisionomia de quem não estava muito satisfeito. Durou o intervalo meia hora puxada, apesar de quer o art. 24 do regulamento dos teatros reza que *de ato em ato não haverá mais que o intervalo de dez minutos.* É verdade que o regulamento serve somente para multarem-se os artistas, inclusive quando *nos ensaios tiverem na mão objetos estranhos aos papéis que representam* (art.11); porque o mais que lá está e que diz respeito à administração é letra morta.

Tanto esperamos, que afinal ergueu-se o pano, e vimos uma sala, uma cadeira de espaldar e algumas donas que gesticulavam alinhadas, cantando em *coro*; depois ouvimos a *preghiera* de Anna Bolena, e em seguida o *duetto* desta com Seymour. Tanto a Sra. Lasagna como a Sra. Meréa cantaram bem e interpretaram com inteligência a situação das duas heroínas. O momento mais feliz da Sra. Meréa é quando diz em delírio, depois de levantar-se dos pés da rainha, cuja piedade implora:

Ah! no: perdono
Dal mio cor punita io sono. [27]

Não é menos de notar-se a resposta que aquela lhe dá, compreendendo esse amor que lhe foi também sua perdição:

Va, infelice, e teco reca
Il perdono di Bolena. [28]

Pela primeira vez no nosso teatro este *duetto* finalizou bem; a *coda* [29] é difícil para a união das duas vozes, por isso que, principiando em frases rápidas e alternadas, tem de unirem-se em

[25] Em português: "Julgamento a Anna".
[26] Cena XV, Ato I. Em português: "Ah, decidida é minha morte / Se me acusa quem condena".
[27] Cena III, Ato II. Em português: "Ah, não! perdão/ Do meu coração sou eu punida.".
[28] Idem. Em português: "Vá, infeliz, ei-la arrebatada / O perdão de Bolena".
[29] Em música, trata-se do apêndice final de uma composição, pela qual é determinada a cadência final. BENEDICTIS, Savino. *Terminologia... op. cit.* p. 32.

terças e depois em movimento contrário. As duas fazem uma *fermata,*[30] entram em tempo e seguem de acordo até o fim. Mereceram os aplausos que tiveram.

O coro dos cavaleiros, bem dirigidos pelo Sr, Sicuro no papel de Hervey, esteve sofrível; o *terzetto* entre o Rei, Anna e Percy, apresentou seus altos e baixos. Para as melancólicas recordações de Percy

Fin dall'età più tenera, [31]

precisa-se de uma voz fresca e melodiosa, e a do Sr. Tati não está muito nesse caso. O desenvolvimento desse tema tratado em trio ressente-se do mencionado defeito e da nenhuma sensibilidade com que o toma a Sra. Lasagna. O *allegro* andou melhor, para o que muito contribuiu a corpulenta voz do Sr.Fiorito. É costume abaixarem o pano no fim deste *terzetto*, cortando o ato em dous; e fazem bem, porque assim deixam o público tomar fôlego, e a nós também, para continuarmos nesta análise.

No tempo da Seymour I, foi sempre de nossa embirração a sua ária do segundo ato; com a Seymour II, desvaneceu-se um pouco a antipatia que lhe tínhamos; e hoje, cantada pela Seymour III, [32] estamos com ela reconciliados, e muito prazer nos dará a Sra. Meréa todas as vezes que a cantar tão bem. Sobre a segunda ária do Sr. Tati na prisão, reportamo-nos ao que já dissemos acerca da primeira, e nada mais.

Logo que Percy sai da cena, entram as Marias-Behús [33] e choram em coro. É lástima ouvi-las; mas não há remédio. Todo o final do ato pertence à Sra.Lasagna, e houve aí tal mistura de cousas boas e más, que discriminá-las seria difícil, e só notaremos a *romanza* e a *cabaletta*. A Sra. Candiani não tem a força da voz da Sra. Lasagna, nem mesmo a sua execução; porém nos cantos de poesia e melancolia fica-lhe a perder de vista. Talvez seja parcialidade nossa, mas confessamos ingenuamente e de coração que a *romanza*

Al dolce guidami
Castel natio... [34]

cantada por outra pessoa que não seja a Sra. Candiani, nos é insuportável. Em compensação, a Sra. Lasagna na *cabaletta*

Coppia iníqua, l'estrema vendetta...[35]

---

[30] Do italiano, que designa em música, uma suspensão. BENEDICTIS, Savino. *Terminologia... op. cit.* p. 56.
[31] Cena VI, Ato II. Em português: "Fim da idade mais adorável".
[32] Respectivamente interpretada por: Clara Delmastro, Marieta Marinangeli e Carolina Meréa.
[33] Maria-Behú designa a Verônica, do episódio bíblico da paixão de Jesus; essa personagem, chorando, entoava desolada e aflita as *Lamentações de Jeremias.*CASCUDO, Luís Câmara. *Locuções Tradicionais do Brasil.* São Paulo; Global, 2008. p. 109 *apud* RONCARI, Luiz. Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história. *Letras de Hoje.* Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 131-135, abr/jun 2012.
[34] Cena VI, Ato III. Em português: "Ao doce guia-me / Castelo natal".

com tal energia cantou, dando expansão à sua possante voz, que nesse ponto julgamo-la superior à Sra. Candiani.

Temos chegado ao fim da análise da ópera *Anna Bolena*, e em resumo diremos: se não a tivéssemos ouvido tantas vezes cantada pela Sra.Candiani, com prazer a ouviríamos agora pela Sra. Lasagna; mas já é tarde, e a confrontação não é por certo vantajosa à última cantora. Desta opinião parece-nos que é também o público, porquanto deu provas disso abandonando quase completamente a segunda representação, que foi na sexta-feira.

Fala-se por aí da *Norma* e de *Beatrice* cantadas pela Sra. Lasagna. Muito tememos nós por essa ressurreição. Quando se convencerá a diretoria que é mais conveniente fazer estudar óperas novas do que repetir as velhas por nova reforma? Ai Jesus! os homens são duros de convencer; e a Sra. Lasagna é, como se costuma dizer, quem paga o pato. Pobre senhora! agarre-se com *S. José.*

— Na sexta-feira [36] deram-nos, como já dissemos, a repetição da mesma ópera, e tão poucas pessoas estavam no teatro, que facilmente os espectadores podiam contar-se mutuamente a fim de passar alguns momentos divertidos, enquanto o Sr. Sicuro atrás do pano fazia volatas para indenizá-los do quase nada que cantara no papel de Hervey. Eis aí um artista consciencioso: pagam-lhe para que cante, e, por fás ou por nefas, em cena ou nos entreatos, cumpre a sua obrigação. O mais notável dessa noite foi que todos os aplausos que deram aos cantores, goraram. Com que cara de tolo não fica o homem que principia a dar palmas que não são correspondidas!... Muito sofre quem palmeja.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

O cavalo de Bronze. — Como se zomba com o benigno público.

Há bem tempo que não corre uma semana tão despida de espetáculos: no Teatro de S. Pedro *Anna Bolena* reformada, no de S. Francisco o *Cavalo de Bronze* estropiado,[37] e nada mais. Já tivemos ocasião de ocupar a atenção do condescendente leitor com a análise desta ópera-cômica; [38] não insistiremos pois para não amofiná-los, e somente lhe pediremos a

[35] Cena VII, Ato III. Em português: "Casal iníquo, a extrema vingança...'
[36] 28 de maio de 1847.
[37] Espetáculo da quarta-feira, 26 de maio.
[38] Assunto principal do folhetim 20.

permissão de dizer algumas palavras acerca dos cantores e cantoras. É nossa opinião, emitida com a maior delicadeza e polidez possível, que todos estiveram abaixo do ordinário. Mlle Duval cantou como uma pessoa rouca, Mme Mège como uma pessoa enregelada; e Mme Levasseur não cantou como pessoa nenhuma: riu-se; M. Pousseur dormiu com um olho fechado e outro aberto, a fim de espiar por este a M. Abel para saber quando deveria cantar. M. Mullot não sabia o que cantava, e para disfarçar passeava pela cena com admirável desgarro. M. Georges... Oh! esse sim, esteve estupendo! Do seu papel não sabia nem palavra, e nem nós também as temos para classificar o seu desleixo e eterna zombaria com o público: da música não recordava-se uma só nota, e demasiada bondade tiveram os espectadores em não lhe darem o alamiré de solfa batida. Em uma palavra, houve da parte de todos, e particularmente deste nosso amigo, um tal desleixo e pouco caso, que foi cousa por maior e digníssima de uma tremenda pateada. Ah! que se ela rompesse, bradaríamos entusiasmados: "Assim, rapazes, batam, batam, e nunca os pés lhes doam!" Desculpam-se esses executores de músicas com a falta de necessários ensaios. E que temos nós com isso? Queremos ouvir as óperas sabidas; quando não, os artistas serão fustigados, assim como o seu empresário, o Sr. João Caetano. Nada se zombaria com o público! Até quando, ó cantarejo povo, abusarás da nossa paciência?

Folhetim do Jornal do Commercio

8 DE JUNHO DE 1847

A SEMANA LÍRICA [1]

O Conservatório Musical. As Sras.Lasagna e Barbieri, e os mais cantores da Lucrecia Borgia. — O Barbeiro de Sevilha e a censura à Sra. Mugnay. — Um lembrete de amigo ao Sr. inspetor de cena. — Algumas reflexões.

Há oito meses que em um dos nossos folhetins, falando dos coros e notando os seus defeitos e causas que para isso concorriam, dizíamos: "Como remediar esse mal? Como colocar os espetáculos líricos no grau de perfeição que nossas exigências e gosto requerem, pelo que diz respeito a essa parte?" [2] Lembramos então a criação do Conservatório de Música, para cuja manutenção o corpo legislativo havia concedido loterias; lastimamos a indolência que paralisava as pessoas mais interessadas neste negócio; apontamos as suas conveniências, e concluímos: "Quem sabe que resultado poderemos ainda colher? Com menos de dois anos teremos um corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias, e digno de se fazer ouvir em cena; e alguns filhos do país terão com isso lucrado; circunstância esta que não é de desprezar. Ainda mais: dentre os discípulos, um ou outro haverá que, dotado pela natureza de talento e boa voz, possa ainda um dia subir a grande altura e medir-se com vantagem com qualquer artista estrangeiro. Outra vantagem se colherá do estabelecimento do mencionado Conservatório, e é esta a criação da ópera brasileira."

Se nossas observações e desejos serviram para despertar o adormecido ânimo das pessoas que deviam figurar à frente deste estabelecimento, não sabemos; mas quer-nos parecer que para isso alguma coisa contribuíram. Na conformidade do decreto de 21 de janeiro do corrente ano, [3] e do art. 9º do plano que o acompanhou, contendo as bases segundo

[1] Folhetim publicado na primeira página do Suplemento do *Jornal do Commercio.*
[2] Citação do folhetim 6. De fato, nesse texto um dos temas são os coros do teatro de São Pedro de Alcântara.
[3] O Conservatório de Música do Rio de Janeiro foi criado pelo decreto 238, de 27 de novembro de 1841; entretanto, ele foi criado de fato somente após o decreto 496, datado de 21 de janeiro de 1847, adendo do anterior. O artigo nono, estabelece as bases da administração da instituição nos seguintes termos: "O Conservatório, além dos professores e dos demais empregados que forem necessários, terá um diretor e um tesoureiro que serão nomeados pelo Governo Imperial dentre os membros da Sociedade de Música, que reúnam as habilitações necessárias para o exercício de tais lugares [...]". ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva*

as quais se deve estabelecer o Conservatório, foi nomeada pelo governo a comissão diretora que deve zelar e fazer progredir o estabelecimento. Esta comissão é composta dos Srs. Francisco Manuel da Silva, [4] diretor interino; padre Manuel Alves Carneiro, [5] tesoureiro, e Francisco da Mota, [6] secretário. Por aviso da Secretaria do Império, de 15 de maio [7] próximo passado, foi concedida uma das salas do Museu para nela se estabelecerem as aulas primárias do Conservatório; e ao Sr. J. P. da Veiga [8] baixou uma portaria ordenando a extração das loterias concedidas por decreto de 27 de novembro de 1841 à Sociedade de Música desta corte. [9]

Em breve pois abrir-se-á nova e honrosa carreira para muitos de nossos patrícios; vê-los-emos em pouco tempo com uma profissão independente; e o caminho do bem-estar, e para alguns o da fortuna, se patenteará diante deles. Coragem! Se a natureza não foi igual na distribuição de seus dons, se não é dado a todos sair da mediocridade e distinguir-se, o estudo regular sempre faz do homem alguma coisa e o torna mais ou menos útil. Aqueles dos discípulos do Conservatório a quem a inteligência for escassa não brilharão na primeira plana, mas terão adquirido, à força de estudo e de aplicação, uma profissão livre; porém aqueles com quem foi liberal a mão de Deus e cujo gênio adormecido só espera o despertar, poderão ter ainda distinto lugar na sociedade. Não há nações privilegiadas; o talento foi por Deus espalhado por toda a terra; e se alguns povos mais se distinguem em certas artes, é pelo desenvolvimento e animação que se lhes dá, e bom método que seguem no seu ensino. É preciso que desapareça entre nó o preconceito de que só italianos podem cantar e compor óperas italianas. O exemplo em toda a Europa tem mostrado o contrário. Porque haveria uma exceção pra os brasileiros? Ninguém conhece os recursos que em si tem; o estudo é que o desenvolve e lhe dá a medida do seu valor; estudem pois os nossos patrícios, tenham coragem

---

e seu tempo. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1. p. 249-251.

[4] Importante músico e compositor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1795 e falecido em 1865. Estudou música com padre Maurício e com o célebre músico Neukomm. Compôs a música do atual Hino Nacional brasileiro em 1831. Além da nomeação para a direção do Conservatório de Música em 1841, foi nomeado compositor da Capela Imperial, em 1842. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... , op. cit.,*v. 2. p. 230-236.

[5] Violista, discípulo de José Maurício. Foi nomeado como músico da Capela Real em 1823. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit.,* v. 2. p. 154.

[6] Músico e professor de flauta, fagote e corne-inglês. Foi nomeado para a Capela Real em 1822 e secretário da Sociedade Beneficência Musical a partir de 1834. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit.,* v. 2. p. 201.

[7] A data do aviso parece ter sido 27 de maio e não 15 de maio. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit.*, v. 1. p. 252.

[8] Não foi encontrado dados biográficos referentes a S. J. Veiga.

[9] A primeira loteria foi extraída em 11 de setembro de 1847. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel... op. cit.,*v. 1. p. 252.

e perseverança, que ainda algum dia estas nossas palavras serão lembradas com agradecimento.

Sabemos que são raros esses compositores e cantores de grande nomeada, e que dos conservatórios da Europa poucos são os que adquirem subida fama; mas não é esta consideração de desanimar; antes pelo contrário deve ela despertar a nossa emulação, para merecermos também os favores da distinção e da fortuna.

Quase todas as nações europeias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? Todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos dizem o que podem fazer seus autores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; o público, que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta ideia.

Expormos os relevantes serviços que pode prestar o Conservatório às orquestras, dando-nos bons *instrumentistas*, é inútil, por serem de fácil compreensão. Temos presentemente muitos músicos para bandas militares, mas não assim para orquestra de um teatro de canto, por isso que lhes faltam estudos especiais e sistemáticos. A esta falta só pode para o futuro remediar o conservatório.

Apelamos para os bons desejos do Sr. Francisco Manuel da Silva, que sem dúvida, compreendendo os resultados da missão de que se acha encarregado, lhe prestará todos os desvelos. Consta-nos que este senhor pretende adotar para os exercícios práticos o método que de Wilhem,[10] aprovado pelo Conselho Real de Instrução Pública de França, e adotado pela Comissão Central de instrução Primária de Paris. Louvamos tão acertada escolha, da qual se colherão sem dúvida imensas e rápidas vantagens. Quanto à parte teórica da arte, ocupa-se o Sr. Francisco Manuel em organizar um compêndio, [11] que será de grande proveito para os

[10] Guillaume-Louis Bocquillon, chamado de Wilhem (1781-1842), compositor francês e fundador de escolas de canto na França. Em 1819 passa a elaborar um método de ensino de canto e solfejo, quando é estabelecido o ensino nas escolas primárias de Paris. Em poucos anos, seu método, assim como o ensino de canto e solfejo é difundido em Paris e, na década de 1840, no exterior. Em 1835, foi nomeado diretor inspetor geral de ensino de canto nas escolas primárias da região do Sena e, posteriormente, diretor geral de ensino universitário de canto. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1875, t. XV, verbete «Wilhem».

[11] *Compêndio de Princípios Elementares de Música para uso do Conservatório do Rio de Janeiro (*1848).

discípulos. Para não tornar longo este artigo, o finalizaremos pedindo ao governo que continue a proteger eficazmente o Conservatório Musical Brasileiro, que pode ainda ser muito útil e vantajoso à nação. Pelas artes civilizam-se os povos.

Depois de tratarmos do objeto que fica acima exarado, principiaremos a nossa tarefa semanal dizendo algumas palavras sobre a última representação da ópera *Lucrecia Borgia*. [12] Vai pela décima ou vigésima vez que ocupamos a atenção do leitor com a análise, apreciação, facécias e motejos da dita ópera, [13] e tanto que já tememos ser fastidiosos; mas o público é bom, muito bom, e assim como atura e paga as sempiternas *reformas, ressurreições, enxertos* e *espeques*, [14] e perdoa com magnanimidade à governança teatral que lhas impinge, esperamos que relevará também as nossas repetições. E demais, somos como o satélite que acompanha o planeta em sua rotação: se este toma errada via, forçoso nos é acompanhá-lo, até o dia em que benéfico cometa, abalroando-o, atire-o por esses ares e nos faça gravitar para melhor centro. Assim como há portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses [15] por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anticristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com ela morreremos, legando-a a nossos filhos. Deixemo-nos porém de metáforas, e falemos dos cantores e cantoras em frases comezinhas.

Lucrecia Borgia é a ópera por excelência da Sra. Lasagna, e na verdade faz nela bela figura. [16] Muitas vezes o temos dito e ainda o repetiremos: se tivessem conhecido a especialidade desta cantora, se ela mesma se conhecesse a si, mais conceituada estaria a esta hora. Se depois da *Lucrecia* tivesse cantado óperas como *Nabucodonosor*, [17] *Gemma de Vergi,*[18] *Maria de Rudenz* [19] e outras do mesmo estilo e força, muito teria ela ganho em sua reputação artística, assim como o teatro nos seus interesses. Com as mil dificuldades que existem para termos cantores de subido merecimento, é necessário que a direção do teatro empenhe todas as suas forças pra acreditar aqueles que o acaso traz às nossas praias, confiando-lhes óperas em que possam ser ouvidos com prazer, e evitando confrontações desairosas; porque do contrário, expondo-os ao desagrado ao público, os compromete e dá provas de incapacidade. A Sra. Lasagna é sempre ouvida com prazer desempenhando o papel

[12] Espetáculo dado na terça-feira, 1º de junho de 1847.
[13] Até então, *Lucrecia Borgia*, foi tema dos folhetins de 1º e 11 de novembro de 1846 e de 27 de abril e 3 de maio de 1847, respectivamente, folhetins 7, 8, 30 e 31.
[14] A respeito do "sistema de espeques", ver folhetim 26 e seguintes.
[15] No jornal, grafado com inicial maiúscula: "Ingleses".
[16] Sobre a primeira representação dessa ópera na temporada corrente, ver folhetim 7.
[17] Sobre essa ópera, ver nota 7, folhetim 30.
[18] Originalmente intitulada *Gemma di Vergy*, ópera em dois atos e cinco quadros de Gaetano Donizetti e libreto de E. Bidera. A primeira representação aconteceu em 26 de dezembro de 1834, no teatro Scala de Milão.
[19] Drama trágico em três atos, também de G. Donizetti, libreto de Salvatore Cammarano. Criado no teatro Fenice de Veneza em 30 de janeiro de 1838.

da terrível Borgia, e ainda nesta última representação, em que muito bem se houve, recebeu justos e merecidos aplausos. Compare-se esta última recepção pública com a que tem tido na *Straniera*, e ultimamente em *Anna Bolena* [20] e digam os seus mais fervorosos defensores se temos ou não razão de assim falar. Sabemos que estas nossas palavras vão perdidas; mas perguntaremos: "Quem lucra com o crédito dos artistas, nós ou o teatro?" A resposta é óbvia.

Hoje estamos muito sérios, e falando do Maffio Orsini, [21] não diremos se esteve gamenho e dengoso, se cantou bem ou mal, e se merecia palmas ou pateada; outro é nosso intento: queremos provar que a oposição manifestada pelo público e pela imprensa contra a Sra. Barbieri é toda devida à diretoria. A Sra. Maria Amália Monteiro [22] é atriz de reputação e bem conhecida pelo bom desempenho dos papéis jocosos nas farsas e entremezes; mas se um dia quiser ombrear com a Sra. Ludovina, [23] representando *Inês de Castro,* [24] *Fayel* [25] ou outra qualquer tragédia, esse mesmo público, de quem é hoje tão querida e aplaudida, seria o primeiro em desfeiteá-la em cena. É esta exatamente a situação da Sra. Barbieri. A diretoria, por proteção, simpatia, acinte ou o quer que seja, elevou esta cantora a uma posição no teatro que não podia ocupar, e concedeu-lhe ordenado quase igual aos das primeiras cantoras; mas o público, que presenciou este disparate, disse mentalmente à diretoria: "Tu podes celebrar com qualquer cantora o contrato que bem te parecer, e conceder-lhe o ordenado que tua afeição marcar; porém, por mais que queiras, não lhe poderás dar um só átomo de merecimento artístico. Iguala na tua fantasia a Barbieri à Candiani e à Lasagna, que nós cá estamos para protestar porque o bom senso ainda nos não abandonou, e nem será dito que ouvimos com teus ouvidos e julgamos segundo tuas afeições." Assim falou o público, e constante tem sido o seu proceder de desaprovação. Agora acrescentaremos nós: se a Sra. Barbieri se tivesse encarregado somente de segundas partes, as quais podia satisfatoriamente desempenhar, ou ainda mesmo dos primeiros papéis em alguma burleta, porque para isso tem ela graça e gentileza, e que sobretudo se ignorasse a proteção que ela goza e o não proporcionado ordenado que percebe, outra seria a sua posição no teatro, e o público teria tido ocasiões de a aplaudir sinceramente, e nós de a elogiar. "Admira-me, dizia certo acionista, que o público goste mais da Meréa do que da Barbieri, sabendo que esta tem maior ordenado." Esta

[20] Sobre as últimas representações das referidas óperas, ver, respectivamente, folhetins 29 e 36.
[21] Personagem da ópera *Lucrecia Borgia,* interpretado por Marina Barbieri.
[22] Não foram encontrados dados bibliográficos referentes a essa atriz.
[23] Ludovina Soares da Costa, célebre atriz dramática portuguesa (1802-1868). Veio para o Rio de Janeiro com a companhia cômica portuguesa. Fez parte da trupe do Teatro da Praia de D. Manuel – antigo teatro de S. Francisco – e do teatro de São Pedro de Alcântara. SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 2. p. 194.
[24] Tragédia clássica de Antonio Ferreira.
[25] *Fayel,* tragédia do dramaturgo francês Arnaud, traduzida pelo português João Baptista Gomes.

brilhante e comercial sentença, que já tivemos o gosto de publicar, [26] confirma o que acabamos de dizer, e dá ideia do apreço universal e onipotente em que algumas pessoas têm o ouro. Responderemos humildemente aos que assim pensam que o ouro dará tudo, menos voz e talento. Disse.

Os demais cantores na ópera de que tratamos fizeram por agradar, e alguma coisa conseguiram, exceto o Sr. Theolier na sua ária. [27] A voz deste cantor é sonora e agradável quando ele não a força demasiado para produzir efeito, porque então perde de seu timbre e fica como embaçada. Esperamos que esta observação será acolhida pelo Sr. Theolier com a mesma sinceridade com que é feita; se, à semelhança porém de alguns de seus companheiros cabeçudos e teimosos, não quiser atender a esta nossa reflexão, só nos restará o sentimento que não possa ele ouvir-se a si mesmo da plateia para convencer-se de uma triste verdade. No terceto canta bem e compreende o papel que representa.

Gennaro, [28] com o andar dos anos e depois que cresceu, está melhor, e ocupa-se agora muito em fazer um estudo profundo sobre o gosto dos brasileiros pelas modinhas, a fim de enternecer todo o seu canto, qualquer que seja o sentido das letras. Com vagar voltaremos a este assunto, agradecendo ao cantor a honra que quer fazer à nossa música nacional. [29]

O Sr. Eckerlin continua a vestir-se bem, e vai tendo mais cuidado no estudar seus papéis. Andar assim! Quando não, lembraremos de novo o Bitu.

Coitatinho! Coitadinho! ... Tínhamo-nos até hoje esquecido que havia na companhia italiana um mocinho chamado Tati. [30] Ora, que esquecimento! Estimamos que tenha passado muito bem; e se quer que nos ocupemos com sua pessoa cante mais alto; quando não, silêncio por silêncio.

O Sr. Sicuro continua a representar bem no papel de segundo tenor. Ganhe por aí reputação e dinheiro, que já não é mau. [31]

Como não falta mais ninguém à chamada, damos a ópera como concluída, e passaremos a tratar do espetáculo de sexta-feira, [32] que constou do *Barbeiro de Sevilha*, de dois espeques e do mais que diremos.

---

[26] No folhetim 26.
[27] No papel de Don Alfonso (barítono), marido de Lucrecia. Cena I, Ato I.
[28] Personagem filho de Lucrecia, interpretado Paolo Sentati.
[29] A modinha era comumente dita um gênero Brasileiro, porque, desde o fim do século XVIII, a modinha designava um tipo de canção em língua portuguesa do domínio popular e amador, embora sua origem seja a música e os versos eruditos. No século XIX havia, entretanto, também as modinhas dos salões, as quais eram também produzidas e tocadas em Portugal, onde esse gênero, contudo, nunca foi popular. ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: EDUSP, 1989. p. 344-388.
[30] Provavelmente se trata de Tati filho, cantor que representou D. Apostollo Gazella em *Lucrecia Borgia.*
[31] Na ópera em questão, interpretou Rustighello.

Rosina-Mugnay [33] esteve feiticeira, e interessante na *cavatina*, no *duetto*, no ...o melhor é dizer em tudo, para encurtar a relação. Temos uma censura que lhe fazer, e muito violenta. Diga-nos por que razão, em vez de fazer arremedos e caretas ao seu tutor, que estava cantando tão bem a *aria*, não as fez, e bem feias, ao Fígaro por trazer a barba tão crescida, e ao conde d'Almaviva por vestir ainda a ridícula farda de ordenanças? [34] Bem sabemos a razão. É porque um era o seu Mercúrio [35] e outro o seu amante. Está bem servida! Que desgraça para tão gentil pupila! ... Falemos sem figura, o Sr. Sicuro cantou muito melhor nesta última representação do que nas primeiras; não esteve tão exagerado nos papéis de soldado bêbado e de mestre de música, [36] e por isso mais agradou. É de lastimar que trouxesse a mesma farda, cujo disparate notamos. Já fizemos a devida censura ao ator, e agora nos voltaremos para o senhor inspetor de cena, [37] ao qual diremos: quando qualquer escritor crítico teatral diz que um artista cantou e representou bem ou mal, pode-se deixar muitas vezes de seguir a sua opinião, por isso que reputa-se esta apreciação negócio de gosto; mas quando ele nota o erro de aparecer em uma mesma ópera atores com vestimentas disparatadas e ridículas, e cuja censura não pode ser contestada, é do rigoroso dever de V.S.ª , como encarregado da inspeção da cena, o corrigir semelhantes erros, que tanto rebaixam o nosso teatro à vista dos estrangeiros que o frequentam. Tão imperdoáveis descuidos é que dão causa que a nossa cena seja constantemente menosprezada e ridicularizada nas viagens publicadas na Europa por esses estrangeiros que por vergonha nossa presenciam seus desmazelos. [38]

Pedimos-lhe que tenha mais atenção com a dignidade da cena, como lhe cumpre, e com a reputação do primeiro teatro da Corte, e que se não deixe levar por caprichos que de nada servem. Por muitas vezes temos deixado de falar dos anacronismos acerca das vestimentas teatrais, por conhecer as circunstâncias do nosso teatro; mas tudo tem limites, e não queira o Sr. Romeiro, que aliás é uma pessoa em quem reconhecemos merecimento, que o tempo de sua inspeção cênica passe em provérbio como a do célebre Manuel Luís do Jacaré.

---

[32] 4 de junho.
[33] O folhetinista une o nome da personagem ao da cantora, Tassini Mugnay.
[34] De acordo com os comentários do folhetim 34, em que esta montagem do *Barbeiro* é comentada, Fígaro foi interpretado por Francesco Massiani e o Conde d'Almaviva, por Giacomo Sicuro.
[35] Na mitologia grega, deus mensageiro de Zeus. Representação já evocada anteriormente no folhetim 29; ver nota 21.
[36] Cena II, Ato II.
[37] José Antonio Thomás Romeiro.
[38] Para citar um breve exemplo, recuperamos de Galante de Sousa o testemunho do naturalista francês Victor Jacquemont, que consta em seu *Diário de Viagem*, de 1828. O naturalista, ouviu a ópera *Ilaliana in Algeri*, no teatro de São Pedro e relata uma péssima representação, na qual tudo foi desagradável. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 1. p. 159.

[39] Desculpe-nos estas observações. Como é conveniente não perder a ocasião, chamaremos do mesmo modo a sua atenção sobre a palhaçaria [40] do Sr. Massiani com o navalhão. [41] Fique S. Sª na certeza que, se deixar os atores em cena fazerem o que bem lhes parecer, os de má índole, quando supuserem que fazem pirraça a alguém dando coices, botarão as mãos no chão com todo o desembaraço e atirarão com os pés melhor do que qualquer asno.

Forma os dois *espeques* a *ária* da *Scaramuccia* [42] pela Sra. Canonero, e a do *Burgomaestro* [43] pela Sra. Barbieri. A primeira foi-se para dentro, correndo com medo de que o silêncio do público degenerasse em pateada; e a segunda recebeu algumas palmas, que na verdade conquistou.

Quando qualquer banqueiro possui um peixe grande e não lhe acha comprador posteja-o e assim o vende. O teatro conta no seu repertório algumas grandes óperas, e como não as possa vender por inteiro, fá-las em postas e assim as impinge aos compradores. Fizemos esta reflexão ouvindo cantar nesta mesma noite o *duetto* da *Straniera* e o *terzetto* de *Anna Bolen*a, e achamos o sistema engenhosíssimo. [44]

A *cobrecolite* [45] continua a fazer estragos no teatro.

O apito do Sr. Pessina [46] vai perdendo a voz; parece-se nisso com certa pessoa que não nomearemos.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Dia de muito, véspera de nada

[39] Uma crítica publicada no *Jornal do Commercio* de 21 de março de 1838, Manuel Luís, então instalado no Teatro D. Manuel, foi criticado pela falta de realismo no figurino dos elementos de cena do seu teatro. A crítica dizia: "Não há leão para a cena, pois seja outro bicho, vá este jacaré [...]". ARÊAS, Vilma *Na tapera de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987. p. 10.
[40] Transcrito como no jornal.
[41] Na crítica de 20 de janeiro de 1847 (folhetim17), sobre a primeira representação da ópera em questão na temporada, o folhetinista observara tal incoerência cênica "[...] o tamanho da navalha são mais próprios de figurar em fogo de aldeia do que diante do tão conspícuo auditório da capital.". Na crônica de 18 de maio de 1847 (folhetim34), comentando a reprise da ópera, ele diz: "[...] o Barbeiro tem um navalhão para fazer a barba de todos, menos a si [...]".
[42] *Un'avventura di scaramuccia,* ópera bufa de Luigi Ricci e libreto de Felice Romani. Criada em 8 de março de 1834, em Milão. Consultado em < http://www.librettidopera.it/avvsca/avvsca_bnrid.html >.
[43] Peça já citada no folhetim 26.
[44] O *Jornal do Commercio* de 6 de junho de 1847 anuncia que as peças avulsas seriam: o terceto de *Anna Bolena*, por Tati, Fiorito e Lasagna; cavatina de *Burgomaestro*, por Barbieri; ária da *Scaramuccia,* pela Canonero; e o dueto do segundo ato da *Straniera*, por Tati e Fiorito.
[45] Conferir folhetim 35.
[46] O contrarregra.

Deram-nos nesta semana a *Ambassadrice*, o *Domino noir* e *Zampa.* [47] Tão brilhantes estiveram as duas primeiras óperas como triste a última. A sala do teatro parecia pequena para conter os numerosos espectadores que concorreram a fim de ouvir Mlle Duval nos papéis de Henriette e de Angèle. Aglomerados, apertados, e alguns recebendo na cabeça pingos de cera quente que do lustre caíam (incômodo ao qual deve quanto antes remediar o Sr. João Caetano),[48] firmes conservaram-se nos seus lugares para aplaudirem a predileta cantora francesa. Temos dito por muitas vezes como Mlle Duval canta e representa com perfeição estas duas óperas, e não há quem, tendo-a ouvido, deixe de confirmar a nossa opinião. Que mais diremos pois? Para louvar há sempre palavras; assim não as houvesse também para a censura, que tanto desagradam. A melhor ópera mal cantada torna-se enfadonha e insuportável, e breve desaparece da cena; quando pois conserva-se ela cada vez mais frequentada e aplaudida, é sinal certo que alguns ou algum dos cantores a fazem valer: temos o exemplo nas duas mencionadas óperas, sustentadas pelo admirável canto de Mlle Duval e o bom sentido de sua representação.

Aplausos tem sempre recebido Mlle Duval nestas óperas; e nas duas últimas representações de que falamos subiram de entusiasmo. As palmas faziam como uma explosão geral e prolongada, e a artista agradecida, não sabendo como reconhecer tão lisonjeira recepção, redobrava de esforços, que eram de novo aplaudidos. Foi um combate generoso entre a artista e o público, em que por fim ficou este vencedor; porque chamando aquela à cena, deu-lhe aí estrondosos sinais de sua aprovação, que infelizmente não podiam ser aí correspondidos. Esperamos pela primeira ocasião com impaciência para ouvirmos a desforra da artista.

Dia de muito, véspera de nada, diz o ditado, o qual nunca se verificou tão bem como na representação de *Zampa*. Bancadas inteiras vazias, em outras, duas e três pessoas, um frio glacial por toda a sala, e um bocejar que se tornou geral. No entanto *Zampa* é ópera de grande merecimento e muito digna de ser ouvida e aplaudida quando bem cantada. Porque pois o abandono em que tem caído? É que M. Guillemt... Mme Mège... Silêncio! Sejamos piedosos, e basta o que estes artistas sofreram vendo o teatro deserto.

Se ouvimos com sonolência toda esta ópera, despertamos na última cena com a pateada e assobios que deram esses poucos espectadores, em razão de demorar-se de um modo ridículo a mutação da cena final. Pedindo ao *regisseur* que tenha mais cuidado com as suas cordinhas e serventes para outra vez, agradecemos-lhe o serviço que nos prestou. Os

[47] Sobre as referidas óperas, remetemos o leitor, respectivamente, aos folhetins 6, 8 e 24.
[48] Diretor da Companhia Lírica Francesa e do teatro de São Francisco.

mais atores e cantores nas três mencionadas óperas são acessórios, e o público fará de conta que estiveram como sempre, e nos poupará assim o trabalho de falarmos de suas pessoas. Por hoje basta.

Folhetim do Jornal do Commercio

22 DE JUNHO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Benefício do Sr. J. Klier. A alma de Manuel Luís.

Davam oito horas da noite do dia segunda-feira, 7 do corrente, na torre de S. Francisco de Paula, quando ouvimos os últimos acordes da *ouverture* [1] de *Guilherme Tell,* [2] executada pela orquestra do Teatro de S. Pedro, e o rumor da multidão que procurava assento na plateia para assistir à representação anunciada em benefício do Sr. José Klier.[3] Poucos momentos depois, erguendo-se o tão conhecido pano vermelho que encobre as bem conhecidas mazelas da nossa cena, avistamos uma sala, e um mocinho de andar modesto que, atravessando-a, dirigiu-se para um piano de Erard [4] que ali o esperava.

Permitam-nos, porém, antes de ir mais adiante e falar nesse mocinho, que era o Sr. Klier, fazer uma pequena digressão. Em geral o público olha para o beneficiado em cena sem comoção nem interesse, ignorando os mistérios, tormentos, contrariedades e amofinações por que ele passa primeiro que consiga levar à cena o premeditado espetáculo. Para o mísero tudo são embaraços: os artistas e companheiros que prometem coadjuvá-lo, e depois faltam sob o mais fútil pretexto: as susceptibilidades e ciúmes que erguem-se por ser esta cantora convidada e aquela não; as intrigas que daí nascem; os empenhos que é preciso ajeitar para conseguir da diretoria algum desusado favor; as inúmeras voltas que dá a fim de passar os bilhetes; o infalível logro que lhe pregam alguns dos *passadores* e amigos oficiosos, e o mais que seria longo narrar. Para provar o que dissemos, basta lembrar que o Sr. Klier publicou em três dias três diversos programas, e mesmo assim o último não foi fielmente cumprido. [5] De

[1] No jornal, "ouvertura", como nas demais ocorrências.
[2] *Guillaume Tell*, ópera em quatro atos; composição de Gioachino Rossini e libreto de Étienne de Jouy e de Hippolyte Bis, baseado na peça de Friedrich von Schiller "Wilhelm Tell" (1804). Sua estreia foi em 3 de agosto de 1829, na Academia Real de Música de Paris.
[3] José Alberto Klier, professor de piano de 1844 a 1849. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v. 2. p. 183.
[4] Marca de pianos e harpas, Sebatinan Erard.
[5] O *Jornal do Commercio* anunciou o concerto de José Klier nas edições de 6 e 7 de junho e o *Mercantil,* em 5 e 6 de junho. Os jornais trazem, contudo, diferentes programas. Apesar de alguns trechos ilegíveis no jornal, transcrevemos a seguir o programa anunciado no *Jornal do Commercio* de 7 de junho:

boa vontade pagaríamos ao beneficiado mais dous tostões pelo nosso bilhete a fim de ajudá-lo na despesa de impressão dos ditos programas, se não tivéssemos de descontar outros tantos réis por se não haver cantado o *duetto* da *Vestale,* [6] que foi anunciado em três edições. Míseros beneficiados, e ainda a mais miserabilíssimo o público, que enfim de contas é quem tudo paga!

Tomaremos de novo o Sr. Klier onde o deixamos, isto é, sentado ao piano, para dizermos como executou ele não só a fantasia como o concerto de Weber e as variações de Herz. O piano é instrumento de pouco efeito teatral, ainda mesmo sendo ele emprestado por M. Costrejean, [7] como tão judiciosamente anunciou o cartaz, e só é dado aos grandes concertistas prender e subjugar com as suas melodias, acordes e dificuldades, a atenção dos espectadores. Para que suas vozes sejam ouvidas e equilibrem-se com as da orquestra, é necessário levantar-se o tampo, e este expediente torna os sons estridentes e ingratos ao ouvido. Acresce que a maior parte dos pianistas empregam o jogo dos pedais em contrassenso, abafando a cordas nos *pianos* e deixando-as livres nos *fortes*, [8] sem lembrarem-se, quando assim praticam, que neste último caso a duradoura vibração das cordas metálicas confunde de desagradável maneira a multiplicidade e sequencia de acordes. Apesar destes inconvenientes, o Sr. Klier recebeu aplausos dos espectadores, e foi ouvido com atenção. Não sendo ainda *concertista* de primeira força, possui todas as qualidades para com o seguir do tempo e estudos merecer esse nome, porque à grande facilidade que tem em ler música junta uma execução brilhante e fogosa, e quando estas dificuldades estão vencidas, pouco resta a superar.

"Parte 1 : 1. Ouvertura de Guilherme Tell
2. Grande fantasia sobre motivo de uma ária russa, executada no piano pelo artista beneficiado.
3. Cavatina da ópera Barbeiro de Sevilha pela Sra. Tissini Mugnay
4. Ária da ópera Sapho pela Canonero e coros
5. Dueto da ópera Marino Tallero, pelos Srs. [termo ilegível] Ekerlin
6. Terceto da ópera Anna Bolena – Lasagana, Tati, Fiorito
Parte 2: Grande cena e ária da Casta Diva, da ópera Norma de Bellini, pela Sra. Augusta Candiani, acompanhada de [termo ilegível] marcial.
Parte 3 : 1. Ouvertura da ópera Roberto o Diabo, de J. Meyebeer, executada pela orquestra.
2. Grande marcha e rondó do Cencertstück, de Weber, executado no piano pelo beneficiado.
3. Cavatina da ópera Parsina pelo Sr. Tati
4. Dueto da ópera La Vestale – Tissini Mugnay e o ser. Mugnay.
5. Fantasia e variação brilhantes [termos ilegíveis].
6. Aria de D. Gherardo da ópera Torquato Tasso [termos ilegíveis].

[6] Tragédia lírica em três atos de Gaspare Spontini e libreto de Étienne de Jory. A primeira representação foi na Academia Imperial de Música de Paris, em 15 de dezembro de 1807.

[7] Não foram encontrados dados biográficos referentes ao nome em questão.

[8] Em música, *piano* e *forte* refere-se à dinâmica, ou seja, à intensidade com que se executa amúsica. *Piano* é o som bem suave e *forte*, o som alto e intenso.

A miscelânea de diversos pedaços de música chamam os franceses [9] *pot-porri musical*, que em bom português, e segundo os melhores autores, quer dizer: *Olha-podrida,* ou ainda melhor, *sarrabulho musical.* Foi um prato deste guisado que nos serviu o Sr. Klier, e que deixou, sobretudo a ele, muito bom paladar. Grande proveito lhe faça!

O espetáculo, dividido em três partes para descanso dos espectadores e fôlego dos cantantes, compunha-se das três peças para piano já mencionadas, de duas *ouvertures* e de seis peças de canto, sobre as quais passaremos como gato por brasas.

A *cavatina* do *Barbeiro* foi cantada pela Sra. Mugnay com aquela graça e habilidade de que temos tantas vezes falado. Incontestavelmente a *ária* de *Safo* é o cavalo de batalha da Sra. Canonero, e quando nele aparece em liça, recebe merecidos aplausos. A Sra. Barbieri cantou a *cavatina* de *Columella* [10] vestida de luto: mau agouro foi esse. No *terzetto* de *Anna Bolena*, a Sra. Lasagna, com a bondade própria do seu sexo, fez com o seu canto complemento ao do Sr. Tati, soltando a voz por si e por ele. Temos comissão do beneficiado para agradecer-lhe tanta bondade. O Sr. Fiorito instigado por nobre emulação, cantou por todos três. Fez chorar de gosto a muita gente boa esse tão generoso proceder. A *ária* de *Parisina*, muito bem cantada pelo Sr. Tati, é o mais brilhante penhor que ele tem oferecido ao público para mostrar de que modo desempenhará o primeiro papel de barítono que lhe for confiado. Do *duetto* da *Vestale* fez o Sr. Mugnay infusão e xarope, que ficou tomando em casa para curar-se da constipação. Ele que nos diga o sabor que tem. A *aria* de D. Gherardo esteve magnífica de desentoação. O Sr. Franchi queixa-se dos coristas, e estes do Sr. Franchi. O *ponto,* que lá estava mais perto, terá a bondade de dizer quem tem razão. O principal ingrediente desse imenso sarrabulho musical, ou, por outra, o seu cominho, foi a grande cena e *aria Casta Diva,* da ópera *Norma*, pela Sra. Candiani, acompanhada de coros, banda marcial, etc. Como o atual juiz do teatro levantasse a excomunhão fulminada pelo seu antecessor contra a indefesas flores, ao assomar a Sra. Candiani em cima da ladeira entre bastidores, atiraram para o tablado não só flores, como também uma menina carregando uma coroa para ser oferecida à Diva, que no entanto curvava-se agradecida aos aplausos com que era recebida. Tememos pela inocente menina, por vê-la desamparada no meio da floresta entre ferozes druidas, terríveis sacerdotisas, hirsutos mendigos e desconversáveis gauleses. O sentimento de terror e compaixão que se apoderou de nossa alma também subjugou a todos os espectadores. Mais de dous se levantaram intrépidos para correrem em socorro da inocente

[9] No jornal, "Franceses", com inicial em caixa alta.
[10] Sobre essa ópera, ver nota 37, folhetim 2.

sacrificada; porém o terror de empiorar sua sorte assanhando os ferocíssimos eubages, [11] fê-los cair de novo sentados. Como se a voz da prudência tivesse falado ao mesmo tempo a todos os corações, o silêncio que se restabeleceu foi unânime. A coitadinha, sustendo em suas débeis mãozinhas a coroa de flores cujas fitas beijavam o chão, olhou desconfiada ao redor de si, e viu, com olhos já intumescidos de lágrimas, a seus pés oito fileiras de homens que sopravam e tangiam, e além uma multidão que a observava, e um lustre que ofuscava; teve medo e voltou as costas. Então divisou ela toda a súcia gaulesa, e lá no fundo sobre pedras de papelão a grande sacerdotisa. Recordou-se com esta vista da lição que havia recebido, e atravessando impávida como criança que era, por meio de heterogênea e variegada coorte, endireitou-se para a sacerdotisa. Houve um momento de silêncio, no qual [12] os terribilíssimos adoradores de Irmensul consultaram consigo se deviam sacrificar e devorar a profanazinha; mas antes que tivessem tomado tão sanguinária deliberação, a Norma, que tinha entranhas de mãe por culpa de Polión, e lembrando-se *caripargoletti,* [13] estremeceu de compaixão pela inocentinha, desceu do druídico altar, veio a seu encontro, e recebeu de suas mãos a coroa laudatória. Nem uma palma, nem um aplauso vieram animar e abrilhantar a coroação, e a delegadazinha do povo desceu mais apressada do que subira, e a sacerdotisa subiu mais vagarosa do quer descera. Do que fica dito pode-se concluir, debaixo de todo o rigor da mais rigorosa lógica, que a *ovação gorou.* Para outra vez calculem melhor para obterem efeito.

Deixando de parte o gracejo, diremos como a Sra. Candiani cantou essa *aria* de uma ópera que tem sido sempre o seu triunfo. A nota *tenuta* do recitativo no fim da frase: *il sacro vischio io mieto*, [14] é sempre esperada com religiosa atenção, e ainda uma só vez não deixou de ser aplaudida com entusiasmo. Na verdade, nada se pode ouvir que cause mais sensação do que essa voz, que, partindo lá do fundo da floresta, tênue e delgada ao princípio, vai pouco a pouco fortalecendo-se, e sempre pura e suave, para ao depois diminuir e morrer no silêncio. Na execução de um canto qualquer, os aplausos prodigalizados pelo público devem ser repartidos com o compositor; mas em uma ocasião como a em que falamos, devem ser eles considerados unicamente homenagem à voz da cantora. Tivemos a satisfação de notar que a Sra. Candiani vai recuperando as suas perdidas forças, e disso deu provas na citada *aria*, que foi como sempre aplaudida como merece ser.

[11] "Eubages", com inicial em caixa alta, no jornal.
[12] "em o qual", no jornal.
[13] Do italiano; *caro* signfica querido e *pargoletto*, criança, bebê.
[14] Cena IV, Ato I. Em português: "o sagrado visco eu colho".

Na terça-feira [15] tínhamos a escolher, ou o *Barberio de Sevilha* no Teatro de S. Pedro, ou *Les Diamants de la Couronne*, no de S. Francisco: demos com muito juízo preferência a esta última ópera. Nada diríamos pois da travessa Rosina e de seus amáveis companheiros, se, ao chegarmos à casa, não encontrássemos em cima da nossa mesa uma carta a nós endereçada, a qual assim se expressava:

"Meu caro Folhetinista,

"Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens.

Sou uma pobre alma que goza a bem-aventurança cá em um cantinho do céu. Por algum tempo penei no purgatório, pagando os meus pecados; mas enfim a inesgotável misericórdia divina condoeu-se de mim, e para junto de si chamou-me. Isto foi um grande ato de justiça, porque bem merecia o céu quem tanto sofreu na terra, e que sofrimento! Se os fora contar, seria eterno como a eternidade. Basta dizer que dirigi um teatro, e que tive de aturar a toda essa gente que canta, que fala, que dança, que pula, que pinta, que descompõe, que intriga, que pede constantemente, e o mais que o diabo sabe. Se há lugar bem merecido no céu, e por desconto de pecados, é certamente o meu; e seja feita a vontade de Deus.

"Quando estive no mundo, lá se vão bons pares de anos, animei um corpo chamado Manuel Luís. [16] Creio que ainda alguém se recorda desse bom homem e do grande préstimo que tinha. Que talento! que gênio! que recursos lhe assistiam! Como administrava ele um teatro!... Mas como tudo o que é bom acaba-se, acabou-se Manuel Luís, e eu, sua querida alminha, abandonei seu corpo, tomando cabisbaixa e contristada o caminho do purgatório. Se me fosse permitido, faria neste lugar extensa lamentação sobre o esquecimento em que jazem os ossos de Manuel Luís, e, declamando contra a ingratidão de seus patrícios, perguntaria indignado: " O que é feito dos restos de Manuel Luís? Que terra cobre seus despojos? Que colunas se erigiram à sua memória?" Mas isto seria perder tempo e clamar no deserto.

"Se os homens ingratos esquecem-se, Deus piedoso lembra-se. O corpo de Manuel Luís enterraram-no os homens por aí algures, e a sua alma acolheu o Senhor no céu. Ainda bem! mas não posso deixar de afligir-me, porque enfim o corpo de Manuel Luís foi minha

[15] 8 de junho.

[16] Manuel Luís Ferreira, ator português, diretor e empresário da principal casa de ópera do fim século XVII do Rio de Janeiro. Por sua iniciativa, em 1776 foi inaugurada o mais moderno teatro lírico da cidade, a Ópera Nova, que funcionou até 1808, ano da chegada do príncipe D. João VI, quando passa a se denominar Teatro Régio, o qual, sob o selo real, dinamizou a atividade cultural da cidade, apesar das más condições materiais e da falta de profissionalização de todos os envolvidos com a produção e representação dos espetáculos. Conferir SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2 v.

morada. Exceto estas pequenas amofinações, passo eu muito tranquilo e satisfeito cá nas alturas: de dia brinco com os anjos ─ galantes crianças! ─ e de noite converso com Maria Madalena, com S. João Batista, às vezes com S. Benedito, e quase sempre com alguns dos figurões que meti em cena, como sejam Carlos Magno, César, D. Quixote, a princesa Magalona, Dario, Sancho Pança, e outros muitos. Contamos anedotas do nosso tempo, galhofamos, e rimo-nos a perder. Ainda ontem César meteu-me a bulha porque o tinha feito aparecer certa ocasião em cena de botas de montar, casaca de corte e cabeleira de rabicho.

"Os circunstantes, no meio dos quais estava Talma, [17] deram-me uma vaia; mas eu fui o primeiro a rir-me com eles, que assim pratica todo o diretor do teatro que não faz caso do público. Sempre disse no mundo, e ainda agora que estou no céu o repito, o público só serve para pagar os bilhetes de entrada, e no mais meta-se consigo e deixe de falar do que não é de sua conta. Se não gosta do espetáculo, vá-se embora, contanto que deixe o dinheiro. De portas a dentro do teatro, deve ele perder a sua soberania e contentar-se com o que lhe dão, sem tugir nem mugir. Quer entrar? compre bilhete; se não, muito boa noite.

"Assim passo o tempo sem lembrar-me das misérias terrestres. Esta manhã conversava eu com S. Pedro acerca do capuchinho que intentou assassinar o seu atual sucessor, quando meteram por baixo da porta do céu o *Jornal do Commercio.* Depois que estou na companhia dos santos, nunca li letra redonda para não dar-me ao diabo; mas, nessa ocasião, imoderada curiosidade fez com que tomasse o *Jornal* da mão de S. Pedro, que já o ia metendo na algibeira para entregá-lo ao Padre Eterno, e, lançando os olhos pelas suas colunas, deparei com a *Semana Lírica*. Dei um de contente, porque com notícias teatrais criei-me eu, e ainda cá na bem-aventurança causam-me saudades.

"Li sôfrego. Ternas lembranças assaltaram-me, e, à proporção que devorava as linhas escritas, exclamava: "Ó meu querido teatro, o que será feito de ti? Terão os homens continuado a obra do meu gênio? Meus luminosos princípios serão seguidos como o merecem ser? Feliz de mim se pudesse ainda ver-te e admirar a tua louçania!" Foi isto desejo ardente que atormentou-me algumas horas, até que por fim tão lindas histórias contei a S. Pedro, tantas festa lhe fiz, que de teimoso que estava ao princípio tornou-se brando e abriu-me a porta do céu. Sem mais tardar pus-me a caminho, atravessei os ares como uma seta, e em menos de cinco minutos cheguei ao Largo do Rocio; davam sete horas não sei em que torre,

[17] François Joseph Talma (1763-1826), célebre ator trágico francês. Inovou o teatro dramático reproduzindo de modo mais fiel o figurino dos personagens, pela naturalidade dos seus gestos, e eliminando a exageração da declamação, ainda presente nas representações da época. Dentre os papéis mais marcantes que criou estão Charles IX, Otelo, Henrique VIII e Charles VI. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1875, t. XIV, verbete "Talma".

enfiei pela porta do saguão, li o anúncio que dizia: ─ *Il Barbiere di Siviglia* ─ , entrei depois pela porta da plateia, e fui sentar-me em cima da caixa do ponto. Tomei fôlego por alguns instantes, e, lançando um volver de olhos ao redor de mim, de contristado suspirei. Havia na plateia quando muito vinte e quatro pessoas, isto é, quase metade dos músicos que principiavam a azoar-me com a *ouverture* do *Barbeiro*. Das duas uma, disse comigo, ou os cantores ou a administração não presta; isso são favas contadas. *Enchente ou vazante* é o termômetro da inteligência teatral; nunca falha. Acrescentei mais algumas palavras que não vêm agora ao caso, e esperei com toda a pachorra que se erguesse o pano. Foi-se este afinal com a última rabecada e primeiro assobio; e avistando eu a cena, não sei como de prazer não caí com um vágado em cima da cabeça do ponto.

"Descrever todas as sensações que experimentei seria longo, e pois serei breve, e em poucas palavras concluirei esta carta.

"Sobre o cenário nada direi, guardando-me para outra ocasião. Todas as vezes que aparecia a Rosina, sua graça e gentileza faziam-me suspirar de saudade pelo tempo em que no mundo eu tinha vinte anos. Figuras de hipócritas, caluniadores e intrigantes como a de D. Basilio, vi eu muitas no inferno, onde merecem estar. Aquele ar ordinário e caricato do barbeiro, seus bichancros e gaifonas, a navalha monstro que trazia, o passador que podia comodamente servir-lhe de silha, e sobretudo um certo desmandado que denotava pouco caso pelas espectadores, trouxeram-me à lembrança uma farsa que fiz representar muitas vezes no meu teatro, a qual se intitulava ─ *O barbeiro barbeando o burro.* [18] Exceto o burro, o mais era ao pintar. Decretou Deus que essa noite seria para mim de gratas recordações, e rendo-lhe infinitas graças por tanta bondade. O conde d'Almaviva apareceu-me, no meio daquele povo vestido à espanhola, com trajos para mim bem conhecidos. [19] Ainda agora se me umedecem os olhos de prazer por ter visto na pessoa de um grande de Espanha, de um *hidalgo* enfim, a exatíssima imagem do *Capitão-mor* das *Maurícias*.[20] O entusiasmo que de mim se apoderou foi imenso, dei estirado *bravo*, e depois, pulando de cima da caixa do ponto, fui apressado dar um beijo no inspetor da cena, [21] e assim lhe falei ao ouvido: "Irmão, ouviste os meus preceitos, seguiste-os, terás duradoura fama nos anais do teatro. Representava-se no meu tempo a oratória ─ *Daniel no lago dos leões* [22] ─ : vieram dizer-me que não havia leões na

[18] Farsa de Antonio José da Silva.
[19]Sobre a crítica às vestimentas espanholas ver folhetins de 18 de maio; sobre as críticas ao cenário e à representação, conferir a crônica anterior de 8 de junho de 1847.
[20] Referência não encontrada.
[21] Sr. Romeiro, o qual o folhetinista interpela no folhetim anterior.
[22] Referência não encontrada.

casa. "Pois aí estão os jacarés, respondi eu sem perturbar-me;" [23] "e os anfíbios foram para cena, e o público aplaudiu, como devia, a substituição, porque na verdade é mais natural haver jacarés nos lagos do que leões. O mesmo fizeste, irmão, substituindo o orgulhoso *hidalgo* pelo *capitão-mor* das *Maurícias*. Que serás grande, te predigo eu; se assim continuares, teu nome alcançará subida fama nos faustos teatrais, e dirão de ti, como maior elogio: *Foi digno seguidor e maior discípulo do grande Manuel Luís".*

"Chamam-me os anjinhos para ir ver um arco de triunfo que acabam de aprontar, feito dos raios da lua e recamado de estrelas; aqui deixo pois esta carta, porque não posso resistir às suas instâncias.

"Adeus, meu caro folhetinista, até outra ocasião. Já que tomei de novo gosto pelo teatro, irei assistir a muitas de suas representações, e, com a faculdade que possui todo o ser incorpóreo, entrarei invisível nos ensaios, nos camarins, nos conluios, e divulgarei os mistérios que entorpecem a marcha regular dos espetáculos. Muito tenho que fazer, mas a minha paciência é inesgotável.

"Sua veneradora. ─ *A alma da Manuel Luís."*

Agradecendo a alta prova de confiança que acaba de dar-nos a alma do mui distinto diretor do antigo Teatro Fluminense, esperamos que continue a honrar-nos como promete com a sua correspondência.

Na sexta-feira principiava a representação da ópera *Lucrecia Borgia*, quando a infausta nova que consternou a todos os habitantes desta cidade veio interromper o espetáculo com dolorosa surpresa. [24] Oito dias esteve fechado o teatro em sinal de luto, e a Semana Lírica, acompanhando-o em tão justo sentimento, emudeceu também. Hoje encetaremos novamente a nossa tarefa, pedindo a Deus que mais nos não conceda tão angustiado descanso.

[23] Ver nota 40 do folhetim de 8 de junho de 1847.

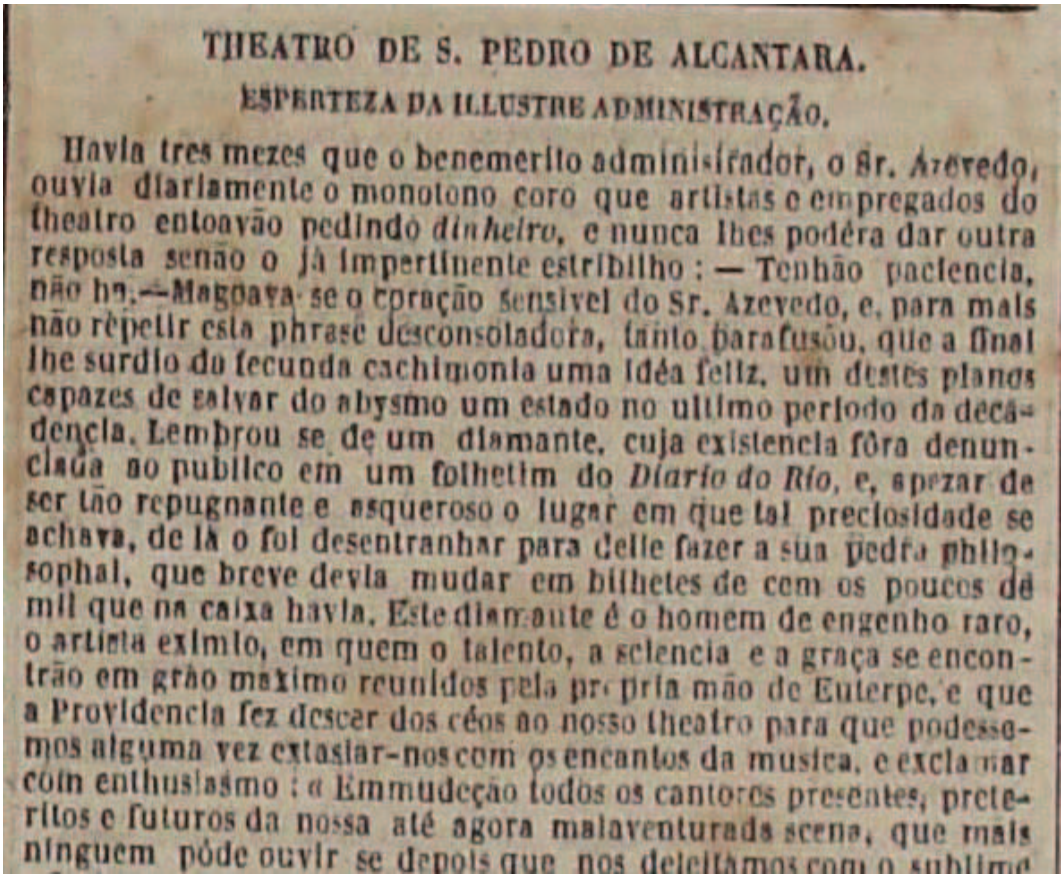
[24] Trata-se da morte do príncipe D. Afonso. Os teatros suspenderam suas atividades na semana de 11 a 19 de junho em sinal de luto à morte do príncipe que faleceu no dia 11 de junho. O *Diário do Rio de Janeiro*, publica a seguinte nota na abertura em 12 de junho de 1847: "11 de junho. Repassado da mais intensa dor temos de anunciar o falecimento do príncipe imperial, o Sr. D. Affonso. Há dias foi S. A. I. acometido de uma congestão cerebral; hoje, sexta feira, ao meio dia foi assaltado de convulsões e faleceu às 5 horas da tarde!... Não há um só Brasileiro que não acompanhe SS. MM. II. no sentimento de pesar pela perda do seu primogênito, do herdeiro da coroa.".

Jornal do Commercio

Domingo, 27 de junho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

ESPERTEZA DA ILUSTRE ADMINISTRAÇÃO



THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

ESPERTEZA DA ILLUSTRE ADMINISTRAÇÃO.

Havia tres mezes que o benemerito administrador, o Sr. Azevedo, ouvia diariamente o monotono coro que artistas e empregados do theatro entoavão pedindo *dinheiro*, e nunca lhes podéra dar outra resposta senão o já impertinente estribilho: — Tenhão paciencia, não ha.—Magoava-se o coração sensivel do Sr. Azevedo, e, para mais não repetir esta phrase desconsoladora, tanto parafusou, que a final lhe surdio da fecunda cachimonia uma idéa feliz, um destes planos capazes de salvar do abysmo um estado no ultimo periodo da decadencia. Lembrou-se de um diamante, cuja existencia fôra denunciada ao publico em um folhetim do *Diario do Rio*, e, apezar de ser tão repugnante e asqueroso o lugar em que tal preciosidade se achava, de lá o foi desentranhar para delle fazer a sua pedra philosophal, que breve devia mudar em bilhetes de cem os poucos de mil que na caixa havia. Este diamante é o homem de engenho raro, o artista eximio, em quem o talento, a sciencia e a graça se encontrão em grão maximo reunidos pela propria mão de Euterpe, e que a Providencia fez descer dos céos ao nosso theatro para que podessemos alguma vez extasiar-nos com os encantos da musica, e exclamar com enthusiasmo: « Emmudeção todos os cantores presentes, preteritos e futuros da nossa até agora malaventurada scena, que mais ninguem póde ouvir se depois que nos deleitámos com o sublime

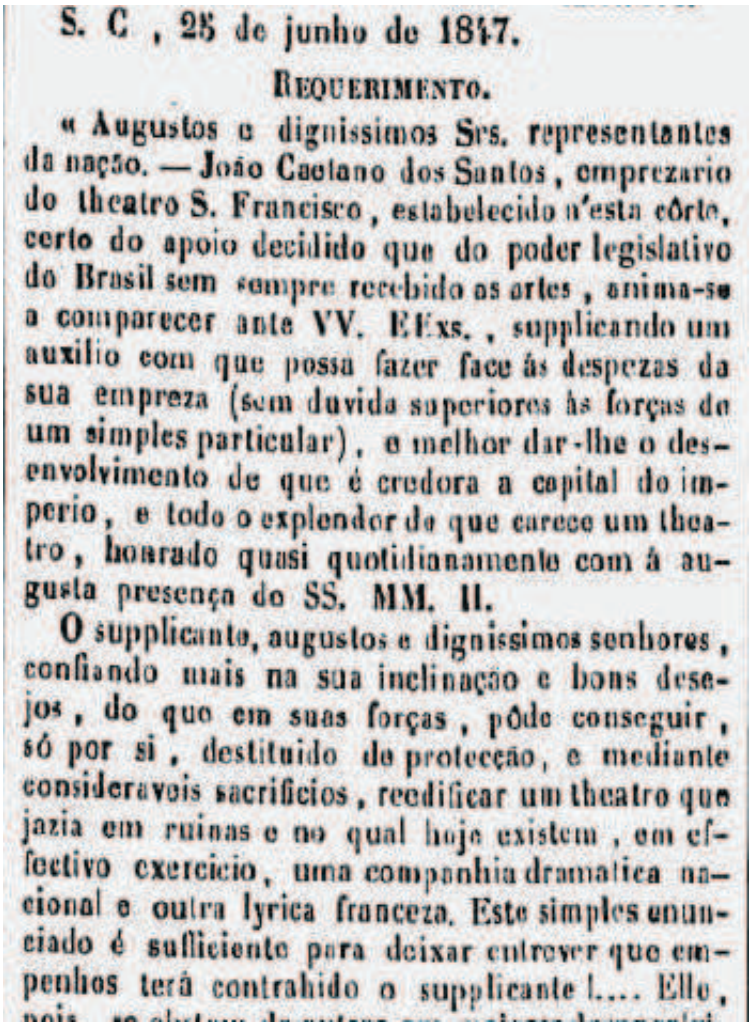
[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".

Diário do Rio de Janeiro

Segunda-feira, 28 de junho de 1847

S. C. 25 DE JUNHO de 1847 [2]

REQUERIMENTO



S. C , 25 de junho de 1847.

REQUERIMENTO.

« Augustos e dignissimos Srs. representantes da nação. — João Caetano dos Santos, emprezario do theatro S. Francisco, estabelecido n'esta côrte, certo do apoio decidido que do poder legislativo do Brasil sem sempre recebido as artes, anima-se a comparecer ante VV. EExs., supplicando um auxilio com que possa fazer face ás despezas da sua empreza (sem duvida superiores ás forças de um simples particular), e melhor dar-lhe o desenvolvimento de que é credora a capital do imperio, e todo o explendor de que carece um theatro, honrado quasi quotidianamente com á augusta presença de SS. MM. II.

O supplicante, augustos e dignissimos senhores, confiando mais na sua inclinação e bons desejos, do que em suas forças, pôde conseguir, só por si, destituido de protecção, e mediante consideraveis sacrificios, reedificar um theatro que jazia em ruinas e no qual hoje existem, em effectivo exercicio, uma companhia dramatica nacional e outra lyrica franceza. Este simples enunciado é sufficiente para deixar entrever que empenhos terá contrahido o supplicante !.... Elle, pois,

[2] Artigo publicado na rubrica "Comunicado". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

29 DE JUNHO DE 1847

A SEMANA LÍRICA

Crise teatral

Tivemos a sinceridade de crer que o Teatro de S. Pedro fechou-se em sinal de luto,[1] quando outra e bem diversa razão deu causa a que se interrompessem os seus espetáculos. Já dissemos gracejando que nesse teatro grassava terrível epidemia, a que o doutor dava o nome de *cobrecolite*, e lastimamos que na sua *botica* não se encontrasse o único remédio para tão grande mal. [2] Quando assim escrevíamos, bem longe estávamos de supor que nossas palavras em tão breve tempo seriam confirmadas pelos fatos. O teatro está em crise pecuniária, e a sua bancarrota é inevitável, se o governo não lançar atentas vistas sobre este estabelecimento de tanta utilidade pública. Algum ou alguns de seus acionistas, por brio e pundonor da sociedade podem ainda salvá-lo, porém momentaneamente, porque os sacrifícios de dinheiro sem recompensa não são de longa duração. A dívida que o vexa é avultada e, segundo nos informam, monta a cem contos de réis. Só às duas companhias dramática e lírica e a grande parte de orquestra deve-se quatro meses de ordenado, que arriba à soma de quarenta contos. O produto da loteria passada foi penhorado pela fazenda pública pelos aluguéis do Teatro de S. Januário, que por acinte e sem necessidade foi tirado ao nosso primeiro artista dramático. [3] Aos proprietários da casa devem-se contos de réis por meses de aluguel. Outros credores existem que nos absteremos de nomear.

Avisada a companhia dramática para dar representação no domingo 19 do corrente, responderam alguns dos atores que não trabalhariam enquanto lhes não pagassem primeiro os meses de atraso que estavam devendo; e como não houvesse dinheiro, continuou o teatro a

[1] O luto era pela morte do primogênito de D. Pedro II, o príncipe D. Afonso, que faleceu em 11de junho. Ver nota 24 do folhetim precedente.
[2] Conferir folhetim 35.
[3] João Caetano se mudou para o teatro de São Francisco com sua companhia dramática e com a companhia lírica francesa, após uma reforma nesse teatro, aumentado suas proporções de antigo teatro particular. Sobre a reabertura desse teatro, ver folhetim 3. Já em relação às loterias, foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro,* em 28 de junho de 1847, um requerimento pedindo a concessão de loterias. Ver requerimento e sua resposta em Anexo 3.

estar fechado, dando-se por pretexto o luto nacional. [4] Por motivos que ignoramos, e que afirmam alguns serem os mesmos alegados pelos atores dramáticos, interromperam-se os espetáculos de canto. Todos os empregados do teatro, e artistas, instados pelas necessidades da vida por falta de pontualidade no pagamento de seus ordenados, veem-se obrigados a aceitar as proposições de um *rebatedor,* que apareceu no teatro, não se sabe donde, e que aí tem suas entradas francas, dando assim motivos a suposições desairosas a respeito de alguém. Repetiremos ainda: o teatro imperial está em crise e a sua bancarrota é inevitável. Será talvez ainda adiada, mas não é por isso menos certa.

O presidente da diretoria, [5] apraz-nos dizê-lo, pode sustê-la com sacrifícios pessoais; mas o quererá ele? Ninguém tem o direito de tanto exigir de S.Sª, nem seremos nós os primeiros que levantaremos a voz a semelhante respeito: basta para sacrifício o tempo que, para tratar da cena, rouba ele às suas ocupações comerciais.

Grave questão se levanta. O teatro, com as exigências que atualmente requer o público, pode subsistir com recursos que tem? Afoitamente responderemos que *não.* Loterias sem prazos fixos não podem fazer frente a despesas regulares. Há ainda em nós outra convicção. Quando mesmo essas loterias se extraíssem em épocas marcadas, insuficiente seria o seu produto para a manutenção do teatro, se a sua atual administração continuar no desastroso sistema seguido até aqui, e que tanto tem contribuído para o enfraquecimento de sua receita Não falamos a esmo, aí estão as provas patentes. Há meses que não se estuda um só drama novo, e tem-se apenas entretido a curiosidade pública, e feito acreditar que ainda existe uma companhia dramática, com a representação de peças velhas, safadas e improdutivas. Os atores queixam-se do abandono em que os deixam, e o público foge de os ouvir por lhes faltar o incentivo da novidade. Por economia ordena-se ao inspetor de cena que não compre traduções de comédias e dramas novos, dizendo-se-lhe que no arquivo do teatro há centenas de peças velhas que podem ser remontadas; e assim, para poupar-se oitenta ou cem mil-réis, que tanto custariam essas traduções, paga-se no fim do mês contos de réis de ordenados aos atores, que não ganharam nem um real. Excelente cálculo! Não existe o menor zelo para a conservação dos atores na companhia e seu aperfeiçoamento. Da exclusão do Sr. João Caetano não falaremos, porque *já passou em julgado* que esse ator será sempre o

[4] 19 de junho foi um sábado, com efeito. Não há publicação de anúncios, no *Jornal do Commerico* nem no *Diário do Rio de Janeiro,* de espetáculo no teatro de São Pedro de Alcântara para o sábado. Somente o *Mercantil* publicou anúncio de espetáculo para esse dia no teatro de São Francisco; anunciou-se o *Domino Noir* e o vaudeville *Noemie.*

[5] Não foi possível localizar o nome completo do presidente.

proscrito do Teatro de S. Pedro.[6] O Sr. Germano, [7] que mostrava ultimamente tantos desejos de distinguir-se, e o Sr. Pedro Joaquim, [8] que lhe seguia os passos, acham-se fora do teatro. Para alguns atores de merecimento que ainda ali se conservam, mostra-se o maior indiferentismo, e, diremos, pouco caso; e tudo o mais assim caminha. Parece que a diretoria só pretende conservar um simulacro de companhia dramática para iludir o compromisso das loterias e ajeitar outros, e no entanto deveria ser o seu procedimento por todos os motivos. Acerca da companhia lírica já muito temos dito para demonstrar que as proteções, intrigas, caprichos e acintes são cousas dos embaraços e descrédito em que lida; e pois não repetiremos o que todos sabem.

Estamos convencidos que o atual presidente da diretoria não é culpado por premeditação da crise em que se acha o teatro, mas sim por fraqueza. É natural, ainda que não seja senão por amor-próprio, que ele deseje ver o estabelecimento que lhe foi confiado adiantar-se e progredir; mas aí param os seus desejos. Inteiramente alheio, como ele próprio o confessa, à administração artística de um teatro, por isso que o labutar de sua vida foi sempre comercial, deixa-se guiar cegamente e iludir por um ou mais conselheiros que o fazem manivela de suas afeições e interesses. Se não estivéssemos falando tão sério, contaríamos algumas anedotas para demonstrar a toda a luz que a maior parte das ordens dadas pelo presidente, e que ele julga de boa fé serem filhas de inspiração própria, não são mais do que consequências de pensamentos alheios que lhe foram destramente inoculados. E pode assim continuar o primeiro teatro da Corte? Ao governo, mais do que a nós, compete responder a essa pergunta.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Os *dilettanti*. — Os caracteres cabalísticos. — A triste coincidência.

[6] João Caetano foi despedido do teatro de São Pedro em dezembro de 1840 por ter protestado contra um regulamento interno, estabelecido pelo então diretor do teatro, considerado humilhante para os atores. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1972. p. 55.

[7] Provavelmente trata-se de Germano Francisco de Oliveira (1820-1885), ator. Atuou na companhia de João Caetano, de quem se tornou um rival nos palcos depois de substituir aquele no drama *Os Dois Renegados* (Mendes Leal) no fim de 1840. Além de ator, foi empresário e administrador do teatro Santa Isabel, de Recife, e membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro a partir de 1858. SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 2. p. 385-386.

[8] Não foram encontrados dados biográficos a respeito de Pedro Joaquim.

Estamos em dívida para com o Teatro Francês. [9] Há três semanas que não dizemos uma só palavra acerca de suas representações, e seja dito em nossa justificação que raras e sem novidades têm sido elas. Duas representações dos *Diamants de la Couronne,* uma do *Domino noir*, e outra do *Maçon*, foram apenas oferecidas ao público. [10] Assim como o Teatro de S. Pedro, porém de boa fé, esteve também o de S. Francisco fechado oito dias em sinal de luto; e esta circunstância, junto à desastrosa e sentida morte de Mme Mège, [11] veio diminuir o número de espetáculos. Má sina tem perseguido aos *dilettanti* nestes últimos dias: seus olhos indagadores levantam-se para as esquinas, e não encontram cartazes; interrogam as fechadas portas dos teatros, e nenhuma resposta obtêm. Se o poder e encantos da harmonia não lhes tivesse de há muito tempo abrandado e enternecido o ânimo, já teriam decerto feito alguma estralada, arrombando portas, obrigando aos cantores e aos próprios diretores e presidentes, soltarem a voz, ainda que fosse necessário apertar-lhes o gabinete. Mas, coitadinhos! a música os tem tornado mansos cordeirinhos, como não há outros nos verdes pastios. O homem que habituou-se a dizer: *Bravo! bravíssimo!* com certa ternura da alma e sensibilidade, é incapaz do menor excesso; albarda tudo suporta as maiores desfeitas e ingratidões, contanto que lhe paguem em notas melodiosas. É crença, desde a mais remota antiguidade, que a música abranda aos gênios ferozes e às indômitas feras, e esta tão estupenda propriedade tem-se conservado até hoje. Orfeu, descendo aos infernos para roubar Eurídice, adormeceu ao vigilante Cérbero com os acordes de sua lira, [12] e a diretoria de um de nossos teatros só com promessas musicais adormece a vigilância do governo para burlar o

[9] A última publicação da "Semana Lírica" sobre o teatro lírico francês data de 8 de junho de 1847 (folhetim 37).
[10] Pelos anúncios dos teatros do *Jornal do Commercio,* do *Mercantil* e do *Diário do Rio de Janeiro*, entretanto, estava prevista a seguinte programação: terça-feira, 8 de junho, *Les Diamants de la Couronne;* sexta-feira, 11 de junho, *La Part du Diable*; sexta-feira, 18 de junho, *Jean de Paris*, entre outras peças; sábado, 19 de junho, *Le Domino Noir*; segunda-feira, 21 de junho, *La Favorite* – espetáculo cancelado pela morte inesperada de Mme Mège no dia 20 de junho. Na sequência, foi anunciada *Les Diamants de la Couronne* para sexta-feira, 25 de junho. Para o domingo, 27 de junho, fora anunciada *La Favorite*, porém, esse espetáculo foi cancelado e substituído por *Le Maçon*, conforme os anúncios do próprio dia 27.
[11] Sobre o luto, conferir nota 1. No domingo, 20 de junho de 1847, deu-se a trágica morte de Mme Mège, uma das prima-donas do teatro lírico francês. A cantora foi assassinada com dois tiros pelo marido, sob suspeita de adultério. Os jornais publicaram a notícia de sua morte no dia 21 de junho e notícias da investigação em 14 de julho. Em 20 de setembro o *Diário do Rio de Janeiro* publicou a seguinte notícia sobre o assassino: "19 de setembro − O francês Mège, que se acha preso na cadeia por haver assassinado sua mulher, e que já foi absolvido pelo júri, tentou suicidar-se envenenando-se. Felizmente os efeitos do veneno foram atalhados a tempo."
[12] Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope; era músico, exímio harpista. Orfeu casou-se com Eurídice, mas, pouco depois do casamento, ela foi mordida por uma cobra, enquanto fugia da admoestação do pastor Aristeu, e morreu. Inconformado, Orfeu desceu aos infernos para tentar trazer de volta sua amada. Com sua música, ele fez adormecer Cérbero, o cão de três cabeças guardião dos infernos, e conseguiu convencer Plutão e Prosérpina a levar consigo Eurídice de volta. A condição para levá-la foi de que Orfeu não se voltasse para olhá-la no caminho até a atmosfera superior aos infernos. Caminhando à frente de Eurídice, num momento de lapso, Orfeu virou-se para olhar sua esposa. Eurídice foi arrebatada de volta aos infernos. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.224-228.

público, que indolente tudo sofre. Anfión, com melodiosos sons de sua cítara, edificou as muralhas de Tebas e domesticou leões e tigres; [13] e domesticado se vê também o nosso público por ter acudido ao chamariz de meia dúzia de notas que ainda nada edificaram. Exemplos e comparações mitológicas não nos faltariam para provar que os nossos *dilettanti* de enternecidos degeneram em indolentes. Ó mágico poder das melodias!

Falemos de Mlle Duval. Tinha esta cantora para com o público uma dívida de gratidão que anelava por pagar. Em outra ocasião já dissemos como foi ela saudada com estrepitosas palmas, e chamada à cena na antepenúltima representação dos *Diamants de la Couronne*; e notando o seu agradecimento, esperávamos a desforra. [14] Não tardou esta, e em assalto de generosidade e brio, não sabemos quem levou a melhor, se o público, se a cantora. Há muito que nos atormentava a decifração dos caracteres cabalísticos que Mlle Duval no papel de Catarina [15] trazia bordado em ouro na saia do seu vestido sobre duas fachas escarlate e preta, até que por fim um bom velho, desses que leem em carunchosos alfarrábios, penalizando-se da impaciência em que nos via, assim dirigiu-nos a palavra: "Bem vejo que procura ler aqueles caracteres, e que não consegue o que deseja: quer que lhos explique? ─ De boa vontade, lhe tornamos nós. ─ Pois atenda-me, prosseguiu o velho, e enquanto a feiticeira Duval canta a seguidilha das Ciganas, vá seguindo com a sua vista à minha, que lhe irei decifrando os caracteres; note porém que apenas falo dos que estão escritos sobre a faixa escarlate. ─ E por que não dos da faixa preta? lhe perguntamos. ─ Ao depois, daqui a oito dias, retorquiu o velho: porque, do contrário, seria revelar um segredo que ainda se encobre nas névoas do futuro. Ouça o que dizem aqueles: Havia no Conservatório Real de Paris uma discípula cujos progressos faziam pressagiar-lhe brilhante futuro na carreira artística a que pretendia dedicar-se. Aturados estudos e perseverança não lhe faltaram. Um dos teatros da capital do mundo abriu-lhe as suas portas; mas a concorrência de ilustres artistas deixou-a confundida na multidão. [16] Dolorosos foram os seus pensamentos, e o desânimo quase que a

---

[13] Anfion, filho de Júpiter e Antíope, rainha de Tebas, e irmão gêmeo de Zétus. Os irmãos tomaram conhecimento de sua linhagem materna quando jovens e para retomar o trono de Tebas, usurpado por Lícus, os gêmeos atacam e matam Lícus e sua mulher, Dirce, ajudados por um grupo de pastores. Anfíon tornou-se rei de Tebas e fortificou a cidade com uma muralha. Esta teria sido construída pelo som da sua lira. Segundo o mito, as pedras moviam-se ao som da música de Anfíon e tomavam seu lugar edificando a muralha. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro... op. cit.,* p. 232.

[14] Ver antepenúltimo parágrafo do folhetim 37.

[15] Personagem protagonista da ópera-cômica *Les Diamants de la Couronne*. A respeito da ópera ver folhetim 15, nota 24. No libreto original, Catarina é a rainha de Portugal que se passa por uma cigana para vender um valioso diamante da coroa com a intenção de obter fundos para não cobrar mais impostos de seus súditos. Sobre a representação dessa ópera no Rio de Janeiro, ver folhetim 16.

[16] A respeito do provável engajamento passageiro de Isabelle Duval no teatro Opéra-Comique de Paris, ver nota 30, folhetim 6.

prostrou. Coragem! bradou-lhe a voz misteriosa do Destino; além-mar existe um país novo, abençoado da Providência, o qual recebe com hospitaleiros braços e animadoras palavras aos artistas de merecimento. Deixai a pátria, atravessai os mares, que a glória vos espera. Assim cumpriu ela, e verdadeiras saíram as palavras do Destino. Maiores provas de simpatia do que lhe tem dado o povo fluminense em nenhuma outra parte podia encontrar, e reconhecendo ela o quanto lhe deve, não cessa de esforçar-se no cumprimento de seus deveres artísticos para mais lhe merecer. O contrário seria ingratidão, e a ingratidão traz represálias consigo."

Desta sorte explicou o velho os caracteres da faixa escarlate. Admiramos o seu profundo saber, e pedimos-lhe que levasse a fim a sua condescendência, o que ele nos prometeu para daí a oito dias. Havia-se anunciado para segunda-feira *La Favorite;* porém o inesperado assassinato de Mme Mège, a Leonor de Gusmão da dita ópera, veio sustar o espetáculo.[17] Sobre este triste acontecimento já a polícia e os jornais disseram quanto se podia dizer, nem é este o lugar para ocuparmos a atenção dos leitores com sucessos de semelhante natureza; apenas notaremos uma coincidência, que decerto não virá no processo, mas que aqui tem todo o cabimento por ser teatral.

No entrecho dessa ópera [18] já dissemos como a favorita do rei de Espanha, por desespero de amor, toma o hábito de noviço no convento de Santiago de Compostela, e morre entre os frades, que lhe encomendam a alma. Contava Mme Mège, que, nessa noite, depois de receber aplausos pela suavidade de seu canto, fingindo-se morta, deixar-se-ia cair com estudada graça no tablado do Teatro de S. Francisco; porém Deus determinou o contrário, e a ficção saiu verdadeira! Entre frades esteve, não os simulados de Compostela, mas sim os verdadeiros de S. Francisco da Penitência. Aqueles diziam com o sorriso nos lábios e entre aplausos da multidão: *Prions pour elle!* [19] e logo que o pano viesse abaixo retirar-se-iam prazenteiros para suas casas; e estes contristados, e no silêncio do templo, entoavam o *Requiescat in pace,* [20] e ao retirarem-se para suas celas murmuravam orações ao Senhor. Palpitando de comoção e prazer estaria no tablado cênico o corpo de Leonor de Gusmão; inanimado e descorado pela morte, esteve no frio ataúde o corpo da infeliz Mège. No teatro, ruído, prazer e agradáveis sensações; e no templo, silêncio, lágrimas e triste meditar: em um a ficção da vida, e no outro a realidade. Quem teria previsto tão lastimosa troca? Deixemos porém os mortos no seu descanso eterno, e falemos dos vivos.

---

[17] Ver nota 11.
[18] Sobre *La Favorite ,* ver folhetim 30.
[19] "Rezemos por ela!".
[20] Expressão latina que quer dizer "Descanse em paz", geralmente grafada em lápides. RONAI, Paulo. *Não perca o seu latim.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 157.

A última representação do *Domino noir* nada apresentou de notável além do que já temos dito por diversas vezes. [21] Mlle Duval cantou bem, sobretudo a *Aragonaise;* Mme Levasseur esteve sofrível; Mme Pousseur fez-nos rir bastante; e os mais atores estiveram como sempre. [22]

Esperávamos com impaciência a prometida representação dos *Diamants de la Couronne* para encontrarmo-nos com o velho e ouvirmos a explicação dos caracteres da faixa preta, e nem aquela e nem este nos faltaram. O bom do velho, quando sentados par a par ouvíamos as admiráveis variações executadas por Mlle Duval na *aria* do segundo ato, assim nos falou: "O destino cumpriu-se, o futuro desvendou-se; ela morreu; posso agora tudo revelar. Escutai o que dizem os caracteres cabalísticos que em cor de luto se acham escritos: Sou a Catarina, tão querida e aplaudida. Apraz-me esta homenagem; mas a alegria é passageira, e após rebentam lágrimas. Um amor excessivo e o desvairado ciúme em breve me roubaram a companheira, digna êmula de meus triunfos. Só ficarei, e sem competidora. Meus caprichos poderiam dar leis; mas não abusarei decerto dessa posição que me dá a triste sorte de uma rival. Redobrarei de esforços para preencher no teatro a falta que ela deixa; atenderei às ordens do empresário, que serão por mim executadas de bom grado, e procurarei merecer sempre os favores e aplausos públicos; e se outro for o meu comportamento nesta tão lastimosa conjuntura, possam esses aplausos tornarem-se em evidentes sinais de desaprovação, perder eu toda a simpatia que tenho adquirido, e decair, por tão caprichoso proceder, da geral estima."

Assim expressavam-se os caracteres que o velho decifrou. Admiramos o seu conceito, e acrescentamos: "Perfeitamente conhece Mlle Duval a embaraçada posição em que ficou o Sr. João Caetano com a morte de Mme Mège; e estamos que, em cumprimento de mais rigoroso dever, se prestará ela em coadjuvá-lo, assim como todos os seus companheiros, e nem é de esperar o contrário da parte dos artistas da companhia francesa. O público tem o direito de exigir-lhes este sacrifício, e o Sr. João Caetano de lhes merecer."

Coube a Mme Levasseur dar o primeiro exemplo, encarregando-se do papel de Irma, que Mme Mège representava na ópera *Le Maçon*. Ainda mesmo que Mme Levasseur não tivesse sofrivelmente desempenhado esta parte por substituição, nada ousaria a crítica contra ela, atendendo ao louvável motivo que a guiou. Rei morto, rei posto, diz o ditado, cuja variante para os teatros é a seguinte: cantora falecida, cantora substituída. Seremos indulgentes pelas substitutas, por saber que não existe no seu proceder acinte à defunta.

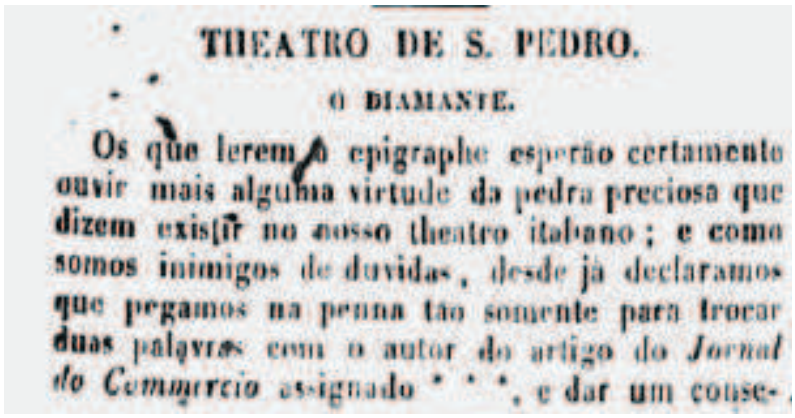
[21] Sobre o espetáculo de estreia, ver folhetim 8.
[22] Mme Levasseur e Mme Pousseur interpretaram, respectivamente, Brigitte e Jacinta nessa ópera.

Diário do Rio de Janeiro

Quarta-feira, 30 de junho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

O Diamante



THEATRO DE S. PEDRO.

O DIAMANTE.

Os que lerem o epigraphe esperão certamente ouvir mais alguma virtude da pedra preciosa que dizem existir no nosso theatro italiano; e como somos inimigos de duvidas, desde já declaramos que pegamos na penna tão somente para trocar duas palavras com o autor do artigo do *Jornal do Commercio* assignado * * *, e dar um conse-

lho de amigo ao — Torquato-Navalhão, — que tanto tem feito *tremer* o Sr. Tati.

Não nos damos ao trabalho de apreciar as bellezas de que se compoe tão bella peça, porque fazemos tenção de tratal-a com mais vagar, como merece.

Oiça agora, Sr. * * *, digno *cirineo* do nosso Torquato-Navalhão!

Para incensar o idolo que ocupa presentemente toda a sua escaldada imaginação, não é preciso procurar tantos rodeios, enterrar os vivos e desen-

[1] Texto publicado na rubrica "Comunicado". Ver Anexo 3.

O Mercantil

Sexta-feira, 2 de julho de 1847

(SOBRE O *FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO*) [1]

O folhetim do *Jornal do Commercio* é lyrico, dramatico e financeiro; lyrico porque falla muito de muzica, dramatico porque lamenta não se terem comprado traducções e dramas novos, e financeiro porque descobrio a *cobrecolite*, que diz elle, quer dizer falta de cobres. Este mal é tão commum, tão velho e tão conhecido, que não sabemos si o proprio folhetinista estará livre delle; desgraçadamente nós conhecemos esta epidemia desde que temos uso de razão, sabemos os effeitos que produz em todos os individuos, e mais particularmente naquelles que são escriptores de folhetins. Não estamos bem ao facto, é verdade, dos que apresentão os artistas de um theatro, mas sem duvida nenhuma serão os mesmos que vêm ás outras classes da sociedade, quando reina a cobrecolite; por conseguinte não póde haver interesse para os leitores em que nos demoremos por aqui. Busquemos a origem do mal, e vejamos si provem da administração, e si o theatro, como avança o folhetinista, está a fazer bancarota.

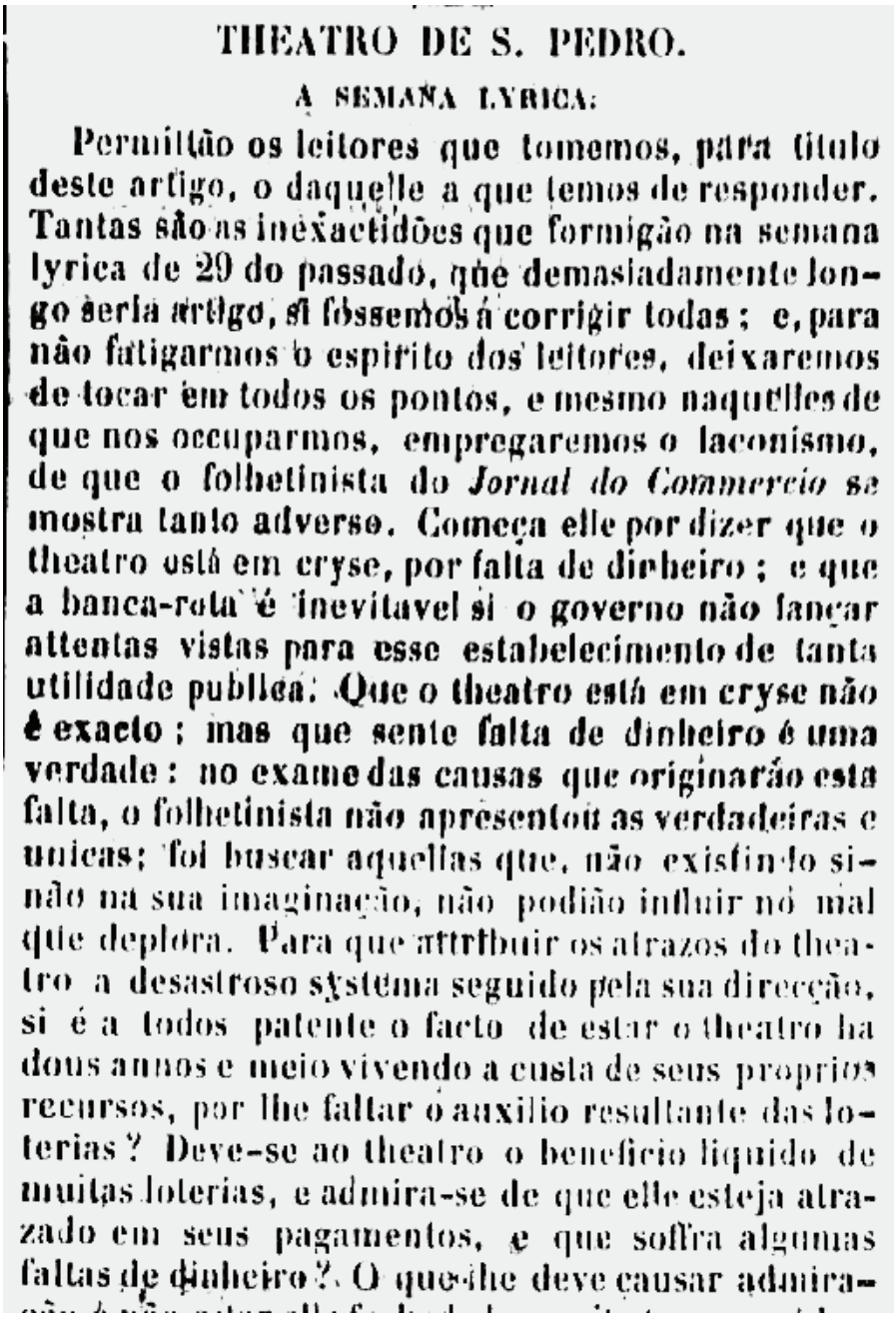
Não póde provir da administração, pois que, quando ella se encarregou da direcção do theatro, achava-se elle com um enormissimo alcance, os artistas estavão atrazados em 3 mezes de pagamento, e corria geralmente que a banca rota era inevitavel, no entanto os artistas forão pagos, differentes companhias se escripturárão pelo espaço de quasi tres annos, muitas peças novas apparecêrão em

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados". Ver Anexo 3.

O Mercantil

Sexta-feira, 2 de julho de 1847

A SEMANA LÍRICA [1]



THEATRO DE S. PEDRO.

A SEMANA LYRICA.

Permittão os leitores que tomemos, para titulo deste artigo, o daquelle a que temos de responder. Tantas são as inexactidões que formigão na semana lyrica de 29 do passado, que demasiadamente longo seria artigo, si fossemos á corrigir todas; e, para não fatigarmos o espirito dos leitores, deixaremos de tocar em todos os pontos, e mesmo naquelles de que nos occuparmos, empregaremos o laconismo, de que o folhetinista do *Jornal do Commercio* se mostra tanto adverso. Começa elle por dizer que o theatro está em cryse, por falta de dinheiro; e que a banca-rota é inevitavel si o governo não lançar attentas vistas para esse estabelecimento de tanta utilidade publica. Que o theatro está em cryse não é exacto; mas que sente falta de dinheiro é uma verdade: no exame das causas que originarão esta falta, o folhetinista não apresentou as verdadeiras e unicas; foi buscar aquellas que, não existindo si-não na sua imaginação, não podião influir nó mal que deplora. Para que attribuir os atrazos do theatro a desastroso systema seguido pela sua direcção, si é a todos patente o facto de estar o theatro ha dous annos e meio vivendo a custa de seus proprios recursos, por lhe faltar o auxilio resultante das loterias? Deve-se ao theatro o beneficio liquido de muitas loterias, e admira-se de que elle esteja atrazado em seus pagamentos, e que soffra algumas faltas de dinheiro?. O que-lhe deve causar admira-

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados". Ver Anexo 3.

O Mercantil

Sábado, 3 de julho de 1847

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO [1]

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO.

A tal ponto de exaltação chegárão os partidos no theatro, que julgamos conveniente interromper a publicação deste periodico, para não pesar sobre nós a responsabilidade de quaesquer desaguisados, que por ventura apparecessem nessa luta em que a policia julgou do seu dever intervir. Ha, pois, decorrido mais de um mez, que a nossos leitores não damos occasião de julgar-nos; e, tantas são as occorrencias em tão curto espaço de tempo, que as nossas opiniões soffrerão algumas modificações; e estas serão facilmente percebidas. O que é feito da *Bandeira Branca*? perguntavão uns, terá desapparecido para nunca mais voltar? ajuntavão outros: e por fim o folhetim do *Jornal do Commercio* julgou-a rasgada em pequenas tiras! Enganárão-se todos, a *Bandeira Branca* é de novo içada para defender e sustentar aquelles dos artistas que são hoje victimas da mais indigna *lavernagem*. Comecemos pela Sra Lasagna.

Já uma vez dissemos, e com mais razão o repe-

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

6 DE JULHO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Apontamentos para uma comédia que se está escrevendo. — Anna Bolena. — *Algumas observações e uma importante notícia.*

A crise teatral tem dado lugar ultimamente a cenas que figurariam com primor em comédias e entremezes. Os diferentes caracteres dos artistas e empregados; a desconfiança de uns, o terror de outros, por terem bancarrota no teatro, e por conseguinte perda de seus ordenados; os diálogos que daí se originam, mais ou menos facetos ou lacrimosos; os usurários debates com o *rebatedor;* a interminável pergunta ─ quando se paga? ─ dirigida a toda hora do dia ao administrador; as aflições deste para responder ao que não sabe; a confusão em que todos andam; a gritaria e geral queixume em que se ouve por toda parte; a impassibilidade do presidente, que, firme como um escolho, recebe inabalável o assalto de irritadas vagas; as intrigas de um certo menino, que mais que todos compromete a diretoria fazendo crer que é ele quem governa o teatro, como infelizmente se verifica a maior parte das vezes; a posição falsa do inspetor de cena; a revolta que rebenta a todos os momentos; as descomposturas e a falta de respeito; a desmoralização em que estão os subalternos para com os superiores; e enfim os episódios amorosos que marcham de mistura com tudo isto... oferecem abundante matéria para uma comédia, que, segundo nos consta, já se está escrevendo, e cujo título é o seguinte:

A CRISE TEATRAL,

ou

Em casa onde não há pão

Todos gritam e ninguém tem razão.

Esta composição deve agradar sumamente ao público, por isso que lhe revelará certos mistérios teatrais, e patenteará os caracteres, as ocultas vistas e os amores líricos de alguns indivíduos. Fazemos preces para que seu autor não desanime na empresa, e que a termine com a brevidade que o assunto requer. Como nos interessamos muito pela publicação desta obra, e desejamos que seja a mais perfeita possível, iremos dando ao seu autor apontamentos

de alguns fatos que possam ter escapado à sua perspicácia; e para principiar, sejam os primeiros o brilhante discurso do senhor inspetor de cena e a *revolta dos coristas.*

Na quarta-feira, 30 do mês passado, foram convocados todos os artistas da companhia dramática para comparecerem ao meio-dia no grande salão do teatro, que se achava competentemente armado e decorado para a solene recepção. [1] Ora, a governança teatral tem degenerado terrivelmente em mentirosa, e como os atores sabem [2] melhor isto do que nós, alguns não fizeram caso da convocação, por ver nela uma burla para adiar de novo o pagamento dos ordenados vencidos; porém outros, que possuem essa fé robusta e indestrutível que faz a admiração do gênero humano, e que piamente creem que a burra do presidente há de salvar o teatro, aceitaram o convite, e à hora designada achavam-se no salão formados em circulo ao redor de um dos empregados da governança, o qual, pálido e com as feições transtornadas, como acontece a todo o homem de bem que tem a consciência de que vai mentir, murmurava consigo o estudado discurso. Depois de alguns momentos de cruel embaraço tomou heroica resolução e assim principiou: "Senhores, consta-me que estais descontentes, e ..." Aqui foi logo S.Sª interrompido pelo Sr. Manuel Soares,[3] que, levantando o braço e a voz exclamou: "Peço a palavra, Sr. Presidente." "O presidente está em sua casa, respondeu a Sra. D. Gertrudes; por conseguinte não lhe peças a palavra cousa nenhuma, que ele não te ouvirá. ─ Não importa, retorquiu o Sr. Soares; isto é uma fórmula parlamentar de que usei; peço de novo a palavra. ─ E eu, acrescentou vivamente o Sr. Monteiro, peço dinheiro, porque de palavras já estou farto. ─ E eu também! E eu também!" foi o grito geral e confuso que soltou-se de todos os lábios. O empregado da governança, que tornava-se cada vez mais embaraçado, disse maquinalmente: "O Sr. Soares tem a palavra. ─ Muito bem! Bradou este; e permita-me V.S.ª que ofereça uma emenda ao seu discurso. Disse V.S.ª que nós estávamos descontentes. Não, senhor: estamos furiosos! ─ Sim! sim! Estamos furiosos, enfurecidos e furibundos, responderam em coro todos os atores e atrizes ─ V.S.ª bem está vendo, continuou o orador, a popularidade da minha emenda, e agora pode continuar o seu discurso." O empregado da governança, mais senhor da comoção que o assaltara vendo-se tão intempestivamente interrompido, principiou de novo:

---

[1] Não foram encontradas notícias sobre essa reunião ou algum tipo de intimação aos cantores publicados no *Jornal do Commercio,*nem no *Mercantil* e nem *Diário do Rio de Janeiro.*

[2] "saibam", no original.

[3] Ator português, irmão de Ludovina Soares da Costa. Chegou ao Rio de Janeiro em 1829, com a companhia cômica portuguesa. Faleceu em outubro de 1859. SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938. p.31.

"Senhores, consta-me que estais... furiosos... ─ Muito bem! muito bem! apoiado! apoiadíssimo! ouviu-se de todos os lados. ─ Consta-me, repetiu de novo o orador, que estais furiosos e..." Não pôde ainda continuar, porque sua voz perdeu-se no tumulto que repentinamente levantou-se. "Temos muita razão de estar furiosos, bradava um; ─ é um desaforo, vociferava outro; ─ nossas famílias não sustentam-se com promessas, gritava uma atriz; ─ não se tem a menor atenção por nós, soluçava outra; ─ é uma indignidade! ─ nunca se viu tal! ─ queremos dinheiro já e já, ou não trabalhamos; mais isto assim não pode continuar, etc., etc." Estes e outros gritos que romperam impetuosos atordoaram ao orador, que debalde forcejava para reclamar atenção. Via-se-lhe mover com os lábios; mas as palavras que deles saíam perdiam-se no confuso alarido. O Sr. Soares, compadecendo-se do estado de aflição em que o via, deixou a furto o grupo de que fazia parte, subiu para o coreto que fica em uma das cabeceiras da sala, e de lá batendo com ambas as mãos no parapeito, bradou com voz de estentor: "Silêncio, que o deus da linha quer falar!" Mágico efeito produziram estas poucas palavras: o silêncio restabeleceu-se momentaneamente como se de um só indivíduo partisse todos o alarido, e o Sr. Soares, vendo-se obedecido, voltou-se para o orador da governança, dizendo: "Pode V.S.ª continuar, que a rapaziada lhe dará atenção". O orador fez uma cortesia em sinal de agradecimento, e com uma insistência digna dos mártires da fé, principiou outra vez o seu discurso: "Senhores, consta-me que estais furiosos e furibundos, e em minha consciência julgo que tendes toda a razão. ─ Muito bem! muito bem! ─ Há quatro meses que se vos não paga o ordenado; isto é clamorosa injustiça... Entendamo-nos porém; a injustiça não é praticada pela diretoria, que chora lágrimas de punho por vos ver em tão deplorável estado e inocentes presas de rapaces rebatedores, mas sim pelo público, que não concorre aos vossos espetáculos para encher o cofre do teatro. Queixai-vos pois do público."

A tão estranha conclusão responderam os atores indignados: "Não! não! a culpa não é do público; é da diretoria; é vossa, que nos abandonais pela companhia lírica que, no entanto, anda à matroca... Queremos dinheiro, ou vai tudo com mil diabos..." Estas palavras foram pronunciadas com violência, cintilantes olhos e punhos fechados, e o representante da governança, vendo o caso mal parado, amaciou a voz e continuou: "Enfim, meus amigos, convenho, todos nós temos culpa, e recriminações agora de nada servem; deixemo-las pois de lado, e vamos ao que serve. Quereis dinheiro, não? ─ Queremos, sim! ─ Pois bem, nada é mais fácil; sereis pagos. ─ Mas quando? perguntaram todos à porfia e ansiosos; quando? ─ No responder a esse *quando*, disse o orador depois de breve meditar é que está a dificuldade; mas posso assegurar-vos debaixo de palavra de honra, de homem de bem e cavalheiro, que

esse fatal *quando* será quando houver dinheiro." E quando haverá dinheiro? ─ Isso agora só lhes poderá responder o administrador e tesoureiro geral deste nosso Imperial Teatro de São Pedro d'Alcântara. "Ainda o orador não havia pronunciado a ultima sílaba, que os atores e atrizes em turbilhão precipitaram-se para o escritório onde comumente acha-se magistralmente sentado o dito administrador, junto a uma escrivaninha sobre a qual alisa e arruma em pilha os bilhetes do banco com admirável fleuma e cuidado; mas aí chegando, viram com dolorosa surpresa que S. Sª tinha nesse dia ficado em casa por incomodado. Furiosos voltaram para o salão, onde o orador da governança, passeando a passos largos, suspirava como uma pessoa que acaba de cumprir penosa obrigação que repugna a sua consciência. "Isto é uma burla!" foi o grito que o despertou do seu meditar. Instado pelos queixosos, e envergonhando-se da triste figura que estava fazendo, e que não era própria do seu caráter, tomou sobre si terrível responsabilidade, dizendo: "Tranquilizem-se, senhores: eu comprometo a minha palavra... a minha... entendem?... que na segunda-feira sem falta sereis pagos." Com tal segurança e dignidade falou o orador, que sua promessa foi aceita por alguns dos convocados, que, pensativos, retiraram-se para suas casa; os incrédulos porém ainda ficaram por alguns instantes no salão, murmurando, e formando planos de não trabalharem enquanto não vissem dinheiro. Se bem o pensaram, melhor o fizeram: tendo sido avisados para representarem no domingo o *Sineiro de S. Paulo,*[4] responderam que primeiro queriam ser pagos; não estando porém a diretoria pela requisição, ordenou que o espetáculo fosse substituído pela ópera *Belisario*, e comunicou ao público em um *nota bene* que por *inconvenientes* não podia ter lugar o espetáculo anunciado. [5] Nunca se disse maior verdade: porque, se há inconvenientes neste mundo, é a falta de dinheiro.

Vamos agora ao pronunciamento dos coristas. Na quinta-feira, 1º do corrente, à noite, foram avisados os cantores e coristas para o ensaio do *Elisir d'Amore*: [6] na ocasião porém de principiar este, declararam os coristas que não cantariam enquanto não fossem pagos. A pessoa encarregada da inspeção do ensaio quis convencê-los que cantassem, porque haviam de ser pagos; mas eles, como se costuma dizer, meteram a cabeça no mato e repetiam com sublime teima: "Venha dinheiro, ou não cantamos". A orquestra parada, aguardava a decisão de tão importante contenda, que ia tornando-se tumultuária. Seu desfecho mostrava-se duvidoso, quando o senhor presidente, qual outro Netuno aplacando as irritadas vagas com o

[4] Espetáculo anunciado no *Jornal do Commercio* no sábado, 3 de julho. *O Sineiro de São Paulo,* drama em quatro atos e um prólogo, traduzido do francês *Le Sonneur de Saint Paul,* de Joseph Bouchardy.
[5] A substituição foi anunciada no próprio domingo, 4 de julho. A observação que acompanha o anúncio é a seguinte: "*N.B.* Por inconvenientes não pode ter lugar o espetáculo que ontem se anunciou.".
[6] Novamente não foi encontrado nenhum anúncio dessa ópera nos principais jornais da época.

seu *quos ego*,[7] impôs silêncio à ruidosa assembleia. "Então que temos?" perguntou com autoridade presidencial. ─ Não temos nada, não, senhor, respondeu o orador da revolta; e por isso é que queremos dinheiro. ─ Trabalhem, que hão de tê-lo. ─ O que reclamamos já está ganho. ─ Ganho! tornou S. Sª... "Há quem diga que o dinheiro nunca se diz ganho senão quando está na algibeira." Tal ouvindo os míseros, olharam aterrorizados uns para os outros; mas apalpando as algibeiras e encontrando-as magras e mirradas, cobraram desesperado ânimo e exclamaram: " Ah! o caso é esse? Pois bem! antes perder pouco do que muito; decididamente não soltamos uma só nota sem no-la pagarem à vista." Vendo o presidente esta resolução, disse-lhes mais brando: "Meus filhos, tenham paciência: cantem, que eu lhes prometo que serão pagos. ─ Nada de lamúrias! retorquiram eles: com promessas não se bota panela no fogo." O presidente, que não é homem muito paciente, escaldou-se com a réplica e prorrompeu furioso: "O corista que não estiver satisfeito com o que acabo de dizer pode retirar-se, porque desde já o considero despedido do teatro". Como se um só, pensamento dominasse esses homens, que são tratados com desprezo no teatro, a flux e de comum acordo dirigiram-se todos para a porta, mostrando assim firmeza e dignidade.

O presidente, que contava com a mísera desses coitados para os reduzir ao silêncio e obediência, vendo malogrado o seu intento com a resolução que tomavam, soabriu o insinuante sorriso, mudou de tom e foi-lhes no encalço, dizendo: "Venham cá, venham cá, rapazes... Eu estava brincando; o caso não vai de desconfiar. Acomodem-se: ensaiem hoje, e se amanhã pela manhã não forem pagos, não cantem à noite na ópera *Anna Bolena*, que já está anunciada."[8]

Com esta garantia aceitaram os coristas a promessa presidencial, e principiaram então o ensaio; mas não antes de ter combinado entre si que logo pela manhã dirigiriam ao senhor chefe de polícia uma declaração por eles assinada para que pudessem depois usar livremente de um direito que se lhes concedia. Para concluirmos esta tão interessante cena de *crise teatral*, diremos que o Sr. presidente cumpriu a sua palavra, mandando pagar aos coristas um mês dos ordenados vencidos. Antes de findar contaremos um pequeno episódio. Na ocasião em que o Dr. Dulcamara quer vender a garrafa do *Elisir d'Amore* a Nemorino e pergunta-lhe: *Hai tu danari?* Um gaiato respondeu-lhe: *Amanhã!* O riso que se apoderou dos circunstantes

[7] Netuno, segundo na mitologia greco-romana, é o senhor dos mares. *Quos ergo*, expressão latina que quer dizer "Eu vos...", citação do primeiro livro da *Eneida*, v. 135. Trata-se de uma frase ameaçadora proferida por Netuno aos ventos que despertaram as ondas do mar, as quais destruíram a frota de Enéias. TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas.* São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 483.

[8] Espetáculo anunciado para a sexta-feira, 2 de julho.

foi homérico, e por alguns minutos os professores da orquestra não puderam tanger os seus instrumentos. Bom é quando tudo acaba em galhofa.

Na sexta-feira, depois de *dezassete* dias de luto, abriu-se o teatro com a representação da ópera *Anna Bolena*; e como já seja aborrecido ouvi-la e analisá-la, pedimos ao leitor que considere como publicada hoje a Semana Lírica que ultimamente tratou dessa ópera, [9] e só rogaremos à Sra. Lasagna que não repreenda impoliticamente a sua companheira em cena, porque é isso uma ação feia. A Sra. Meréa não teve culpa por não adivinhar a sua improvisada *fermata.* [10]

No sábado [11] à noite achavam-se no tablado do teatro todas as figuras que entram no *Elisir d'Amore,* para proceder-se ao ensaio dessa ópera; porém os professores da orquestra declararam que não tocariam enquanto não fossem pagos dos meses de atraso que se lhes devia. A revolta é contagiosa, e esse pronunciamento dos músicos é mais que todos significativo. Como não houvesse meio de convencê-los, e se retirassem eles da orquestra, ordenou-se aos coristas que subissem para a sala do piano, a fim de ensaiarem algumas das óperas que estavam em estudo; mas estes aí chegando, revoltaram-se de novo, e levantando gritos de desobediência, principiaram a dançar a polca e o fado, dando gritos das janelas para o largo, donde se lhes respondia com palmas e assobios; e depois, apagando as velas e fechando as janelas com estampido, desceram no meio da mais completa assuada. Nessa ocasião entrava uma autoridade teatral na sua sege, e palavras menos respeitosas lhe foram dirigidas. A que estado de desmoralização chegou o imperial teatro de S. Pedro de Alcântara!

P. S. ─ Depois de escrito o artigo acima, ocorreu uma circunstância que veio confirmar as nossas tristes previsões. Anunciada para domingo à noite a ópera *Belisario,* por substituição, como já deixamos dito, ao drama *Sineiro de S. Paulo,* não subiu à cena esse espetáculo, porque os professores da orquestra declararam firmemente que não tocariam enquanto não fossem pagos; e na falta de dinheiro fechou-se o teatro, que parece ir morrendo à míngua!!...

Não concluiremos estas linhas sem citar um engenhoso dito de um dos empregados do teatro. Dizia ele suspirando: "Ora pois, a que estado de pobreza e miséria chegou o Teatro de S. Pedro, que nem música haverá no seu enterro!..."

---

[9] Folhetim de 1 de junho de 1847 (folhetim 36).

[10] Um pequeno artigo publicado na rubrica "Correspondências" de 6 de julho no *Jornal do Commercio*, roga a Adeodata Lasagna que venha a público se justificar das acusações de que ela ficou "enfurecida porque a Sra. Meréa cantara o final do 1º ato de *Anna Bolena* como está escrito, e não se calou quando ela [a Sra. Lasagna] tomara a liberdade de fazer um *ad libitum*; dirigiu a Sra. Meréa palavras menos decentes e que a envergonharam ante as coristas!".

[11] 3 de julho, portanto.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Estreia de Mme Levasseur na grande ópera

Tratamos no passado folhetim dos embaraços em que forçosamente se veria o Sr. João Caetano pela morte de Mme Mège,[12] e procurando animar os artistas da companhia francesa para coadjuvá-lo, concluíamos: "Seremos indulgentes pelas substitutas, por isso que não haverá no seu proceder acinte à defunta." [13] Lastimamos hoje ter escrito estas frases, que então supúnhamos ato de generosidade, e que podem agora enfraquecer a opinião que vamos emitir a respeito de Mme Levasseur na execução do papel de Leonor de Gusmão na ópera *La Favorite.* Fique pois o leitor entendendo que não falaremos de Mme Levasseur como substituta de Mme Mège, conservando-nos assim indulgentes, mas sim como de uma cantora cuja estreia na grande ópera a todos surpreendeu. Resignados dirigimo-nos ao teatro para ouvir a *Favorita*, quase que sabendo o que havíamos pensar de sua representação: fomos pois arrastados por um dever. Que Mme Levasseur, a alegre, desembaraçada e desenvolta *grisette* [14] dos *Trois Péchés du Diable,* [15] desempenharia mal o poético e sentimental papel de Leonor, era a opinião geral dos espectadores, e não só destes como de todos os artistas da companhia. Tanto é isto verdade, e tão pouca conta se fez de Mme Levasseur, que, sendo ela cantora secundária e atriz de *vaudevilles*,[16] e tendo de cantar pela primeira vez em uma ópera difícil e de primor, não se lhe concedeu um único ensaio de orquestra. "Tenho necessidade de *um* espetáculo de preenchimento nesta semana, disse sem dúvida consigo o Sr. João Caetano, e seja este *La Favorite*; mas como não pode arribar com a Levasseur a mais de uma apresentação, escusado será despender-se tempo com ensaios: saia pois o que sair."

Em consequência desta deliberação, concedeu-se apenas a Mme Levasseur dous ou três ensaios-rabeca. Consultado o mestre de canto se a ópera assim podia ir à cena respondeu que era impossível, porque Mme Levasseur não sabia ainda a sua parte, e forçosamente havia de perder-se com a instrumentação. A este prognóstico opôs a cantora a maior coragem e fiança em si, e a ópera subiu à cena na quarta-feira. Foi ato de imprudência e temeridade este

[12] Prima-dona do teatro lírico francês, falecida em 20 de junho de 1847, assassinada pelo marido.
[13] Último parágrafo do folhetim 39.
[14] Do francês *grisette,* significa uma moça muito modesta, operária ou engajada como costureira. *Dicionaire de la langue française CNRTL*. Disponível em : < http://www.cnrtl.fr/definition/grisette.>
[15] Vaudeville em um ato, de Lubize e Charles Varin. Estreou em Paris, no Théatre du Gymnase, em 14 de setembro de 1844. Representado no teatro de São Francisco em 29 de maio e 2 de junho de 1847.
[16] No jornal, sem itálico, nessa e na seguinte ocorrência do vocábulo.

praticado por Mme Levasseur, e muito fatal podia ter sido; porém a sua feliz estrela a salvou, e quer nos parecer que brilhante lhe está alumiando o caminho do progresso. Não parece isto exageração: pelo dedo conhece-se o gigante. Falemos de execução de seu papel e parte. Ao entrar pela primeira vez em cena ao encontro do amante, perturbou-se, perdeu a cabeça, e, atirado com a voz a esmo e sem curar do acompanhamento, causou desagradável impressão no auditório. Este *duetto* pois esteve pouco menos que detestável, para o que muito contribuiu M. Mullot, que se achava endefluxado, como fez anunciar pelo *homem-cartaz.* [17] No segundo ato mostrou-se mais senhora de si, e seu acionado e canto foram tomando mais desenvolvimento. A plateia ainda se conservava silenciosa e indecisa, não sabendo como julgar a cantora. No terceiro ato, ao finalizar a *ária,* merecidos aplausos a recompensaram, e deram mostra que a prevenção pública se desvanecia. Mais desassombrada continuou Mme Levasseur, e, animada pela aprovação pública, foi-se desenvolvendo progressivamente, levando após si a admiração das pessoas que não esperavam dela nem a décima parte do que mostrava. No quarto ato e *duetto* final foi onde mais mereceu os unânimes aplausos com que foi saudada, e os elogios que agora lhe fazemos. Não há ninguém que pudesse supor e calcular pelos seus antecedentes trabalhos cênicos, que nessa difícil situação em que a favorita do rei de Espanha, triste, acabrunhada e sob os humildes hábitos de noviça, vem pedir perdão ao amante que enganara e morrer em seus braços, desenvolvesse ela tanto talento dramático; e ainda menos era de esperar que tivesse tão boa voz. Foi uma surpresa, tornamos a repetir, que conosco partilharam todos os espectadores. Antolha-se-nos que Mme Levasseur ainda pode ser uma cantora de merecimento, se quiser aproveitar os recursos que em si tem, e dos quais acaba de dar tão inesperada e brilhante prova. Sua voz, que é de *soprano acontraltado,* ou, como se diz em termos de arte, *mista,* possui vibração e suavidade nas notas agudas e sonoridade nas graves. Seu canto ainda não tem a necessária acentuação, e em se lhe pode exigir esta qualidade, que somente se adquire com aturado e longo estudo.

O Sr. João Caetano, que há criado a maior parte dos nossos artistas dramáticos, e com esse zelo teatral que todos lhe conhecem, não pôde ver provas de tanto talento que não desejasse logo utilizar e desenvolver, e nessa mesma noite falou a um dos nossos primeiros mestres de canto, que assistia ao espetáculo, para que houvesse de ir no dia seguinte à casa de Mme Levasseur a fim de lhe dar lições. Este proceder é digno de elogios. Mme Levasseur deve estar muito agradecida ao público que tão bem a recebeu, e ao seu empresário, que tanto interesse mostra pelo seu adiantamento. Iremos acompanhando passo a passo os seus

[17] Indivíduo encarregado de dar os avisos de última hora, antes do espetáculo. ARÊAS, Vilma S. *Na tapera de Santa Cruz. Uma leitura de Martins Pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 32.

progressos, fazendo-lhe os elogios e censuras que merecer, e desde já lhe pedimos que procure adoçar a sua pronúncia no canto, perdendo esse vício parisiense de dobrar, ou, para melhor dizer, rufar as sílabas em *r.* Para o *vaudeville,* pode isto ter graça e sainete; mas não assim para a grande ópera. Pedimos-lhe mais que, quando houver de representar outra vez a *Favorita,* esqueça-se de trazer o vestido encarnado com que apareceu no segundo ato, e que lhe dá grande semelhança com um irmão do Santíssimo. [18] Ficamos aqui, e em outra ocasião voltaremos ao assunto.

Nas duas óperas *L'Ambassadrice e La Part du Diable*, representadas nesta semana, Mlle Duval recebeu as costumadas provas da simpatia pública. Brevemente subirá à cena a nova ópera *Mazaniello,*[19] cujo primeiro papel, distribuído a princípio a Mme Mège, será agora desempenhado por Mlle Duval. Já lhe prevemos um novo triunfo, como sabe [20] sempre obter.

[18] Provavelmente se trata de uma alusão aos religiosos do Mosteiro de São Bento, cuja capela construída no fim do século XVIII em estilo rococó, leva o nome de Santíssimo Sacramento. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1865. v. 1. p. 78.

[19] Ou *Masaniello* ou *Le Pêcheur* napolitain, drama lírico em quatro atos; composição de Carafa e libreto de Moreau e Lafortelle. LESUR, Charles-Louis. CLÉMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1867-1880.

[20] No jornal, se lê "sóe". Não tendo encontrado nenhuma pista dessa palavra, seja no português antigo, seja em outras línguas neolatinas, supomos que o folhetinista quis usar o verbo "saber".

Folhetim do Jornal do Commercio

13 DE JULHO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Um erro administrativo. — Torquato Tasso *e algumas observações a respeito.* — *O Sr. Tati e a Sra. Mugnay.* — *O atual juiz do teatro.* — *O cumprimento fiel de uma promessa.*

Com a firme resolução manifestada pelos artistas do Teatro de S. Pedro de não trabalharem enquanto não percebessem os seus ordenados vencidos, viu-se a diretoria nos últimos apuros. A sua posição era crítica: ou fechar o teatro ou abrir a bolsa; e qualquer dos dous expedientes antolhava-se-lhe cruelíssimo. No primeiro caso, dava a triste e mesquinha ideia de uma sociedade composta de *quarenta* capitalistas; e no segundo, seria preciso apartar-se com mágoa e dor de alguns contos de réis. Pungente e dolorosa foi essa indecisão. Depois de angustiado meditar, resolveu o presidente, em última desesperação, que era mais prudente e condigno de sua pessoa puxar o cordão à bolsa e apaziguar os descontentes com as tão suspiradas *notas*. Assim aconteceu: na segunda-feira abriu-se o pagamento, que entrou pela noite adiante, e na terça como que se ria o teatro de contentamento com as portas escancaradas. [1]

Ora pois estão pagos os artistas, e o teatro continuará nos seus trabalhos até que novo empecilho o faça esbarrar; porém sempre diremos que esse ato da atual diretoria, o qual poderia ser classificado como relevante serviço se fosse tomado em devido tempo, não passa agora de um erro gravíssimo da administração. A diretoria não cedeu a impulso natural pelo bem do teatro, e de modo próprio, mas sim teve de curvar-se diante da vontade e lei que lhe foi imposta pelos seus subalternos, e, mostrando-se fraca, deu-lhes a medida de seu poder e força. É inexplicável o pensamento que presidiu a todo este negócio. Se a diretoria podia pagar os artistas, nem nos capacitamos do contrário, para que não o fez como dignidade e sem desar seu? Que necessidade havia de ser levada aos últimos entrincheiramentos para ceder, desenvolvendo assim a desobediência entre os seus empregados? Para que colocou-se na triste posição de ser insultada e menosprezada, quando necessita de toda a força moral para

[1] O espetáculo de reabertura do teatro aconteceu na terça-feira, 6 de julho; portanto, o pagamento foi efetuado na segunda-feira , 5 de julho.

bem dirigir o estabelecimento a seu cargo? Estamos que não houve pensamento que presidisse a esse errado passo, e em o podia racionalmente haver; foi apenas um ato de orgulho que degenerou em fraqueza. Péssimo foi o exemplo, e a diretoria o há de sentir; e o pior é que deixa-o como fatal legado aos seus sucessores.

Triste e melindrosa tarefa é a nossa. Os artistas receberam os seus ordenados, e a respeito desse pagamento temos que fazer uma censura, quando o nosso desejo seria fazer elogios. *Dezenove* dias e não *dezessete*, como dissemos, esteve fechado o teatro, e foram estes descontados aos artistas sob capcioso pretexto de que os espetáculos interromperam-se durante todo este tempo em consequência do luto nacional! [2] Ninguém ignora hoje que o Teatro de S. Pedro esteve fechado por falta de dinheiro; é público, é patente esta sua miséria, e isto dispensa todas as observações e comentários acerca da extorsão feita aos artistas; e só acrescentaremos que julgamos pouca delicadeza e falta de respeito prevalecerem-se de um tão sagrado motivo para pouparem três ou quatro contos de réis. Não iremos adiante com este assunto porque muito melindroso nos parece ele. Deixemos portanto todas essas misérias e entremos em matéria.

Depois das calamitosas ocorrências, escolheu a diretoria, para de novo abrir o teatro, a ópera *Torquato Tasso,*[3] cantada pelo Sr. Tati na parte de poeta, como há de tanto tempo desejava o público. Grande foi a concorrência de espectadores, e com eles fizemos número também. Temos combatido constantemente o Sr. Tati na qualidade de tenor, por julgarmos, pelas razões já apresentadas diversas vezes, que não podia ele preencher esse lugar no teatro, visto que lhe faltavam os necessários requisitos; [4] e, confessando o seu grande mérito artístico e inteligência cênica, aguardávamos ansiosos a ocasião em que cantasse de barítono em qualquer ópera. Nutríamos a convicção que nessa qualidade faria ele brilhante papel, por isso que apta e de recursos julgávamos a sua voz para o bom desempenho dessas *particellas.* Como realizou-se esta nossa esperança, mais abaixo o diremos. Cabe notar aqui uma circunstância a respeito da ópera *Torquato Tasso.* Cantada a princípio pelo Sr. Eduardo Ribas e pela Sra. Candiani,[5] foi sempre aplaudida, como é a todos notório; despedindo-se o Sr. Ribas do teatro, [6] foi substituído pelo Sr. Massiani, que, sendo cantor de merecimento para os papéis de barítono de força, e que demandem violência e vibração de voz, não podia executar

[2] Trata-se da morte do príncipe D. Afonso em 11 de junho de 1847. Ver nota 24, folhetim 38.
[3] O folhetinista comenta a primeira representação dessa ópera, na temporada, no folhetim 24; ver, em especial nota 3.
[4] A esse respeito conferir os folhetins 5, 9 e 14.
[5] Essa ópera estreou no Rio de Janeiro em 11 de outubro de 1844, seguida de mais duas repetições nas noites de 17 e 25 de outubro de 1844.
[6] Sobre isso, ver folhetim 2.

esta tão maviosa e delicada parte do amoroso poeta; em consequência desta impropriedade, a poucas representações arribou a ópera com o novo protagonista, e por improdutível foi abandonada.[7] Na *Norma*, na *Straniera*, em *Anna Bolena*, [8] e em várias peças avulsas, havia mostrado o Sr. Tati certa dignidade e delicadeza de maneiras, que fez pensar a algumas pessoas que só ele seria capaz de substituir dignamente o Sr. Ribas; e geral tornou-se esta ideia, cuja realização era pedida com instância, e tanto mais que havendo o Sr. Tati cantado na Sociedade Filarmônica por duas outras vezes o *duetto* do primeiro ato fora aplaudido com entusiasmo. [9] Esta pequena amostra prometia o que o todo poderia ser. Note-se porém que o público, desejando este novo *Tasso*, esperava vê-lo junto da *Eleonora* que tanta simpatia e entusiasmo lhe merecera, e não de outra qualquer. Foram dous verdadeiros tipos de melodia e amor esses que vimos criados pela Sra. Candiani e pelo Sr. Ribas, e que jamais serão esquecidos; mas se o cantor nos deixara para colher glória e renome em sua pátria, ficava-nos a cantora e sua mágica voz. Não podia pois o público desejar outra Eleonora que não fosse a Sra. Candiani, porque havia identificado nela a duquesa de Ferrara; [10] porém inúmeras causas afastaram-na também do teatro, [11] e assim a ópera *Torquato Tasso* achou-se completamente desmontada. Lembrou-se então a diretoria de substituir a Sra. Candiani pela Sra. Mugnay, como já havia substituído o Sr. Ribas pelo Sr. Massiani, e este pelo Sr. Tati, e ordenou que se procedesse aos necessários ensaios. Logo que estes principiaram, apareceu um inconveniente que ia tudo transtornando, e que fez mesmo rejeitar a ópera.

Foi o caso. Tendo sido avisada a Sra. Mugnay para ensaios, declarou que não podia cantar a parte de *Eleonora* como estava na partitura e a cantara a Sra. Candiani, por isso que sua voz não dava para tanto, e pedia por conseguinte que fosse transportada. A esta requisição opôs-se o Sr. Tati, dizendo que em tal não consentiria, porque, tendo-se nesse caso de abaixar também a sua parte, tornar-se-ia ela, de *barítono* que era, só próprio para ser cantada por um *baixo,* e que assim não a poderia ele desempenhar, ainda com a melhor vontade do mundo. Originou-se daí uma contenda entre as duas principais figuras; para uma a *particella* era alta, e para outro ficaria baixa; seguiram-se algumas pequenas intrigas, e por

[7] *Torquato Tasso*, drama-lírico, foi anunciado no *Jornal do Commercio* para os dias 25 de fevereiro, 2 de março e 4 de março de 1847. Essa peça, entretanto, não alcançou o sucesso imaginado. Sobre a apreciação dessas representações, ver o folhetim 24.
[8] Sobre a primeira representação da *Norma,* ver folhetim 5. A respeito da *Straniera,* conferir folhetim 10; sobre *Anna Bolena,* ver folhetins 9 e 14.
[9] Data imprecisa. Não encontramos anúncios desse concerto nos jornais.
[10] Na ópera *Torquato Tasso*, Eleonora, por quem Torquato se apaixona e é correspondido, é irmã de Afonso II, duque de Ferrara.
[11] A esse respeito ver os folhetins 19, 22 e 24.

fim, aborrecido o senhor inspetor de cena por tantas dificuldades, disse: "Pois não tratemos mais do *Torquato Tasso*". E foi muito bem dito!

No fim de alguns dias temeu a Sra. Mugnay que, sabendo-se desta história fora do teatro, julgasse o público que sua voz por cansada tinha-se tornado limitada, e envergonhando-se que esta verdade fosse conhecida, tomou a resolução que chamaremos heroica, de cantar a parte de Eleonora no mesmo tom em que Donizetti a havia escrito, e assim o comunicou à diretoria, mas não antes de pedir ao mestre de canto que lhe fizesse o obséquio de *apontar* todas as notas agudas. Este acedeu ao pedido feito, o Sr. Tati aceitou o convênio, e de novo tratou-se de ensaios. Ocorreu no entanto a crise, [12] e, abrindo-se o teatro depois da tormenta, quis a diretoria que houvesse uma *enchente,* e para esse fim ordenou que subisse à cena a mencionada ópera. Bom cálculo foi esse, que não falhou, e que nos dá agora ocasião, depois da pequena digressão acima, de entrarmos em análise.

Principiemos. Levantou-se o pano e entraram os coristas em cena como conquistadores em terra conquistada, não envergonhados e corridos como sempre, mas sim com a cabeça alta e orgulhosos como quem diziam: "Este tablado em que pisamos também pertence-nos, por isso que a nossa soberania de povo cantarejo foi reconhecida, e o direito de revolta justificado, e até mantido pelas autoridades policiais; somos pois senhores *in partibus*." Ou muito me engana a fisionomia, ou pareceu-nos ler na do primeiro corista as seguintes ideias: "Levantamo-nos unidos e recearam-se de nossa deliberação; somos pois mais fortes do que pensávamos, mas a nossa emancipação não está ainda completa, será preciso deixar rolar o carro das revoluções, para que nossos direitos sejam perfeitos e reconhecidos. Estabeleceremos um governo teatral por eleição popular nossa, e se este não cumprir com suas obrigações, pagando-nos pontualmente, assim que findar o mês, sem discrepância de um minuto, será posto no olho da rua, a fim de que outro mais exato o substitua." [13] E brincando está a diretoria cercada de conspiradores; *S. José* que a defenda.

Deixemo-nos porém de episódios e tratemos da ópera. Cônscios de sua dignidade, nunca os coristas andaram tão bem. O Sr. Franchi no papel de D. Gherardo cantou a sua ária; [14] e como a falta de pagamento por que passou lhe fizesse grande abalo, e uma espécie de reação no espírito, perdeu toda a graça que tinha e esteve muito desenxabido. Seguiu-se o Sr.

[12] Trata-se da paralisação de atores dramáticos, cantores, coristas e músicos do teatro de São Pedro, que protestavam contra o não pagamento dos seus salários. Ver os dois folhetins 39 e 40.
[13] No folhetim precedente, o folhetinista relata o episódio da resolução de todos os coristas em não ensaiarem enquanto não recebessem uma garantia de que seriam pagos os salários atrasados.
[14] Cena I, Ato I.

Mugnay, que executou sofrivelmente o *andante* da ária, mas não assim o *allegro,* porque esteve a cem léguas de sua verdadeira interpretação; e para provarmos, bastará citar a frase:

Finch'ei brilla io non ho pace

L'ira mia dormir non sa.[15]

que bem mostra, pelo sentido literal e apropriação musical com que foi tratada, que a voz e os acentos do cantor devem aí ser enérgicos e vibrantes; em vez porém de assim o entender o Sr. Mugnay, que se declarou cego partidário das modinhas, solta a melíflua voz com ternura e maviosidade, como se estivesse cantando de viola na mão:

Adeus, Marilia, meu bem;

A ti só amo, e a mais ninguém. [16]

Estamos convencidíssimos, embora digam o contrário, que o Sr. Mugnay é cantor de grande inteligência. Quebraremos por ele uma lança se tanto for preciso.

Foi-se o pano acima, e vimos todos a casa do poeta como a fez o pintor do teatro; tocou a orquestra a introdução do *duetto* entre Torquato e Roberto; por alguns instantes esteve a casa vazia; depois veio por ela entrando o poeta, que de magro e esbelto que era ao princípio, tornou-se pequenino e quadrado, e agora meão de estatura e mais corpulento. Estas tão extraordinárias mudanças de físico não podem ser senão efeitos de amor. Pobre poeta!

Ao entrar o Sr. Tati em cena, desagradou-nos o modo por que vinha vestido; por felicidade a sua fisionomia nobre fazia revelar-se este defeito de trajar, que foi corrigido na segunda representação.[17] Sentou-se, e depois de breve meditação principiou o recitativo:

Alma del alma mia [18]

Estas e as seguintes palavras, que servem de exposição aos sentimentos íntimos do poeta, foram ditas pelo Sr. Tati com a maior delicadeza e sensibilidade. Cabe a mesma observação no *andante:*

Quando sará che d'Eleonora mia

Possa godermi in liberta de amore? [19]

Sua voz, que se tornou melancólica, perfeitamente traduzia o pensamento da letra e da música. No *moderato,* quando Roberto o aconselha que queime os versos, responde ele com expressão e verdadeiro sentimento de autor:

---

[15] Excerto cantado por Roberto Girardini; Cena II, Ato I. Em português: "Até quando ele brilhar, não terei paz / Minha ira dormir não sabe."
[16] Não encontramos referências sobre a modinha.
[17] A primeira representação foi na noite de terça-feira, 6 de julho e a segunda na sexta-feira, 9 de julho.
[18] Cena III, Ato I. Em português: "Alma de minha alma".
[19] Cena IV, Ato I. Em português: "Quando será que de minha Eleonora /Possa gozar-me em liberdade de amor?".

Ah! non sarìa possibile

Che ardessi i versi miei [20]

O Sr. Mugnay na ocasião que repete o canto dizendo:

Di quei carmi al caro incanto,[21]

procurou imitar o colorido que lhe dera o Sr. Tati, e com muito prazer foi ouvido enquanto durou o canto largo; mas logo que chegou a frase:

O guizzar della vendetta...[22]

que é toda de agilidade, viu-se em calças pardas, e nada saiu que prestasse. Se fosse preciso ao Sr. Mugnay fazer dous compassos de agilidade para viver estamos que morreria à fome.

Depois deste *duetto* e da pequena cena que o segue, mudou-se o cenário, e a duquesa Eleonora apareceu em grande gala, toda rutilante de ouro e prata, e, receosa, principiou a conhecida ária:

Fatal Gofredo.[23]

Se há elogio involuntário dirigido à Sra. Candiani, e que mais agradável lhe deva ser, é sem dúvida o temos que mostra em cena aquela das suas companheiras que tem a desgraça de a substituir em qualquer papel. É esse temor uma homenagem tácita ao seu talento. Vejamos como se saiu a Sra. Mugnay. Cantora de inteligência como é, não podia deixar de compreender, como sempre, o papel que representava, e assim o desempenhou; quanto porém à parte de canto, com o brio que a caracteriza fez esforços para bem executá-la, e alguma cousa conseguiu; mas para sua infelicidade era essa *ária* uma daquelas em que mais brilhava a Sra. Candiani, e a esta cantora ainda nenhuma das suas atuais companheiras avantajou-se.

O *duetto* era esperado pelo público com ansiedade, e na razão direta dos desejos que tinha foi o logro que levou. *Apontado* pela Sra. Mugnay, que, apesar disso, ainda fazia violentos e desagradáveis esforços para sustentá-lo, perdeu grande parte de sua beleza. O amante Torquato, vendo a sua Eleonora inteiramente ocupada com a voz que ameaçava traí-la a cada instante, perdeu-lhe aquele cordial afeto tão digno de inveja entre duas pessoas que se amam, e sem curar dela voltou-se também para seu lado como quem dizia: "Ah! é assim que me correspondeis?... pois vou tratar de mim, e ver se encubro as maravilhas que estais fazendo." E assim seguiram os dous, e o público a olhar para eles. Bem lembrados devem

[20] Cena V, Ato I. No jornal lê-se: "savia possibile". Em português: "Ah não seria possível / que ardessem os versos meus.".
[21] Cena IV, Ato I. Em português: "Destes poemas ao caro encanto".
[22] Idem, penúltimo verso do excerto. Em português: "O tremular da vingança".
[23] Cena VIII, Ato I.

estar todos ainda dos prolongados e frenéticos aplausos que recebia a Sra. Candiani e o Sr. Ribas quando cantavam a duo:

Vederti, e ad altra volgersi

Possibili non è; [24]

pois desta feita nem uma só palma se ouviu. Os novos cantores pareciam que não estavam de acordo, as vozes não prosseguiam unidas, o Sr. Tati cantava como estava escrito na sua parte, e a Sra. Mugnay como sua voz o requeria. No *allegro:*

L'affanno in cui penai, [25]

graças aos esforços do Sr. Tati, o canto tomou alguma animação, mas para cair de novo nos mesmos defeitos acima apontados. Em uma palavra, este *duetto*, que é para muitas pessoas a peça capital da ópera, não foi ouvido com o prazer que se esperava, e no pensar de algumas estes *fiasco* equivaleu à queda da ópera. Tão exclusivistas não somos nós, e tanto assim que faremos à Sra. Mugnay os devidos elogios pelo modo por que cantou todo o final do primeiro ato, principalmente o *andante*:

Lui scordar, cangiar d'amore!... [26]

Se fôramos analisar o segundo ato, empregaríamos com pouca diferença as mesmas palavras que deixamos escritas a respeito do primeiro, e pois não tomaremos este trabalho até para não cansar a paciência do leitor; mas como não é justo que deixemos de dar a nossa opinião a respeito da nova Eleonora antes de despedirmo-nos dela, aí vai o que pensamos. A Sra. Mugnay é boa atriz, mas infelizmente é cantora cansada; pode por conseguinte encarregar-se com vantagem das óperas em que é mais necessária aquela qualidade do que esta. A voz envelhece mais depressa do que o acionado, e enquanto este ainda brilha, aquela está às vezes inutilizada. Graças a Deus não é ainda esta a situação da Sra. Mugnay; queremos apenas dizer que, para encobrir o apontado defeito de sua voz, é necessário que o papel que representa seja brilhante, como por exemplo o de Rosina no *Barbeiro,* Giovanna na *Prigione d'Edimburgo*, porque então o jogo cênico releva e disfarça a imperfeição do canto. De muito mais canto do que cena é o papel de Eleonora, e atendendo ao que fica dito, e para encurtar razões, concluiremos que não pode ser desempenhado satisfatoriamente pela Sra. Mugnay. Não se enfade com esta conclusão e tenha paciência: de boa vontade dar-lhe-íamos

[24] Cena X, Ato I. Em português: "Ver-te, e à outra se voltar/ possível não é".
[25] Idem. Em português: "O problema com o qual sofres".
[26] Cena XII, Ato I. Pequeno erro ortográfico, no jornal aparece "Lui scorda". Em português: "Ele esquecer, mudar de amor"...".

uma satisfação se não tivéssemos de tratar do terceiro ato e estar quase acabando-se-nos o papel.

É nesse terceiro ato, que pertence exclusivamente ao Sr. Tati, que este artista confirmou o que tantas vezes dissemos a seu respeito. Com consumada arte e perícia representou toda a cena, que é extremamente difícil pela variedade de sentimentos que nela se encontra. Sua voz, livre de esforços nessa parte baritonal, soltou-se com naturalidade, devida acentuação e sensibilidade. Seria longo analisar todas as situações em que o primeiro artista da companhia lírica italiana tornou-se digno de louvores. É para nós grande prazer podermos conscienciosamente assim falar do Sr. Tati, cujo merecimento sempre reconhecemos. Se temos combatido com perseverança a sua pretensão de querer cantar como *tenor,* agora que o vemos na posição de *barítono*, que lhe compete, seria injustiça não levantarmos a voz a seu respeito, como o merece por tantos títulos. Anelamos que o Sr. Tati nos dê muitas ocasiões de o louvar, a fim de que lhe possamos pagar cada censura passada por um elogio.

Duas representações teve nesta semana a ópera de que tratamos: foi a primeira na terça-feira e a segunda na sexta-feira. A respeito desta última, cuja execução pode ser respondida pela análise acima, ocorreu uma circunstância que mencionaremos. Os inimigos do Sr. Tati haviam-lhe preparado uma pateada, e no seguir da ária do terceiro ato ouviram-se algumas batidas de pés e assobios; porém a parte sensata da plateia e cadeiras, indignada com tal proceder, rompeu nos maiores aplausos ao artista, que, assim animado, continuou a cantar cada vez melhor. Despeitados os pateadores, no número dos quais contavam-se alguns meninos aos quais havia-se provavelmente distribuído bilhetes *grátis;* redobram os assobios e pateadas. Então presenciou o Sr. Tati um espetáculo que lhe devia ser sumamente lisonjeiro: a maior parte dos espectadores da plateia, cadeiras e camarotes, composta de pessoas sisudas, levantou-se de comum acordo, dando palmas e *bravos,* como para protestar contra a mesquinha vingança que dele se queria tomar por motivos particulares, e que não cabe aqui mencionar. Imediatamente foi suplantada e abafada essa pateada, que mais serviu de triunfo ao Sr. Tati do que de descrédito e desar. [27]

Não deixaremos de mencionar aqui o proceder do delegado de polícia, o Sr. Dr. Assis Alves Branco. S. Sª, sabendo com antecedência que se preparava uma pateada, deu ordens que julgou convenientes; e logo que aquela rompeu, os oficiais de justiça que estavam espalhados pela plateia levaram um ou mais dos turbulentos à sua presença. Aí admoestados

[27] Dois artigos publicados no *Diário do Rio de Janeiro*, em 9 e 13 de julho, e outros dois artigos do *Jornal do Commercio* de 9 e 11 de julho, contradizem vivamente o sucesso de Filippo Tati como Torquato Tasso, no entanto. Eles assinalam, sobretudo, a insatisfação dos espectadores.

para que se conservassem tranquilos, foi-lhes permitida de novo a entrada no teatro. Não valendo esta medida pacífica, por isso que a pateada rompeu de novo, o Sr. Dr. Assis deixou o camarote da inspeção, e entrou na plateia seguido de uma força policial; e conservando-se de pé no princípio do corredor que divide as duas fileiras de bancos, observava os amotinados, que prestes emudeceram e aquietaram-se com a sua presença. No fim do espetáculo deu Sua Senhoria ordens de prisão a alguns indivíduos que lhe constava serem os cabeças do tumulto; e como alguém lhe dissesse que estes estavam no seu direito dando pateada, respondeu que a pateada seria permitida no caso do ator em cena a merecer, mas não quando era consequência de um plano premeditado com antecedência; e que ele não consentiria que se fizesse do teatro lugar de tumulto e de vinganças. Aviso aos turbulentos.

Concluiremos com duas palavras a respeito do convite feito ultimamente pela diretoria aos assinantes para que fossem renovar as suas assinaturas de camarotes. [28] A diretoria, que parecia, o diabo jure se assim não é, querer excluir a Sra. Candiani do teatro, serviu-se desta cantora como *isca p*ara engodar os assinantes que caem como uns peixinhos. Promete mais a diretoria do dito convite apresentar dramas novos, e nisso já cumpriu ela [29] a sua palavra; no domingo anunciou que subiria à cena pela primeira vez o *novíssimo* drama *Os Dous Renegados.*[30] Não temos palavras suficientes para elogiar as quem tanto merece. Este exato e pronto cumprimento de uma promessa feita em letra redonda veio confundir os detratores da diretoria, que promete dar para domingo seguinte *Manuel Mendes* e os *Trinta anos* ou *A vida de um jogador*, [31] como dramas de grande novidade. Quanto a óperas teremos sem dúvida as mais modernas compostas na Europa, como sejam*: Il Furioso,Chiara de Rosemberg, Il Giuramento,*[32] e outras que como estas não tenham ainda sido ouvidas. Enfim vai abrir-se

[28] Junto ao anúncio dos teatros do dia 9 de julho, por exemplo, lê-se o seguinte aviso: "A administração participa aos Srs. acionistas e assinantes que tendo findado a assinatura com a recita do dia 6 do corrente, acha-se aberta a renovação de outra, sendo rogados os mesmos senhores a mandar efetuá-la no escritório do teatro; entendendo-se que continuam a ser-lhes reservados os camarotes e a considerarem-se assinantes, não mandando declaração em contrato. A administração do teatro invidará [sic] todos os esforços a fim de tornar variadas e interessantes as suas récitas; para cujo efeito tem destinado fazer representar três óperas novas, assim como fará repetir aquelas do repertório que mais aceitação tem merecido, inclusive as de que faz parte a Sra. Candiani, a qual, antes de retirar-se desta corte, continuará a aparecer em cena. Pela mesma forma cuidará a administração que se torne frequente a representação de dramas novos pela companhia nacional, de sorte que em um e outro gênero de espetáculo, sejam satisfeitos os desejos do público."

[29] No jornal, "ele".

[30] *Os dous renegados*, drama em 5 atos de José da Silva Mendes Leal Junior. Representado pela primeira vez em Lisboa a 9 de julho de 1839, no Teatro Normal. De fato, espetáculo anunciado no jornal do dia 10 de junho, para o domingo 11 de julho.

[31] Sobre a peça *Manuel Mendes,* ver nota 20, folhetim 23. *Trinta anos* ou *A vida de um jogador* originalmente intitulada *Trente ans ou La vie d'un joueur* melodrama de Victor Ducange e Dinaux, criado Paris, no teatro da Porte Saint-Martin, em 19 de junho de1827.

[32] *Il Furioso,* melodrama em dois atos de Gaetano Donizetti e libreto de Jacopo Ferretti. Criado em Roma, no Teatro Valle, em 2 de janeiro de 1833. *Chiara de Rosemberg,* ópera de Luigi Ricci 1831. *Il Giuramento,* drama

uma nova assinatura, queremos dizer uma nova era para o Teatro de S. Pedro, que há de ser um prodígio. Feliz de quem viver! No entretanto dizem por aí que o doutor ateima e embirra com todo o mundo para provar que o Teatro de S. Pedro é um cadáver galvanizado.

lírico em três atos, libreto de Gaetano Rossi e composição de Sevério Mercadante. Estreou no Teatro Scalla de Milão em 11 de março de 1837.

Folhetim do Jornal do Commercio

20 DE JULHO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Os diversos modos por que se pagam as dívidas.— Lucrecia Borgia. — *Prova-se que a garganta humana é um instrumento imperfeito. — A reconciliação geral. — Algumas observações acerca dos executores de* Lucrecia. — *Primeira representação da* Cenerentola. — *Os seus cantores. Opinião de uma moça.*

Os homens pagam as suas dívidas por seis diversos modos, a saber:

1.º Satisfazendo por inteiro aos credores a importância do que lhes devem. Estes que assim praticam têm consciência e boa fé, e são raros no mundo.

2.º Pagando parte da dívida e pedindo espera pelo resto. Os necessitados conscienciosos e honestos assim se comportam.

3.º Deixando de pagar o todo sob caviloso pretexto. Esta é a prática seguida pelos espertalhões.

4.º Chorando e lastimando-se por não ter meios para dar satisfação de si. É este o proceder dos infelizes, e muitas vezes dos velhacos, que com aqueles sabem confundir-se.

5.º Negando a dívida. Esta é a prática mais geralmente seguida e sancionada no mundo; o que dá aos tratantes grande vantagem sobre os homens de bem.

6.º Dando bordoadas no credor. Excelente meio, e ao alcance de todo o devedor seria este se a polícia não fosse tão abelhuda.

Deixamos à penetração do leitor fazer a devida aplicação do que fica dito, e prosseguiremos. Como existem, além destes seis modos de pagar dívidas, dous meios de os efetuar, que são *dinheiro e obséquios*, ordenou o teatro de S. Pedro que os *cavalheiros do lustre* [1] indenizassem com estrondosas palmas e bravos aos artistas, pelo desconto de dezenove dias que sofreram em seus ordenados; e foi na ópera *Lucrecia Borgia,* a qual subiu à cena na terça-feira, [2] que se realizou este pagamento. Assim que apareceu em cena a Sra. Lasagna, palmas e mais palmas a receberam; a autoridade teatral esfregou as mãos de

[1] Trata-se dos espectadores aliciados contratados ou combinados para aplaudir ou vaiar determinado espetáculo ou intérprete. Ver folhetim 24, nota 34.
[2] 13 de julho.

contente, e o seu escriturário, que estava no fundo do camarote com o livro das despesas aberto, escreveu adiante do nome da cantora as letras sacramentais ─ *pg.* Cantou a Sra. Barbieri o dengoso Orsini, [3] por quem já morríamos de saudades; as mesmas palmas romperam, e o mesmo contentamento e assento do escriturário foram notados. Na devida proporção do desconto distribuíram-se os aplausos, que o simplório povo cantarejo recebeu como moeda corrente.

Na execução da ópera notamos o seguinte: A Sra. Lasagna cantou bem e com energia esta parte, em que, por ora, pode unicamente ser ouvida, até que encontre outra em que a sua voz estridente faça efeito e não arrepios. Ocorre-nos a respeito desta cantora uma observação. Diz-se comumente: "Fulana tem cordas de soprano, sicrana de contralto, beltrano de tenor, etc., etc." Ora, se Deus em sua infinita bondade concedeu aos cantores e cantoras cordas na garganta, por que não lhes deu também caravelhas para apertar e afinar em caso de necessidade? Foi este esquecimento um erro do Criador, que fez assim da garganta humana um instrumento imperfeito. Se as cordas da Sra. Lasagna tivessem caravelhas, pediríamos a esta cantora que as apertasse um pouco para que sua voz melhor se conservasse no tom da orquestra.

Maffio Orsini, irmão d'armas do desengonçado Gennaro, esteve garboso e *saltarello*, que foi um gosto vê-lo e também ouvi-lo na báquica canção. As saudades que tínhamos de sua amável pessoa tornaram-nos indulgentes a seu respeito, e dizemos que tudo quanto cantou, inclusive a *romanza*, esteve magnífico. Nem espante esta nossa opinião, filha da indulgência, quando um grande detrator da Sra. Barbieri tornou-se seu panegirista e defensor, só porque ela *humilhou-se*. [4] Muitas cousas desfrutáveis acontecem na nossa cena!

Do Gennaro pode-se quase dizer que *quanto mais cresce mais sublime fica*. Anda aquele desnaturado filho da Borgia a passear de um lado para outro, dando mais atenção para a plateia, a fim de ver se aí descobre a sua gente, do que à cena que representa. A inteligência do canto, que não é o forte do Sr. Mugnay, vai assim ainda mais falseada. Todos os seus companheiros, momentos depois de tomarem o veneno no vinho de Siracusa, ficam tão fracos e desanimados, que deixam-se conduzir para dentro pelos gatos pingados, como se fossem tímidas ovelhas; só ele com aquela voz e vida dura com que Deus o mimoseou, forte e raivoso ameaça a mãe, atravessa a sala fazendo com as pernas a figura de um longo compasso que mede uma superfície, agarra-se a uma faca, e atira-se à mamãe como um vampiro sequioso de

[3] Maffio Orsini (contralto), personagem da ópera em questão.
[4] Não encontramos nenhum artigo nos principais jornais do Rio de Janeiro que pudesse esclarecer do que se trata essa referência.

sangue. Toda esta cena foi *superiormente* representada pelo Sr. Mugnay; e ainda agora não podemos secar as lágrimas que nos rebentaram dos olhos quando ele disse tão sentidamente: *Sono um Borgia!* [5] No tempo em que ele era pequenino, tinha, ao dizer estas palavras, a voz de touro; agora que cresceu, adoçou-lhe o timbre e apurou a expressão. Os progressos que Gennaro tem feito são dignos de nota. [6]

O duque de Ferrrara na pessoa do Sr. Theolier foi vítima da *cobrecolite,*[7] e como rei morto rei posto, veio o Sr. Massiani substituí-lo, e saiu-se sofrivelmente. No ferrenho do semblante mostrava bem essa desagradável situação dos maridos, que tanto contribui para desacreditar o estado; no desabrido das maneiras deixava perceber a comoção de sua grande alma, que se via apertada em corpo tão pequeno; e no cantar transpirava a energia de um cantor de força, como para sua boa interpretação exigia a letra e a música. Sem circunlóquios diremos que o Sr. Massiani cantou devidamente a ária, e o mesmo diríamos do *terceto*, se no *aparte* com Lucrecia reprimisse mais a voz.

As mais figuras, *Vitella e Cia*., estiveram, como sempre, soporíferas e insignificantes.[8]

Aí vai uma cousa notável e digna de comemoração. No fim da ópera foi a Sra. Lasagna chamada à cena e palmejada; entrou a Sra. Lasagna para os bastidores, e foi também chamada a Sra. Barbieri, e, caso raro nunca visto, apareceu esta conduzida pela Sra. Lasagna, que por autoridade privada constituiu-se mestre-sala sem que ninguém lhe houvesse encomendado o sermão. Havia porém nesse desembaraço da *prima-donna,* uma grande ideia que, tendo-nos escapado ao princípio, nos esmagou depois com sua sublimidade. *Perdão e esquecimento do passado*, queria ela dizer. Maffio Orsini, o implacável inimigo da Borgia, e causa de sua horrível morte, foi por esta perdoado e conduzido à cena; e a Sra. Barbieri, antagonista da Sra. Lasagna, e causa primordial da pateadas que esta tem levado, veio receber, debaixo de seu patrocínio, palmas *grátis.* Como é grande o teu poder, ó mágico exemplo das ações generosas! Foi tal o enternecimento que causou esta estupenda conciliação, que tornou-se contagioso.

---

[5] "Sou um Borgia".

[6] Sobre as últimas representações de *Lucrecia Borgia e* o desempenho de Clemente Mugnay nelas, ver folhetins 30 e 37. A respeito da potente voz desse tenor, o folhetinista faz o seguinte comentário em 3 de março de 1847 (folhetim 31), a propósito de sua estreia em *Belisario*: "quanto mais canta, mais clara e forte torna-se-lhe a voz, o que denota que esta ainda está em todo o seu vigor."

[7] Sobre a "cobrecolite", uma doença fictícia, trata-se de uma metáfora criada pelo folhetinista para explicar a crise no teatro de São Pedro, conferir o início do folhetim de 26 de maio de 1847.

[8] Os personagens em questão e seus respectivos intérpretes, segundo os anúncios da estreia dessa ópera do espetáculo no *Jornal do Commerico* de 26 e 27 de outubro, são: Jeppo Liverotto (tenor) e Oloferno Vitellozzo (tenor), interpretados por Giacomo Bonani; Don Apostolo Gazella (baixo), por Tati filho; Gubetta (baixo), por Cayo Eckerlin; quanto à Ascanio Petrucci (baixo), na ocasião foi representado por Giuseppe Deperini, entretanto, não há referências de qual cantor o substitui depois que ele partiu do Rio de Janeiro.

O inspetor de cena abraçou-se com o administrador, o Sr. Tati com o Sr. Massinai, e este com o Sr. Dionísio; o Sr. Mugnay com o Sr. Ribas, o Sr. Giannini com o Sr. Fiorito, a Sra. Canonero com a Sra. Mugnay, e esta com as Sras. Candiani e Meréa; o Sr. Claudino com o Sr. Klier, [9] e enfim toda a companhia lírica com a companhia dramática. Um meirinho na plateia soltou um turbulento a quem já tinha dado a voz de preso; a diretoria jurou que pagaria aos empregados no fim do mês; o porteiro das cadeiras tornou-se polido e atencioso com público; o homem do rabecão abaixou-se; [10] a guarda desarmou as baionetas das espingardas; [11] o encarregado da iluminação prometeu que havia de escolher melhor azeite para que não fizesse tanto fumo; o *fiscal* deu a sua palavra que mandaria lavar os camarotes e corredores, os beneficiados que não fariam cerco aos espectadores, os cigarristas que fumariam no meio do largo, os cambistas que não venderiam mais bilhetes, e nós mesmos juramos que muito breve faríamos um elogio de arromba à diretoria. Outras cousas extraordinárias aconteceram que seria longo enumerar e nos roubariam tempo de que muito precisamos para tratar da nova ópera.

Cenerentola [12] subiu à cena na quarta-feira [13] pela primeira vez em benefício do Sr. Fiorito. Bem conhecido é o entrecho desta ópera, pois não há quem não tenha ouvido contar uma vez ao menos no tempo da meninice a história da Gata Borralheira, que é exatamente a da *Cenerentola,* com as necessárias ampliações que a tornam própria de uma ação dramática. O argumento é simples.

Um pai tem três filhas, duas das quais lhe são muito estimadas e queridas, enquanto a terceira até das próprias irmãs é maltratada. Como é de supor para interesse do conto, esta que vive sempre no borralho e desprezada possui todas as virtudes e dotes de alma, ao passo que as outras duas, que passam seus dias nos salões de baile, são presumidas, vaidosas e ridículas. Há um Príncipe que quer casar, e, para não ser enganado na escolha da noiva, disfarça-se com as vestes de criado, dá a este as suas e põe-se em campo em procura do que é tão difícil de encontrar, isto é, de uma mulher bela e virtuosa. O barão de Montefiascone, pai de Cenerentola, toma Dandini, criado do príncipe, pelo próprio príncipe, faz-lhe mil

[9] Sr. Klier, flautsita
[10] Sobre esse episódio, ver fim do folhetim 14.
[11] Conferir folhetim 31.
[12] Drama jocoso em dois atos. Composição de Gioachino Rossini e libreto de Jacopo Ferretti. Criado em 25 de janeiro de 1817 em Roma. Estreou no Rio de Janeiro em 26 de fevereiro de 1821, no Teatro São João.
[13] 14 de junho e teve uma reprise na sexta-feira 16 de julho.

zumbaias, e mete-lhe à cara as duas prediletas filhas, enquanto a outra, modesta e tímida, apaixona-se pelo príncipe, a quem julga simples escudeiro. Ora, um certo filósofo Alidori, que por amor da filosofia andava espiando o que se passava pelas casas alheias, acontece entrar na do Barão, e como viesse em hábitos de pobre peregrino e pedisse esmolas, foi corrido pela porta afora pelas duas vaidosas irmãs, que levaram a maldade a ponto de espancarem a compassiva Cenerentola, que dele se havia apiedado, dando-lhe uma xícara de café de moca. Tudo isto contou o filósofo ao príncipe, dizendo-lhe ao mesmo tempo que Cenerentola era a mulher que lhe convinha. Caiu a este a sopa no mel com semelhante notícia; e depois de muitas cenas jocosas e interessantes, que tecem e desenlaçam o enredo do drama, casa-se o Príncipe com a Gata Borralheira, com grande espanto do Barão seu pai e mortificação das irmãs.

Da música desta ópera nada poderemos acrescentar ao que já se tem dito a respeito de sua beleza e grande merecimento. Ainda hoje, apesar dos anos que conta, das tendências reformadoras da nova escola, [14] e das mudanças de estilo das modernas óperas, esta sublime composição do célebre maestro é ouvida frequentemente com entusiasmo nos principais teatros da Europa. É isto devido ao cunho do gênio que nela se acha impresso, e contra o qual nada pode a ação do tempo. A *Cenerentola,* assim como as outras muitas óperas de Rossini, hão de ser ouvidas em todas as idades com prazer pelo vulgo e com admiração e respeito pelos professores e entendidos na arte. Deixaremos de parte o seu elogio por ocioso, para tratarmos de sua execução.

Se quiséssemos acompanhar, minuciosamente analisando todos os cantores no desempenho de seus respectivos papéis, longe nos levaria esse intento; resumiremos pois as nossas observações, dizendo de cada um deles quanto baste para dar sucinta ideia do como se saíram da empresa que lhes foi cometida.

Quando a Sra. Mugnay cantou há tempos o *duetto* da *Cenerentola*, fizemos-lhe elogios, porque os merecia,[15] e esta antecedência já nos fazia prever que toda a ópera seria por ela satisfatoriamente desempenhada. Como atriz, temo-la por vezes classificado como a melhor da companhia lírica; e sendo esta qualidade muito necessária na ópera de que tratamos, mais uma razão havia para antever a satisfação do público quando aparecesse ela em

[14] O estilo de Rossini é conhecido como *bel canto*, no qual são privilegiados a melodia e o floreio do canto, bem como a interpretação dramática dos cantores em cena. Posteriormente a Rossini, Bellini foi o principal compositor do *bel canto*. A peculiaridade musical de suas obrasé a simplicidade da harmonia e a exímia melodia, sobretudo na célebre *Norma*. Paralelamente, outro compositor italiano se destaca na linha do *bel canto*: Gaetano Donizetti, o qual se aproxima muito do estilo de Rossini, porém com menos originalidade. CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música.*Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009. p. 241-246.

[15] Espetáculo dado em 14 de maio de 1847 e comentado no folhetim 34.

cena. A Sra. Mugnay fez com que a opinião que a seu respeito formávamos saísse errada, não no todo, porém em parte. Como atriz, desempenhou perfeitamente o seu papel; com graça, natureza e ingenuidade interpretou as situações da pobre e desesperada Cenerentola; em cada cena mostrou-se artista digna de elogios, e em nada desmereceu do modo por que já havia representado no *Barbeiro* e na *Prigione d'Edimburgo*. [16] O mesmo não se pode dizer na parte do canto. Que a Sra. Mugnay pode cantar sofrivelmente a parte de Cenerentola, concordamos, por isso que possui boa vocalização e inteligência musical; mas era preciso que ela não desconfiasse tanto de sua voz, no que infelizmente tem razão. Quando espalhou-se a notícia que o papel de Cenerentola lhe estava distribuído, as pessoas que conheciam a ópera duvidaram que fosse ela capaz de cantar satisfatoriamente o *rondó* final, pela sua grande dificuldade e pelo trabalhoso canto de toda a ópera, que decerto lhe havia de exaurir a voz. Este temor teve também a Sra. Mugnay. Para sair-se bem na dificuldade e não naufragar, poupou-se extraordinariamente em todas as peças, para poder cantar o *rondó*, que se lhe antolhava terrível escolho. É sabido que na execução de músicas de agilidade perde-se metade da voz, isto é quando se não a poupa; mas poupando-a como fez a cantora em questão, fica-se com a quarta parte, ou ainda menos; e ninguém dirá por certo que a quarta parte da voz da Sra. Mugnay pode ser ouvida em um grande teatro. Do que fica expendido conclui-se que a Sra. Mugnay não cantou toda a parte de *Cenerentola*, mas tão somente o *rondó*. Na *canção,* no *duetto,* nos *á solo,* ainda se ouviram algumas frases; mas nos *concertantes,* apenas fragmentos e notas. E numa palavra, a Sra. Mugnay sacrificou no *altar do rondó* toda a sua *particella.* E como saiu-se ela? Bem; e se assim não fora, mereceria acre censura. Com método, bom gosto e agilidade cantou o tema do rondó e suas lindas variações, e merecidos e prolongados aplausos a saudaram. Iremos comprazer *ver* ainda por muitas vezes a Sra. Mugnay no papel da *Cenerentola,* para termos a satisfação de ouvi-la no *rondó.*

O Sr. Tati, que apesar de não ser tenor é o único dos artistas da companhia capaz de encarregar-se do papel do príncipe, o desempenhou satisfatoriamente. Discípulo da escola rossinista, com perícia e arte traduziu esse canto cheio de melodia e graça do grande maestro. [17] A polidez de suas maneiras, seus gestos nobres, muito contribuíram para que a interpretação do caráter da personagem que representava fosse exata. Repetidos e prolongados aplausos o seguiram durante toda a representação, máxime quando cantou a *aria* do segundo ato. [18] Os meninos continuaram a dar pateadas no Sr. Tati, as quais mais têm

[16] Sobre os comentários a respeito das referidas representações, ver, respectivamente, os folhetins 34 e 33.
[17] Martins Pena já comentou anteriormente o estilo *bel canto* adotado por Felippo Tati. Ver nota 11, folhetim 34.
[18] Cena II.

servido para chamar sobre este cantor as simpatias das pessoas sisudas, do que de descrédito seu. Por um assobio que se lhe dá arrebentam cem palmas que o sufocam; por uma batida de pés levanta-se um meirinho que logo intima ordem de prisão. Está pois o Sr. Tati defendido pelo público sensato porque vê nele um artista de merecimento, e pelo juiz do teatro, por conhecer, na guerra que se lhe faz, mais acinte e vingança do que apreciação artística. Com esta dupla égide, que o seu proceder e conhecimentos têm-lhe conquistado, deve o Sr. Tati estar muito satisfeito.

A parte de Dandini é a que melhor tem desempenhado o Sr. Fiorito desde que o conhecemos no teatro. Com grande agilidade de voz, o que é muito raro nos *baixos,* di-la toda, tornando-se assim digno de elogios. No dueto *Un segreto d'importanza*, [19] representou com graça, o que não é menos raro; e nos concertantes, de que abunda a ópera, sua bela e possante voz causou agradável efeito. Damos pois ao Sr. Fiorito os devidos parabéns pelo bom desempenho do seu papel.

O Sr. Franchi cantou bem as duas *árias*, excelentemente o *duetto* com o Sr. Fiorito, [20] e todos os concertantes; mas quanto à interpretação do papel, esteve abaixo do ordinário. O barão de Montefiascone é um *buffo nobile*, um fidalgo ridículo e cômico, e não um palhaço que se atavia com extravagância. Onde aprendeu o Sr. Franchi a vestir-se de semelhante maneira e a fazer tais momos? Desejávamos que nos dissesse, se algum dia encarregar-se do papel de *Polichinella,* [21] como o desempenhará. Se o Sr. Franchi quisesse *caricaturar* menos a personagem que representa, muito ganharia com isso. Já que tão bem vai no canto, pedimos-lhe que reforme o seu traje de corte e suas maneiras para merecer geral elogio.

As Sras. Meréa e Canonero [22] desempenharam os seus papéis satisfatoriamente, e na pequena parte de canto que lhes coube houveram-se bem. Os coristas, que estavam tão orgulhosos pelo bom êxito da revolta, [23] e que já tratavam de sua emancipação, sabendo da

---

[19] Cena III, Ato II.
[20] Cena II, Ato I e Cena II, Ato II. O dueto trata-se da Cena III, Ato II.
[21] *Polichinelle*, ópera-cômica de Montfort e libreto de Scribe e Duveyrier; criada em 14 de junho no teatro Opéra-Comique de Paris. Nessa ópera, o personagem Polichinelle é um ator que alegra os napolitanos no teatro Bocchetta e quer se casar com Laurette. Quando seu pai, Bambolino-Bambolini, descobre quem é seu futuro genro sofre um forte golpe do destino, mas que não deixa de encarar. Lembramos ainda que Polichinela ou Pulcinella, em italiano, é um personagem de marionete da comédia italiana, tal como Pierrot, Arlequin e Colombina, caracterizado com um nariz em forma de gancho, com uma máscara preta e largas calças brancas cinturadas. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874, t. XII, verbetes "Polichenelle" e "Polichenelle (opéra-comique)".
[22] Cantoras que interpretaram, respectivamente, Clorinda (soprano) e Tisbe (meio-soprano).
[23] Sobre a revolta dos coristas do teatro de São Pedro, ver folhetim 40.

morte do grande reformador e agitador O'Connell, [24] cujos passos queriam seguir, caíram em prostração, e desafinaram como uns hereges. É mais uma emancipação abortada!...

Dizia uma linda moça no seu camarote: "A *Cenerentola* é uma bela ópera; mas acho-lhe um grande defeito, que é chamar ao teatro mais velhos do que moços: só na plateia tenho já contado quarenta e sete carecas."

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Mazaniello, [25] música de Caraffa

Mazaniello,[26] ou mais exatamente Tomás Aniello, homem de baixa extração, pôs-se à frente da revolta que arrebentou em Nápoles no dia 7 de julho de 1647, em consequência de um novo imposto sobre as frutas, decretado pelo duque d'Arcos. Sabe-se que o vice-rei, ameaçado por cento e cinquenta mil revoltosos, não pôde deixar de abolir não só o novo imposto como todos os mais que pesavam sobre o povo, e de conceder além disso, por um tratado, o restabelecimento dos antigos privilégios que lhe foram concedidos por Filippe de Aragão. Para garantia desta promessa foi permitido ao povo conservar-se armado durante três meses, tempo que se julgou necessário para receber-se a ratificação do rei da Espanha. A observância deste tratado foi jurada solenemente na igreja dos carmelitas pelo vice-rei em presença do cardeal-arcebispo e de Tomás Aniello como *chefe do povo fidelíssimo*. Era este o título que ele se arrogava. Nesta, como em todas as revoluções, a vaidade transtornou a cabeça do pobre chefe a tal ponto, que se tornou ele insuportável àqueles mesmos que o tinham eleito. Seu reinado, ou antes seu tribunato, só durou seis dias. Assassinado, e sua cabeça pregada a um poste, serviu de espetáculo e divertimento ao povo, que amaldiçoava a sua memória.[27]

---

[24] Daniel O'Connell (1775-1847), importante político irlandês, chamado de 'O Liberador', foi quem liderou a campanha pela emancipação dos católicos irlandeses exigindo o fim do imposto destinado ao financiamento da Igreja da Irlanda (Igreja da Inglaterra – Anglicana) em 1829. O'Connell foi o primeiro representante católico do Parlamento Britânico. MCCULLOUGH, Joseph. *A pocket history of ireland.* Dublin: Bill&Macmillian, 2010. p. 138-141.

[25] *Mesaniello* ou le *Pêcheur napolitain*, drama lírico em quatro atos ; libreto de Moreau e de Lafortelle, composição de Carafa. Peça criada em 27 de dezembro de 1827 no teatro Opéra-Comique de Paris.

[26] Mesaniello (1623-1647), chefe da insurreição de 1647 em Nápolis.

[27] Na realidade, o esse episódio aconteceu da seguinte maneira: depois da nomeação oficial na capela dos carmelitas, Mesaniello foi convidado para uma comemoração na casa do vice-rei, o qual lhe oferece um brevage envenenado, o que desencadeia atitudes de demência em Mesaniello. Durante as comemorações de Nossa Senhora do Monte-Carmel, Mesaniello invade a igreja com sua espada, atitude que motivou seu aprisionamento

Era preciso ajuntar a este simples fato um motivo mais dramático do que o imposto sobre as frutas. Os autores de poema imaginaram que Leona, esposa do pescador Mazaniello, presa no mercado, onde ela fazia coro com os revoltosos, fora depois roubada por um fidalgo espanhol que se apaixonara de sua beleza, e que Mazaniello, atormentado pelos desejos da vingança, pôs-se à testa da revolta, principiando por libertar sua mulher e incendiar o palácio do vice-rei.

É difícil seguir os acontecimentos que desenrolam-se sob os olhos dos expectadores, e as cenas trágicas que sucederam às cenas populares. No quarto ato, Mazaniello, senhor de Nápoles, habita no palácio do vice-rei, junto ao qual se ostenta com ricos e magníficos trajes de corte; mas a grandeza o importuna, o poder parece oprimi-lo, e sinal de loucura se manifestam. Ordena que lhe façam as honras que somente são devidas aos monarcas, e isto na ocasião em que as tropas espanholas acabam de desembarcar na cidade. Seus partidários indignam-se, a revolta percorre as ruas e praças de Nápoles, e ao clarão de uma erupção do Vesúvio Mazaniello morre às mãos dos seus. Há neste drama tudo o que pode convir à cena lírica, quadros, situações dramáticas, movimento e contrastes; e na música, barcarolas, [28] cavatinas, duetos e coros dispostos com arte e grande efeito.

Caraffa escreve no sistema de Rossini, mas com ideias e formas que lhe são particulares. Era de desejar mais elevação, originalidade e fogo no estilo; porém é ele natural, a melodia aí domina e a instrumentação é arranjada com elegante facilidade. A *introdução* do primeiro ato é escrita com enlevo e gosto; a *barcarola* de Mazaniello é maviosa; [29] o *final* do segundo ato poderia ter mais energia e ímpeto, como pede a exaltação do caráter napolitano. No terceiro ato há uma cena musical muito bem combinada; queremos falar da ocasião em que Mazaniello, em presença do vice-rei, se dirige, de uma janela do palácio, ao povo que na praça espera pelo resultado de sua conferência. Encontra-se no quarto ato um magnífico *duetto* entre Mazaniello, que deseja voltar para sua cabana, e um pérfido que o quer conduzir à perdição. Este *duetto,* que, no nosso entender, é a melhor peça de toda a obra, é mutuamente cantante e dramático. Não falaremos das pequenas composições espalhadas pela ópera, porque seria longa a enumeração; não deixaremos, porém, de mencionar as coplas cantadas por Leona. Cada ópera nova em que entra Mlle Duval é para obter novo triunfo.

---

e sua execução em definitivo. Ele foi decapitado e sua cabeça foi levada ao Duque d'Arcos. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.,* 1873, t. X, verbete "Mesaniello".

[28] Em música, barcarola é uma composição muito expressiva, derivada do estilo das serenatas venezianas; normalmente, é composta em compasso binário e moderado. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 24.

[29] Não foi possível localizar o libreto de *Mesaiello;* por isso, não indicamos as respectivas cenas e atos das passagens citadas pelo folhetinista.

Inteligência na interpretação do papel, apurado gosto e arte na execução musical nunca lhe faltam, assim os aplausos do público entusiasmado. A *ária* do segundo ato, que é onde mais brilha nesta ópera, foi superiormente cantada; e as novas e delicadíssimas cadências que fez arrancaram estrepitosos *bravos* e frenéticas palmas. Não somos nós unicamente e o público que nos apaixonamos pelo admirável talento de Mlle Duval, como tanto o merece; M. Siebs, [30] levado pelo sublime pensamento que as artes são irmãs, e que se devem mutuamente coadjuvar e animar, acaba de esculpir com muito talento o busto desta cantora, dando assim uma prova do apreço em que a tem. Esta homenagem de um artista a outro é digno de encômios.

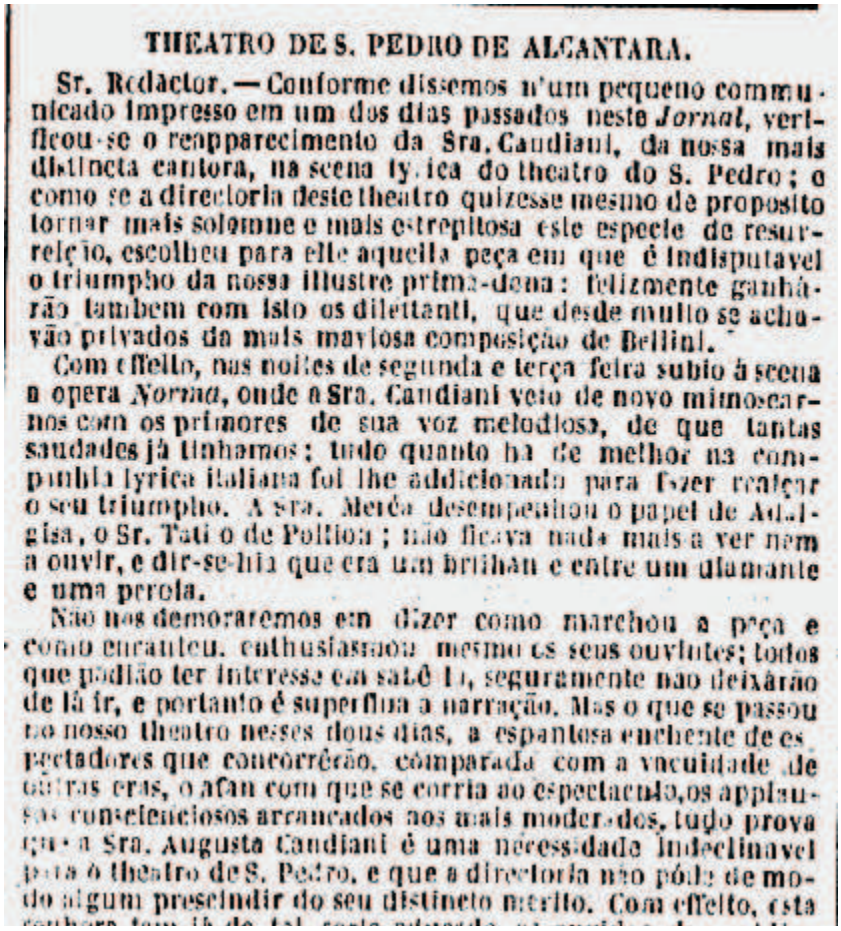
Da execução da ópera pelos mais cantores trataremos no próximo folhetim, convidando entretanto os *dilettanti* a irem ver *Mazaniello*.

[30] Não foram encontrados dados biográficos sobre o referido nome.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 22 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]



THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Sr. Redactor. — Conforme dissemos n'um pequeno commu-nicado impresso em um dos dias passados neste *Jornal*, veri-ficou-se o reapparecimento da Sra. Candiani, da nossa mais distincta cantora, na scena ly.ica do theatro do S. Pedro; e como se a directoria deste theatro quizesse mesmo de proposito tornar mais solemne e mais estrepitosa este especie de resur-reição, escolheu para elle aquella peça em que é indisputavel o triumpho da nossa illustre prima-dona: felizmente ganhá-rão tambem com isto os dilettanti, que desde muito se acha-vão privados da mais mavlosa composição de Bellini.

Com effeito, nas noites de segunda e terça feira subio á scena a opera *Norma*, onde a Sra. Candiani veio de novo mimosear-nos com os primores de sua voz melodiosa, de que tantas saudades já tinhamos; tudo quanto ha de melhor na com-pinhia lyrica italiana foi lhe addicionado para fazer realçar o seu triumpho. A Sra. Merêa desempenhou o papel de Adal-gisa, o Sr. Tati o de Pollion; não ficava nada mais a ver nem a ouvir, e dir-se-hia que era um brilhan e entre um diamante e uma perola.

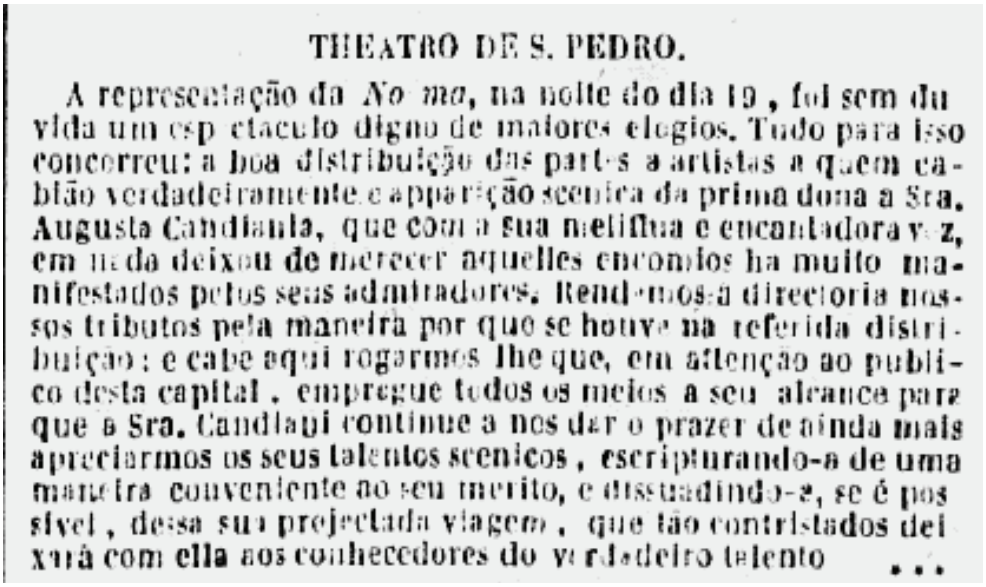
Não nos demoraremos em dizer como marchou a peça e como encantou, enthusiasmou mesmo os seus ouvintes; todos que podião ter interesse em saber lo, seguramente não deixárão de lá ir, e portanto é superflua a narração. Mas o que se passou no nosso theatro nesses dous dias, a espantosa enchente de es pectadores que concorrêrão, comparada com a vacuidade de outras eras, o afan com que se corria ao espectaculo, os applau-sos conscienciosos arrancados nos mais moder.dos, tudo prova que a Sra. Augusta Candiani é uma necessidade indeclinavel para o theatro de S. Pedro, e que a directoria não póde de mo-do algum prescindir do seu distincto merito. Com effeito, esta

[1] Artigo publicado na rubrica "Correspondências". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 22 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]



THEATRO DE S. PEDRO.

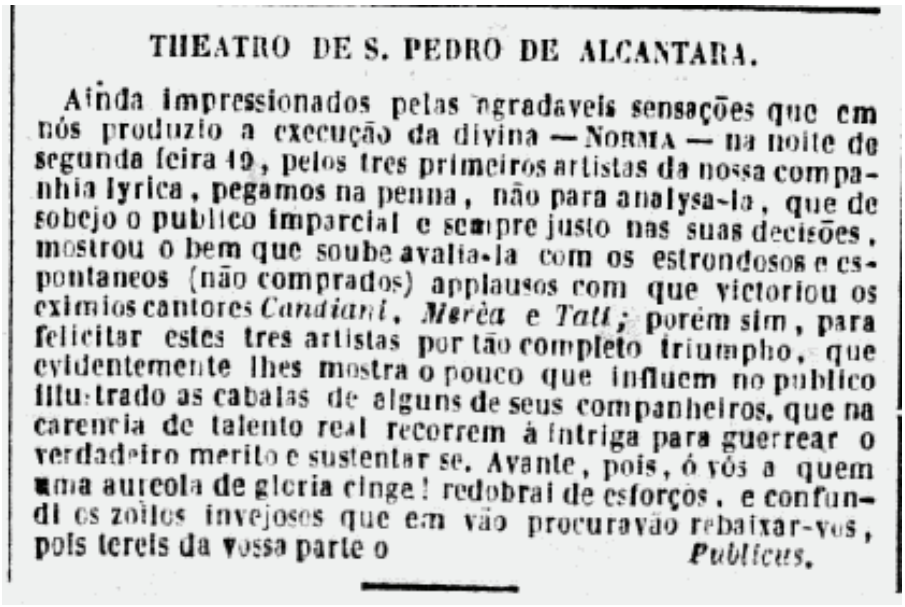
A representação da *Norma*, na noite do dia 19, foi sem duvida um espectaculo digno de maiores elogios. Tudo para isso concorreu: a boa distribuição das partes a artistas a quem cabião verdadeiramente a apparição scenica da prima dona a Sra. Augusta Candiani, que com a sua melliflua e encantadora voz, em nada deixou de merecer aquelles encomios ha muito manifestados pelos seus admiradores. Rendemos a directoria nossos tributos pela maneira por que se houve na referida distribuição; e cabe aqui rogarmos lhe que, em attenção ao publico desta capital, empregue todos os meios a seu alcance para que a Sra. Candiani continue a nos dar o prazer de ainda mais apreciarmos os seus talentos scenicos, escripturando-a de uma maneira conveniente ao seu merito, e dissuadindo-a, se é possivel, dessa sua projectada viagem, que tão contristados deixará com ella aos conhecedores do verdadeiro talento ...

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 24 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]



THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Ainda impressionados pelas agradaveis sensações que em nós produzio a execução da divina — NORMA — na noite de segunda feira 19, pelos tres primeiros artistas da nossa companhia lyrica, pegamos na penna, não para analysa-la, que de sobejo o publico imparcial e sempre justo nas suas decisões, mostrou o bem que soube avalia-la com os estrondosos e espontaneos (não comprados) applausos com que victoriou os eximios cantores *Candiani*, *Merèa* e *Tati*; porém sim, para felicitar estes tres artistas por tão completo triumpho, que evidentemente lhes mostra o pouco que influem no publico illustrado as cabalas de alguns de seus companheiros, que na carencia de talento real recorrem á intriga para guerrear o verdadeiro merito e sustentar se. Avante, pois, ó vós a quem uma aureola de gloria cinge! redobrai de esforços, e confundi os zoilos invejosos que em vão procurarão rebaixar-vos, pois tereis da vossa parte o

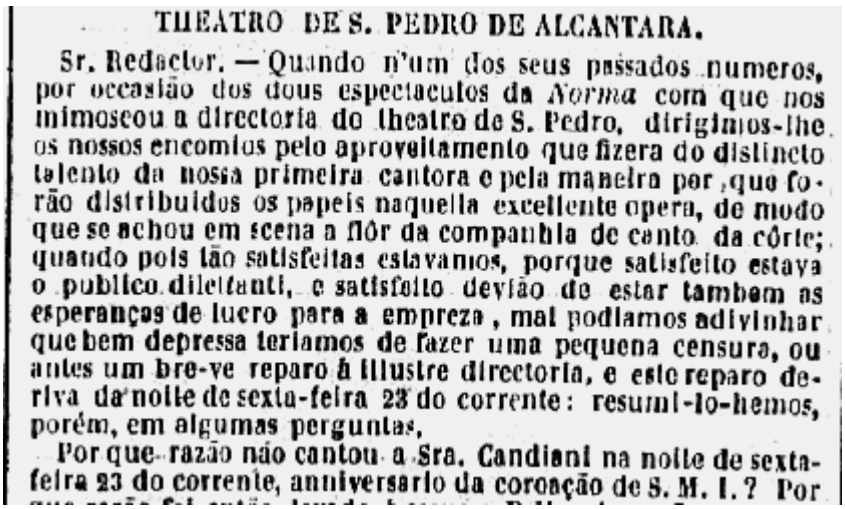
Publicus.

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Terça-feira, 27 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]



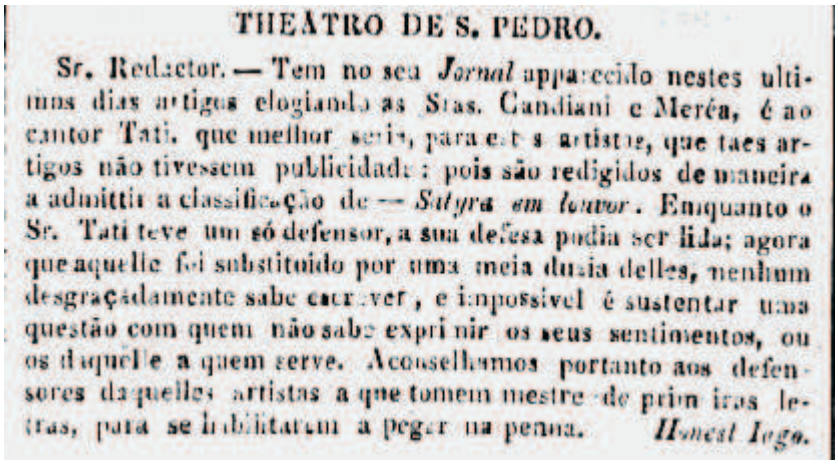
THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Sr. Redactor. — Quando n'um dos seus passados numeros, por occasião dos dous espectaculos da *Norma* com que nos mimoseou a directoria do theatro de S. Pedro, dirigimos-lhe os nossos encomios pelo aproveitamento que fizera do distincto talento da nossa primeira cantora e pela maneira por que forão distribuidos os papeis naquella excellente opera, de modo que se achou em scena a flôr da companhia de canto da côrte; quando pois tão satisfeitas estavamos, porque satisfeito estava o publico dilettanti, e satisfeito devião de estar tambem as esperanças de lucro para a empreza, mal podiamos adivinhar que bem depressa teriamos de fazer uma pequena censura, ou antes um bre-ve reparo á illustre directoria, e este reparo deriva da noite de sexta-feira 23 do corrente: resumi-lo-hemos, porém, em algumas perguntas.

Por que razão não cantou a Sra. Candiani na noite de sexta-feira 23 do corrente, anniversario da coroação de S. M. I.? Por

---

TEATRO DE S. PEDRO



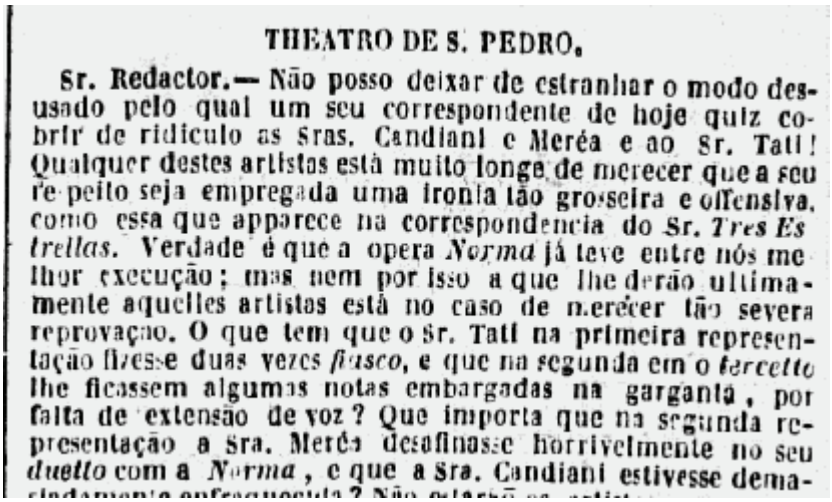
THEATRO DE S. PEDRO.

Sr. Redactor. — Tem no seu *Jornal* apparecido nestes ultimos dias artigos elogiando as Sras. Candiani e Meréa, e ao cantor Tati, que melhor seria, para estes artistas, que taes artigos não tivessem publicidade: pois são redigidos de maneira a admittir a classificação de — *Satyra em louvor*. Enquanto o Sr. Tati teve um só defensor, a sua defesa podia ser lida; agora que aquelle foi substituido por uma meia duzia delles, nenhum desgraçadamente sabe escrever, e impossivel é sustentar uma questão com quem não sabe exprimir os seus sentimentos, ou os daquelle a quem serve. Aconselhamos portanto aos defensores daquelles artistas a que tomem mestre de primeiras letras, para se habilitarem a pegar na penna. *Honesto Iago.*

---

[1] Artigos publicados em sequência na rubrica "Correspondências". Ver anexo 3.

TEATRO DE S. PEDRO



THEATRO DE S. PEDRO.

Sr. Redactor.— Não posso deixar de estranhar o modo desusado pelo qual um seu correspondente de hoje quiz cobrir de ridiculo as Sras. Candiani e Meréa e ao Sr. Tati! Qualquer destes artistas está muito longe de merecer que a seu respeito seja empregada uma ironia tão grosseira e offensiva, como essa que apparece na correspondencia do Sr. *Tres Estrellas*. Verdade é que a opera *Norma* já teve entre nós melhor execução; mas nem por isso a que lhe derão ultimamente aquelles artistas está no caso de merecer tão severa reprovação. O que tem que o Sr. Tati na primeira representação fizesse duas vezes *fiasco*, e que na segunda em o *tercetto* lhe ficassem algumas notas embargadas na garganta, por falta de extensão de voz? Que importa que na segunda representação a Sra. Meréa desafinasse horrivelmente no seu *duetto* com a *Norma*, e que a Sra. Candiani estivesse demasiadamente enfraquecida? Não estarão os artistas

Folhetim do Jornal do Commercio

28 DE JULHO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Considerações suscitadas pelas últimas representações da Norma. — A alma de Manuel Luís.— Duas palavras sobre Belisario apadrinhado. — Os dous meninos Ugoccioni.

Nas duas noites consecutivas de segunda e terça-feira [1] esteve o teatro apinhoado de espectadores para ouvirem a *Norma* cantada pela Sra. Candiani. [2] Se a plateia tivesse o dobro da extensão, ainda assim não ficaria um só lugar desocupado. As pessoas que não encontraram bilhetes, porque desde as 9 horas da manhã já não havia um só à venda, penalizadas por esse contratempo, indagavam ansiosas pelos corredores se não encontrariam nos camarotes alguns amigos que lhes dessem um cantinho, a fim de gozarem da mágica voz da dileta do público na ópera de sua predileção. Mais ou menos depararam com o que procuravam; e quando, depois da *ouverture,*[3] levantou-se o pano, o teatro apresentou brilhantíssimo aspecto, em cada camarote o dobro das pessoas que geralmente neles se vê, e na plateia uma multidão unida e compacta. Pareceu-nos ter volvido aos primeiros tempos da Companhia Italiana, quando os *dilettanti* congregavam-se para ouvirem e aplaudirem a Sra. Candiani. [4] Na verdade já tínhamos saudades dessas belas noites em que íamos ao teatro para gozar, e não, como acontece presentemente, para presenciar os debates de extravagantes partidos; e nem esperávamos vê-las tão cedo atendendo ao estado de abandono em que está o teatro e às miseráveis intrigas que o têm precipitado. Cabe à Sra. Candiani evocar com a sua mágica voz e prestígio esses felizes tempos. Longa e curiosa é a história de nosso teatro italiano, e ainda um dia a escreveremos para edificação dos empresários; mas como cada cousa a seu tempo, tratemos da que mais insta.

Tínhamos já principiado a análise das duas mencionadas representações, quando caiu-nos sobre a mesa uma carta, que fora arremessada pela janela não sabemos como; e abrindo-a,

[1] 19 e 20 de julho. O *Jornal do Commercio*, no entanto, só anunciou o espetáculo de segunda-feira.
[2] Sobre essa ópera ver nota 1, folhetim 5.
[3] No jornal, "ouvertura", nessa e nas demais ocorrências.
[4] A companhia lírica italiana se instalou no Rio de Janeiro em 1844 e estreou em 17 de janeiro com a ópera em questão, a qual obteve enorme sucesso.

conhecemos com indizível prazer que era da alma de Manuel Luiz, que cumpria a palavra que nos dera de escrever algumas vezes acerca do nosso teatro. Tivemos de parar no trabalho começado para dar lugar neste folhetim ao do nosso invisível correspondente, até porque não o podíamos fazer melhor nem tão bom. O nosso amor-próprio de escritor não se ofende com esta ingênua confissão, porque enfim somos cá da terra, e por conseguinte sujeitos às suas paixões, e Manuel Luís vive no céu e possui todas as suas virtudes. A carta assim se explica:

"Meu caro folhetinista.

"Glória a Deus no céu e paz na terra aos homens!

"Como lhe havia prometido, escrevo-lhe uma segunda carta acerca do teatro, que ainda cá na bem-aventurança faz a minha felicidade. O portador desta é o anjo Gabriel, que vai a essa corte tratar das eleições e recomendar uma chapa. [5] A tal mania eleitoral também já chegou por cá e está causando seus estragos e inimizades nas falanges celestes; e tanto que o Padre Eterno já não anda muito satisfeito. Eu por mim prefiro as chapas medicinais do Sr. Ricardo Kirk [6] a todas as outras que possam aparecer. Mas deixemo-nos de política, que é matéria espinhosa, e vamos ao que serve.

"Primeiro lhe contarei como me veio a vontade de ir segunda vez ao teatro. Estava eu conversando com Molière [7] e Antônio José [8] acerca dos diferentes gêneros e propriedades da comédia, quando lobriguei ao longe São Pedro abraçando ao maestro Bellini com exaltação e entusiasmo. Eu vi logo que o caso era de grande importância, porque São Pedro foi sempre uma pessoa muito séria; e, com a curiosidade que me ficou desde o tempo que andei pelo mundo, deixei a companhia de Molière e de Antônio José, que, esquentados pela argumentação, estavam prestes a engalfinhar-se como dous poetas que são, e dirigi-me correndo para o Apóstolo; aí chegando, lhe perguntei, ainda arquejando: ─ Então que temos, São Pedro? Aconteceu alguma felicidade ao teu sucessor? Terá por estupendo acaso o

[5] Trata-se de uma referência à eleição de um senador dentre três nomes apresentados ao imperador. O artigo "A eleição de senador" publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 24 de julho explica: "Amanhã tem a urna eleitoral de pronunciar-se sobre os candidatos que devem compor a lista tríplice, que tem de ser presente à S. M. o Imperador para d'ela escolher o senador, que há de suprir a vaga deixada na câmara vitalícia pelo falecido Marquez de Paranaguá.". Outro breve artigo do *Jornal do Commercio* de 26 de julho indica alguns nomes possíveis.

[6] Não foram encontradas referências a respeito desse nome.

[7] Célebre comediógrafo francês (1622-1673), algumas de suas peças mais conhecidas são *Tartuffe, Le Misantrope, Le Bougeois Gentillome* e *Le Malade Imaginaire.* LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874, t. XII, verbetes "Molière".

[8] Antonio José da Silva (1705-1739), conhecido como "o Judeu". Primeiro dramaturgo e comediógrafo brasileiro. SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 2. p. 492-498.

imperador da Áustria aprovado as suas reformas liberais? ─ Não, respondeu o Apóstolo; meu sucessor não precisa de aprovações de quem quer que seja para seguir as suas santas inspirações. O Senhor lhe deu poder de ligar e desligar, e de outro não precisa ele. O que tornou-me tão contente foi notícia de menos importância, mas que é para mim de grande satisfação. Leia este anúncio, que saberá o que é." Assim dizendo, entregou-me o *Jornal do Commercio* todo amarrotado dos abraços que dera, e apontou para a última coluna da quarta página, no lugar em que se inserem os anúncios teatrais; lancei para aí os olhos, e li o seguinte:

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA

HOJE, SEGUNDA-FEIRA, 19 DO CORRENTE,

6ª récita da nova assinatura.

Ópera:

NORMA,

música do mestre Bellini.

"São Pedro encarava-me atento; e eu, tendo acabado de ler o anúncio, disse-lhe com toda a sinceridade: ─ Ainda não posso perceber... O Príncipe dos Apóstolos atalhou-me exclamando: Que desalmado que és, Manuel Luiz! ou então fazes de tolo, como os teus colegas empresários de teatros. Pois não vês que todo este meu contentamento é porque se representa hoje no meu teatro a grande *Norma*, ópera aqui do maestro? ─ Sim, a minha ópera querida, acrescentou este; a filha das minhas inspirações e entusiasmo. ─ Mas, digo-te, São Pedro, tornei eu, a ti também, mestre... ─ Mestre, não! acudiu Bellini de pronto e um pouco enfiado; mestre diz-se dos sapateiros e alfaiates. Na Itália, minha pátria, chama-se aos compositores *maestro* por excelência; é esta uma palavra que, recebida em todas as línguas, serve por si só de designação especial; mas traduzi-la em português por *mestre* é cousa com que eu muito embirro. ─ Pois, bem prossegui, chamar-te-ei *maestro;* mas quero que me expliquem por que razão a *Norma...* ─ Aí, pior! atalhou-me o Apóstolo... tu és um estúpido, Manuel Luiz, assim como a maior parte de teus colegas. Não te tenho dito por tantas vezes que a *Norma* é um dos sustentáculos do meu teatro? Que o produto de suas récitas tem feito face a grandes despesas, que mais de cinquenta vezes tem ela subido à cena com dupla enchente no teatro e nos meus cofres? Como vens agora fazer-te de novas, se é que esta fingida ignorância em ti não é velhacada? ─ Já tu principias com os teus despropósitos, lhe respondi; bem mostras que ainda conservas cá no céu o gênio assomado que tinhas na terra e

que te impeliu a puxar da espada para cortar a orelha de Malco.[9] Pode ser que me tenhas contado todas essas maravilhas da *Norma;* mas eu , como sou pela dramática, pouco curo da lírica; e pois desculpa-me. ─ O que te vale, continuou o apóstolo mais tranquilo, é esta tua docilidade; assim a tivessem também alguns de teus colegas... E ouve-me uma vez por todas: o meu teatro está quase perdido e abandonado com estas óperas que nele se têm ultimamente representado. São boas, têm merecimento, e mesmo uma, *I Capuleti e i Montecchi*, é de Bellini; não é assim Maestro?".

"São Pedro, no dizer estas palavras, voltou-se para Bellini; mas este, embebido na composição de uma ária da sua nova ópera ─ *A Bem-aventurança Celeste* ─, não lhe, no texto deu atenção. O príncipe dos apóstolos levantou os ombros; e, dirigindo-se de novo para mim, continuou: ─ Algumas óperas boas têm-se representado, isso é verdade; mas não só o público não tem simpatizado com elas, como as cantoras que as executam não são lá das melhores cousas. Há muito tempo que não se representava a *Norma,* que tem sido sempre a minha mina de ouro..." Aqui o interrompi eu, perguntando admirado: "E por que sendo a *Norma* a tua mina de ouro, deixou de ser explorada? ─ Homem, respondeu-me o Apóstolo com as faces esfogueadas, não me fales nisso, que perco a tramontana e dou-me aos perros. A administração do meu teatro tem procurado desgostar a Candiani, e os que se dizem amigos e privados daquela fazem-lhe guerra de extermínio: e sem Candiani já não pode haver *Norma* no Rio de Janeiro. Este proceder tem sido um gravíssimo erro que muito me indigna. Felizmente, a necessidade que havia de fazer-se dinheiro e de reabilitar a cena obrigou a que de novo lançassem mão da *Norma*, e por conseguinte da Candiani, e aposto as chaves do céu que hoje haverá grande enchente no meu teatro.

"Enquanto o Apóstolo assim falava, eu resolvia no espírito um plano em que esperava ser bem sucedido. Principiei a pô-lo em prática dizendo com todo o desdém: "A *Norma* não presta. "Não presta! bradaram o Apóstolo e o Maestro... não presta!" E ambos adiantaram-se para mim com os olhos coruscantes. "Não só não presta, tornei eu com impavidez, como aposto que não dará nem meia casa. ─ Aceito a aposta, exclamou São Pedro; e estou certo que amanhã terei ganho. ─ O dito dito, disse eu; mas é preciso que alguém verifique o caso; assim proponho que vá o Maestro, e para que ele não nos engane, por isso que é interessado, irei eu também em sua companhia. ─ Muito bem, valeu! respondeu o Apóstolo." E correndo para a

[9] Personagem bíblico do Novo Testamento. Malco era soldado de Caifás. Teve sua orelha cortada por Pedro no momento em que os soldados vieram prender Jesus. No evangelho de João, capítulo 18, versículo 10, lê-se: "Simão Pedro tinha uma espada. Desembainhou a espada e feriu o empregado do sumo sacerdote, decepando-lhe a orelha direita. O nome do empregado era Malco.". *Bíblia Sagrada.* Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

porta do céu, meteu a chave, deu-lhe três voltas, e abriu-a de par em par. Isto e o que eu queria era a mesma; o meu estratagema tinha sido bem sucedido, e antes que dessem por ele, tomei o Maestro pela mão, e ambos passamos como uma flecha por diante do Apóstolo, pobre simplório! e atravessando os ares, chegamos às sete horas e meia da noite ao teatro."

"Grande burburinho havia nos corredores e saguão; a casinha do bilheteiro estava fechada, já não existia um só bilhete à venda; mas eu e o Maestro, que deles não precisávamos, entramos pela porta das cadeiras, demos dous piparotes no porteiro, que estava a questionar com um homem respeitável porque se havia esquecido de guardar a sua bengala no lugar reservado para esse fim, e entramos. Eu sentei-me, como da primeira vez, em cima da caixa do ponto, e o Cisne da Itália pousou em cima do braço do bem conhecido rabecão. Volvemos os olhos ao redor de nós: a enchente era completíssima; Bellini deu sinais de viva comoção e prazer, e saltando do rabecão para cima da cabeça do Sr. Ribas, disse-me vitorioso: "Perdeste, Manuel Luiz! ─ Perdi, dou mãos à palmatória," lhe respondi com um sorriso diplomático; e formando um pulo, fui sentar-me na cabeça do Sr. Eugênio Warneck, concertino do Sr. Ribas,[10] e ficamos assim conchegados a fim de podermos conjuntamente analisar a ópera. Tocou-se a *ouverture*, e Bellini mostrou-se satisfeito com a sua execução.

"Levantou-se o pano, e apareceu uma floresta velha e esfarrapada, alumiada por fogachos, e entrando por ela adentro um séquito numeroso de heterogêneas figuras com música à frente. Bellini, assim que as avistou, deu um grito de indignação: ─ Não é isto! não é isto! os soldados devem ser gauleses e não romanos; e aqueles imundos mendigos que lá vêm atrás são os bardos mais miseráveis que tenho visto; [11] os Eubages, sim, estão sofríveis. Dize-me uma cousa, Manuel Luiz, São Pedro não nos disse lá no céu que a minha *Norma* tem dado muito dinheiro a este teatro? ─ Não há dúvida. ─ Pois então por que não a metem em cena com a devida propriedade, como manda o libreto? ─ Porque não é preciso, lhe respondi: se o público corre para vê-la deste mesmo modo, que necessidade há de gastar-se dinheiro? A governança segue os meus luminosos preceitos, [12] e faz muito bem; e demais, este nosso público aguenta tudo ... Boa gente!".

"O Maestro mordeu os beiços de raiva, resmungando consigo; e como principiassem a introdução, atenciosamente a escutou, dando sinais ora de aprovação, ora de desaprovação; no

[10] Eugênio Wernek, segundo violinista solo, ou segundo violinista do primeiro naipe dos violinos, considerando a orquestra em conjunto. João Victor Ribas, regente da orquestra do São Pedro de Alcântara e violino solo desta orquestra.
[11] Martins Pena já havia assinalado essa incoerência no folhetim 5.
[12] Ver comentário do folhetinista sobre os preceitos de Manuel Luís no folhetim 34, parágrafo dezoito ("Parece impossível que o teatro [...]").

final, quando a banda que está no tablado toca junto com a orquestra, e que tão de acordo andaram, graças aos esforços do Sr. Ribas, abaixou-se e deu neste um beijo. Foi-se toda a súcia embora, e pelo outro lado apareceu Polión. Eu quis fazer uma observação sobre o seu médio porte porém o maestro impôs-me silêncio para não perder uma só nota da sua *aria*. Principiou o Polión, que me dizem chamar-se Tati, o recitativo, e como se voltasse para o lado donde vinha o *vento*, respondeu-lhe este com desabrida rajada; o maestro fez uma horrível careta e continuou a ouvir o que cantava Polión. Foi este seguindo no *andante* (digo *andante* porque assim vi escrito na música do Sr. Warneck, não que eu entenda destas cousas, e nem preciso entendê-las, assim como também o não precisam os meus colegas), foi pois, como disse, o Polión seguindo no *andante*, e Bellini, que o escutava, principiou a empalidecer e a suspirar de uma maneira que me inquietava; e quando lhe ia eu perguntar se estava incomodado, tapou ele os ouvidos e abaixou a cabeça chorando.

"Enquanto eu procurava consolar o cisne da Itália, Polión finalizou o seu canto e foi-se embora; então aquele, levantando a cabeça, com os olhos ainda arrasados de lágrimas e a voz trespassada de soluços, disse-me: ─ Manuel Luís! Manuel Luís! fui assassinado; este homem, conquanto seja bom artista, não tem voz para cantar esta minha *aria*, valha-me Deus! Se os demais personagens são assim, vou-me embora.". A segunda entrada de toda a tropa que estivera no princípio veio interromper as lamentações do Maestro, que levantou-se na pontinha dos pés para ver entrar a *Norma*. Apareceu esta entre as sacerdotisas, e, subindo para o druídico altar, deu começo ao *recitativo*. Religioso silêncio reinou em todo o teatro; só lá do fundo da floresta saía uma voz doce e melodiosa como as dos anjos que tenho ouvido no céu. O maestro estava estático e admirado, e quando a Norma, no dizer: *il sacro vischio io mieto*, [13] sustentou com melodia celeste a nota final, deu ele um *bravo!* com todo o entusiasmo, e bateu palmas, no que foi seguido por toda a plateia.

"Veio a cantora para frente do cenário e encetou a *cavatina* no meio de geral atenção: de vez em quando olhava eu para o Maestro e o via muito satisfeito. No fim da cavatina, depois que a Candiani retirou-se saudada com estrondosas palmas, voltou-se ele para mim e perguntou-me: "Manuel Luiz, que pensas tu desta cantora? ─ Bem sabes, lhe respondi, que de música nada pesco; mas posso te dizer que muito agradou-me, e que a sua voz é de inimitável doçura. ─ Assim é, tornou o maestro; poucas vozes tão suaves tenho ouvido; e se esta cantora tivesse o método e perfeição de canto à voz que possui, era de ouvir-se de joelhos. E nada seria mais fácil do que conseguir ela esse triunfo: *estudar,* eis todo o segredo.

[13] Cena IV, Ato I. Em português: "O sagrado visco eu colho".

Não gostei daquelas variações que fez na segunda volta do *allegro,* se eu as julgasse necessárias tê-las-ia feito; aquilo estropia-me o canto. Se ela tivesse grande agilidade de voz e execução, ainda lhe poderia relevar essa inovação; mas assim, não. Com as tais variações, não só desfigurou o que eu escrevera, como nada fez que admirasse. Seria bom que se abstivesse de as repetir. Afora esta pequena imperfeição, que é muito desculpável, digo-te que a Candiani causou-me prazer. ─ Este elogio na tua boca, Maestro, repliquei eu, é lisonjeiro para a cantora, e...".

"Não pude prosseguir, porque veio entrando para cena uma moça de baixa estatura, mas bem feita e proporcionada de corpo. Vinha ela representar o papel de *Adalgisa*, segundo disse-me o maestro, e chamava-se Meréa. Caminhou com miúdos passos para o meio do tablado, e aí principiou a *Preghiera*. Bellini fez-me sinal com uma mão que o não perturbasse, e com a outra batendo o compasso, atento ouvia o que a Meréa cantava. Seguiu esta e finalizou a *Preghiera;* entrou Polión, e o maestro vendo-o levantou os ombros e continuou a dar atenção a *Adalgisa*. Cantaram o *duetto* e eu, que, como todos sabem, não entendo o que é cantar bem ou mal, procurava ler na fisionomia do maestro qual era a sua opinião; mas nada pude descobrir, até que, finalizando-se o *duetto,* bradou ele no meio do ruído das palmas que vinham da plateia: *bravo a Meréa!* e dirigindo-se para mim assim falou com entusiasmo: Estou maravilhado como esta cantora desempenhou bem o papel e parte de *Adalgisa*; deu-lhe verdadeira vida e o interpretou como eu tinha em mente. Propriedade de acionado e polidez de canto são as duas grandes qualidades que a distinguem: com a voz agradável que possui, e que tanto faz valer pelo seu estilo culto, pode vir a ser notável cantora. Sempre disse que cantar não é abrir a boca e soltar a voz; é sim exprimir por meio dela os sentimentos da alma; e a Meréa, pelo que ouvi, tem o necessário talento para assim entender o canto. Quisera ouvi-la na minha ópera *Sonâmbula,* [14] porque ai se desenvolveria ela com vantagem, atendendo à natureza e extensão de sua voz e inteligência cênica. ─ E nada me falas de Polión? ─ Já te disse que o cantor que representa de Polión é artista de merecimento, compreende bem o seu papel, mas não pode cantar a parte que escrevi, e isto amofina-me."

"Estávamos nesta prática quando a floresta voou pelos ares, e vimos o aposento da Norma, ou, por outra, uma monstruosa fogueira dentro da qual morava a grande sacerdotisa dos gauleses, que cá no meu conceito perderam toda a reputação pelo mau gosto e selvageria de suas moradas. A *Norma* estava com seus dous filhinhos, e como ouvisse ruído, mandou-os para dentro, no que fez muito bem, porque às escondidas vieram ao mundo e às escondidas

[14] *La Sonnambula,* melodrama em dois atos e quatro quadros; libreto de Felice Romani, baseado no *vaudeville* de Eugene Scribe et J. P. Aumer. Ópera criada no Teatro Carcano de Milão, em 6 de março de 1831.

era preciso que se criassem. Triste e cabisbaixa entrou *Adalgisa, Norma* foi a seu encontro, e ambas cantaram um *duetto* que foi um encanto ouvi-las. O maestro não cabia em si de contente; pulava em cima da cabeça do Sr. Ribas, bradando*: bravo às minhas duas intérpretes*! e dando palmas como um frenético, saltou para a cena e deu um beijo na Candiani e outro na Meréa; eu quis fazer o mesmo, mas nesse instante entrou Polión, esbarrei-me com ele, e dei um grito fugindo de novo para o meu posto. Começaram o *terzetto,* e o maestro disse-me que não esteve mau, conquanto faltasse à *Norma*, na cena de imprecação, a necessária força e execução para lhe dar todo o realce.

"Veio o pano abaixo entre significativos sinais de aprovação, e eu e o Maestro fomos até o botequim tomar um sorvete, que estava detestável. Aí encontramos o Sr. Mugnay, que, metido no centro de um grupo de moços, falava e gesticulava com animação. Por curioso perguntei a um dos da roda o que tinha o Sr. Mugnay, que se mostrava tão exaltado; e foi-me respondido que estava ele distribuindo bilhetes *grátis* e instruções à sua gente para darem pateadas no Sr. Tati e na Sra. Meréa, naquele por sua conta, e nesta por conta da Rosina. [15] Pareceu-nos que havia nisso calúnia, porque o Sr. Mugnay não só tem cara de bom moço, como não será tão sonso e falto de delicadeza que queira *gastar dinheiro* a fim de desfeitear a pessoas de quem não tem nenhuma razão de queixa.

"Deu sinal, não a trombeta castelhana, mas a rabeca do Sr. Ribas, que ia principiar o segundo ato, e o Maestro, atirando com o resto do sorvete no chão, e com os olhos vermelhos da fumaça dos charutos, deu-me o braço, e juntos fomos tomar o nosso lugar. Não vos narrarei minuciosamente, meu caro folhetinista, todo este segundo ato, para não ser fastidioso; apenas vos direi que o Maestro ficou satisfeitíssimo, a ponto de dar dous abraços na Candiani e na Meréa pela boa execução de seu grande *duetto.* Quando *Oroveso* [16] cantou a sua *aria* com coros, puxou ele o beiço como quem queria dizer: "Não está de todo mau". No *duetto* final deu algumas palmas de aprovação; e na *romanza*, quando a Norma ajoelha-se aos pés do pai pedindo perdão, eu o vi inteiramente comovido pela suavidade e patéticos acentos da cantora. No abaixar o pano, disse ele como em conclusão: "A Candiani é cantora de muito merecimento, e a Meréa, que lhe vai seguindo os passos, em breve adquirirá como ela as simpatias do público". Abaixei a cabeça em sinal de assentimento, e tomamos ambos o caminho do céu.

[15] Sua esposa, Adelaide Tissini Mugnay, que interpretou a Rosina de *O Barbeiro de Sevilha* nas últimas representações da ópera no São Pedro de Alcântara.
[16] Provavelmente Francesco Massiani, cantor que interpretou Oroveso em 1º de julho de 1845.

"Eram onze horas e meia da noite quando aí chegamos, e São Pedro estava com a porta cerrada à nossa espera. "Então? nos perguntou ele assim que entramos. ─ Perdi, S. Pedro, lhe respondi; a *Norma* ainda dará muito dinheiro ao teu teatro." O apóstolo sorriu-se, e, batendo-me no ombro, disse : ─ Manuel Luís, quando deixarás tu de seres teimoso? ─ Nunca! lhe respondi eu com bem entendido orgulho; e nisto me pareço com a administração do teu teatro. Com esta réplica vitoriosa o apóstolo suspirou profundamente, Bellini soltou uma blasfêmia, e eu fui escrever esta carta, que já vai muito longa. Aqui paro, e prometo-lhe outra muito breve.

"Sua veneradora,

A alma de Manuel Luís.

"P.S. ─ Um dos grandes preceitos por mim seguidos quando eu governava o teatro era o seguinte: Em dia de grande gala deve-se pôr em cena a peça mais velha do repertório, porque, apadrinhada pela solenidade do dia, pode ainda dar alguns cobres. Sirva a gala para alguma cousa. Constou-me que este luminoso preceito foi posto em prática no dia 23, oferecendo-se a esse bom público a ópera *Belisario*. [17] A primeira vez que for ao mundo, hei de dar no meu aproveitável discípulo um apertadíssimo abraço. Espero ler na sua *Semana Lírica* a opinião que formou acerca da representação da dita ópera. Sem mais, cumprimentos, e adeus."

Agradecemos ao nosso invisível correspondente a recepção da carta acima; e pedindo-lhe que continue a favorecer-nos com letras suas, dir-lhe-emos, pois que tanto o deseja, que na representação do *Belisario apadrinhado*, D. Antonina lastimou a falta do filho, e nós a das caravelas; Irene cantarolou de um lado para outro muito à sua vontade, e nós, bem contra a nossa, estivemos pregados em uma cadeira ouvindo-a; e o general contou um sonho, quando fomos nós os que dormíamos. [18] Nada mais diremos, porque ao bom entendedor meia palavra basta.

Subiu à cena, na quinta-feira, [19] o espetáculo anunciado em benefício dos dous meninos Ugoccioni. O público, já escarmentado com os anúncios dos charlatães que por cá

[17] *Belisario* foi oferecido como espetáculo de gala em comemoração ao aniversário da Marioridade de D. Pedro II, no dia 23 de julho de 1847.
[18] Os intérpretes dos referidos personagens são: Francesco Massiani - Belisário; Adeodata Lasagna - Antonia; e Marina Barbieri -Irene.
[19] 22 de julho.

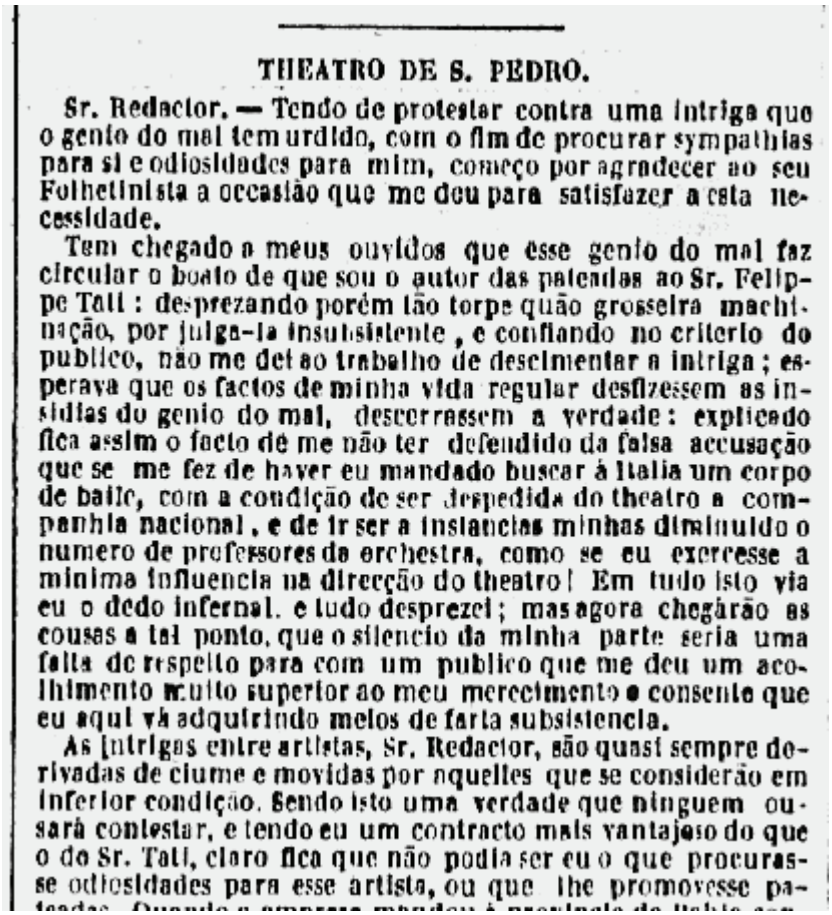
têm aparecido, não deu crédito à este, em que se prometia que um menino de sete anos e outro de cinco e meio tocariam na rabeca duetos, valsas, e variações concertantes. Também assim pensávamos, e só o dever nos levou ao espetáculo essa noite, para contarmos, na nossa vida teatral mais um logro. Hoje, porém, depois que ouvimos os dous meninos tocarem, outro é o nosso pensar. Ambos apresentaram-se em cena com as suas rabecas, e a admiração que causaram na execução de diferentes peças de música foi geral e surpreendente. O mais velho admirou; porém o mais moço, que na verdade não pode ter mais de cinco anos e meio a seis, causou extraordinária sensação. Lindo e inocente como um anjo, de pé na frente do tablado, executou no seu instrumento o que só ouvido poderá ser crido. Um músico provecto e de profissão não entraria mais a tempo com a orquestra e com melhor afinação. É incrível o que faz esse menino no mais difícil dos instrumentos; é um prodígio que ainda nos traz absorto. O público, que via a agilidade de seus débeis e delicados dedinhos correndo pelo braço da rabeca até as suas posições mais altas, o desembaraço com que manejava o arco, e sons puros que com ele arrancava, comovido por esse desusado espetáculo e admirado por tão prematuro talento, prorrompia em estrondosos aplausos. Pareceria exagerada a nossa opinião a respeito destes dous meninos, *máxime do menor*, se a emitíssemos por inteira; portanto, pararemos aqui, e esperaremos que apareçam eles segunda vez em cena, para que as pessoas que então os ouvirem nos não possam tachar de exagerados.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 30 de julho de 1847

CARTA DO SR. MUGNAY [1]

TEATRO DE S. PEDRO



THEATRO DE S. PEDRO.

Sr. Redactor. — Tendo de protestar contra uma intriga que o genio do mal tem urdido, com o fim de procurar sympathias para si e odiosidades para mim, começo por agradecer ao seu Folhetinista a occasião que me deu para satisfazer a esta necessidade.

Tem chegado a meus ouvidos que esse genio do mal faz circular o boato de que sou o autor das patenadas ao Sr. Felippe Tati: desprezando porém tão torpe quão grosseira machinação, por julga-la insubsistente, e confiando no criterio do publico, não me dei ao trabalho de descimentar a intriga; esperava que os factos de minha vida regular desfizessem as insidias do genio do mal, descerrassem a verdade: explicado fica assim o facto de me não ter defendido da falsa accusação que se me fez de haver eu mandado buscar á Italia um corpo de baile, com a condição de ser despedida do theatro a companhia nacional, e de ir ser a instancias minhas diminuido o numero de professores da orchestra, como se eu exercesse a minima influencia na direcção do theatro! Em tudo isto via eu o dedo infernal, e tudo desprezei; mas agora chegárão as cousas a tal ponto, que o silencio da minha parte seria uma falta de respeito para com um publico que me deu um acolhimento muito superior ao meu merecimento e consente que eu aqui vá adquirindo meios de farta subsistencia.

As intrigas entre artistas, Sr. Redactor, são quasi sempre derivadas de ciume e movidas por aquelles que se considerão em inferior condição. Sendo isto uma verdade que ninguem ousará contestar, e tendo eu um contracto mais vantajoso do que o do Sr. Tati, claro fica que não podia ser eu o que procurasse odiosidades para esse artista, ou que lhe promovesse pa-

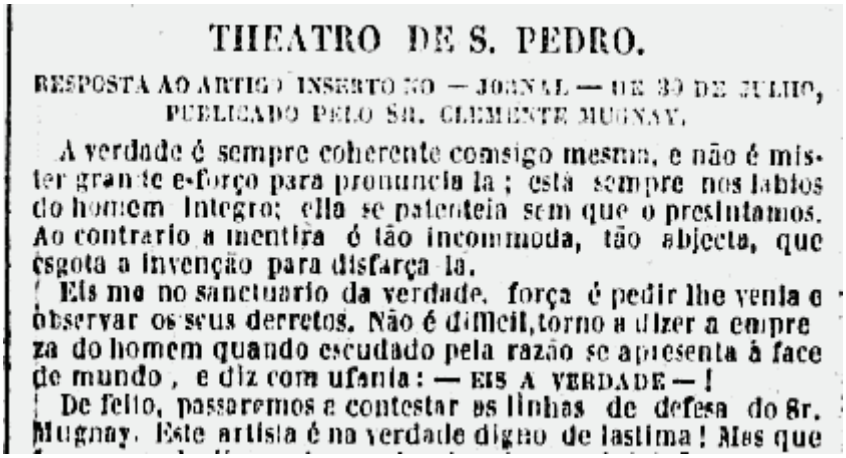
[1] Carta publicada na seção "Correspondências". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Terça-feira, 3 de agosto de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

RESPOSTA AO ARTIGO INSERTO NO – JORNAL – DE 30 DE JULHO, PUBLICADO PELO SR. CLEMENTE MUGNAY



THEATRO DE S. PEDRO.

RESPOSTA AO ARTIGO INSERTO NO — JORNAL — DE 30 DE JULHO, PUBLICADO PELO SR. CLEMENTE MUGNAY.

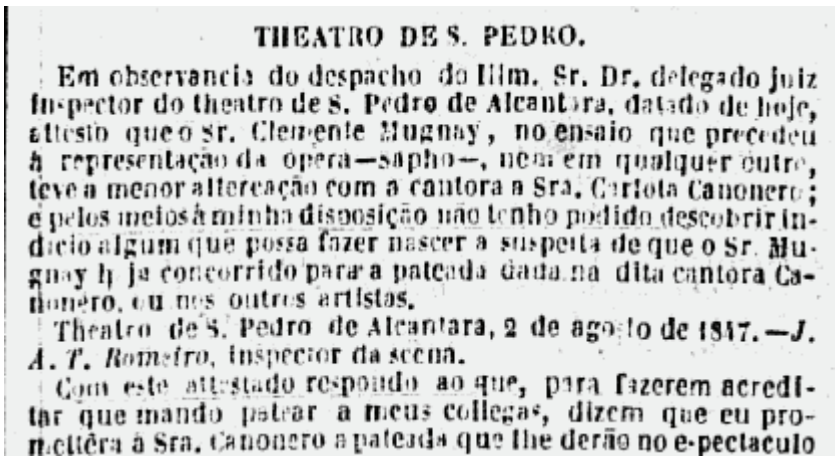
A verdade é sempre coherente comsigo mesma, e não é mister grande esforço para pronuncia la ; está sempre nos labios do homem integro; ella se patenteia sem que o presintamos. Ao contrario a mentira é tão incommoda, tão abjecta, que esgota a invenção para disfarça la.

Eis me no sanctuario da verdade, força é pedir lhe venia e observar os seus derretos. Não é difficil, torno a dizer a empreza do homem quando escudado pela razão se apresenta á face do mundo , e diz com ufania: — EIS A VERDADE — !

De feito, passaremos a contestar as linhas de defesa do Sr. Mugnay. Este artista é na verdade digno de lastima! Mas que

---

TEATRO DE S. PEDRO



THEATRO DE S. PEDRO.

Em observancia do despacho do Illm. Sr. Dr. delegado juiz inspector do theatro de S. Pedro de Alcantara, datado de hoje, attesto que o sr. Clemente Mugnay, no ensaio que precedeu á representação da opera—sapho—, nem em qualquer outro, teve a menor altercação com a cantora a Sra. Carlota Canonero; e pelos meios á minha disposição não tenho podido descobrir indicio algum que possa fazer nascer a suspeita de que o Sr. Mugnay ha ja concorrido para a patenda dada na dita cantora Canonero, ou nos outros artistas.

Theatro de S. Pedro de Alcantara, 2 de agosto de 1847. — *J. A. T. Romeiro*, inspector da scena.

Com este attestado respondo ao que, para fazerem acreditar que mando patear a meus collegas, dizem que eu promettêra á Sra. Canonero a patenda que lhe derão no espectaculo

[1] Artigos publicados na seção "Publicações a pedido". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

3 DE AGOSTO DE 1847

SEMANA LÍRICA

O juiz do teatro e o Sr. Mugnay. — A ópera Safo e os infortúnios de Faon. — As últimas representações da Cenerentola e da Norma. — Algumas observações. — Petições dos coristas e da orquestra. — Lição de diplomacia.

O atual juiz do teatro [1] acaba de dar um exemplo de energia que pode ter salutares consequências para a polícia interna do teatro, se no seu proceder, como é de julgar, não houve precipitação e injustiça. Procedamos por ordem. No domingo pela manhã ensaiava-se a ópera *Safo*, [2] que devia subir à cena na terça-feira, e o Sr. Mugnay, que segundo dizem, desde o tempo que esteve na Bahia [3] traz grandes indisposições com a Sra. Canonero, ao ouvir desta uma observação picante a seu respeito, jurou que havia de vingar-se na ocasião do espetáculo. Afirmam algumas pessoas que o Sr. Mugnay tem às suas ordens uma companhia de *cavalheiros de lustro*, [4] e que assim fácil se lhe torna realizar as ameaças que faz aos seus companheiros; e acrescentam mais que é ele quem paga a impressão de um periódico que se distribui *grátis,* [5] e em cujas colunas alguns de seus colegas são maltratados por maneira pouco decente. Parecerá loucura despender o Sr. Mugnay o ordenado que percebe com tantas ternuras a arrancos de voz, e a sua mulher com nímia dificuldade e esforços, para ter o prazer de ouvir os seus colegas pateados e insultados pela imprensa; assim pois, por amor do bom senso, não acreditaremos nesses boatos. Talvez tenha contribuído para lhes dar consistência o que já nesta corte se dizia a seu respeito quando ainda estava na Bahia. Este precedente muito bem desservido ao Sr.Mugnay, e não lhe dando nós crédito por nos faltarem provas para formular acusação tão grave, apenas consignamos aqui este incidente como historiador fiel que somos dos acontecimentos teatrais, e quiçá para atenuar a voz geral que se vai levantando contra o cantor. Quem tiver justiça e se vir caluniado que se defenda.

---

[1] Sr. Dr. Assis.
[2] "*Safo"*, no jornal. A referida representação aconteceu na terça-feira, 27 de julho. Sobre o entrecho e a estreia dessa ópera na temporada, ver folhetim 4.
[3] Antes de ser contratado pelo teatro de São Pedro de Alcântara.
[4] Ou seja, espectadores pagos ou combinados para dar pateadas contra determinado cantor ou espetáculo.
[5] Não encontramos referências sobre esse jornal ao qual o folhetinista faz alusão.

Feita esta pequena digressão, continuaremos. Na terça-feira tivemos a representação da *Safo,* e as pessoas que sabiam do ocorrido na véspera aguardavam o momento da pateada contra a Sra. Canonero. Para ouvir a Sra. Candiani no papel de Safo foi avultado o número das pessoas que concorreram ao teatro, apesar de ameaçar o tempo muita chuva e acharem-se as ruas intransitáveis. Todas as vezes que esta cantora aparece em cena, recebe do público não equívocas provas de afeição. Depois do prelúdio da orquestra e introdução, entrou o Sr. Massiani em cena na terrível figura do sacerdote que do templo se via expulso por aqueles que até então o veneravam. A situação excepcional e violenta de Alcandro, o estilo em que é escrita a *aria*, está como talhada a molde para o Sr. Massiani, que muito bem se houve no seu desempenho; não falamos desta *aria*, como de toda a ópera. Diremos aqui algumas palavras acerca do seu companheiro Hipias, ou por outra, do Sr. Vento, porque a ocasião é propícia.

Reconhecemos nesse senhor talento não vulgar para composições musicais; temos visto algumas poesias suas escritas com facilidade e que lhe fazem honra; [6] sabemos que é instrumentista distinto, e não podemos compreender como, possuindo ele estas qualidades, queira fazer tão ridícula figura no teatro. Não só a sua voz é rouquenha e sem designação, como não sabe o que é canto e cena. O desejo único de ganhar mais dinheiro na qualidade de insignificante cantor do que no exercício de sua verdadeira profissão o faz esquecer de sua dignidade artística. Ai! ai! Quem nos dera outra vez o Deperini! [7] Coitadinho! Por onde andará ele agora que nos faz tanta falta! Assim é sempre: ninguém sabe o que perde senão depois de perdido. Cá temos um peso na consciência por havermos zombado às vezes do bom, do saudoso Deperini, e portanto prometemos fazer rigorosa penitência. Pensávamos com toda a sinceridade e desejo de ver as óperas bem metidas em cena que na ausência do lamentável Deperini as partes do segundo tenor seriam distribuídas ao Sr. Sicuro, e vai senão quando couberam em partilha ao Sr. Vento. Calemo-nos, ou antes digamos todo o bem possível deste, para que o Sr. Moretti ou o Sr. Bonani não sejam seus herdeiros. A governança teatral não graceja com estas cousas; com um traço de pena e uma mudança de clave nas particellas [8] diz ela que há no teatro gente para tudo. Sem quer e por pendor natural desviamo-nos da análise da ópera; pediremos perdão ao leitor e continuaremos.

---

[6] Por exemplo, a tradução para o italiano da alegoria em 1 ato, intitulada "O Gênio Benéfico do Brasil"; o poema é de Antonio José de Araújo e a música de Gioacchino Giannini. Conferir folhetim 33.

[7] Tenor que deixou seu posto no teatro de São Pedro e viajou para a Bahia. O folhetinista confirma a notícia no último parágrafo do folhetim 28.

[8] Como no jornal, sem itálico. Na verdade, o folhetinista usa o termo italiano *particella* - *particelle*, no plural – transformando-o em português, com o plural em "-as".

Se um dia nos vierem dizer: "Morreu o Sr. Mugnay arrebentado na ocasião que cantava o *duetto* do primeiro ato da *Safo*," receberemos todos a notícia sem admiração nem espanto. Olhem todos para ele quando canta: o sangue lhe afogueia a fronte, as veias intumescem-se por maneira inquietadora, os músculos distendem-se como as cordas de um rabecão, com a mão esquerda comprime o peito que arfa violentamente, e com a direita aperta o punho da romana espada com horrível crispação nervosa. Pobre Phaon teatral! a quanto te obriga o amor cantado em tão aguda solfa!

Safo, vendo que o amante quer fugir-lhe e cada vez esgoela-se mais, agarra-se a ele como quem lhe diz com suavidade : "Espera, não te afadigues tanto; não estragues a voz, porque ela já..." Safo, a desdeixada amante, não concluiu esta frase, porque lembrou-se, por ouvir dizer, que o terrível Phaon, apesar de ser Grego, tinha uma coorte de *Romanos* as suas ordens e podia com um aceno tomar pronta vingança; mudou por conseguinte de rumo, cantou para o público, no que fez muito bem; mas no fim, quando teve de reunir a voz à do seu arrenegado amante, foi tudo uma embrulhada do costume.

Desceu o pano para finalizar o primeiro ato, e subiu para dar começo ao segundo. Viu-se então Clymene sentada a uma mesa, mirando joias, e as suas damas toucando-a. Aproximava-se o momento da pateada. O juiz, que havia recebido denúncia da ameaça que o Sr. Mugnay fizera à Sra. Canonero, olhava para a plateia com escrutada atenção; a plateia olhava para S. S. e para a Sra. Canonero, e esta olhava para a plateia; e neste cruzar de vistas o coro das damas ia seguindo o seu caminho. Levantou-se a Sra. Canonero e o tumulto rebentou. Não se lhe pode dar o nome de pateada, porque esta bem também as suas fórmulas; foi pois uma assuada que rompeu na plateia contra a cantora, à qual se dirigiam insultos e doestos. Quando menos pensavam os amotinadores, cujas vozes indiscretas foram logo abafadas pela reação que apareceu a favor da desfeiteada, o juiz estava no meio deles para os vigiar de mais perto. Com esta enérgica deliberação da autoridade o tumulto foi pouco a pouco acalmando-se; mas tal agitação deixou no animo dos espectadores, ainda os mais indiferentes, que todo o segundo ato correu até o fim sem que se lhe desse atenção. Nem do contrário podia ser; o mar fortemente agitado não se acalma com facilidade; o surdo rumor da plateia, aumentando pelo sussurro que faziam nos corredores aqueles dos espectadores que por prudentes se haviam retirado a dous campeões que se tinham desafiado para jogarem os murros no saguão ou no meio do largo, distraia por força a atenção do mais aferrado *dilettantte.* Míseros *dilettanti*, quanto sois dignos de lástima neste tempo de loucuras e partidos teatrais! ides para ouvir cantar, e energúmenas vociferações vos ofendem os

delicados tímpanos. Abandonai, ó *dilettanti*! o teatro se não quereis morrer de desgosto e desesperação, ou antes agarrai-vos com S. José.

Passou-se o intervalo do segundo ato, e pelos corredores e saguão os grupos se interrogavam para saber quem estava preso; e o nome de um moço, o qual se achava retido no camarote do juiz, se pronunciava de mistura com o do Sr. Mugnay, que se dizia havia também recebido ordem de recolher-se à cadeia no fim do espetáculo. Principiou o terceiro ato, e o público, já mais tranquilo, pode gozar do melodioso canto da Sra. Candiani, e condoer-se dos esforços do Sr. Mugnay, que, revolvendo na mente a incomoda noite que passaria na cadeia, ainda pode arrancar do peito, com mais dificuldades do que na ária, algumas notas de seguida. Se fôramos Faon, iríamos para a cadeia com esta engasgação de menos; mas não quis, e mostrou-se nisso um Grego às direitas. Nunca as goelas lhe doam por tão heroica resolução, porque, se não tivesse tomado talvez não ouvíssemos os últimos e suaves adeuses da poetiza.

Não concluiremos a análise da ópera sem fazer os devidos elogios à orquestra pelo bem que se conduziu nos acompanhamentos, e sem contarmos um caso cômico que ocorreu depois que o pano veio abaixo.

O público, sempre generoso, chamou à cena a Sra. Candiani para aplaudi-la. Apareceu esta cantora pela portinha das ovações, recebeu as palmas e saudações, fez as competentes mesuras e foi-se. Festejada a Sra. Candiani, não arrefeceu o público no seu desejo de ovação, e continuou a fazer ruído e a bradar pelo nome da Sra. Canonero; e como esta não aparecesse imediatamente, o alarido foi crescendo. Enquanto se presenciava na plateia esta cena, outra se passava dentro dos bastidores. Em consequência da ordem de prisão intimada ao Sr. Mugnay, logo que acabou-se o espetáculo, o juiz do teatro, acompanhado de dous pedestres, entrou para a caixa do teatro afim de fazer executar a dita ordem. Foi o Sr. Mugnay encontrado por S. S. ainda nos trajes de Faon; e sendo-lhe de novo intimado que se recolhesse à cadeia na amável companhia dos pedestres, perguntou com as feições já alteradas por que razão ia ele preso, e se lhe era ao menos permitido ir avisar a sua mulher do ocorrido, porque, sendo ela muito nervosa, receava que outra qualquer pessoa não tivesse bastante delicadeza para lhe dar tão infausta notícia. O juiz negava os esclarecimentos e o pedido do cantor, e nessa questão formavam o mais interessante grupo que imaginar se pode. De um lado o Sr. Mugnay, pálido e com semblante transtornado, atirava para cima do ombro o manto de Phaon com movimento convulsivo; suas longas pernas oscilavam-lhe debaixo do corpo; o capacete tinha rolado a seus pés, e a cota de malha subido ao pescoço em termos de afogar. Defronte dele o juiz, severo e impassível, indeferindo as suas titubeantes reclamações; e a dous passos atrás de S.

S. os dous pedestres de catataus à cinta, mostrando no ferrenho e desconversável rosto toda a seriedade policial. Ao redor deste grupo grande número de curiosos que esperavam o desfecho do drama. Ouvia-se ao longe o confuso ruído da plateia, que, depois de aplaudir a Sra. Candiani, bradava pela Sra. Canonero.

Eis senão quando rompe o círculo dos curiosos o *ponto* da companhia, gritando: "Mugnay! Mugnay!" e chegando-se para este, lhe diz: "o público chama-te à cena; anda depressa! não lhe faças uma desfeita." O Sr. Mugay exalta-se com esta notícia, perde a cabeça, esquece-se do juiz, da cadeia, e cremos que de sua própria mulher; deita a correr para a cena; um dos pedestres segue-o para o não perder de vista e esbarra-se com uma corista: o *ponto*, que é o maior gaiato daquela casa de Orates, sorri-se da credulidade do Sr. Mugnay e da peça que lhe pregara mandando-o à cena; e o juiz esperava com impassibilidade o fim da ovação para mandar o vitoriado ruminar a sua glória na cadeia. Abre-se a portinha das ovações e o desastrado Faon salta em cena. Ao aparecer semelhante figura, que ninguém chamara, uma gargalhada homérica, louca e desenfreada, apoderou-se da multidão; e o desgraçado, que , mal tinha pousado o primeiro pé no tablado, conhecera a ridícula situação em que havia caído, perturba-se, e em vez de voltar pela porta por onde entrara, quer sair pelo meio do pano. Redobra-se hilaridade, alguns assobios o acompanham, e o infeliz acerta então estonteado e por acaso com a saída, enfia por ela precipitado, bate com a cabeça na portada, e vai cair arquejando nas unhas dos terríveis agentes policiais, que desta vez o não deixam senão na cadeia, entregue nas mãos do Sr. Silvino. [9] Pobre Faon! O Sr. Mugnay ainda hoje cisma no horrível anacronismo que cometera o juiz mandando para o Aljube o Grego amante da poetisa Safo.

Bem lembramo-nos que ainda faltam dous espetáculos de que devíamos dar conta. Fomo-nos estendendo na lamentável história das infelicidades do a miserando Faon; deixá-la-emos na indagação da causa verdadeira ou fictícia de sua prisão, e pedindo perdão ao leitor pela secatura, escreveremos algumas linhas acerca das últimas representações da *Cenerentola* e da *Norma.*

Já dissemos que com muito prazer iríamos *ver* a Sra. Mugnay na ópera *Cenerentola* para termos o prazer de *ouvi-la* no rondó; mas nesta representação notamos... Silêncio! a compaixão e a indulgência são virtudes muito apreciáveis. A Sra. Mugnay incomodou-se muito com a prisão de seu marido; este bem afirmou que ela era muito impressionável; não o quiseram crer, e aí a tivemos tão fraquinha! Faça pois o público de conta que a *Cenerentola*

[9] Não encontramos informações sobre a função desempenhada no teatro por esse senhor.

constipou-se assoprando ao borralho, e que nessa noite não cantou. Assim a nossa tarefa torna-se muito mais fácil.

O Sr. Franchi, na exatíssima figura de um cartucho de amêndoas em dias de páscoa, esteve *sublimíssimo* nas suas palhaçarias. Dizem-nos que o figurino que lhe serviu de modelo para tão ridiculamente vestir-se fora dado por M. M. Parece-nos impossível que assim seja, porque temos a M. M. em conta de artista de muito bom gosto e ilustração, e que ainda mesmo copiando o figurino do *Bourgeois Gentilhome,* [10] não faria semelhante caricatura para o barão de Montefiascone. [11] Para que serve um bufo no nosso teatro? com vagar e pachorra responderemos a esta pergunta.

O Sr. Tati na execução de seu papel continua a dar subidas provas de seu merecimento. As Sras. Canonero e Meréa nesta ópera ficam à sombra, com a diferença que aquela nunca será mais do que é, e esta caminha com passos largos para adquirir uma posição brilhante. Por esta vez a respeito da *Cenerentola* ficaremos aqui; mas prometemos responder em devido tempo as censuras feitas à Sra. Mugnay por não haver cantado o rondó tal e qual escrevera Rossini.

Da *Norma* nada podemos acrescentar que mais sirva para seu elogio do que dizermos que ainda na última representação a enchente era completíssima. A Sra. Candiani arrebatou o auditório com a magia de sua voz. Não quis ouvir a observação da Alma de Bellini acerca das variações na segunda volta da *cabaletta* da *aria*. Tenha o maestro paciência, e lembre-se que, cá na terra onde vivemos, presunção e água benta toma cada um quanto quer, e console-se.

A Sra. Meréa tem ganho numerosos partidistas e afeiçoados pelos progressos que vai fazendo de dia em dia. A maneira por que desempenhou todo o papel e parte de Adalgisa é digna de encômios. Notaremos sobretudo a delicadeza e perfeição e arte com que a Sra. Meréa canta o *allegro* do primeiro *duetto* com Norma. Animo e avantel [12] que lhe será glorioso dizer algum dia, lembrando-se da posição que lhe deram as suas companheiras: *A última é o hoje a primeira!* É nobre esta ambição quando o estudo nos dá o direito de a patentear.

Temos sempre confessado que o Sr. Tati é artista de grande merecimento; não temos sido parcos em elogios a seu respeito quando o vemos desempenhando partes que estão bem à sua voz; mas amotina-nos, como diz o maestro Bellini, ouvi-lo cantar o que não pode. Temos

[10] Comédia-ballé em cinco atos de Molière, música de Jean-Baptiste Lully e coreografia de Pierre Beauchamps. Representado pela primeira vez no castelo de Chambord, a 14 de outubro de 1870.
[11] Don Magnifico, barão de Montefiascone, personagem de *Cenerentola*, padastro da gata boralheira, Angelina.
[12] Como no jornal.

combatido sem trégua nem descanso o Sr. Tati na qualidade de tenor, porque estamos convencidos que o não é; [13] e se ultimamente o elogiamos na parte de príncipe em *Cenerentola*, que é de tenor, foi porque só ele nos podia proporcionar ocasião de admirarmos esta sublime composição do grande maestro. O agradecimento nesta ocasião fez emudecer a censura, que, verdade seja, pouco teria que dizer, atendendo a consumada arte e talento com que ele se houve. Outro tanto não podemos dizer de Polião.

Apesar do desânimo em que caíram os coristas com a morte de O'Connell, por um desses estrebuchar violentos que acomete os moribundos, levantaram-se de novo,[14] e fizeram uma representação à diretoria, pedindo aumento de ordenado, e ameaçando, no caso de denegação, que se despediriam todos do teatro. O negócio ainda está pendente, e o plenipotenciário encarregado da pacificação é o *ponto*. [15] Comunicaremos ao público o que ocorrer a respeito, e por ora só diremos que o negociador é *habilíssimo.*

A orquestra *pronunciou-se* também de novo, e em totalidade pedindo paga pelos trabalhos de ensaios quando estes passassem de certo número; e na representação por escrito que fizeram ao presidente, usaram do engenhosíssimo estratagema de a assinarem em *círculo*, para que nenhum fosse reputado primeiro assinatário e carregasse com o cabeça de motim com a cólera presidencial. Deram assim os professores da orquestra uma lição de diplomacia, ensinando o meio de evitar-se na assinatura dos tratados e protocolos a grave e delicada questão de precedência. E há ainda quem diga que nossa terra está muito atrasada?

TEATRO DE S. FRANCISCO

Quando se faz constantes elogios a um artista qualquer, lá vem um dia que o homem a sós consigo interroga a sua consciência para saber se não há no fundo do seu coração simpatia e amizade pessoal pelo artista elogiado: o mesmo caso, mas em diverso sentido, dá-se a respeito da crítica. Cada ópera nova que se representa no teatro de S. Francisco e todas as suas repetições tem sido outras tantas ocasiões para nós de elogiarmos e aplaudirmos a Mlle Duval e de censurarmos a M. Mullot; até que por fim, desconfiados de nós mesmo, fechamo-nos ontem n'um quarto, e com toda a ingenuidade principiamos o seguinte diálogo: "Folhetinista" – Que me queres, consciência? – Estás apaixonado por Mlle Duval? – Deus me livre! – Deus

[13] Sobre esse posicionamento do folhetinista, ver, por exemplo, os folhetins 5 e 9.
[14] Sobre as reivindicações dos coristas ver folhetim 40.
[15] José Maria do Nascimento.

te livre? e porque? como artista não possui todas as seduções? – Confesso que tudo assim é; mas um folhetinista não se apaixona por ninguém, ou, mais rigorosamente falando, não deve apaixonar-se, porque então não só estaria inabilitado para bem julgar, como faria de cada folhetim uma cartinha de amor." Com esta resposta a nossa consciência sorriu-se, e continuou: "Estás bem certo disso? – Certíssimo. — Então, porque a elogia constantemente? – Provavelmente porque o merece. – E o Mullot merece também todas as tuas censuras? – Creio que sim. – Vê bem que não entre alguma dose de indisposição no teu modo de julgar a seu respeito. – Que diabo de indisposição queres que tenha a um moço que nunca ofendeu-me e com quem não tenho a menor relação? – Mas então, como explicas esta critica com que sempre o persegues? – tão mal artista é ele? – mau artista, nunca disse que fosse; sempre lhe reconheci talento musical [16] e habilidade cênica; mas peca pela voz que é a principal qualidade de um cantor, e daí nasce a critica que julgas filha de indisposições pessoais. – Pelo que me respondes, não existe em ti nem amor pela Duval, nem ódio pelo Mullot, que te obriguem a elogiar uma e a maltratar o outro? – Juro que não há em mim nem amor nem ódio; mas como homem muitas vezes se engana, espero que tu, minha consciência, esclareças-me sobre este ponto." A consciência então respondeu-me: "continua a escrever, que estás isento de culpa; não tens amor pela Duval, que no entanto muito merece, nem ódio pelo Mullot, que seria grande injustiça. Avante, e curva-te a necessidade e dissabores a que está sujeito o escritor crítico." Assim expressou-se a nossa consciência, e mais tranquilo tomamos a pena para escrevermos duas palavras sobre as últimas representações da *Part du Diable* [17] e de *Mazaniello.* [18]

A respeito do bom desempenho do papel de Leona nesta última ópera por Mlle Duval, já demos a nossa opinião, e agora acrescentaremos que continuou na última representação a merecer aplausos. M. Georges desempenhou o papel e parte musical do traidor Rufino como não era de esperar, queremos dizer, que muito bem. De tal modo tem-nos M. Georges habituado a vê-lo representar e cantar mal, que é grande admiração presenciar o contrário. M. Mullot compreendeu com inteligência a personagem de Mazaniello; todas as suas cenas foram bem representadas, principalmente a que sustenta com o vice-rei a da alienação; [19] mas a respeito do canto, nada fez que merecesse atenção. M. Mullot precisará de descanso? mas como tê-lo, se é ele o único tenor da companhia? não há remédio pois senão aguentá-lo com

[16] No jornal, "talento musico", certamente um erro tipográfico.
[17] Ver folhetins 32 e 33.
[18] Conferir folhetim 42.
[19] Ver nota 29, folhetim 42.

cara alegre. Todos os coros andaram excelentemente, o que é de grande consideração para o bom êxito de qualquer ópera. Por mais de uma vez temos escrito acerca da ópera *La Part du Diable*, e em tudo nos reportamos agora ao que nessas ocasiões dissemos. [20]

[20] Novamente, conferir folhetins 32, 33 e 34.

Folhetim do Jornal do Commercio

10 DE AGOSTO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Despedida da Sra. Candiani e algumas considerações a respeito. — Elisir d'Amore *ou a Patuscada teatral.* — *Os espeques.* — *As pateadas.*

Em a última noite de apresentação da *Norma* distribui-se pelos espectadores um impresso no qual a Sra. Candiani, despedindo-se temporariamente do público, [1] confessava-se grata e reconhecida pelos favores e provas de simpatia que do mesmo sempre recebera. Deixando de parte estas e quejandas frases que nada significam pelo abuso em que têm caído, faremos algumas considerações sobre a ausência da cantora. Há tempos que o teatro parecia ir definhando; a crise por que passara imprimiu-lhe violento abalo, e daí para cá mais assemelhava-se a cadáver galvanizado do que o corpo vivo. Seus espetáculos eram abandonados ou apenas frequentados por um ou outro impávido e teimoso *dilettante* e pelos partidários das cantoras, que faziam da plateia ruidosa arena de destemperados debates. Alguns gênios turbulentos e amigos da novidade concorriam ao teatro mais para ouvirem e presenciarem essas pateadas, que se repetiam quase todas as noites, do que para gozarem tranquilos das representações; porém as pessoas sérias e modernas que iam aí procurar um deleite saíam desesperadas, algumas para não mais voltarem, e praguejando contra os turbulentos, lamentavam o estado de degradação em que havia caído o primeiro teatro da Corte. A este mal acrescia outro de não menor importância, qual o do descrédito em que estava a maior parte das óperas. *Il Giuramento* [2] caiu; *La Prigione d'Edimburgo* [3] quase teve a mesma sorte; *Straniera*, [4] *Anna Bolena* [5] e *Belisario* [6] foram desgraçadas no seu remonte;

[1] Um artigo do jornal informa que Augusta Candiani tinha viagem programada para São Paulo. *Jornal do Commercio,* "Comunicado", 8 de julho de 1847.
[2] Melodrama lírico em três atos de Mercadante e libreto de Gaetano Rossi. Ópera comentada pela primeira vez na "Semana Lírica" no folhetim 12.
[3] Ópera em três atos de Frederico Ricci e libreto de Caetano Rossi. Comentada no folhetim 35.
[4] Ópera em dois atos de Bellini sob libreto de Felice Romani, assunto do folhetim 10.
[5] Drama lírico em dois atos; libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. A primeira representação dessa ópera na temporada, quando Felippe Tati estreou, foi comentada no folhetim 14.
[6] Tragédia lírica em três partes de Gaetano Donizetti e libreto de Salvadore Cammarano. Ópera discutida no folhetim 18 .

Lucrecia Borgia,[7] por sovada, ia-se tornando improdutiva; *La Figlia del Reggimento* [8] foi sempre considerada mais como um exercício militar do que como ópera; *I Capuleti,*[9] talvez por efeito do seu narcótico, causava sonolência, e apenas a *Cenerentola* [10] despertou a atenção. Eis que se anuncia que a Sra. Candiani entra de novo em cena na ópera *Norma*,[11] e para logo o teatro como que despertou de um letargo, três consecutivas enchentes fizeram lembrar o seu antigo brilhantismo, e, o que é mais para admirar, os partidos deixaram-no tranquilo. Duas semanas esteve a Sra. Candiani no teatro, duas semanas de verdadeiro prazer, as quais serão sempre lembradas com saudades, e que mais servirão para realçar o mérito da cantora que tanto pode conseguir. Curto foi esse gozo para compensar tão longa privação, e não podemos deixar de fazer votos pelo pronto regresso daquela que só com a magia de sua voz regenerou por alguns dias a nossa cena lírica.

Delicada é, a nosso ver, a situação em que presentemente se acha a diretoria; assim como no desfecho da crise teatral deu aos pronunciados a medida de sua força, imprudência cujos resultados já vai sentindo, do mesmo modo acaba de fazer conhecer a uma cantora, por quem (dizem) não nutre grande afeição, que só ela é capaz de reabilitar o teatro; e este sentimento, de que a Sra. Candiani se acha justamente possuída, há de ser na renovação do seu contrato o maior obstáculo que o presidente terá de vencer pugnando pela economia do estabelecimento a seu cargo. O que lhe resta, pois, fazer para colocar-se na posição que deve ocupar e conjurar futuros embaraços? Empregar todos os seus esforços e influência para que cessem esses loucos partidos que tanto desacreditam e prejudicam ao teatro; esquecer-se das indisposições particulares que porventura tenha contra qualquer artista da companhia, e sobretudo tomar a firme resolução de os fazer estudar óperas novas, porque todas as velhas já estão improdutivas e mais agravam a dívida do teatro. Consta-nos que *Gemma di Vergy* [12] está em ensaios e quase pronta; seja pois levada à cena quanto antes. Há meses que os coros da

[7] Melodrama em um prólogo e dois atos; libreto de Felice Romani e composição de Gaetano Donizetti. Essa ópera foi explanada nos folhetins de 7 e 8.
[8] Ópera em dois atos; libreto de J. H. Vernoy de Saint-Georeges e F. Bayard e música de Gaetano Donizetti. Sua estreia na temporada foi comentada no folhetim 15.
[9] *I Capuleti e I Montecchi*, ópera em dois ato; composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani, assunto do folhetim 22.
[10] Drama jocoso em dois atos de Gioachino Rossi e libreto de Jacopo Ferretti. Sua mais recente esteia do teatro de São Pedro, foi avaliada no folhetim 42.
[11] Tragédia lírica de Composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani, comentada pela primeira vez na série em 7 de outubro de 1846 (folhetim 5). Quanto às novas representações, conforme consta no folhetim de 28 de julho de 1847, *Norma* subiu ao palco em 19 e 20 de julho – ver nota 1 desse folhetim. Na semana seguinte, houve reprise na noite de 30 de julho.
[12] Ópera em dois atos e cinco quadros de Gaetano Donizetti e libreto de E. Bidera. Criada em Milão, em 26 de dezembro de 1834, no teatro Scala.

Sonâmbula [13] foram estudados; fácil será agora recordá-los; entregue-se a primeira parte de soprano à Sra. Meréa, que, assim animada e no caminho que vai, pode ainda prestar muitos serviços ao teatro; ao Sr. Mugnay encarregue-se a parte de tenor, e ao Sr. Tati a de barítono. Em quinze dias, ou, quando muito, três semanas, pode esta ópera ir à cena depois da *Gemma*. Distribuam-se os papéis da ópera *Chi dura vince* [14] pelos Srs. Franchi e Sicuro, e pela Sra. Mugnay, ou mesmo Barbieri, e façam-nos estudar e esquecerem-se das intrigas e dos partidos. Depois desta ópera, ou antes mesmo, pode ir à cena *Nabucodonosor* [15] pela Sra. Lasagna e os Srs. Tati, Mugnay e Fiorito: em uma palavra, chamem e prendam a atenção do público com a novidade dos espetáculos, já que o merecimento das atuais cantoras parece que tanto não pode conseguir. As óperas velhas ou improdutivas são como as árvores sem fruto, que se devem decepar para não cansarem e ocuparem terreno que melhor pode ser aproveitado. Isto sabe qualquer horticultor, e todas as suas aplicações são matérias comezinhas. É verdade que o mais rude e cabeçudo entendedor é aquele que não quer entender. Contra isto o que havemos nós fazer?

Depois destas breves reflexões comunicamos ao público como ocorreu a representação do *Elisir d'Amor* remontado, [16] que subiu à cena na terça-feira; [17] e ingenuamente confessamos que nunca tivemos tanto receio que nos faltassem expressões e frases adequadas para descrever essa patuscada teatral. Releve-nos o indulgente leitor as faltas que cometermos, e desculpe o nosso estilo se ficar muito aquém de tão grande assunto.

A maior parte das pessoas que leram os jornais em que se anunciava a dita ópera disseram consigo: "Há duas personagens novas: a Barbieri no papel de Adina e o Mugnay no de Nemorino; mas nem aquela vale muito a pena de ser ouvida, nem aquele o incômodo de lá irmos. O Dulcamara e o Sargento já estão muito vistos, e como, além disso, as ruas estão cheias de lama, ficaremos em casa, porque seria levarmos em cima de queda, coice." [18] Em consequência, pois, deste justo raciocínio, muito pouca gente esteve no teatro, e a dívida do teatro ficou mais agravada com o importe do floreado e minucioso anúncio publicado nos

[13] *La Sonnanbula*, ópera em dois atos, composição de Vincenzo Bellini e libreto de Felice Romani. Teve sua primeira representação no teatro Carcano, em Milão, a 6 de março de 1831.
[14] Ópera de Luigi Ricci.
[15] Drama lírico em quatro atos de Giuseppe Verdi e libreto de Temistocle Solera. Comumente intitulada *Nabucco* a partir de 1844. Estreou em Milão, no teatro Scala, em 9 de março de 1842.
[16] Sobre o entrecho dessa ópera e comentários sobre sua primeira representação na temporada, ver folhetim 3. Na nova montagem os intérpretes são: Adina por Marina Barbieri; Nemorino, Clemente Mugnay; Giannetta, Carolina Meréa; Dulcamara por Arcângelo Fiorito e Belcore, Cayo Eckerlin.
[17] 3 de agosto, portanto.
[18] Na nova montagem o quadro de cantores foi o seguinte: Giannetta, Carolina Meréa; Dulcamara por Arcângelo Fiorito e Belcore, Cayo Eckerlin, além dos novos intérpretes mencionados pelo folhetinista.

jornais. [19] Foi um logro; mas de logros vive o Teatro de S. Pedro e são cousas que já lhe não fazem mossa, nem a nós também, e nem ao público tão pouco, que tem paciência para tudo sofrer. Continuemos. Finda a *ouverture*, ergueu-se o pano e vimos a Nina sentada, lendo em um livro cujo rótulo não podemos distinguir por estarmos muito longe, mas que nos assegura a Sra. Adelaide ser um *Tratado de Vocalização* [20] para uso das cantoras medíocres. Enquanto Adina, que estava pintalegrete, enfeitada e ataviada como um pombinho de leilão do Espírito Santo, estudava no tal livrinho o que tanto precisa saber, Nemorino olhava para ela com cara de namorado ou de tolo, que é tudo o mesmo. Levantou-se a buliçosa Nina, abateu com as mãos o bufante vestido que tomara as formas de um balão aerostático, e contou às companheiras a história da rainha Isota de um modo algum tanto gracioso, e com grande embasbacamento de Nemorino; principiou depois geral cantarola, e como vimos tanta gente de boca aberta a esgoelar-se, não podemos dizer com certeza quem foi que atrapalhou tudo aquilo, apesar do Sr. Ribas açoutar a lata como um homem. Foi-se tudo aquele cantarejo povo embora, e só ficou Adina e o simplório do Nemorino para cantarem o *duetto*. Ela, coitadinha, foi peneirando as notas como pode, e como quem faz o que pode não é a mais obrigado, damos-lhe a absolvição; e ele foi enternecendo-se, e arrancando suspiros dignos de melhor emprego. No andante, quando diz:

Chiede all'aura lusinghera [21]

Pareceu-nos ouvir aquela modinha escrita sobre a mesma música,

Vede, ó Gelia, que poder
Têm teus olhos delicados,
Que o mais isento de amor
Beija teus ferros dourados. [22]

Pedimos ao Nemorino que substitua esta letrinha à do libreto, porque então não só o seu canto será mais apropriado e inteligente, como dirá uma verdade à buliçosa Nina. No *allegro* precisavam ambos, [23] antes de cantar, que estudassem o *Tratado de Vocalização* de

[19] Na verdade, os anúncios do *Jornal do Commercio* não trazem apenas a chamada da ópera, a distribuição dos papéis e a descrição das peças avulsas, com o título e o cantor que as executaria.
[20] Provavelmente se trata de uma tradução do *Traité de vocalisation* (1845). Citado no Programa Nacional de Apoio á Pesquisa – Fundação Biblioteca Nacional – MinC. Disponível em: < http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/RenatoGilioli.pdf > . Acesso em 30 nov. 2012.
[21] Cena III, Ato I. Em português: "Pede à aura lisonjeira".
[22] Não encontramos referências sobre a modinha em questão. Martins Pena já havia mencionado o gosto de Clemente Mugnay pelas modinhas no folhetim de 8 de junho de 1847 (folhetim 37). Ele diz: "Gennaro [Clemente Mugnay], com o andar dos anos e depois que cresceu, está melhor, e ocupa-se agora muito em fazer um estudo profundo sobre o gosto dos brasileiros pelas modinhas, a fim de enternecer todo o seu canto, qualquer que seja o sentido das letras.".
[23] Provável erro gráfico; no jornal: "ambas".

que falamos, e que só serve à dona de livro de compostura. No fim do *duetto*... No fim? que dizemos? No fim, não! em todo ele, de quatro em quatro compassos, rompia da plateia um dilúvio de palmas, que era coisa por maior, e um cão que lá estava latia como um desesperado, em virtude sem dúvida das instruções que recebera. Há animais muito inteligentes!!... Desapareceram os dois palmejados atores, assobiou o Sr. Pessina, moveram-se as tramoias, e descer das nuvens uma aldeia; pouco depois entrou o charlatão Dulcamara em um carro de aluguel puxado por um cavalo magro, trôpego e raquítico, que vinha conduzido pelo freio por duas figuras heteróclitas; na almofada via-se sentado um turco arrenegado junto de um lacaio enxovalhado, e dominando este interessante par a esquipática personagem do doutor, cujos colarinhos em guisa de vela latina, empoada gaforina e brinquinho na orelha, chamaram a atenção do auditório.

O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado; atirou-lhe o cocheiro uma chicotada, e ele deu um arranco; o homem da destra sofreou-o; mas o bom do rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembleia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante; os heteróclitos não o puderam conter; o carro, impelido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante; o charlatão, o turco [24] e o lacaio, vendo-se em risco de serem precipitados na orquestra, que já se alvoroçava, saltaram com presteza para o chão no meio da apupada que se levantou da plateia; o *ponto* meteu a cabeça para dentro da concha como uma tartaruga, e as coristas deitaram a fugir espavoridas quais tímidas ovelhas.

Mas o pobre rocinante havia-se fiado com demasia em suas forças; sopeado por um valente homem que lhe saltou ao magro pescoço, e empurrado pelo peso do carro, dobrou os joelhos e caiu de focinhos. O imoderado riso que se apoderou de todas as pessoas que estavam no teatro, o tropel do cavalo no tablado, o ruído das rodas, fizeram um todo confuso que durou por alguns minutos. A custo levantaram o tísico corcel, que, alquebrado e derreado, não deu mais um passo; o *Dulcamara*, o turco e o lacaio subiram para seus lugares; os coristas cercaram o carro; a ordem foi-se pouco a pouco restabelecendo, e principiando a orquestra o acompanhamento da *ária*, o charlatão a encetou.

Segundo nossa opinião, o Sr. Franchi cantou sofrivelmente; segundo a opinião de seus amigos que o palmejavam, muito bem; segundo a opinião do cão que continuava a ladrar, excelentemente; e segundo a judiciosa opinião do rocinante, que batia com as patas e abanava

[24] "Turco", no jornal, com inicial em maiúscula em todas as ocorrências desse vocábulo.

a cabeça, superlativamente. É de crer que o Dulcamara prefira esta última opinião, por ser a mais exagerada, e a que melhor satisfaz o seu amor-próprio de cantor.

O patola do Nemorino, depois que o carro entrou para os bastidores ajudado por quase toda a população da aldeia, porque o corcel embirrou em não dar um passo, veio ter com o doutor a fim de comprar uma garrafa do elixir da rainha Isota, para vencer a isenção da ingrata Adina. Este dueto foi bem cantado por ambos e a seu respeito só temos que notar três pequenos incidentes:

1º O Dulcamara, quando diz de Nemorino:

Gonzo iguale non si trova, non si dà, [25]

que em vulgar equivale a

Não é possível encontrar-se maior patureba...

deu tal entoação e inflexão à voz, que nos pareceu querer fazer o conceito do verso incisivo e dar-lhe aplicação. Talvez nos enganássemos; mas *enganatio non est erratio*. [26] Perdoe-nos o Dulcamara.

2º Quando o mesmo doutor disse rindo-se, logo que vendeu a garrafa de elixir ao simplório amante campônio:

È bordò, non elisir... [27]

o *ponto* sorriu-se e estalou os beiços, lembrando-se do excelente vinho que bebera no Aljube na ceia que lhe dera o Sr. Mugnay, e este lançou-lhe um olhar furibundo, como quem dizia: Não me pilhas outro!...[28]

3º O cão que estava na plateia continuava a aplaudir os cantores como podia, isto é, com latidos; mas a polícia, que viu nesse procedimento canino uma infração ao regulamento teatral, mandou prender o inocente animal, e para esse fim entrou na plateia um pedestre, que,

---

[25] Cena VI, Ato I. O trecho, com efeito, é o seguinte: "Nel paese che ho girato / più d'un gonzo ho ritrovato / ma un eguale in verità / non ve n'è, non se ne dà". Em português: "No país que já percorri/ mais de um parvo encontrei / mas um igual a esse / na verdade não se vê".

[26] Expressão que poderia ser traduzida por "engano não é erro". Fórmula provavelmente inventada pelo próprio folhetinista, visto que a palavra "enganatio" não existe no latim vernáculo. Esse seria mais um caso do latim macarrônico (ver nota 18, folhetim 18), pois essa palavra não deriva da morfologia do latim, mas sim de uma das línguas moderna. A citação latina mais próxima da utilizada pelo folhetinista é: "equivocatio non est erratio, sed est magna burricatio" ("equivoco não é um erro, mas uma grande burrice"). Apesar disso, o provérbio "comparatio non est ratio" ("comparação não é argumento") pode ter sido a fonte para o neologismo da citação latina utilizada no folhetim. Embora o sentido não seja o mesmo, a elaboração fonética do provérbio e da citação são muito próximas. Agradecemos ao Prof. Dr. Luís Augusto Schmidt Totti pelas indicações a respeito das expressões comentadas. Consultamos a segunda expressão comentada no artigo de LAVAL, Ramon. *Del latin en el folck-lore.* Disponível em : <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/24176/25514>. Acesso em: 2 dez. 2012.

[27] Em português: "É *bordeaux*, não elixir...".

[28] Acusado de ter armado uma pateada contra F. Tati e C. Canonero, segundo o folhetinista, Clemente Mugnay recebeu ordem de se recolher à cadeia depois da representação de *Safo*, em 27 de julho. Conferir folhetim 44.

chegando-se de mansinho para o perturbador do sossego público, trepou em um banco com receio de ser mordido nas canelas, e fazendo-lhe do lenço uma coleira, o levou preso, dizem uns que para a casa da correção, e outros que para o meio do largo, onde lhe dera um formidabilíssimo pontapé. Pobre animal, que pagou com dolorosos ganidos os aplausos que tão desinteressadamente prodigalizara!

Agora perguntaremos nós: Por que entra o cão na Igreja?... Porque acha a porta aberta. Mas a porta da plateia está apenas meio aberta, e lá constantemente estão dois porteiros vigilantes como Cérbero; [29] como pois entrou o cão? Está claro que com bilhete. A questão a elucidar é se ele o comprou ou lh'o deram. Existem a esse respeito opiniões divergentes.

Nemorino, muito satisfeito com a aquisição que fizera da garrafa de elixir, canta, mas não dança, porque não é ele homem para estas coisas de graça, e cavalgando em um banco ri-se estultamente. Nessa situação o encontra a garbosa Adina, e segue-se por conseguinte o dueto:

Non mi guarda neppiù! [30]

A Sra. Barbieri não se foi de todo mal neste dueto, e o senhor seu amante fez-lhe sofrível perna. No principiar a cantora o *allegro*, arremessaram-lhe uma moeda de cobre, que ela apanhou e beijou, agradecendo a pessoa que a desfeiteara. Não é necessário dizer que as palmas e aplausos de seus partidários estrugiram os ouvidos de quantos lá estavam. Já em outra ocasião estigmatizamos esse proceder infame do homem que incólume insulta por semelhante maneira uma mulher indefesa, e ainda hoje e sempre levantaremos a mesma voz. É preciso banirmos de nossa cena tão indigno modo de desaprovação, ou antes de inimizade. Permita-nos a Sra. Barbieri que lhe façamos também uma reflexão. Não andou bem em apanhar a moeda e agradecê-la tão risonha; isto dá provas de um ânimo aguerrido, que não é muito próprio de uma senhora, e deixa campo a infinitas suposições. Disseram algumas pessoas, vendo o seu sangue frio, que toda esta cena fora premeditada e arranjada de antemão por seus próprios partidários, a fim de terem uma ocasião de mais para aplaudi-la. Que nos diz a Sra. Barbieri a esta interpretação? Pedimos-lhe que fuja sempre delas.

Depois deste *duetto* até o fim do ato nada mais mereceu especial menção... Ai, com a breca, que temo-nos esquecido completamente do sargento Belcore!... Também pouco se tem perdido... Vamos adiante.

---

[29] Na mitologia Greco-romana, Cérbero é um monstro com três cabeças de cão e uma serpente com cauda; ele era o guardião do reino dos mortos, ou seja, da porta de Hades. KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 76.

[30] No jornal: "*Non me guarda neppiú",* frase com duas imprecisões ortográficas do italiano "me" e "neppiú". Em português: "Nem mesmo me olha".

Findou-se o ato e principiaram os espeques,[31] em número de três a saber: a *aria* de barítono da *Parisina*, [32] superiormente cantada pelo Sr. Tati, que lhe deu admirável poesia e colorido; a *cavatina* do *Barbeiro*, [33] pela Sra. Mugnay, que bem merecidos aplausos recebe pela maneira delicada e graciosa porque a cantou; e a *cavatina* do *Belisario*, energicamente desempenhada pela Sra. Lasagna.

Foi nessa ocasião que ocorreu um fato virgem e curioso na nossa cena, um quiproquó [34] teatral dos mais divertidos. Vá de história. Os partidários e apaixonados da Barbieri mandaram fazer duas coroas, um soneto e uma ode para mimosearem a sua dileta quando aparecesse em cena; mas o juiz do teatro, cuja licença se foi impetrar, não consentiu que os ditos objetos laudatórios fossem lançados à cena, para evitar tumultos. Ora, a decisão magistral era cruelíssima; as coroas estavam feitas, e o mais é que *guapas*, os versos impressos, e as despesas pagas (isto era o pior da festa); como perder pois tudo isto?

A imaginação dos homens é fértil, e o seguinte expediente foi logo lembrado por um dos mais agudos engenhos da roda partidista. "Se o juiz não quer dar licença, disse como inspirado, atiraremos as coroas e versos sem licença. – Esta não lembra o diabo! Exclamaram todos admirados por tão luminosa ideia; mas quem se encarregará da difícil e perigosa empresa?" Aqui representaram eles fielmente aquela cena dos ratos que queriam atar ao pescoço do gato o guiso avisador: todos aprovavam a lembrança, porém nenhum atrevia-se a ser o executor. Por fim, depois de longa deliberação, apareceu uma alma grande e generosa que votou-se ao sacrifício, e, tomando os projéteis, subiu à sorrelfa para a quarta ordem e aí, pedindo ao camaroteiro que abrisse o último camarote junto à cena, esperou a ocasião propícia. O medo é terrível companheiro, de uma sombra faz um fantasma, e de um pigmeu um gigante; e o nosso homem, que tremia de medo, lembrando-se do terrível e hediondo Aljube, onde talvez dormiria essa noite, foi pouco a pouco perdendo a cabeça e desorientado-se. Nessa ocasião, e quando já ele estava em suores frios, entrou a Sra. Lasagna em cena, e tomando o sacrificado a voz desta contara pela da Sra. Barbieri, porque o terror já lhe havia roubado a faculdade de comparação, atira precipitado com toda a carga de coroa e versos na cena e plateia, e deita a correr como um gamo pelas escadas abaixo. A Sra. Lasagna, vendo

[31] Sobre isso, conferir folhetim 26.
[32] Melodrama em três atos, composição de Gaetano Donizetti e libreto de Felice Romano. Estreou em Florença, no Teatro Allá Pergola, em 17 de março de 1833. A ópera completa foi representada no Rio de Janeiro somente em 8 de junho de 1849, no Teatro de São Pedro de Alcântara. Para essa representação, no entanto, o *Jornal do Commercio,* havia anunciado em 2 e 3 de agosto que Felippo Tati cantaria a ária de *O Pirata,* ópera em dois atos, igualmente, de Vincenzo Bellini com libreto de Felice Romano.
[33] *Il Barbieri di Seviglia*, ópera bufa em dois atos de Gioacchino A. Rossini e libreto de Sterbini. Ver folhetim 17, em especial, nota 1.
[34] No jornal, "*quiproquo",* em itálico e sem acento.

duas coroas a seus pés, e a geada de versos que caía na plateia, supôs, como era natural, que o negócio era com ela, e influída puxou pela estridente voz que foi um regalo; e o juiz, enfurecido pela desobediência e pouco caso que tinham feito de sua proibição, expediu apressado dois pedestres pra prenderem o delinquente.

É sabido que os pedestres e todos os perdigueiros policiais escolhem o caminho mais curto; e como não é sempre este o que tomam os criminosos, segue-se que desta vez ainda se desencontraram; mas como os agentes policiais hão de por força agarrar, porque é este o seu ofício, os ditos pedestres engalfinharam-se a um pobre e inocente homem que tranquilo descia do seu camarote, e o levaram à presença do juiz, que, conhecendo o engano, o mandou soltar. Enquanto isto se passava nos corredores, as pessoas que na plateia haviam apanhado os versos e lido no seu frontispício a seguinte dedicatória: *"A ilustre cantora Barbieri"*, conhecendo o deplorável engano que tinha havido, principiaram a rir-se e a tocar facetas observações, ao passo que os empresários da ovação mordiam-se de raiva.

Executada a *aria*, ufana apanhou a Sra. Lasagna as coroas, e, agradecendo ao público, sumiu-se pelos bastidores; foi então que, olhando para as fitas que pendiam das coroas, leu nelas impresso em letras de ouro o nome da sua companheira! Oh! Cruel e esmagador devia ser o vexame por que passou a Sra. Lasagna! Oh! desapontamento horrível! Oh! quiproquó vergonhoso! Oh! infernal carambola! Partilhamos sinceramente os justos sentimentos da Sra. Lasagna nessa noite, porque a sua posição foi verdadeiramente ridícula. Corrida e envergonhada, fechou-se esta cantora no seu camarim, e poucos momentos depois bateram-lhe ao ferrolho; era o moleque da Sra. Barbieri que ia buscar as coroas. Como é de supor, foram-lhe imediatamente entregues, e a coroada, ao aparecer em cena no segundo ato da ópera, as trazia na mão, beijando-as, a fim de fazer ver aos interessados que elas haviam chegado o seu destino, ainda que por interposta via, e que eram devidamente apreciadas. Palmas e mais palmas foi a nova recompensa que obteve a Nina [35] pela sua desembaraçada lembrança.

O segundo ato da ópera correu tranquilíssimo em comparação do primeiro; o fatal engano resfriou o entusiasmo dos partidários, e os cantores foram caindo em abandono. O *duetto* de Adina com Dulcamara [36] esteve insipidíssimo, apesar dos esforços que fazia o Sr. Franchi para ser engraçado, bradando: *Ah Dottore!* Neste *duetto* houve uma coisa de notar-se, que até então passara desapercebida no meio do ruído das palmas. Enquanto se aplaudia a Sra.

[35] Codinome pelo qual o folhetinista se refere a Marina Baribieri, que interpretou algumas vezes o papel de Nina da ária *Nina pazza per amore,* de Pietro Antonio Coppola; conferir nota 13, folhetim 29.
[36] Cena VI, Ato II.

Barbieri, ouviu-se algumas vozes gritando: *"À cena! à cena! ..."* como se a cantora estivesse fora dela, e este disparate deu causa a muito boas risadas, e houve quem o explicasse do seguinte modo: "*Os convidados* receberam instruções para aplaudirem e bradarem: "À cena!" nas devidas ocasiões; porém alguns deles, mais novatos, não discernindo bem essas ocasiões, cometeram o disparate acima notado. Concordamos com esta explicação, e tornaremos toda a culpa aos calouros teatrais.

De todo o segundo ato três coisas foram bem cantadas e se ouviram com prazer: a *romanza* pelo Sr. Mugnay, o coro das damas e a canção do Sr. Franchi. Pela primeira vez executou-se o *quartetto* da ópera, por assim o exigir o mestre da companhia; porém como havia quatro pessoas que o cantavam e mais vinte coristas, esteve mau como vinte e quatro. Ensaiem-no melhor. O *andante* da ária final foi sofrivelmente cantado pela Sra. Barbieri, mas o *allegro* nem por sombra nos deu a ideia do que deve ele ser. Repetiremos: quem faz o que pode não é a mais obrigado. E assim finalizou-se a ópera.

Pergunta: – O *Elixir d'Amor*, cantado pela Sra. Barbieri e o Sr. Mugnay, que tal esteve? Agradou ou não?

Resposta: – Na segunda representação [37] o teatro esteve quase vazio.

A pergunta é nossa e a resposta é do público; lá se avenham com este juiz.

Tenha o benigno leitor paciência em ler mais algumas linhas que finalizaremos este folhetim, e desculpe-nos se, por falta do necessário talento, tão imperfeita nos saiu a descrição da *patuscada teatral.*

No espetáculo de sexta-feira nada ocorreu de notável. O *Elixir* foi cantado do mesmo modo, a *aria* de *Parisina* [38] pelo Sr. Tati foi muito apaludida, e a Sra. Canonero levou uma pateada. No sábado o espetáculo dramático teve por *espeques*, o *duetto* de *Mareschiale d'Ancre* [39] pela Sra. Meréa e o Sr. Tati e a ária de *Carlo de Borgonha* pela Sra. Mugnay. Da boa execução do *duetto* já temos por várias vezes falado; a ária foi cantada com muita inteligência e compreensão pela Sra. Mugnay, e lhe faremos por isso os nossos cumprimentos.

Os pateadores em serviço ativo estão tornando-se bravios: já não é somente nos espetáculos líricos que mostram para quanto prestam; nos dramáticos também se lhes assanha o furor. No sábado [40] deram pateada à comédia *O Noviço* e ao provérbio *Quem casa quer casa*. [41] Consta-nos que estão preparando outra, e formidável, contra a diretoria, a quem farão

[37] Repetição dada na sexta-feira, 6 de agosto.
[38] "*Paresina*", no jornal; provável erro tipográfico.
[39] Ver nota 49, folhetim 2.
[40] 7 de agosto. Espetáculo em benefício da "Irmandade de N. S. do Socorro, ereta na Capela de S. Cristovão".
[41] Comédias de Martins Pena, ambas escritas e representadas em 1845.

vir à cena. Desta feita ninguém escapa, culpados e inocentes. Muito temos que ver! ... O mestre Giannini anda banzando pelos corredores do teatro. Que diabo terá o mestre? ...

Por falta de espaço não podemos dar uma análise completa dos espetáculos que subiram à cena durante a semana no Teatro de S. Francisco, e apenas diremos que na quarta-feira [42] representou-se os *Diamantes de la Couronne.* Numerosa foi a concorrência de espectadores. Entre estes notavam-se sessenta e tantas meninas do colégio de Mme De Geslin, [43] todas vestidas de branco, que enchiam os camarotes da ordem nobre do lado direito, e apresentavam agradável vista. Mlle Duval recebeu, como sempre, justos e merecidos aplausos. No sábado subiu à cena *La Dame Blanche*, [44] encarregando-se Mlle Duval do papel outrora representado por Mme Mège.

Escreveremos mais uma linha, porque a justiça o pede. Graças aos incessantes esforços de M. Abel, [45] a orquestra vai fazendo progressos. Ainda bem!

[42] 4 de agosto.
[43] Visconcondessa. Diretora e professora um internato para meninas, cujo valor trimestral da mensalidade era 150 mil réis. Pelas indicações dos historiadores, o colégio era situado na região de Botafogo. GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p. 260 e 292.
[44] Ópera de Scribe e de Boieldieu. Sobre essa peça ver nota 45, folhetim 4.
[45] Maestro e violinista, violino-regente da orquestra do teatro de São Francisco.

Folhetim do Jornal do Commercio

19 DE AGOSTO DE 1847

SEMANA LÍRICA

As teimas. — *Os comentários.* — Anna Bolena *e* Ma Tante Aurore. — *Ameaço de nova crise.*

Somos todos uma súcia de teimosos.

A diretoria ateima em suas esdrúxulas ideias a respeito da administração teatral; os pateadores ateimam em fazer do teatro uma praça de touros e de darem em ridículo espetáculo; o público ateima em aturar de sangue frio todos estes destemperados debates; a polícia ateima em não tomar medidas enérgicas contra os turbulentos; a Sra. Lasagna ateima em gritar; a Sra. Mugnay, em cantar com graça; a Sr. Meréia, em estudar e fazer progressos; a Sra. Barbieri, em entusiasmar a rapaziada; a Sra. Canonero, em levar pateada; o Sr. Tati, em mostrar-se cantor de mérito a despeito de seus inimigos; o Sr. Mugnay, em não tomar jeito e garbo em cena; o Sr. Sicuro, em cantar sempre com exaltação; o Sr. Massiani, em fazer caretas e contorções; o Sr. Franchi, em ajuntar dinheiro com a voz cantando como um fagote; o Sr. Fiorito, em moderar e adoçar a voz; o Sr. Eckerlin, em vestir-se bem e cantar mal; o Sr. Vento, em não seguir a sua verdadeira profissão; o Sr. Bonani em desafinar como um herege; o Sr. Tati filho, em ficar na obscuridade; os coros, em pronunciarem-se debalde; o mestre de canto, em tratar de suas obrigações quando a diretoria não lhe faz *medo*; o ponto, em mostrar-se sempre risonho e de bom humor; o regente da orquestra, em dirigir bem a sua gente; a orquestra, em fazer progressos; o Sr. Pessina, [1] em dar assobio; o lustre, em deitar fumaça; a guarda, em percorrer os corredores de baioneta armada e em patrulhas como se o teatro fosse praça de guerra; e nós, em denunciarmos sem trégua nem descanso todas estas coisas ao público.

Destas teimas se seguirá que: a diretoria há de dar com o teatro em vaza-barris; os pateadores hão de ser corridos dos espetáculos; o público ficará olhando ao sinal e sem entretenimento; a polícia se verá em graves embaraços para o futuro; a Sra. Lasagna causará arrepios; a Sra. Mugnay será ouvida com prazer; a Sra. Meréa merecerá louvores e proteção;

[1] O contrarregra do teatro de São Pedro.

Sra. Barbieri ficará mais faceira; a Sra. Canonero será lastimada; o Sr. Tati criará defensores; o Sr. Mugnay excitará o riso; o Sr. Sicuro será censurado; o Sr. Massiani fará medo; o Sr. Franchi será invejado; o Sr. Fiorito causará surpresa; o Sr. Eckerlin merecerá louvor e censura; o Sr. Vento constipará os ouvidos dos diletanti; o Sr. Bonani será conservado por compaixão; o Sr. Tati filho ficará na obscuridade; os coros serão codilhados; o mestre de canto perderá em sua reputação; o ponto conservará o nome de *gaiato*; o regente da orquestra merecerá louvores; a orquestra ganhará elogios; o Sr. Pessina desfeiteará os cantores em cena; o lustre tornará o teatro mais imundo; a guarda meterá respeito; e nós ganharemos descomposturas para maior glória do teatro. Amém!

Todas estas teimas merecem comentários; mas como seria longo fazê-los em sua totalidade, escolheremos somente quatro, a saber: a dos pateadores, da polícia, do público, e dos coros; deixando as outras para melhor ocasião.

1º *Comentário.* — Os pateadores hão de ser corridos do teatro se não se emendarem, porque enfim não é ali lugar de tumultos, assuadas e acintosas desfeitas. Causa dó verem-se moços bem nascidos, de afável trato e educação, serem objeto de escárnio para as pessoas sensatas. Se querem certificar-se do que dizemos, façam a seguinte experiência: na ocasião em que a violência e furor de patear os torna exaltados, vermelhos e esbaforidos, e que seus pés adormecidos de tanto bater, e seus pulmões exauridos de tanto gritar, já lhes não podem prestar serviço, levantem os olhos para os camarotes, que verão em todos os semblantes velhos e moços, masculinos e femininos, um sorriso de desprezo e compaixão. Que vergonha!... Ah! que se os pateadores ouvissem as observações que se fazem a seu respeito, não apareceriam mais no teatro. Queremos que nos digam uma coisa. O que pretendem provar com as pateadas? Que este ou aquele cantor é mau? Mas as suas opiniões são tidas em conta de exageradas, filhas de indisposições particulares e desarrazoados [2] partidos. Os artistas pateados riem-se de seus esforços, porque já sabem que valor lhes dar, e continuam para diante sem fazer o menor caso do importuno ruído. A pateada serve para corrigir os artistas maus. Os artistas de merecimento desgostam-se, porque veem os esforços que fazem com consciência e arte para agradar tão mal o indignamente recompensados; e os artistas maus, que levam de envolta pateada com os bons, escudam-se nesta circunstância para se dizerem também vítimas de partidos, e não procurarem assim corrigir-se. São pois danosos nossos pateadores, e mais cedo ou mais tarde, para que o teatro possa progredir, serão eles corridos pela porta fora, se antes disso não se emendarem, como é de esperar. Em uma das noites

[2] No jornal, “derrazoados”.

passadas presenciamos no teatro um novo gênero de pateada, que muito nos agradou ao princípio. Na ocasião de aparecer o Sr. Tati em cena, um grupo de moços levantou-se e saiu da plateia para não terem o extremo dissabor de ouvirem ao cantor de sua birra. "Muito bem! dissemos nós ao presenciar tão judiciosa sortida: não gostam do homem, saem para não ouvi-lo, é muito justo; quem quiser, que fique, e deste modo ninguém se queixa." Tal vendo, desejamos logo que este modo de pateada surda fosse adotado; porém, melhor meditando, julgamo-la tão má como a outra. Há muitos partidozinhos no teatro; e se cada um deles saísse da plateia por sua vez para não ouvir este ou aquele cantor, seria um vai e vem contínuo dos mais incômodos. Quando tomará juízo esta gente?

2º *Comentário.* — O público ficará muito breve sem espetáculos líricos e olhando ao sinal, se não realizar a ameaça que faz constantemente de não voltar ao teatro enquanto os turbulentos não o deixarem tranquilo. Mas o público é bonachão, compra bilhete para ouvir cantar e representar, e ouve assobios e pateadas,e contenta-se com isso. Diz-se geralmente: "O público tem o [3] incontestável direito de patear." Isto é verdade; mas a quem chama *público*, é que desejávamos que nos dissessem. Quanto a nós, deve ter a designação de *público*, no caso sujeito, a reunião das pessoas que vão ao teatro para gozarem dos seus espetáculos, e não meia dúzia de meninos que se assentam em um canto da plateia para fazerem ruído. Não confundamos pois, e não acobertemos com nome tão respeitável, e com as justas atribuições que se lhe concede, os destemperos que presentemente presenciamos. Portanto, o verdadeiro público que sustenta o teatro com sacrifico seu deve compenetrar-se não só do direito que tem de dar pateada, como de as repelir quando são dadas em seu nome e injustamente; mas como não se há de ele pôr em luta aberta com rapazes inconsiderados, o único partido que lhe resta é abandonar o teatro até que veja este tranquilo.

3º *Comentário.* — A polícia há de se ver em graves embaraços para o futuro, se não olhar com mais atenção para o teatro. Os espetáculos públicos, como lugar de ajuntamento, estão sujeitos a sua autoridade a fim de prevenir rixas e tumultos; e é de seu rigoroso dever atalhá-los no princípio, para que, crescendo, não se torne difícil e talvez perigosa a sua intervenção.... Basta que os ódios políticos nos dividam; não queiramos também criar no teatro, e por tão fúteis pretextos, um foco de inimizades. Ninguém sabe melhor do que a polícia os males que já se tem originado desses loucos debates teatrais; cumpre-lhe pois tomar providência para que eles se não aumentem. É altamente vergonhoso para nós todos, e prejudicial à nossa civilização, verem-se moços até aqui ligados por amizade, conformidade

[3] "os", no jornal; provável erro tipográfico.

de nascimento e educação, descomporem-se indecentemente, e riem a vias de fato por causa de cantores! ... São estes, não duvidamos, os que mais zombam de nós. Não dizemos o que deve a polícia fazer para acabar com todas essas loucuras, porque conhece ela muito bem o seu dever e atribuições. Só diremos que quem fez um regulamento para a polícia interna do teatro pode fazer segundo, onde venham emendados os erros e imperfeições notados pela prática na primeira.

4º *Comentário.* — os coristas, orgulhosos com a primeira vitória alcançada sobre a diretoria, [4] quiseram obrigar a esta a aumentar-lhes os ordenados, e para esse fim levantaram-se em massa; mas como temessem a traição de um outro, levaram uma escritura pública em casa de um dos tabeliães desta corte, em a qual se declaravam *solidários* e de acordo na pretensão, sujeitando-se a uma pena pecuniária de 200$rs. e dous meses de cadeia(!) aquele dos assinatários [5] que se *escriturasse* no teatro por menos de um ano e sem os demais companheiros de revolta. Já dissemos que a diretoria havia nomeado um negociador habilíssimo para tratar deste negócio; cumpre-nos agora declarar qual foi a sua conclusão. O negociador seduziu com boas melífluas palavras a nove dos pronunciados para que continuassem a cantar no teatro, fazendo-lhes ver que seriam todos despedidos se não cedessem, e que mais valiam 30$rs. certos do que cousa nenhuma; enfim meteu-lhes medo no presente, e acenou-lhes com esperanças de melhoramento do futuro, e com tão hábil tática conseguiu o seu intento. Os cabeças da revolta, que eram três, ficaram de fora, e quando quiseram fazer valer contra os seus consignatários [6] a cláusula que os obrigava ao pagamento de 200$rs. no caso de serem parcialmente escriturados, respondeu-lhe a diretoria que estes não estavam *escriturados*, mas sim ajustados, e por conseguinte não sujeitos à pena convencionada. Com esta resposta os três ficaram corridos por conhecerem o logro em que tinham caído, e hoje maldizem o momento em que se lembraram da revolta. Então, é bico ou cabeça? Dizem agora os defensores dos coristas, para justificação destes, que o aumento de ordenado que pediam era para que pudessem comprar uma *espada de honra*, que em nome de todos seria oferecida ao filho de O'Connell [7] pelo Sr. Apolinário, [8] deão da corporação.

[4] Quando conseguiram a promessa de receber os salários atrasados. Ver folhetim 40.
[5] Transcrito como no jornal.
[6] "co-signatários", no jornal.
[7] O folhetinista usa a figura reacionária de O'Connell em correlação à revolta dos coristas do teatro de São Pedro. Sobre O'Connel, ver nota 24, folhetim 42.
[8] Não encontramos informações biográficas a seu respeito.

Mas vamos aos espetáculos da semana. Anunciaram os jornais de terça-feira [9] que nesse dia subiria à cena, no teatro de S. Pedro, a ópera *Anna Bolena*, e no teatro de S. Francisco, pela primeira vez, a ópera-cômica *Ma Tante Aurore;* [10] e como contraímos igual obrigação de analisarmos os espetáculos de ambos os teatros, demos nessa ocasião preferência, como é de crer, ao de S. Francisco. Muitas razões a isso nos obrigaram. *Anna Bolena* é uma ópera velha, e *Ma Tante Aurore* nova para nossos teatros: naquela canta a Sra. Lasagna pelo modo que já temos dito, [11] e nesta cantaria Mlle Duval como ainda não sabíamos; e sendo a curiosidade um de nossos fracos, demos a esta a preferência. O teatro de S. Pedro está insuportável com os turbulentos, e o de S. Francisco tranquilíssimo: no primeiro ouvem-se pateadas e assuadas; e no segundo cantar e aplausos merecidos. Vê-se pois que andamos avisados em fugirmos do teatro de S. Pedro tendo tão boas razões para nos desculparmos. Contudo somos conscienciosos, e, graças a essa boa qualidade, podemos comunicar ao público o que ouvimos de *Anna Bolena* nos intervalos do teatro de S. Francisco. Imagine o leitor como andamos nós nessa noite de um lado para outro, sempre apressado e correndo, e tenha compaixão de nós. Principiemos.

Depois de assistirmos em S. Francisco à representação da comédia *Un chef d'oeuvre inconnu*, [12] demos um pulo no teatro de S. Pedro, e tivemos a satisfação de entrarmos por ele na ocasião em que a Sra. Lasagna cantava a *aria* final do primeiro ato, que, segundo já dissemos em um dos folhetins passados, executa bem e com devida energia. [13] Não perguntamos como cantou ela a *aria* e o mais, para não dizermos aqui algumas verdades duras. Valham-nos as desculpas acima. Assim que desceu o nano, apressado dirigimo-nos para o teatro de S. Francisco, onde, poucos momentos depois, deu-se princípio à representação de *Ma Tante Aurore*. Quiséramos contar minuciosamente todo o enredo desta ópera-cômica, para que o leitor partilhasse conosco a hilaridade que nos acometeu ouvindo-a; mas longe nos levaria esse intento, e pois nos limitaremos a sucinto resumo.

A tia Aurora é uma dessas velhas ridículas, pretensiosas e romanescas, que acreditam na fatalidade, nos sonhos, nas simpatias, nos pressentimentos, nos fantasmas, nos duendes, na constância, enfim em todas as cousas incríveis. Nunca se casou, porque a paixão que teve foi desgraçada, e casar-se sem paixão dizia ela que era um horror. Sua única ocupação é a leitura

[9] 10 de agosto.
[10] Ópera-cômica em dois atos; libreto de Charles de Longchamps e composição de François-Adrien Boïeldieu. Criada em Paris, no teatro Opéra-Comique (Salle Feydeau), em 13 de janeiro de 1803.
[11] Sobre a opinião do folhetinista a respeito de Adeodata Lasagna, ver folhetim 36.
[12] Drama em um ato de Charles Lafont. Representado pela primeira vez no teatro Comédie-Française (Baron Taylor) de Paris, em 17 de junho de 1836.
[13] Excerto comentado também no folhetim 36.

de romances e novelas, e, quanto mais sentimentais e lagrimejantes, mais lhe agradam; um sobre todos lhe excita e desperta a sensibilidade, e é este: *As Aventuras e desgraças da Prncieza de Trebizonda.* [14] Tem a tia Aurora uma sobrinha, e esta sobrinha uma criada; chama-se aquela Julia e esta Marton; ambas morrem por se casarem, como é natural em moças solteiras, e por uma dessas felicidades que só se encontram nas comédias, dous noivos aparecem na figura de Valsain e de seu criado Frontin. Teremos pois casamentos por partidas dobradas. Valsain comunica ao tio Valcour que uma paixão violenta o traz engasgado pela bela Júlia, e o tio Valcour escreve imediatamente uma carta à tia Aurora pedindo para o sobrinho a mão da sobrinha. Ora, o tio Valcour é em tudo o oposto da tia Aurora: uma, só cuida de sensibilidades, simpatias, vagados e flatos, e outro é homem positivo de pão pão, queijo queijo, pega na pena e assim escreve: "Minha senhora, tendes uma sobrinha encantada e eu um sobrinho rico: se quiserdes dar a vossa sobrinha ao meu sobrinho, lhe ficarei muito obrigado. Seu criado, VALCOUR, capitão de fragata.". A tia Aurora, que viu nestas quatro linhas a aridez da alma, a falta de sensibilidade, e a nenhuma delicadeza do tio Valcour, responde-lhe do modo seguinte: "Senhor, minha sobrinha não é par vosso sobrinho. Sou uma sua criada, AURORA." [15] Com esta decisão os amantes ficam desesperados,e dão tratos à imaginação afim de obrigarem a tia Aurora a revogar a sua determinação.

Desde tempo imemorial é dado aos criados e laicos teatrais acudirem aos amos nesses embaraços amatórios, e nesta ocasião ainda assim acontece. Marton, que tem por máxima dizer que em intrigas tira-se mais partido dos ridículos do que das virtudes das pessoas que se quer enganar, lembra aos dous namorados e engenhoso expediente de apresentarem-se como heróis famosos, para que a tia Aurora, que os não conhece, seduzida pelas aparências, lhes conceda o que tanto desejam. Aceita a lembrança de Marton, formam de pronto o seguinte plano: Julia será arrebatada nos bosques por uma quadrilha de vinte salteadores, e Valsain e Frontin, extravagantemente vestidos e armados, cairão como de improviso sobre os raptores, que serão dispersos em um momento, e conduzirão depois a deplorada vitima ao braços da tia Aurora.

Em todos os pontos foi um plano fielmente seguido, e os dous heróis viram-se em um momento festejados e admirados pela romântica velha, e por ela própria instados para que se demorassem alguns dias em sua casa, para lhes poder mostrar toda a sua gratidão. Assim introduzidos tão vantajosamente na praça, fácil é pensar qual foi o proceder dos amantes; tudo

[14] *"Trezibonda"*, no jornal; provável erro tipográfico. A obra em questão é *La Princesse de Trébizonde - Conte de fées pour les Grands Enfants qui sont les Hommes*, de Guibier.
[15] A leitura das cartas é feita por Julie na Cena III, Ato I.

empregam para iludir cada vez mais a tia Aurora, que, entusiasmada e seduzida pela excentricidade de caráter do herói libertador, só conhece o ridículo engano em que havia caído depois que lhe concede a mão de Julia. Desesperos, arrepelações de um lado, preces e carinhos de outro; e por fim acaba-se tudo muito bem, casando-se os quatro amantes para maior glória dos espíritos engenhosos e vergonha das velhas românticas.

É este em resumo o entrecho da comédia, que foi muito bem representada por todos os atores. M. Mullot no papel de Valsain, M. Guillemet no de Frontin, e Mme Levasseur no de Julia, muito bem se houveram. Mme Pousseur na personagem da tia Aurora, e M. Pousseur na de George, seu guarda-portão, estiveram inimitáveis, e boas e prolongadas risadas e palmas causaram aos espectadores. Mlle Duval... O que diremos desta distinta atriz que mais possa realçar o seu já tão reconhecido merecimento? Nos *Diamants de la Couronne* [16] vimo-la alegre e espirituosa gitana, e depois rainha com toda a dignidade e delicadeza que requeria a sua posição; no *Domino Noir* [17] vimo-la amante tímida e apaixonada; na *Part du Diable* [18] traveso pagem, e agora em *Ma Tante Aurore* gentil *soubrette.* [19] ... Paramos aqui para não parecermos exagerados, no entanto que seria nosso maior desejo analisar todo o jogo cênico de Mlle Duval para fazer-lhe outros tantos elogios. Paciência! as pessoas que a forem ver preencherão esta lacuna.

A música da ópera é de Boïeldieu, e nela encontram-se pedaços notáveis de instrumentação e bom gosto. A peça mais bem escrita é o *quarteto* do primeiro ato, [20] o *final* do segundo, e segue-se depois em sua ordem o *duetto* de Valsain e Frontin, [21] a *aria* de Marton, [22] e o final do primeiro ato. [23] Não nos faltará ocasião de analisarmos com vagar estas peças, por isso que a ópera há de ser repetida muitas vezes, e nos limitaremos agora em dizer que todos os artistas merecem elogios.

Ainda o pano que se baixara não havia tocado o tablado, que nós a passos largos tomávamos o caminho do teatro de S. Pedro. Ao entramos na plateia, tocava o Sr. Motta no corne-inglês, com a sua bem conhecida habilidade e perícia, a introdução da romanza *Al dolce guidami*. [24] Sentamo-nos, aplaudimos ao professor, e demos atenção à Sra. Lasagna. Ao

[16] Sobre essa ópera, ver folhetim 16. Nessa peça, Mlle Duval interpreta Catarina.
[17] Conferir folhetim 8. Ópera na qual a cantora representa Angèle.
[18] Ópera comentada no folhetim 32. Mlle Duval representou o papel do poeta Carlo Broschi.
[19] Do francês; que quer dizer o *rôle* de servente. No caso, refere-se a Marion, a dama de companhia e ajudante de Julie.
[20] Cena III.
[21] Cena I, Ato I.
[22] Não há descrição de uma ária de Marton no libreto. O que se constata é uma ária de Julie no Ato I, Cena VI.
[23] Cena X, da qual participam: Julie, Valsain, Frontin, Aurore, Marton e o coro.
[24] Cena VI, Ato III da *Anna Bolena.*

cantar esta o primeiro compasso, ficamos frio; ao cantar os segundo pegamos no chapéu; ao cantar o terceiro, levantamo-nos; ao cantar o quarto, saímos apressado, pisando nos pés dos vizinhos; ao cantar o quinto deitamos a fugir; ao cantar o sexto, ouvimo-la já do meio do largo; ao cantar o sétimo; apertamos o passo; ao cantar o oitavo... graças à Deus já não a ouvimos. Se nesta fugida tivéssemos encontrado a Sra. Candiani no caminho, a levaríamos para o teatro, ainda que fosse arrastada, para que cantasse a *romanza*.

Contente-se o leitor com esta análise da ópera *Anna Bolena*, que foi tudo quanto ouvimos, e até mesmo porque, se lá estivéssemos durante toda a representação, só teríamos de acrescentar que desde o princípio até ao fim deu-se pateada em todos os cantores. Apre!...

Na sexta-feira [25] tivemos a *Lucrecia Borgia,* e prevalecendo-nos do pouco espaço que nos resta, nos torraremos ao trabalho de a analisar, [26] reenviando os curiosos e pachorrentos para os transatos folhetins em que temos tratado dessa ópera; [27] contudo não deixaremos de notar com espanto que a Sra. Barbieri vai fazendo alguns progressos. Seria maravilhoso que esta cantora, a custo de perseverante e aturado estudo, fizesse de nós seu defensor e apologista. Nina, [28] dê-nos esse prazer! ...

Neste folhetim vai de envolto o teatro de S. Pedro com o de S. Francisco. Cabe por conseguinte aqui fazermos os nossos cumprimentos a Mlle Duval pela maneira peregrina por que cantou no sábado a sua parte do *Domino Noir.* [29]

P. S. Não querendo a diretoria do teatro de S. Pedro aceder à representação dos professores da orquestra, assinada em *círculo*, e da qual já falamos, [30] despediu a todos. Está pois o teatro de S. Pedro sem orquestra!! Um dos professores, que também havia assinado a representação, deslumbrado pela promessa que se lhe fez de ser nomeado diretor da nova orquestra, *renegou* de sua assinatura e anda à caça de músicos. A falta de bons professores no país é conhecida; os melhores estavam no teatro, e a sua substituição será dificílima, senão impossível. Em nossa opinião, é este o maior embaraço em que o teatro se tem colocado. como se sairá dele? O objeto é grave, porque pode trazer consigo a interrupção dos espetáculos líricos. Lembramo-nos agora daquele dito, talvez profético, de um empregado: *A que estado de miséria chegou o teatro, que nem música terá no seu enterro!* [31]

---

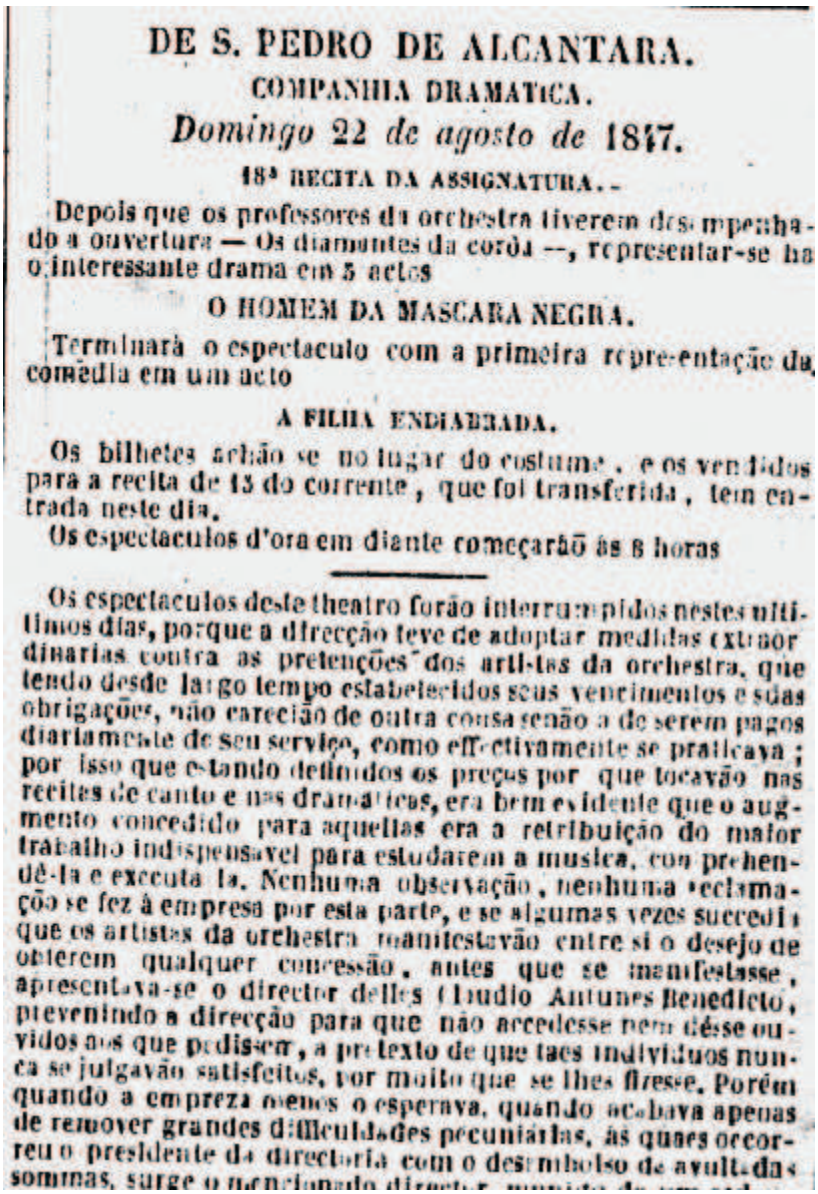
[25] 13 de agosto.
[26] Transcrito como no jornal, com o pronome anteposto.
[27] Conferir folhetins 30, 31 e 42.
[28] Codinome pelo qual o folhetinista chama Marina Barbieri. Conferir nota 13, folhetim 29.
[29] 14 de agosto.
[30] Ver "*P.S.*" do folhetim 40.
[31] Frase citada no fim dos comentários sobre o teatro de São Pedro do folhetim 40. Não foram encontrados artigos ou declarações a respeito da demissão coletiva da orquestra do teatro no do *Diário do Rio de Janeiro,*

nem no *Jornal do Commercio,* na semana de 10 a 19 de agosto. Entretanto, no anúncio do teatro de São Pedro de 17 de agosto do *Jornal do Commercio* lê-se: "Não pode haver espetáculo hoje por inconvenientes que a empresa brevemente levará ao conhecimento do público.". Somente no dia 21 de agosto encontramos um artigo, junto ao anúncio do teatro de S. Pedro; nele se explica os motivos da empresa em ter efetuado a demissão do Sr. Cláudio, assistente do regente e líder da revolta dos músicos da orquestra, e sua substituição pelo Sr. J. F. Klier. Segundo a empresa, os músicos foram fiéis ao Sr. Cláudio e se recusaram ter outro regente, não tendo o Sr. Klier outra opção a não ser montar uma nova orquestra. Ver artigo em Anexo 3.

Jornal do Commercio

Sábado, 21 de agosto e domingo, 22 de agosto de 1847

(DEMISSÃO DA ORQUESTRA DO TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA) [1]



DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

COMPANHIA DRAMATICA.

Domingo 22 de agosto de 1847.

18ª RECITA DA ASSIGNATURA.-

Depois que os professores da orchestra tiverem desempenhado a ouvertura — Os diamantes da corôa —, representar-se ha o interessante drama em 5 actos

O HOMEM DA MASCARA NEGRA.

Terminará o espectaculo com a primeira representação da comedia em um acto

A FILHA ENDIABRADA.

Os bilhetes achão se no lugar do costume, e os vendidos para a recita de 15 do corrente, que foi transferida, tem entrada neste dia.

Os espectaculos d'ora em diante começarão ás 8 horas

Os espectaculos deste theatro forão interrumpidos nestes ultimos dias, porque a direcção teve de adoptar medidas extraordinarias contra as pretenções dos artistas da orchestra, que tendo desde largo tempo estabelecidos seus vencimentos e suas obrigações, não carecião de outra cousa senão a de serem pagos diariamente de seu serviço, como effectivamente se praticava; por isso que estando definidos os preços por que tocavão nas recitas de canto e nas dramaticas, era bem evidente que o augmento concedido para aquellas era a retribuição do maior trabalho indispensavel para estudarem a musica, comprehendê-la e executa-la. Nenhuma observação, nenhuma reclamação se fez á empresa por esta parte, e se algumas vezes succedia que os artistas da orchestra manifestavão entre si o desejo de obterem qualquer concessão, antes que se manifestasse, apresentava-se o director delles Claudio Antunes Benedicto, prevenindo a direcção para que não accedesse nem désse ouvidos aos que pedissem, a pretexto de que taes individuos nunca se julgavão satisfeitos, por muito que se lhes fizesse. Porém quando a empreza menos o esperava, quando acabava apenas de remover grandes difficuldades pecuniarias, ás quaes occorreu o presidente da directoria com o desembolso de avultadas sommas, surge o mencionado director, munido de um ...

[1] Comunicado da diretoria do teatro de São Pedro de Alcântara, publicado junto ao anúncio dos espetáculos na rubrica "Teatros". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

25 DE AGOSTO DE 1847

SEMANA LÍRICA [1]

A orquestra do Teatro de São Pedro

Como fiel historiador dos acontecimentos, maravilhas, tribulações, peripécias, pronunciamentos, revoltas, embaraços e crises do Teatro de S. Pedro, não nos podemos forrar à obrigação de comunicar ao público, por nossa parte, o que deu causa à interrupção de seus espetáculos líricos. Contamos o fato, não faremos reflexões: basta consignarmos por escrito as razões em que se fundam as pessoas que neles figuram, para que o público possa julgar de que lado está a justiça, como bom juiz que é e deve ser nestas causas. Apesar do manifesto da diretoria publicado nos jornais de sábado, [2] e do que nós mesmos já temos dito sucintamente em dous folhetins, [3] pediremos permissão ao leitor a fim de narrar desde o princípio o negócio sujeito, para sua maior dedução e clareza.

Os professores da orquestra do Teatro de S. Pedro eram pagos por noite de espetáculo, e a diretoria estava no gozo de lhes determinar que fizessem os ensaios necessários para o bom desempenho das óperas, sem que por esses, trabalhos lhes concedesse indenização alguma. Conhecendo os professores que assim perdiam em seus interesses, por isso que o número de ensaios era o triplo ou quádruplo dos de espetáculo, onde ganhavam insuficiente paga para viverem, e que, além deste motivo, os trabalhos e repetições desses mesmos ensaios se lhes aumentava diariamente, o que em grande parte era devido à incúria e desleixo daqueles que, em lugar de emendarem as *partituras*, ordinariamente inçadas de erros, antes de se darem a copiar, vinham-nas corrigir em cena, dirigiram uma representação à diretoria, por todos assinada, pedindo uma retribuição por esses trabalhos que lhes eram impostos sem que culpa tivessem, oferecendo-se pela sua parte fazerem três ensaios *grátis*

[1] Folhetim publicado na primeira página do Suplemento do *Jornal do Commercio.*
[2] Artigo publicado no sábado, 21 de agosto e no domingo, 22, junto ao anúncio do teatro de São Pedro. Esse comunicado explicava e justificava a demissão coletiva da orquestra. Ver Anexo 3.
[3] No fim dos comentários sobre o teatro de São Pedro, folhetim 40, no "*P.S.*", o folhetinista informa que os músicos da orquestra haviam se recusado a tocar enquanto não recebessem seus salários. Já no folhetim 46, também no "*P.S.*", ele aborda rapidamente a notícia de que os músicos haviam sido demitidos e que a diretoria procurava por novos instrumentistas para formar uma nova orquestra.

para cada ópera de dous atos, quatro para as de três, e assim por diante, e negando-se ao mesmo tempo aos ensaios de óperas velhas sem a pedida retribuição; porquanto diziam, a necessidade deles nesse caso não era devida à orquestra, mas sim ao cantor novo que a diretoria fazia entrar em ópera já ensaiada e sabida. Nos teatros regulares da Europa, argumentavam mais os professores para fundamentarem a sua requisição, as orquestras são *contratadas* por ano, por mês, ou temporadas, e naqueles em que o não são pagam-se-lhes os ensaios que são necessários para o perfeito desempenho das óperas, na razão da metade do que ganham nas récitas. E demais, acrescentavam eles, não aproveite o tempo em que temos servido *grátis*, de argumento contra nós, mas antes de justificação à nossa atual pretensão. Tocávamos nos espetáculos dramáticos, e poucos ensaios tínhamos que fazer; chegou a companhia italiana, vai isso para três anos e meio; seguiu-se no mesmo sistema prejudicial para nós pelo seu maior gravame, até que o tempo e a experiência nos esclareceu sobre os nossos verdadeiros e justos interesses. Óperas têm subido à cena que não só nos tem afadigado excessivamente, como prejudicado; e seja citado como exemplo *Il Giuramento*, [4] que teve *dezenove* ensaios e subiu quatro vezes à cena, isto é, ganhamos quatro dias para perder dezenove, o que ninguém dirá que é razoável e justo.

Apresentada a proposta da orquestra por intermédio do Sr. Cláudio, seu diretor, a uma das autoridades do teatro, prometeu esta dar-lhe uma resposta, promessa que não só não cumpriu, talvez por impedimento maior, como mandou avisar os professores para ensaio de uma ópera, ao que de boa vontade se prestaram. Oito dias depois, novo aviso lhes foi transmitido para procederem a ensaio de outra ópera do repertório, ao que se negaram, dizendo que a administração já tinha tempo de sobra para responder à sua proposta; a administração porém conservou-se em silêncio, e a dita ópera foi à cena sem ensaio, apesar de entrar uma cantora nova. Nesse meio tempo avisaram-na para ensaiar a ópera *Gemma di Vergy*, [5] e, em conformidade do que haviam proposto por escrito, apresentaram-se no teatro, e o primeiro ato foi ensaiado, negando-se a segundo ensaio do mesmo ato enquanto não obtivessem resposta da administração, prestando-se para ensaiarem o segundo ato, como cumpriram. Em uma entrevista depois havida entre o diretor da orquestra e o senhor inspetor de cena, propôs este que fizesse a orquestra mais um ensaio *grátis*, e que os demais seriam pagos. O diretor da orquestra respondeu que comunicaria esta proposição aos seus

[4] Melodrama lírico em três atos de Mercadante e libreto de Gaetano Rossi. Ópera representada em 2,7, 9 e 21 de dezembro de 1846. Ver folhetim 12.
[5] Ópera em dois atos e cinco quadros de Gaetano Donizetti e libreto de E. Bidera. A primeira representação aconteceu em 26 de dezembro de 1834, no teatro Scala de Milão.

companheiros; que no entanto pedia lhe fosse transmitida por escrito, no que conveio o senhor inspetor de cena. Cinco dias esperaram os professores por esta promessa, e em seu lugar receberam um aviso verbal pelo avisador do teatro para que procedessem ao ensaio de mais que haviam prometido. O diretor da orquestra respondeu que ele e seus companheiros nada se haviam obrigado sem receber por escrito a proposição do senhor inspetor; este então limitou-se em escrever o mesmo que mandara dizer pelo avisador, sem mais compromisso, e renovou a exigência de viva voz; mas o diretor da orquestra insistiu que nada podia fazer sem receber por escrito a proposta que em particular lhe fora feita. Foi então que o senhor inspetor de cena, como levado aos últimos entrincheiramentos, deu solução por escrito às primeiras proposições dos professores, avisando-os ao mesmo tempo para ensaio no dia seguinte.

No entanto a diretoria ia-se impacientando com todas estas cousas, e verificando, como disse no seu manifesto ao público, que o Sr. Cláudio, como chefe das pretensões da orquestra, achava-se em manifesta oposição com a empresa e pretendia ditar-lhe a lei, e não querendo firmar o princípio inadmissível de que os artistas podem *unir-se* e *exigir;* por isso que, tendo desde largo tempo estabelecido seus vencimentos e suas obrigações, *não careciam de outra cousa*, mandou lavrar ordem de demissão contra o Sr. Cláudio. Os professores, vendo nesta demissão um ato de vingança da diretoria contra aquele que tomara a peito os seus interesses, por espírito de classe e gratidão deram-se desde logo por despedidos, e protestando ao mesmo tempo que não serviriam mais no tetro senão com o mesmo diretor. E assim ficou o Teatro de S. Pedro sem orquestra!

Ninguém é necessário, diz a administração teatral; e para não desmentir esta máxima, tratou logo de organizar nova orquestra, seduzindo ao Sr. Klier com largas promessas para que saísse à caça de músicos. Ora, uma orquestra para um teatro italiano não é cousa que se encontre em qualquer canto da rua; a que tínhamos, composta dos melhores professores do país, só com muita prática e a custo de nossos ouvidos tornou-se boa: assim pois a comissão do Sr. Klier era das mais espinhosas. Dous dias andou com a cabeça perdida por esta cidade, abalroando quanto músico encontrava; mas nada podendo conseguir, foi desanimado pedir à diretoria que o dispensasse da árdua tarefa a que se comprometera. A diretoria não aceitou a demissão do Sr. Klier, que de novo voltou para a caçada musical.

Aproximavam-se os dias de gala 4 e 7 de setembro, [6] e a diretoria, vendo-se em terrível embaraço por não poder dar espetáculo italiano nessas duas solenes ocasiões, isso

[6] No dia 4 de setembro comemorava-se o casamento de D. Pedro II com Tereza Cristina Maria de Bourbon, que chegou ao Brasil 1843. Quando desembarcou no Rio de Janeiro, eles já estavam casados por procuração. 7 de setembro é a festa da Independência política do Brasil em relação a Portugal.

mesmo representou ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça, que imediatamente mandou chamar o Sr. Francisco Manuel da Silva [7] para aplanar esta dificuldade, convencendo aos professores da orquestra que de novo entrassem para o teatro. O que se passou entre S. Exa. e o Sr. Francisco Manuel não sabemos, e nos não foi necessário fazer indagação por nos constar nesse mesmo dia a nova resolução que tomaram os professores.

Assim como a diretoria, viram estes também que os dous mencionados dias de gala passariam sem espetáculo teatral, e não querendo que tal falta se cometesse por seu respeito, reuniram-se para nomearem uma comissão que iria em nome de todos oferecer ao Exmo Sr. Ministro os seus serviços, a fim de fazerem os ensaios que a diretoria julgasse necessários para a prontificação dos espetáculos dos dias de gala, e isto sem retribuição alguma. S. Exa. recebeu com benignidade a comissão, aceitou o seu oferecimento, e ordenou que se oficiasse ao teatro nesse sentido. No dia seguinte, que foi sábado, publicou a diretoria o seu manifesto, comunicando ao público que já tinha organizado nova orquestra; [8] e, confessando que não é ela muito própria para os espetáculos líricos, não sabemos ainda que resolução tomará. Esperaremos.

Antes de terminar, daremos alguns conselhos à diretoria, pelo que lhe pedimos vênia, para melhorar a orquestra no caso que a reorganize de novo.

Julgamos que os professores da orquestra devem ser escriturados por ano ou por meses, a fim de que a administração possa exigir deles os necessários trabalhos e estudos para o bom andamento e perfeição dos espetáculos. No caso de entender que esta medida é onerosa ao teatro, e ver-se na necessidade de lhes conceder paga pelos ensaios, obriguem aos mestres de canto que cumpram o seu dever, qual o de rever as partituras e expurgá-las de erros antes de se copiarem as partes; tenha-se toda a atenção em que os cantores não venham para os ensaios de orquestra sem saberem perfeitamente os seus papéis, porque isso os multiplicam consideravelmente. Os ensaios da orquestra servem para por esta de inteligência com os cantores, dar à música o necessário colorido, e não para corrigir partes. Na Europa, onde os músicos empregados no teatro vivem quase exclusivamente dele, pode haver algum desleixo na rigorosa observância destes deveres; porém no nosso teatro muda muito de figura; e um mestre que percebe um ordenado fixo igual ao de seis ou oito professores da orquestra, é justo que se dê com mais cuidado ao exato cumprimento de suas obrigações. É necessário

[7] Músico e diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Sobre sua biografia, ver nota 4, folhetim de 37.
[8] Comunicado publicado em 21 e 22 de agosto de 1847. Ver em Anexo 3.

aumentar-se o número de instrumentos de corda, para que estejam em relação com a considerável força de instrumentos de metal exigida nas óperas modernas. [9]

A nossa orquestra está em falta [10] de violinos e violoncelos. Qualquer aumento no pessoal que se faça na orquestra traz de necessidade consigo o melhoramento material. Para dar campo aos professores a fim de que fiquem desembaraçados e com o espaço suficiente para poderem desempenhar devidamente as sua obrigações, apontaremos algumas medidas fáceis de se tomarem. A colocação atual da orquestra não nos parece a melhor, e é esta uma das primeiras circunstâncias, se não a principal, a que se deve atender, pois que depende sempre dela o bom ou mau efeito do instrumental; julgamos pois que será proveitoso mudarem-se essas linhas de estantes que cortam o espaço da orquestra em ângulos retos, para lhes dar a forma de arcos de círculos; [11] com isto se ganhará espaço para que os violinos fiquem imediatos ao regente, assim como o piano, o primeiro violoncelo e contrabaixo; ganhando-se além disso posição mais vantajosa para os professores, que mais diretamente verão os cantores em cena, o que não é de pouca consideração para inteligência do acompanhamento. Adote-se, em lugar dessas enormes estantes, as do sistema francês, que, mais delgadas e descansadas sobre um único pé de ferro, são parafusadas no chão, ficando assim fixos e inalteráveis os lugares dos músicos uma vez determinados; substituam-se também por assentos fixos esses enormes bancos que só servem para causar embaraço; e adote-se enfim outro método de iluminação, que não o atual de gigantescos candeeiros que tanto incomodam aos frequentadores das cadeiras. Temos apontado as alterações que supomos vantajosas para o melhoramento da orquestra; a diretoria fará o que entender, ou mesmo o que não entender, que nós temos cumprido um dever, e nada mais.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

[9] Dentre as óperas apresentadas no teatro italiano entre 1846 e 1847, as peças de Giuseppe Verdi são as mais modernas, no que diz respeito à instrumentação. *Ernani*, por exemplo, estreou em março de 1844 em Veneza e em junho de 1846 no teatro de São Pedro. Nenhum dos folhetins da "Semana Lírica" é dedicado exclusivamente a uma representação de *Ernani*, há somente algumas referências a trechos da peça executados pelo teatro italiano da corte.

[10] No jornal, "está falta".

[11] Diferentemente da configuração em linhas paralelas, a orquestra disposta em forma de arco é a organização atualmente usada. A disposição dos instrumentos é a seguinte: à esquerda do maestro, primeiros e segundos violinos, harpa e piano ao fundo; à direita do regente estão os violoncelos e violas, e ao fundo, os contrabaixos; à frente do regente estão dispostos em fila respectivamente: flautas e oboés, clarinetes e fagotes; trompas; trompetes e trombones; à esquerda dessas duas últimas filas localizam-se as tubas; ao fundo da posição central estão a percussão e os tímpanos.

Benefício do Sr. Theolier. Benefício dos meninos Ugoccioni. Barbeiro de Sevilha. *Um conselho do Sr. Martinho.*

Assim como há óperas-cômicas que desejamos ouvir sempre, há também outras que exultaríamos de prazer se as víssemos desterradas para todo o sempre do repertório do teatro de S. Francisco. No número destas contaremos em primeiro lugar o *Chalet,* [12] que na terça-feira [13] subiu à cena em benefício do Sr. Theolier. Não que a música seja má; pelo contrário, nela encontram-se motivos de originalidade tratados com ciência musical: a *aria* do baixo e o coro dos soldados são disso evidente prova; mas toda a ópera peca por demasiadamente longa, e ainda mais por pessimamente representada. Neste particular tornou-se notável na última representação o Sr. Mullot, que, de algum tempo a esta parte parece andar à cata de solene pateada de despedida em paga do menosprezo [14] com que trata o público.

Duas horas marcadas dura a representação do único ato de *Chalet,* e o sentimento de prazer que todo o espectador vai buscar ao teatro troca-se em aborrecimento e sono. Se há nestas duas mortais horas alguma cousa que distraia o espectador estoico, é ver o bocejar contínuo de seus vizinhos, as imprecações que soltam e a impaciência de suas posições. Pedimos ao empresário do teatro de S. Francisco que se compadeça de nós (não diremos do público, porque este não voltará lá para ouvir outra vez o *Chalet,* se não lho[15] impingirem por *empurração* em algum benefício), e não nos obrigue a pagar tão caro o prazer que temos em ouvir algumas das óperas de seu repertório. Sempre tivemos por desagradável o sistema de compensações no teatro. Faça o empresário de conta, assim como nós o fazemos, que o *Chalet* nunca foi representado e que nunca o será, que assim nos conservaremos bons amigos.

Além da sonolenta ópera, mimoseou-nos mais o Sr. Theolier com os seguintes intermédios: dueto de *Lucia di Lammermoor*, [16] por ele e pelo Sr. Sentati; dueto da defunta *Chiara de Rosemberg*, [17] pelo mesmo e pelo Sr. Ronchetti; [18] *aria* do *Domino noir,* [19] por Mlle Duval; *aria buffa* pelo Sr. Ronchetti, e *aria* da *Polka*, pelo Sr. Martinho. O primeiro *duetto* foi sofrivelmente cantado, e o Sr. Theolier mostrou-se, como sempre, artista em cena.

[12] O título da ópera é grafado "*Châlet"* em todas as ocorrências no folhetim; corrigimos a ortografia do vocábulo em francês. *Le chalet,* ópera cômica em um ato de Adolphe Adam e libreto de Mélesville e Eugène Scribe; criada em Paris, no teatro Opéra-Comique (salle de la Bourse), em 25 de setembro de 1834.
[13] 17 de agosto.
[14] "menospreço", no jornal.
[15] "lh'o", no original.
[16] Sobre a ópera, conferir folhetim 7.
[17] Sobre essa ópera, ver nota 14, folhetim 33.
[18] Não encontramos referências bibliográficas a seu respeito.
[19] Conferir nota 33, folhetim 8.

O Sr. Ronchetti no *duetto* e na ária não desagradou, e sendo as risadas o maior aplauso que pode obter o cantor bufo, aplaudido se deve considerar ele. Na *aria* da *Polka*, o Sr. Martinho teve as honras do *da capo*. É esta a vigésima ou trigésima vez que a canta em cena; essa única circunstância é um grande elogio. Mlle Duval cantou a *aria* do *Domino noir* com frieza; pois assim não devia ser, principalmente na repetição a que a obrigou o público sempre por ela entusiasmado. Não haverá por aí alguém que diga a razão por que Mlle Duval não cantou o *duetto* da *Chiara c*om o Sr. Theolier?

Foi um logro, e dos maiores que temos levado; fazendo-nos forte contra o sono que nos cerrava as pálpebras, esperamos com heroica firmeza o *duetto*; mas qual! zombaram conosco. Mlle Duval estava de perfeita saúde, o que muito estimamos; o Sr. Theolier, que com ela devia cantar, estava da mesma sorte nédio e robusto; por que então não se cantou o *duetto*? Ora por quê! Provavelmente por falta de vontade. O Sr. Theolier devia-se afligir mais do que nós, porquanto anunciou que Mlle Duval cantaria o maldito *duetto obsequiosamente*. Rogaríamos uma praga a Mlle Duval se não a estimássemos tanto.

Na sexta-feira [20] tivemos o segundo benefício dos dous meninos Ugoccione. [21] O público desta vez concorreu numeroso ao espetáculo pelas boas informações que tivera dos dous jovens rabequistas na primeira noite que tocaram no Teatro de S. Pedro. Executaram diversas peças, e entre elas um grande *concerto* sobre motivos das óperas *Straniera* e *Pirata*, [22] de Bellini pelo menino mais moço, que arrebatou o auditório, principalmente no adágio, que, sendo difícil, foi admiravelmente tocado. Duas coroas de flores lhes atiraram dos camarotes, e aparecendo eles depois em cena com elas na cabeça, longos e prolongados aplausos os saudaram. Possam estes dous meninos, que tão brilhantemente estrearam a sua carreira artística, terem um futuro de glória! Com tantas disposições e em tão verde idade, impossível é que com o correr do tempo e estudos não venham a ser artistas de nomeada. Seu pai os leva para a Europa a fim de estudarem sob a direção de hábeis mestres; fazemos votos para que a vida de privações por que têm de passar sirva-lhes como de martírio para uma glória futura.

No sábado [23] anunciou-se que subiria à cena a ópera *Mazaniello*; mas por inconvenientes ocorridos foi esta substituída pelo *Barbeiro de Sevilha*. [24] Mlle Duval esteve

[20] 20 de agosto.
[21] O anúncio do *Jornal do Commercio*, no entanto, trazia como título: "Benefício dos meninos espanhóis". Sobre o primeiro benefício dos pequenos irmãos violinistas no teatro de São Pedro de Alcântara, ver folhetim 43.
[22] A respeito das referidas óperas, ver, respectivamente, nota 1, folhetim 18, e nota 11, folhetim 29.
[23] 21 de agosto.

encantadora. Com perfeição e arte executou as variações da *cavatina*, e mais que merecidos foram os aplausos que obteve, principalmente nas cadências que aí costuma fazer de notas soltas; nessas ocasiões sua voz toma um timbre particular e tão harmonioso que é um encanto ouvi-la. No *duetto* com Fígaro novos e frenéticos aplausos recebeu, assim como em toda a ópera, que cantou e representou com admirável talento. M. Guillemet esteve melhor do que nas primeiras vezes que o vimos desempenhar o papel de Fígaro. Cantou sofrivelmente a *aria*, o *duetto* com Rosina e o *terceto*: no jogo cênico, houve-se com arte. M. Mullot cantou como M. Georges, que cantou como M. Pousseur, que cantou como ... não sabemos quem.

Havia na companhia dramática do Teatro de S. Pedro um ator, queremos falar do Sr. José Cândido, [25] que mostrava grandes disposições para cantar bufo; muitos aplausos colheu em cena cantando *duettos, arias* e *tonadilha*s, e mais de uma vez lastimamos que não procurasse ele dar desenvolvimento, por meio de regulares estudos, ao seu talento natural.

Outro ator do Teatro de S. Francisco, o Sr. Martinho, [26] tem ultimamente mostrado as mesmas disposições que o Sr. José Cândido. Na noite do espetáculo em benefício dos dous meninos, cantou ele a *aria* do *Mascate Italiano* de um modo que revela grande talento e naturalidade para os papéis bufos.[27] Sua voz é agradável e sonora, e melhor do que geralmente se exige nos cantores bufos; seus gestos (a par de alguma exageração), são naturalmente engraçados, e a mobilidade de sua fisionomia excita sempre a hilaridade do público; pouco falta, pois, ao Sr. Martinho, para ser um bom cantor bufo se quiser dar-se ao trabalho de estudar música e o italiano. Não o atemorize o estudo e nem recue diante da dificuldade; em primeiro lugar, tudo se vence com paciência e perseverança, e em segundo lugar, o estudo da música e da língua italiana não é cousa de meter medo a um artista que mostra inteligência como o Sr. Martinho.

---

[24] Essa mudança, porém, não foi anunciada nos jornais. A respeito da primeira representação do *Barbier de Seville* pela companhia lírica francesa, na temporada em curso, ver o folhetim 29.
[25] Não encontramos referências a respeito de sua biografia.
[26] Martinho Correia Vasques (1822-1890), ator, natural do Rio de Janeiro. Estreou no teatro em 1843 na empresa de João Caetano, com quem trabalho até 1863. SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: INL, 1960. v. 2. p. 560.
[27] No jornal, "buffos", sem itálico, nessa e na seguinte aparição desse vocábulo.

Folhetim do Jornal do Commercio

31 DE AGOSTO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Algumas palavras sobre a nova orquestra

Correu toda semana sem que o teatro de S. Pedro oferecesse ao público um único espetáculo lírico. A nova orquestra entrou em tirocínio; mas, segundo nos informam, vai caminhando com muita morosidade. Fez já três ensaios a ópera *Cenerentola,* e em nenhum deles pôde arribar devidamente ao fim do primeiro ato, apesar dos esforços do regente, que ora batia com violência na lata para marcar compasso, ora ensinava, tocando na sua rabeca por imitação, o que deviam executar os diversos instrumentos. Foram interrompidos estes ensaios por moléstia da Sra. Canonero, e deu-se logo princípio aos da *Gemma di Vergi*, [1] resolução esta que deixa conhecer que a diretoria não aceitou o oferecimento da orquestra despedida, para trabalhar, sem remuneração, nos dous próximos dias de gala. [2] Cada um governa *sua* casa como pode e entende. No dia do primeiro ensaio da *Gemma* encontramos às três horas da tarde um dos seus cantores, desesperado e praguejando contra a orquestra, que levara desde as onze horas até às duas a caminhar tão somente parte do primeiro ato. "Isto assim não pode ser, dizia o cantor enfurecido; nesse andar a ópera não estará pronta sem muitos ensaios, e nós é que pagaremos. ─ Meu amigo, lhe respondemos, tenha paciência, e lembre-se que neste mundo ninguém as faz que não as pague. Até agora os cantores aprendiam à custa da orquestra, e daqui por diante a orquestra aprenderá à custa dos cantores. É muito justo que assim seja: por onde pecaram, por aí paguem; a compensação é muito natural. O que na verdade, porém, está fora de toda a razão e justiça, é que o público sofra inocentemente a falta de espetáculos por todas essas cousas; mas este coitadinho nunca se queixa, apesar de ser quem pague para os senhores ganharem." O cantor a quem nos dirigíamos lá conheceu conosco a justiça de nossa observação, e foi-se resmungando.

Sempre tivemos receios de escrever por informações, que podem ser erradas, e ficar um homem mal, por mais desculpas que dê ao depois. Ouvimos dizer por uns que a nova

[1] Sobre a ópera, ver nota 5, folhetim 47.
[2] 4 e 7 de setembro. Ver nota 6, folhetim 47. O oferecimento da orquestra foi comentado nesse folhetim, no nono parágrafo ("Assim como a diretoria ...").

orquestra era sofrível, outros que não prestava, e alguns que era tão boa como a que se despedira. No meio de tantas contradições, fomos quinta-feira [3] ao teatro a fim de julgar por nós mesmo, ouvindo-a tocar *ouvertures* [4] nos entreatos do drama *A Berlinda do Emigrado*. [5] Três foram as *ouvertures* que tivemos a satisfação, ou não sabemos se desgosto, de ouvir, a saber: da *Muette de Portici*, [6] do *Domino noir*, [7] e outra que não conhecemos; [8] e como o drama tivesse quatro intervalos, e nesses se demorasse o pano em subir, evidente fica que essas *ouvertures* repetiram-se três e quatro vezes. Se esta pobreza de repertório musical, que é por hora desculpável, sovou ao público, deu-nos ao mesmo tempo ensejo de fazermos as necessárias observações. Já na antiga orquestra notamos um defeito, qual o da falta de instrumentos de corda, em comparação com os de metal, e este defeito acha-se presentemente aumentado. [9] Para uma bateria formidável de trompas, trombones, oficlides, clarins, pistons e zabumba, vimos apenas três primeiros violinos e quatro segundos, isto é, *nove* ao todo, contando com o regente e seu concertino, quando nem o dobro seria suficiente para equilibrar a instrumentação. A orquestra assim organizada toma o caráter de uma banda nacional, [10] por isso que as vozes dos instrumentos de corda desaparecem no ruidoso soar dos de metal, e perde por conseguinte a sua primeira qualidade para bem acompanhar o canto vocal. Na execução, os músicos ainda novatos, e sem a necessária tranquilidade de espírito, assemelhavam-se a essas pessoas que, incumbidas de difícil tarefa, concluem-na o mais depressa que podem, a fim de se verem livres dela quanto antes. Principiavam as *ouvertures*, e como se fossem estas uma roda impelida do alto de uma montanha, corriam com impetuosidade, e nesta aposta e correria musical, cada qual queria levar as lampas ao companheiro, e tangiam todos para diante como desesperados, e ao chegarem uns no último compasso, outros tocavam ainda o penúltimo e antepenúltimo. Este fogo e exaltação antimetronômica hão de se moderar com o tempo, é apenas um defeito de pouca prática que

[3] 26 de agosto.
[4] "ouverturas", no jornal, nessa e nas demais ocorrências.
[5] Drama em cinco atos de Mélesville e Hestienne, com música de M. Alexandre Piccini, originalmente intitulado *La berline de l'émigré;* criado em 27 de julho de 1835 no Théâtre de la Porte Saint-Martin, Paris. As referidas *ouvertures* não foram divulgados nos anúncios do *Jornal do Commercio,* nos quais somente consta o anúncio do drama e a distribuição dos personagens.
[6] *La muette de Portici*, ópera em cinco atos, composição de Daniel-François-Esprit Auber e libreto de Eugène Scribe e Germain Delavigne. O título original, no entanto, era "Masaniello, ou La muette de Portici". Criada em Paris, na Académie Royale de Musique, em 29 de fevereiro de 1828.
[7] Conferir nota 33, folhetim 8.
[8] Essas *ouvertures* não foram, contudo, divulgadas nos anúncios do *Jornal do Commercio,* nos quais somente consta o anúncio do drama e a distribuição dos personagens.
[9] Observação feita no folhetim precedente.
[10] No contexto musical, uma banda é um conjunto de instrumentos de sopro e percussão que executa geralmente marchas, dobrados, etc. A origem da banda é contexto militar; a música era utilizada como motivação e ritmo para as marchas.

talvez desapareça. Nesse dilúvio de sons podemos notar alguns instrumentos tocados com habilidade; não faltará ocasião de falarmos de cada um de por si. [11]

Vá aqui consignada mais uma desgraçada lembrança dos palmistas, ou de quem quer que seja, do Teatro de S. Pedro: no fim das *ouvertures* aplaudiam aos músicos, como se formassem eles a primeira orquestra do mundo. Ora pois, queira Deus que não dê isso causa a futura e renhida demanda entre os músicos e os cantores! Quando estes forem aplaudidos em cena, a orquestra dirá que os aplausos lhe pertencem e vice-versa; e então temo-la travada. Os nossos palmistas fazem sempre destas. Pedimos encarecidamente aos músicos da nova orquestra, pelas almas de seus defuntos, que não se ensoberbeçam com estas demonstrações de aplausos; quando não, alguém, descobrindo-lhes o menor assomo de requisição ou de revolta, atira-os no meio da rua, e o mísero público terá por orquestra no imperial Teatro de São Pedro de Alcântara alguma música de barbeiros, ou pelo menos dous ou três realejos e marimbas. Cuidado, que a governança está na firme resolução de mostrar energia, e tomem tento em si, que não está ela para graças.

Sem grande exigência pode-se pois dizer que a nova orquestra é sofrível para preencher os intervalos dos espetáculos dramáticos; sê-lo-á ela para acompanhar as óperas? Só depois do primeiro espetáculo lírico é que poderemos dar a nossa opinião a este respeito. Será para nós de grande satisfação o convencermo-nos que o número de hábeis instrumentistas no país não é tão limitado como julgávamos ao princípio.

Permita-nos a diretoria uma pergunta, a que sem dúvida não responderá, mas que é nosso dever dirigir-lhe. No caso dos novos músicos, por inexperientes e inábeis, necessitarem de numerosos ensaios para levar à cena qualquer das óperas velhas, o que seria mais conveniente e econômico para o teatro, conservá-los na orquestra, ou admitir outra vez os desperdícios, ainda mesmo pagando-lhes os ensaios como requeriam? Lembre-se a diretoria que neste último caso só teria de pagar os ensaios das *óperas novas*, porque as velhas já estão sabidas, e com a atual orquestra perderá muitas récitas antes de conseguir pôr em cena qualquer das *óperas velhas*, pela demora que haverá no seu estudo.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

[11] No jornal, “per si”.

Algumas observações sobre a última representação dos Diamants de la Couronne *e de* Mazaniello. — *Engenhosa lembrança.*

Na quarta-feira [12] mimoseou-nos o Teatro de S. Francisco com a sempre aplaudida e desejada ópera *Diamants de la Couronne.* [13] Se houvessem muitas óperas-cômicas como esta, seguro estava o empresário nos seus interesses. Ainda o público não se mostrou cansado de ouvi-la e de prodigalizar repetidos aplausos à sua intérprete. É que ambas merecem sacrifícios para serem ouvidas, se sacrifício é passar-se três horas em verdadeiro enlevo. Se nesta ópera Mlle Duval tivesse companheiros dignos dela, e que devidamente a ajudassem, estamos que por muito tempo chamaria ainda grande concorrência ao teatro. Pode-se dizer que uma só pessoa é quem a sustenta com admirável talento. M. Georges tem bela figura para chefe de ciganos, representa o seu papel sofrivelmente, e o mais é que sem o querer; mas ao que diz respeito ao canto, será bom nem falarmos nisso. M. Mullot, o descuidado, representa aquilo como quem não faz caso de quem o ouve e paga dinheiro à porta. Este cantor vai-se tornando, de mau que era, péssimo; porém o que é mais galante é que se persuade ele ser ainda demasiado bom para nós. Seja tudo por caridade! Isto por aqui é terra de promissão. Sempre será conveniente esclarecer M. Mullot sobre um ponto que seu amor-próprio e vaidade não lhe deixam avaliar. Viva na íntima certeza, tenha a mais arraigada e tenaz consciência que, se o público ainda se mostra com sua pessoa indulgente, é porque é o único tenor francês que cá temos, e sem tenor não pode haver óperas, e sem óperas não ouviremos a Mlle Duval. Deste raciocínio pode M. Mullot tirar a consequência que Mlle Duval é quem o protege. Vá quanto antes agradecer-lhe, e diga-lhe contrito que o público é quem paga. [14]

Deixando de parte M. Mullot, falaremos em Mme Levasseur. Maior desembaraço, alegria e contentamento em cena ainda ninguém apresentou como esta cantora. Sofrível atriz para *vaudevilles*, poderia também ser boa cantora, se quisesse estudar com mais cuidado e desejo de distinguir-se. Mme Levasseur é destas pessoas de caráter ligeiro e folgazão que não dão peso a cousa nenhuma, e que tudo tratam com risadas. Pronta sempre para servir aos seus companheiros, pontual em suas obrigações, e subindo à cena muitas vezes doente só para não colocar o seu empresário em embaraços, torna-se assim benquista de todos. Estas boas

[12] 25 de agosto.
[13] Sobre essa ópera, ver folhetim 16.
[14] Ao longo da "Semana Lírica" esse cantor foi severamente criticado pelo folhetinista, visto o descuido que El demonstra em suas interpretações cênicas e vocais, segundo Martins Pena. A respeito das críticas e censuras do folhetinista a M. Mullot, ver, por exemplo, 31, 35 e 47.

qualidades fazem-nos ser indulgentes para com ela, a quem somente pediremos que estude e cultive a bela voz que tem.

Temos dito por muitas vezes que M. Pousseur é tão bom ator como insignificantísssimo cantor; se tratássemos de um *vaudeville,* far-lhe-iamos elogios; mas analisando uma ópera-cômica, só teríamos palavras ásperas, se não atendêssemos à sua idade e boa vontade.

Do que fica dito pode-se tirar a rigorosa conclusão que Mlle Duval é quem sustenta a ópera de que tratamos, assim como todas as outras do repertório. A Canção dos *Enfants de la nuit* e a *aria* [15] com variações do segundo ato são duas peças que, sendo sempre por ela tão bem cantadas, podem-lhe dar reputação artística em qualquer teatro do mundo. Nos dous papéis de *cigana* e de *rainha*, tão bem discriminados por ela, mostra de sobra a sua inteligência cênica. Os caracteres cabalísticos desenhados no vestido já foram por nós decifrados, e agora acrescentaremos que aquelas cadeias de ouro que traz nos braços é que nos prendem a todos. [16]

Nesta semana que descrevemos coube-nos o prazer de ouvir pela segunda vez o anjo da guarda da companhia francesa na ópera *Mazaniello*, [17] que subiu à cena no sábado. [18] Analisando esta ópera-cômica em um dos nossos transatos folhetins, contamos o seu entrecho, e apontamos as peças de música mais notáveis que nela se encontram; esquecemos-nos porém de falar do seu cenário e trajes. É digno de todo o louvor o Sr. João Caetano dos Santos pelos constantes esforços que faz para tornar o seu teatro digno do público; sempre solícito em meter as peças em cena com a devida apropriação, não se poupa a despesas, com que desgraçadamente não pode. A ação do drama é em Nápoles, como já dissemos, no tempo da dominação espanhola, e os trajes do povo napolitano estão todos a caráter. No primeiro ato, a vista da praça, apesar de não ser nova, toma adequado caráter pela sua distribuição; o cenário do quarto ato, representando uma erupção do Vesúvio, é novo, e conquanto a sua execução não seja de admirar, até porque estas pinturas de extensa perspectiva e grande efeito perdem muito em um teatro pequeno, não deixa de ter seu tal ou qual merecimento.

Temos sempre receio de falar demasiadamente bem ou mal de qualquer artista, porque nos parece que assim incorremos na pecha de exagerado. Mas como é possível deixar de dizer que Mlle Duval cantou a *romanza* do segundo ato com acabada perfeição?... Se nos

[15] Ver nota 29, folhetim 42.
[16] Sobre os caracteres cabalísticos ver folhetim de 29 de junho de 1847.
[17] A respeito da ópera e dos comentários do folhetinista, quando da primeira representação dessa peça na temporada, ver folhetim 42.
[18] 28 de agosto.

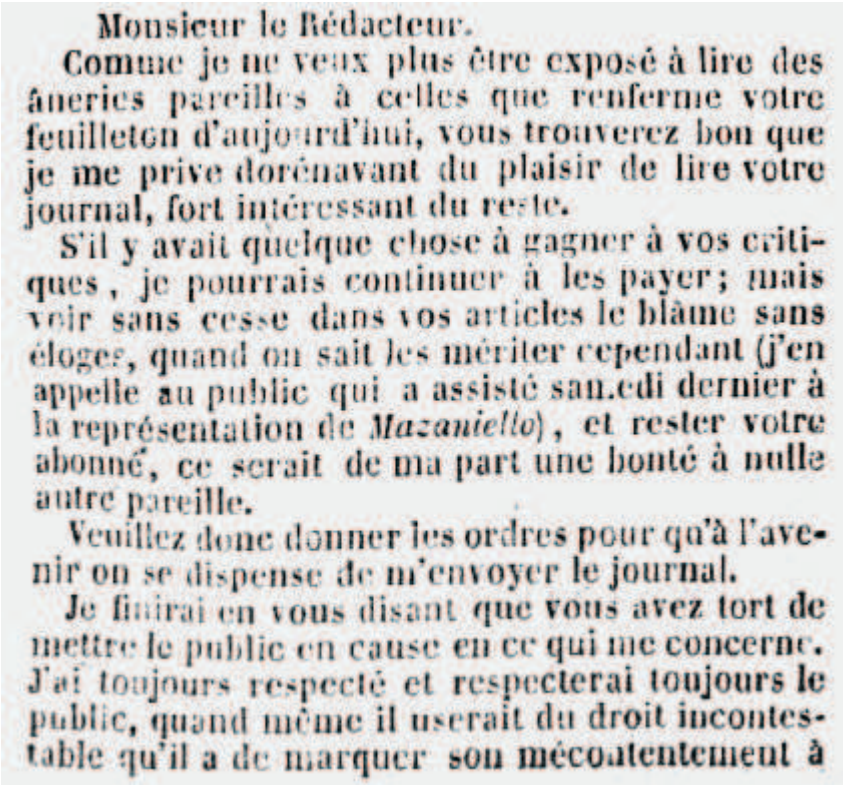
julgarem exagerados, damos o dito por não dito, e as pessoas que duvidarem da nossa sinceridade podem ir ao teatro convencer-se por si mesmos.

A orquestra, na noite da primeira representação de *Mazaniello,* esteve afortunada, servindo de depósito das oferendas. Atiraram a M. Mullot um ramo de folhas ou de capim, não sabemos com que intenção, e lá caiu, e o mesmo aconteceu a uma bolsa com dinheiro que o governador espanhol em cena atira a um dos populares napolitanos. Quando Mlle Duval acabou de cantar a *romanza,* arremessaram-lhe da plateia um ramo de flores, que, em vez de cair aos pés da cantora, foi dar em cheio em um dos timbales, produzindo uma nota fora de tempo e compasso. Se o timbaleiro fosse mais vaidoso, poderia supor que o ramo lhe era dirigido; mas comparando conscienciosamente as desagradáveis notas do seu instrumento com as melodiosas da cantora, viu logo sem mais exame a quem pertenciam as flores, e atirou-as para o tablado. Mlle Duval as apanhou, e querendo-as cheirar, em vez de odor sentiu cócegas no nariz porque eram elas de penas e espinhavam. Foi então que admiramos a engenhosa lembrança do admirador da cantora, que, desejando fazer ciente à sua apaixonada em pleno auditório o quanto por ela sofria penas de coração, atirou-lhe um ramo de penas. Damo-nos aos perros por nunca ter tido semelhante lembrança; ah! que se assim fora, mereceríamos hoje algum sorriso de Mlle Duval...

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 2 de setembro de 1847

(CARTA EDIMOND MULLOT) [1]



Monsieur le Rédacteur.

Comme je ne veux plus être exposé à lire des âneries pareilles à celles que renferme votre feuilleton d'aujourd'hui, vous trouverez bon que je me prive dorénavant du plaisir de lire votre journal, fort intéressant du reste.

S'il y avait quelque chose à gagner à vos critiques, je pourrais continuer à les payer; mais voir sans cesse dans vos articles le blâme sans éloges, quand on sait les mériter cependant (j'en appelle au public qui a assisté samedi dernier à la représentation de *Mazaniello*), et rester votre abonné, ce serait de ma part une bonté à nulle autre pareille.

Veuillez donc donner les ordres pour qu'à l'avenir on se dispense de m'envoyer le journal.

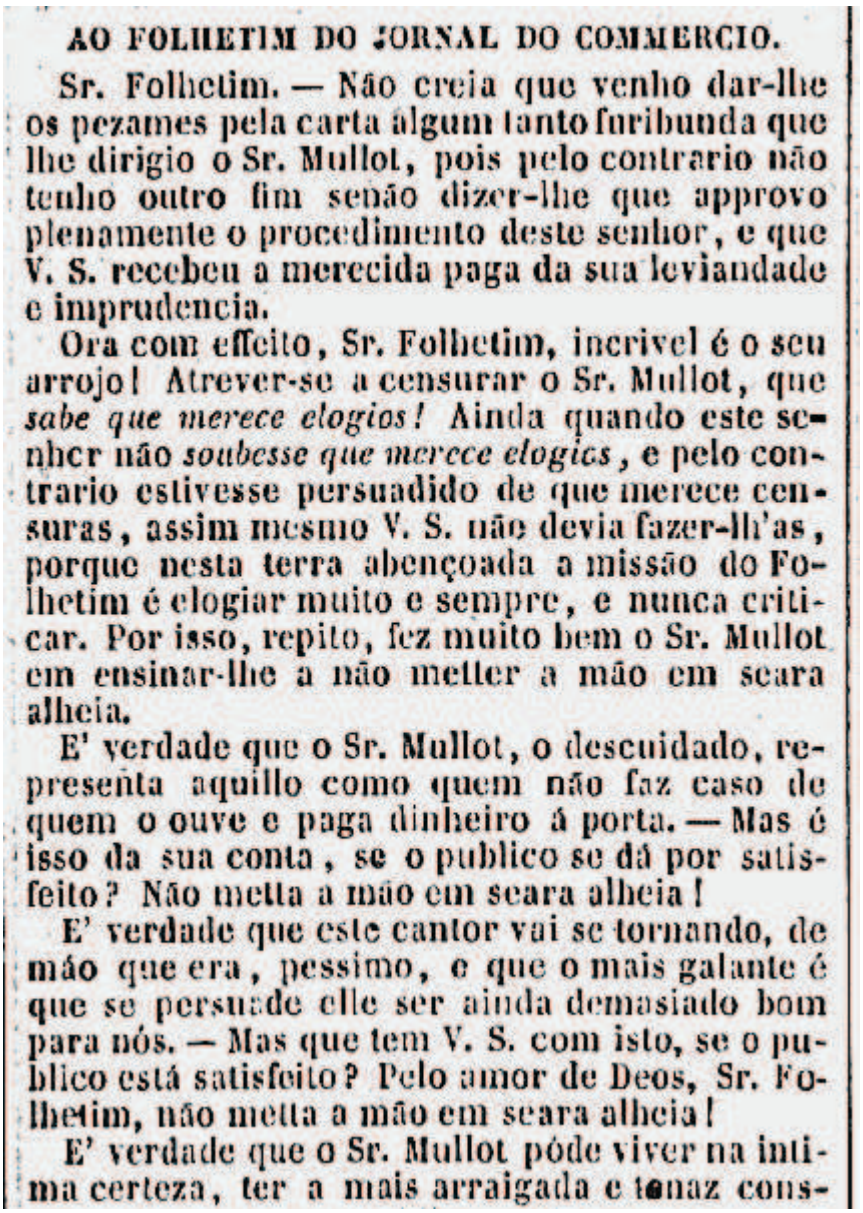
Je finirai en vous disant que vous avez tort de mettre le public en cause en ce qui me concerne. J'ai toujours respecté et respecterai toujours le public, quand même il userait du droit incontestable qu'il a de marquer son mécontentement à

[1] Carta publicada na rubrica "Correspondência". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 3 de setembro de 1847

AO FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO [1]



AO FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO.

Sr. Folhetim. — Não creia que venho dar-lhe os pezames pela carta algum tanto furibunda que lhe dirigio o Sr. Mullot, pois pelo contrario não tenho outro fim senão dizer-lhe que approvo plenamente o procedimento deste senhor, e que V. S. recebeu a merecida paga da sua leviandade e imprudencia.

Ora com effeito, Sr. Folhetim, incrivel é o seu arrojo! Atrever-se a censurar o Sr. Mullot, que *sabe que merece elogios!* Ainda quando este senhor não *soubesse que merece elogios*, e pelo contrario estivesse persuadido de que merece censuras, assim mesmo V. S. não devia fazer-lh'as, porque nesta terra abençoada a missão do Folhetim é elogiar muito e sempre, e nunca criticar. Por isso, repito, fez muito bem o Sr. Mullot em ensinar-lhe a não metter a mão em seara alheia.

E' verdade que o Sr. Mullot, o descuidado, representa aquillo como quem não faz caso de quem o ouve e paga dinheiro á porta. — Mas é isso da sua conta, se o publico se dá por satisfeito? Não metta a mão em seara alheia!

E' verdade que este cantor vai se tornando, de máo que era, pessimo, e que o mais galante é que se persuade elle ser ainda demasiado bom para nós. — Mas que tem V. S. com isto, se o publico está satisfeito? Pelo amor de Deos, Sr. Folhetim, não metta a mão em seara alheia!

E' verdade que o Sr. Mullot póde viver na intima certeza, ter a mais arraigada e tenaz cons-

[1] Artigo publicado na seção "Comunicados". Ver Anexo3.

Folhetim do Jornal do Commercio

08 DE SETEMBRO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Auto de Estreia. Primeira representação da ópera Gemma di Vergi.

Saibam todos quantos este auto virem que aos trinta e um dias do mês de agosto do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil oitocentos e quarenta e sete anos, nesta muito leal e heroica cidade do Rio de Janeiro, estando presente no imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara a respectiva autoridade policial no camarote da inspeção, tendo a seu lado o tenente da guarda de municipais permanentes, o presidente da diretoria do mencionado Teatro de S. Pedro sentado também no seu camarote, o secretário da mesma e o administrador geral dos teatros recostados na sua cadeira, o inspetor de cena no seu camarim no arco do proscênio, e cuja portinha serve para as ovações, os diversos empregados da casa espalhados pela plateia e cadeiras, onde também se achavam os *cavalheiros do lustre*, [1] alguns acionistas e assinantes, o regente da orquestra e o mestre de canto nos seus respectivos lugares, povo e tropa, e estando além disso o lustre, digo, aceso o lustre em todos os seus candeeiros, iluminados todos os seus corredores e saguão do supradito teatro de S. Pedro, aberta a casinha dos bilhetes e das bengalas, os cambistas e as sentinelas nos seus postos, depois de levantar-se e abaixar-se o pano para representação do primeiro ato, digo, prólogo do drama o *Sineiro de S. Paulo*, [2] traduzido do original francês de M. Bouchardy, estreou a nova orquestra organizada pelo Sr. Klier para o supradito teatro, e foram as peças que executaram e acompanharam as seguintes, que vão por extenso e por sua ordem numeradas para todo o tempo constar, como convier, a quem de direito for, a saber: *1º, o duetto* de dous sopranos da *ópera Anna Bolena; 2º, a aria* de *Carlo di Borgonha;* [3] *3º, o duetto* de soprano e baixo da ópera *Elisir d'Amore; 4º, o duetto* de soprano e tenor da ópera *Norma*; 5º, o *duetto* de soprano e baixo da ópera *Columella.* [4] Sendo ouvidas estas peças de música nos seus

[1] Espectadores contratados ou combinados de aplaudirem ou patearem um artista ou espetáculo. Ver folhetim 24, nota 34.
[2] Drama em quatro atos e um prólogo. Originalmente intitulado *Le sonneur de Saint-Paul*, drama de Joseph Bouchardy, criado em 2 de outubro de 1838, no teatro Gaîté de Paris. O tradutor em português é desconhecido.
[3] Ópera de Giovanni Pacini e libreto de Gaetano Rossi; estreou em Veneza em 1835.
[4] *Il Ritornono di Columella da Padova;* sobre a ópera, ver nota 42 de do folhetim de 15 de setembro de 1846.

respectivos acompanhamentos, foi opinião de pessoas profissionais que o medo e receio embargara o sopro e tolhera os braços dos diversos instrumentistas, e que a esta causa fortuita e independente de vontade dos citados instrumentistas de que tratamos é que se deve atribuir o indeciso e fraco acompanhamento que fizeram às peças que exaradas vão neste auto. Sendo, outrossim, de opinião, essas mesmas pessoas, que juízo definitivo e formal se não pode ainda estabelecer acerca dos citados instrumentistas, pelas causas acima expedidas, e que é de esperar que com o tempo, digo, com o tirocínio e tempo venham eles a entrar no regular e perfeito conhecimento das partes necessárias para bem acompanhar o canto vocal, sem hesitação e imperícia, como tanto se faz mister e convém ao bom desempenho das óperas que possam acompanhar no seguimento de seus trabalhos, para os quais foram chamados, ajustados e contratados. E para que isto conste em todo o tempo e sirva como fé pública, para firmar e estabelecer direitos que possam servir a alguém como fundamento de justiça, lavrou-se o presente Auto de Estreia, que eu subscrevi e assinei conjuntamente com os demais interessados, de cujas assinaturas dou fé e me faço garante. (Assinados) ─ O Folhetinista. ─ O Presidente da Diretoria. ─ O Administrador Geral. ─ O Inspetor de Cena. ─ O Regente da Orquestra. ─ O Mestre de Canto. ─ O Diretor da Orquestra. ─ Está conforme. ─ O Secretário. [5]

Este Auto de Estreia acha-se registrado no cartório de um dos tabeliães desta corte, onde poderá ser visto, dando-se dele uma pública-forma *grátis* a quem o exigir. Tendo-se por seu intermédio e por tão solenes fórmulas dado conta da estreia da nova orquestra em peças de acompanhamento, só acrescentaremos que a diretoria andou bem em ordenar que a primeira prova dos novos músicos não fosse em uma ópera inteira, mas sim em peças destacadas, para que assim perdessem pouco a pouco o assombro em que estavam para com o público e a desconfiança em si, vendo-se substitutos de professores já tão conhecidos no país. Embora digam o contrário, a diretoria tem às vezes boas lembranças, e ninguém com elas fica mais satisfeito do que nós, porque nos proporcionam ocasião de lhe fazermos elogios, como é nosso maior desejo; e assim sendo, não podemos deixar de tecer-lhe os devidos encômios por haver solenizado o dia 4 [6] com a nova ópera *Gemma di Vergi,* [7] em cuja análise vamos entrar.

---

[5] No mesmo número desse jornal, a primeira coluna à esquerda do alto da página traz um artigo intitulado: "Auto de Batismo", na rubrica "Parte Oficial"; esse é o primeiro artigo da edição, que abre o jornal. Conferir artigo em Anexo 3.

[6] Sábado; espetáculo de gala "em solenidade do feliz consórcio de SS. MM. Il.", conforme anúncio do teatro no *Jornal do Commercio* de 3 de setembro de 1847.

[7] Drama lírico em dois atos e cinco quadros de Gaetano Donizetti e libreto de E. Bidera. A primeira representação aconteceu em 26 de dezembro de 1834, no teatro Scala de Milão. O libreto versa sobre Gemma, repudiada por seu marido, o conde de Vergy, por não ter lhe dado um herdeiro. Por isso, ele se prepara para se

Depois da *ouverture*,[8] levantou-se o pano e viu-se uma sala já muito vista, e ao longe, pelas suas arcadas, parte das muralhas e a ponte levadiça do castelo dos Puritanos [9]... não, enganamo-nos, queremos dizer, do castelo de *Vergi*. Sentado sobre uma pele de tigre está o árabe Mugnay debaixo da figura do cantor Tamas... Pior! estamos hoje a trocar tudo... o Árabe é que se chama Tamas, e o Sr. Mugnay é que o representa. Um grupo de arqueiros principiam a cantar uma introdução insignificante, em que mostram-se inquietos e curiosos por saber que notícias trouxe de Avignon, o escudeiro Rolando. Tamas escuta-os com os olhos em branco, e... quer a nossa má sina que tenhamos de fazer, logo ao principiar esta análise, uma censura ao Sr. Mugnay. Tamas é um árabe cativo, de gênio ardente e impetuosas paixões, e se ainda não procurou na fuga recobrar a sua liberdade, é porque no castelo de Vergy o prende o violento amor que sente pela sua castelã; deve, portanto, conservar na sua posição, altivez de caráter e desdém para com as pessoas que o cercam: recostado pois deveria estar, levantando a espaços a cabeça, e os olhos para observar os arqueiros. Em vez, porém, de assim entender, o Sr. Mugnay conserva-se sentado, imóvel, com as pernas cruzadas; e esta graciosa posição, ajudada pela retinta cor preta que deu no rosto, faz-lhe ter grande semelhança com o rei do Congo ou de Melinde, recebendo em audiência os companheiros de Vasco da Gama. [10] Pedimos ao Sr. João Caetano, que represente um destes dias a tragédia Carlos VII, [11] cujo assunto é o mesmo de *Gemma di Vergy* a fim de que o Sr. Mugnay tome uma lição.

Guido, amigo do Conde, recebendo de Rolando [12] os papéis que este traz de Avignon, lamenta a sorte de Gemma, que pelo marido vai ser repudiada; este *cantabile,* com um *parlante* [13] nos coros é bem escrito, e o Sr. Fiorito o desempenha satisfatoriamente. Tamas levanta-se furioso, porque o querem obrigar a levantar-se a força para orar por Gemma, e diz:

---

casar com Ida. Tamas, jovem árabe a serviço de Gemma e por ela apaixonado, arquiteta matar o conde durante a cerimônia de casamento. Tendo a reprovação de Gemma, ele se mata e ela entra pra um convento. *Kobbê. O livro completo da ópera.* Organizado pelo conde de Harewood. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. Não foi possível localizar o libreto da ópera.

[8] "ouvertura", no jornal.

[9] Ópera de Vincenzo Bellini e libreto de Carlo Pepoli. Foi representada no teatro de São Pedro em 23 e 25 de março de 1847 e comentada na "Semana Lírica" de 31 de março.

[10] A chegada de Vasco da Gama a Melinde é um dos episódios narrados por Camões em *Os Lusíadas*, a partir do canto II, estrofe 73.

[11] Originalmente drama em verso de Alexandre Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux,* de 1831. Não há referências a essa representação feita por João Caetano em suas biografias. Décio de Almeida Prado, seu principal biógrafo, assinala ter conhecimento da interpretação de *Carlos VII* pelo célebre ator, graças à referência de Martins Pena nos folhetins. Sabemos, contudo, que é a partir de 1836 que João Caetano começa a representar as primeiras peças românticas de A. Dumas e V. Hugo, segundo nos informa seu biógrafo. PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1972.

[12] Guido, no jornal. Provável erro tipográfico, pois é Rolando quem chega de Aviginon.

[13] Na terminologia musical, *cantabile* trata-se de um trecho executado suavemente. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 30.

Pregate voi! [14] e foi muito bem dito. Ele é sarraceno, sim; porém tem consciência, e não quer ajuntar as suas preces

Perché Gemma sofra lieta
L'onta infame di um repudio [15]

A *cavatina* de tenor que se segue é fraca de instrumentação do *andante;* porém, a *cabaletta* [16] é bela na sua simplicidade, imitando a música árabe. O Sr. Mugnay a cantou com energia e bem. O escudeiro Rolando e os arqueiros, que veem um negro descompondo-os em língua italiana, puxam dos punhais para irem contra ele, que firme os espera; Guido mete-se no meio para apartar a contenda, e Gemma, que só espera atrás dos bastidores pelas últimas arcadas das *nove* rabecas, a fim de aparecer em cena, entra majestosa, todos abaixam a cabeça consternados, e Tamas encruza os braços como havia encruzado as pernas. É o primeiro sarraceno descrito que vemos gostar de cruzes. Gemma, a fim de mostrar o seu descontentamento vendo Rolando de punhal na mão, e para se vingar de todos, canta uma *cavatina*. Entendamo-nos; a vingança estava nas letras que dizia, e não no canto da *cavatina,* porque o *adágio* [17] deste, é mui belo, assim como a *cabaletta*, cujo andamento, tomamos a liberdade de dizer ao Sr. Giannini, pareceu-nos um pouco vagaroso. A Sra Lasagna, apesar de não estar ainda *esquentada*, como dizem os seus admiradores, não andou mal, e não descaiu muito do tom da orquestra.

Vai-se todo aquele povo embora, e fica Gemma no capítulo das confidências com Guido; o *duetto* entre estes dous tem um *allegro* de agradável efeito, e não foi mal executado. Sai cada um pela sua porta; entra depois o negro Tamas com um punhal ensanguentado que raivoso fisga na mesa. Aquela altíssima figura calçada de meias encarnadas, chinelas amarelas, e com os olhos brancos a luzirem-lhe em tão negras feições, causa [18] arrepio. Graças a Deus, podemos ainda fazer aqui um elogio franco ao Sr. Mugnay pelo modo por que disse este *recitativo,* que é bem instrumentado e apropriado. Tamas espanta-se, ouvindo sons de instrumentos que anunciam a chegada do Conde, e safa-se apressado. Seguido de cavalheiros entra o conde Massiani de Vergy, vê o punhal fisgado na mesa, arranca-o, espanta-se, e canta:

---

[14] Em português: "Orais".
[15] Em português: "Para que Gemma sofra feliz, a desonra infame de um repúdio.".
[16] Em música, cavatina é uma ária breve, isto é, uma breve melodia para canto, muito comum em composições operísticas; andante é um andamento moderado; e *cabaletta* é uma melodia agradável e harmoniosa, típica das óperas do século XVIII. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.,* p. 29 e 32.
[17] Em música, andamento lento, mas menos vagaroso que o *largo.* BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.,* p. 75.
[18] No jornal, "causam".

Ah! Nel cuor mi suona um grido

Che mi accusa, che me dice. [19]

Em toda esta *cavatina*, o Sr. Massiani toma a liberdade de fazer uma porção de *ralentando*, de mau efeito; se não fora esta imperfeição, perfeita sairia a cavatina. O Sr. conde está em excêntrica posição, é casado e quer casar-se, sabe que a primeira mulher não o deixará, assim com quatro razões, e vê no assassinato do seu escudeiro Rolando pelo escravo Tamas *um fatal pressentimento*; não admira pois que cantasse aquilo meio de levante. Com tom senhorial dá três ordens: 1ª, ponham a minha primeira mulher pela porta afora; 2ª, venha a minha segunda mulher quanto antes; 3ª, tragam à minha presença o tratante do Tamas. E vai-se com garbo por entre os bastidores.

Ao mágico poder do apito do Sr. Pessina, foge pelos ares a sala de recepção do castelo de Vergy, para cair das nuvens em seu lugar o tribunal de justiça. Os arqueiros, quais outros tantos capitães do mato, trazem o negro preso, e à porfia desandam-lhe uma descompostura que o atordoa. Aparecem o conde e Gemma, e principia o interrogatório, que vai aqui por diálogo.

Conde: ─ Sarraceno, por que mataste o meu escudeiro?

Tamas: ─ Porque sou árabe, tenho ódio, e hei de matar por força alguém.

Conde: ─ Safa! porém o que fez o meu escudeiro?

Tamas: ─ Feriu-me e roubou-me a liberdade, e a sua hora chegou.

Conde: ─ Tenho piedade de ti; toma estes cobres e vai para tua terra, e o diabo que te carregue.

Tamas: ─ Não quero ir-me embora, quero ficar aqui mesmo.

Conde: ─ Essa é grande! e por quê?

Tamas: ─ Não é de tua conta.

Conde: ─ Já adivinho; queres matar mais alguém, e esse alguém...

Tamas: ─ (interrompendo-o) ─ És tu!

Palavras não eram ditas, que o conde, já de pé e furioso, solta uma torrente de injúrias contra o negro, chama-lhe até de *tigre*, e ordena aos arqueiros que o levem preso para ser enforcado; o Árabe, porém, que não é para graças e não quer morrer entre o céu e a terra trocando as pernas, atira-se rápido a um arqueiro, arranca-lhe da cinta o punhal, e quer matar-

[19] Em português: "Ah! No coração ressoa-me um grito / Que me acusa, que me diz.".

se como um homem. As damas, que são sempre compassivas, entram gritando: *"grazia! grazia!"* [20] porém Tamas faz tanto caso delas como nós, e encosta a ponta do punhal no peito.

Gemma, vendo a sua resolução, chega-se de mansinho para ele e diz confidencialmente: "Vive!" O negro estremece a esta voz, humaniza-se todo com a prova que ele supõe de amor, e larga o ferro. Principia então todo aquele povo masculino, feminino e neutro o *largheto* [21] final, que foi sofrivelmente resmungado. O maroto do conde aproveita a bulha daquelas vozes discordantes para dizer a Gemma que não está mais para aturá-la, e que já escolheu segunda mulher; a infeliz lança-se a seus pés, e diz chorando:

Di ch'io vada in Palestina
Scalza il piede a sciorre un voto;
Non v'é lido si remoto
Dove Gemma non andrá. [22]

Este *cantabile*, que é de belíssima inspiração, foi bem desempenhado pela Sra. Lasagna. O marido ficou comovido, como é de supor, e vai perdoar e *reamar* a pobre da primeira mulher, quando ouve sons de trompa que anunciam a chegada da segunda mulher, e a boa resolução que o acometera se esvaece. Alvoroço de uma parte, impaciência de outra, atrapalhação de todas e de tudo, e a *stretta* [23] final se concluiu graças à luta do Sr. Ribas [24] e as possantes notas do oficlide, [25] que levava adiante de si os coristas que cantavam *dall'abizzo! dall'abizzo*. E assim finalizou-se o primeiro ato da ópera, que durou uma hora, deixando a todos cansados.

O leitor terá paciência (se para isso é preciso tê-la) se guardamos a análise dos dous últimos atos para o seguinte folhetim, no qual diremos também algumas palavras acerca da execução instrumental. O Teatro de S. Francisco também deu-nos a sua ópera nova, e parece de equidade reservarmos para esta algum espaço.

Não concluiremos porém estas linhas sem consignarmos aqui por escrito uma esquisita lembrança de um nosso vizinho da plateia, enquanto se representou o 2º ato. Ei-la. Na ocasião em que Gemma, detendo furiosa a rival, quer assassiná-la, e o Conde que traz na

[20] Em português: "Por clemência!".
[21] Segundo a terminologia musical, *larghetto* também é um andamento lento, mas menos vagaroso que o *largo*; gradativamente temos: *larghetto*, adágio e andante. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.,* p. 17.
[22] Em português: "Diga que eu vá a Palestina / Descalço o pé a libertar um voto; / Não te é território tão remoto / Onde Gemma não andará.".
[23] De acordo com a terminologia musical, *stretta* é o momento da composição em que dois temas se aproximam, ou ainda, pode se referir aos andamentos de crescente velocidade nos finais de peças; sem dúvida, esta última definição é a que se aplica à referência do texto. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia... op. cit.,* p. 116.
[24] João Victor Ribas, violino regente da orquestra do teatro de São Pedro. Sobre sua biografia, ver nota 59, folhetim 1.
[25] "oficleide", no jornal.

cabeça um barrete *vermelho*, desembainha encolerizado a espada para ir contra ela, que vendo-o *brada* com firmeza: *indietro!,*[26] o nosso vizinho prorrompeu com entusiasmo, dizendo:

O sermão de S. Coelho,
Com seu barrete *vermelho,*
Sua espada *de cortiça,*
Para matar a carniça;
A carniça deu um berro*,*
Toda a gente se espantou! [27]

E que tal o gaiato?...

TEATRO DE SÃO FRANCISCO

Primeira representação da ópera-cômica Le Maître de Chapelle*. Uma reivindicação de M. Abel. Justiça que faremos, ainda que tardia, ao transcendente mérito do tenor Mullot.*

Tivemos na quinta-feira, [28] por ocasião do benefício de M. Georges, a primeira representação da ópera-cômica *Le Maître de Chapelle ou Le Souper Imprévu*. [29] Daremos primeiro em resumo o entrecho da ópera, para depois tratarmos de sua execução. Barnabé, mestre de capela, zela com amor paternal três cousas, a saber: sua ceia, a ópera *Cleópatra*, de sua composição, e um *De profundis*. Ele o diz:

Ah! quel bonheur de pressentir sa gloire
Entre cet opéra, ce beau de profundis*!*

Je crois déjà me voir assis
Au temple de mémoire...

[26] Do italiano, que significa, "para trás".
[27] "Sermão de S. Coelho", cantilena infantil. As crianças a declamavam sempre sob um apoio elevando, simbolizando um púlpito. CABRAL, Antonio. *Jogos populares infantis.* 2. ed. Lisboa: Editora Notícias, 1998.
[28] 2 de setembro.
[29] Ópera cômica em 2 atos, composição de Ferdinando Päer e libreto de Sophie Gay, baseado em " Le souper imprévu, ou Le chanoine de Milan" d' Alexandre Duval. Criada em Paris, no Théâtre Feydeau, em 29 de março de 1821.

Auprès de mon souper. [30]

Além destas três cousas, tem também mestre Barnabé um sobrinho que deseja ver casado com a sua pupila Célénie. Toda a pupila de comédia desde tempo imemorial tem uma paixão diversa da autoridade do tutor; mestre Barnabé, pois, quer que Célènie case-se com Benedetto, quando esta só tem mira matrimonial em Firmino, capitão de hussardos. [31] A ceia está na mesa para celebrar-se com os copos na mão o contrato de Célénie e Benedetto; mestre Barnabé sai, recomendando a Gertrudes, sua cozinheira, etc., que tenha todo o cuidado na ceia, no *De profundis* e em *Cleópatra*. Durante a ausência deste e enquanto Gertrudes vai à adega buscar vinho, ficando aberta a aporta da cozinha, entram por ela adentro dous militares. Pelo mais feliz dos acasos, é um deles primo de Gertrudes, e o outro o amante de Célénie. Segue-se entre os quatro o sabido interrogatório e reconhecimento, que finaliza assentando-se todos à mesa, papando a ceia de mestre Barnabé. Benedetto, que fora pilhado dentro da casa, e atemorizado pelas ameaças e espadas dos dous militares, serve, mordendo-se de raiva, os quatro convivas no *souper imprévu*. [32] No melhor da festa bate à porta mestre Barnabé; e como os amantes estivessem comendo, quase que de susto se engasgam. Consultam entre si o que devem fazer nessa difícil posição, e Gertrudes como a mais avisada, porque conhece a manha e os fracos de mestre Barnabé, ensina aos dous militares que se apoderem de *Cleópatra* e *do De profundis*, e que ameacem lançá-los ao fogo, se o mestre não consentir nos seus casamentos. Apenas devam começo ao plano, que Barnabé assoma na claraboia que deita para o jardim, e fica horrorizado de ver ao redor de sua pupila e de sua ceia dous homens; ordena-lhes furioso que saiam de sua casa; mas estes, chegando-se para o fogão, ameaçam de queimar *Cleópatra e o De profundis,* se o mestre não estiver pelas condições que vão propor-lhe. Com é de supor, Barnabé, à vista do auto de fé que espera as suas queridas produções, e não querendo além disso ficar sem ceia, consente em tudo quanto desejam os amantes; e acaba-se a história com alegria destes e mortificação de Benedetto.

Acerca da música e para seu elogio, diremos que é de Paër: o primeiro *tercetto* entre Barnabé, Benedetto e Gertrudes, e todo o *final*, são escritos com aquela ciência dos antigos maestros. Quanto à execução os atores não estavam muito certos nos seus papéis, exceto Mme Levasseur, que muitas vezes serviu de ponto aos seus companheiros; manda porém a justiça dizer que M. Guillemet cantou bem a sua *aria* e que na representação não se houve

[30] Em português: "Ah, que felicidade pressentir sua glória / Entre essa ópera, esse belo *de profundis!* / Acredito já me ver sentado / No templo da memória ... / Junto ao meu jantar."
[31] No jornal, vocábulo grafado com inicial em maiúscula, "Hussardos".
[32] Do francês, "ceia imprevista".

mal. M. Mouton só se mostrou engraçado quando apareceu servindo a mesa de casaca de corte, espadim, calções, meias de seda, e sobre tudo isso um avental de cozinheiro e o correspondente barrete. M. Georges, cuja figura e modas quadram-se bem com a da personagem que representava, mereceria louvor se melhor soubesse o seu papel.

M. Mullot...oh! tão grande cantor não pode ser julgado em tão pequena parte... contudo diremos que o papel do capitão Firmino foi por ele representado com tal inteligência como nunca tiveram Talma, [33] Kean, [34] Macready,[35] Garrick, [36] Kemble,[37] Lemaître, [38] etc., etc., nos seus dias de glória. Aquele arrastar de pés, como quem mostra que o tablado é pequeno para os seus sublimes debates, e aquele gracioso atirado de corpo são prodígios de arte. E no cantar!... Oh! que êxtase e maravilha causou no auditório!... Silencioso foi ouvido; mas não parece ao leitor que foi por não agradar, bem pelo contrário; o público, subjugado pelo imenso poder de sua mágica e divina voz, qual a de outro cantor da Trácia, [39] não ousava tugir nem mugir para não perder sequer um átomo de tão deliciosos acentos. Teremos ainda hoje ocasião de falar neste exímio artista, o que é para nós de grandíssima satisfação e contentamento.

---

[33] Sobre a biografia de Talma, ver nota 17, folhetim 38.

[34] Edimond Kean (1887-1833), célebre ator trágico inglês. Revolucionou a interpretação dos mais conhecidos personagens de Shakespeare, sobretudo, Ricardo III e Otelo. Apesar da fama e da riqueza que obteve ao longo de sua carreira, morreu no auge de sua carreira deixando sua família na miséria. A. Dumas escreveu a peça *Kean* ou *Désordre et génie* baseado na vida do ator inglês. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1873, t. IX, verbete "Kean".

[35] William Charles Macready (1793-1873) importante ator trágico inglês. Obteve sua consagração com o declínio do sucesso de Kean. Dotado de uma inteligência cênica peculiar, tinha forte inspiração no teatro da antiguidade. Foi um dos grandes intérpretes de Romeo, *Hamlet, Macbeth e Richard III* e um inovador dos dramas de James Sheridan Knowles. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.,* 1873, t. X, verbete "Macready".

[36] David Garrick (1716-1779), o mais importante ator inglês do século XVIII, além de dramaturgo e poeta. Estreou no papel de Ricardo III e durante sua carreira atuou em várias peças de seu ídolo, Shakespeare. Garrick reunia em seu talento cênico o gênio do trágico e do cômico. Devido à sua importância no teatro, foi enterrado na Abadia de Westminster, em Londres, ao lado da tumba de Shakespeare. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.,* 1823, t. VIII, verbete "Garrick".

[37] Charles Kemble (1775-1854) ator britânico célebre em sua época. Mesmo não sendo tão bom ator trágico como Talma e Kean, Kemble era dotado de tal elegância no palco que o fez obter grande sucesso. Era exímio intérprete de papeis trágico-romanticos, como Romeo, Hamlet e Otelo. Depois de se apresentar na França, em 1827, rompeu com o preconceito dos mais tradicionalistas literatos franceses. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.*, 1873, t. IX, verbete "Kemble".

[38] Frédérick Lemaître (1800-1876), exímio ator francês cômico e dramático; entusiasmava a plateia e os críticos por seu gênio criativo e emotivo para interpretar. Criou papéis memoráveis como *Ruy Blas*, de V. Hugo, e Kaen, de *Désordre et génie,* de A. Dumas. Na estreia dessa peça, em 1823, foi o responsável por transformar o dramático *rôle* de Robert Macaire, de *Auberge des Adrets*, em um personagem cômico tal como o conhecemos atualmente pela história do teatro francês. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit.,* 1873, t. X, verbete "Lemaître".

[39] Região europeia onde, hoje, é a fronteira entre Bulgária, Turquia e Grécia.

Se a modéstia é o mais brilhante apanágio do verdadeiro mérito, M. Abel [40] torna-se digno de encômios pretendendo reivindicar para si, segundo se diz, o nome de anjo da guarda da companhia francesa que demos a Mlle Duval. Não seja esta a dúvida; será M. Abel o anjo da guarda, já que tanto o deseja. Não brigaremos por tão pouco, e pediremos mesmo a Mlle Duval que restitua o título a quem mais do que ela o merece. Breve teremos de ver M. Abel de rabeca na mão desempenhando os papéis de Mlle Duval nas óperas *Ambassadrice, Domino noir, Diamants* [41] e outras, e então mostrará ele ao público se merece ou não o nome que ambiciona! Ora, M. Abel, temos sido sempre tão bons amigos; para que desejar agora tornar-se anjo rebelde! A modéstia é causa de tudo isso. Maldita modéstia!

O ardente desejo de falarmos de M. Mullot nos não deixa fazer os devidos elogios a M. Jules, pela maneira graciosa por que executou a canção do *Marchand d'images;* [42] mas à *tout seigneur tout honneur*. [43]

Com impaciência e alvoroço esperávamos o terceto de *Guilhaume Tell,* para ouvir na execução dessa admirável música o admirabilíssimo e estupendíssimo tenor que para glória desta nossa terra deixou os pátrios lares, volvendo na ideia a sublime missão de ensinar a cantar nesta tapera de Santa Cruz. Os momentos de espera nos pareceram séculos, até que o contrarregra, compadecendo-se de nós, e do anelante desejo que nos apurava a paciência, apitou, para nossa satisfação. Entrou o Sr. Mullot em cena com seus dous companheiros, e ainda uma vez admiramos aquele gentil porte do moderno Antinous [44] e o expressivo do seu acionado. Não se pode conceber nada de mais belo e nobre do que as posições acadêmicas que toma; e incrível como um homem pode atingir a essa perfeição artística só pela inspiração do gênio. Com razão se diz que Deus partilhou de seu fogo sagrado com os seus escolhidos, e o Sr. Mullot é um deles. Junto de nós estava um pintor que esboçava com ardor e entusiasmo as diversas posições que tomava o distinto artista que temos a incomensurável fortuna de

---

[40] Primeiro violinista e regente da orquestra do teatro de São Francisco.

[41] Ópera nas quais Mlle Duval interpreta as protagonistas.

[42] *Le Marchand d'images*, cantate rurale: 2° Partie : Pastorales.

[43] Provérbio francês, que quer dizer que cada pessoa deve receber o que lhe é devido segundo o seu mérito próprio. Sem dúvida, os comentários a respeito de Edmond Mullot nesse folhetim são devidos à publicação de uma carta do cantor no *Jornal do Commercio,* em 2 de setembro, solicitando ao diretor do jornal que cancele sua assinatura do jornal, pois não lhe é mais aceitável continuar a receber um diário em que vê constantemente estampadas, no folhetim, críticas absurdas a sua pessoa e voz. Ele diz ainda, ser impossível continuar a receber somente críticas, quando tem a certeza de ser merecedor de merecer elogios. Em represália a tal carta, no dia 3 de setembro, foi publicado um texto, assinado pelo pseudônimo Diesis, que comenta ironicamente o conteúdo da carta. Conferir carta e artigo em Anexo 3.

[44] Originário da cidade antiga de Bitínia, atualmente região da Turquia. Nasceu em 111 d.C. e morreu em 130 d.C. era um jovem de extrema beleza, pelo qual o imperador Adriano se apaixonou. Antinous era o preferido do imperador, que teria mandado esculpir sua imagem e construir templos por todo império em sua homenagem.
A referência a Antinous tornou-se uma alusão à beleza perfeita. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit. ,* 1866, t. I, verbete "Antinoüs".

possuir. Vimo-lo entusiasmado, e com os olhos, que arrasavam lágrimas de júbilo, cravados no último esboço que fizera, bradando: "Enfim! achei o que há tanto tempo esperava sem poder encontrar. Por maiores tratos que der à imaginação, por mais violentos que sejam os esforço que faça, jamais conseguirei idear uma figura que melhor pinte a *desesperação* do que esta que acabo de esboçar, graças ao superlativo talento do superlativíssimo Mullot. Veja, continuou o pintor volvendo-se para nós, veja que poesia de movimentos, que inimitável posição; estas duas pernas curvas e bambeando, este corpo como que a fugir de palmadas, as mãos levantadas com admirável igualdade, à semelhança dos *louva-deus*, os olhos amortecidos e pregados no chão, este todo enfim que se não pode explicar, mas só sentir, representam de uma maneira prodigiosa e insólita a figura da mais atroz desesperação e estultícia. Agora, sim, é que o meu quadro da *Vida dos animais* será citado com louvor e admiração, porque nele se verá tão característica personagem."

Assim falou o pintor, e demos-lhe toda a razão. M. Mullot toca o sublime nas suas posições cênicas; é um verdadeiro modelo vivo que o diretor da Academia das Belas Artes deveria aproveitar para os estudos plásticos da mesma. O que diremos então do modo por que o Sr. Mullot executou a parte cantante do terceto? Insignificantes e fracos seriam os mais brilhantes e exagerados elogios e hipérboles que fizéssemos a este respeito; assim, pois, deixaremos ao cantor a consciência própria do seu merecimento, que ninguém melhor do que ele *sabe avaliar*. A modéstia é o apanágio das almas grandes.

Lamentamos sempre a desgraça dos autores e maestros que não podem acompanhar por toda a parte as suas composições, a fim de vê-las executadas pelas diversas personagens que delas se encarregam. Ah! que se Rossini estivesse no Teatro de S. Francisco na noite de 2 de setembro daria de boa vontade toda a sua glória passada, presente e futura, pelo momento de prazer que teria, ouvindo M. Mullot interpretando com magia, suavidade de voz e nímio talento cantante o seu grande terceto. Não falaremos aqui do Sr. Georges nem do Sr. Guillemet, porque são niilidades que desaparecem diante da colossal figura do nosso grande tenor: à sua sombra ficam; tenham paciência e queixem-se da providência, que não foi liberal com todos.

Ó grande homem, faltam-nos também senão paciência, ao menos palavras próprias e adequadas para dizer como desempenhaste o papel do tenor Benedetto no primeiro ato da ópera *l'Ambassadrice*; porém

Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
Mas julgue quem não pode experimentá-lo.

Há nos nomes dos grandes homens uma como revelação oculta dos seus destinos, e das futuras qualidades que no mundo os farão conhecidos. A palavra Napoleão significa *leão do deserto*; o anagrama de *Voltaire*, desse grande filósofo, é *ó alte vir,* que em vulgar se traduz *ó sublime varão*. A estes exemplos outros muitos poderíamos ajuntar para corroborar o nosso dizer, que mais que nunca acha-se confirmado com o sentido oculto que descobrimos no nome do nosso grande tenor. *Mullot*, segundo Buffon, [45] é um *rato do campo*, que em linguagem vulgar se chama *arganaz*. [46] Mais atilada significação não se podia encontrar para o exímio tenor, porque na verdade ninguém *rói* melhor do que ele uma partitura. É esse o espírito do seu nome, a designação nele contida a até agora oculta aos olhos e à penetração do vulgo.

É para nós de grande satisfação o havermos descoberto tão exata analogia, e para que não fique ela em esquecimento, chamaremos de hoje em diante ao primeiro tenor da companhia francesa, *M. Arganaz*. Assim as suas qualidades serão sempre lembradas, e quando nos *roer* ele a paciência e as notas poremos toda a culpa no destino que presidiu à escolha de seu nome. Desta feita esperamos que *M. Arganaz, pelos conscienciosos e bem merecidos* elogios que lhe temos feito, nos mandará algum bom presente de doces, até porque coube-nos a glória de o batizar cá nesta terra de ignorância e promissão. Amém.

Esperamos humildemente que *M. Arganaz* ficará agora satisfeito conosco pelos elogios que lhe temos feito, e que nos perdoará se nossas palavras ficam ainda muito abaixo do seu transcendente mérito; a culpa não é nossa, senão da musa rebelde, que por mais que a mugíssemos nada mais quis dar. Paciência, ficará para outra ocasião.

---

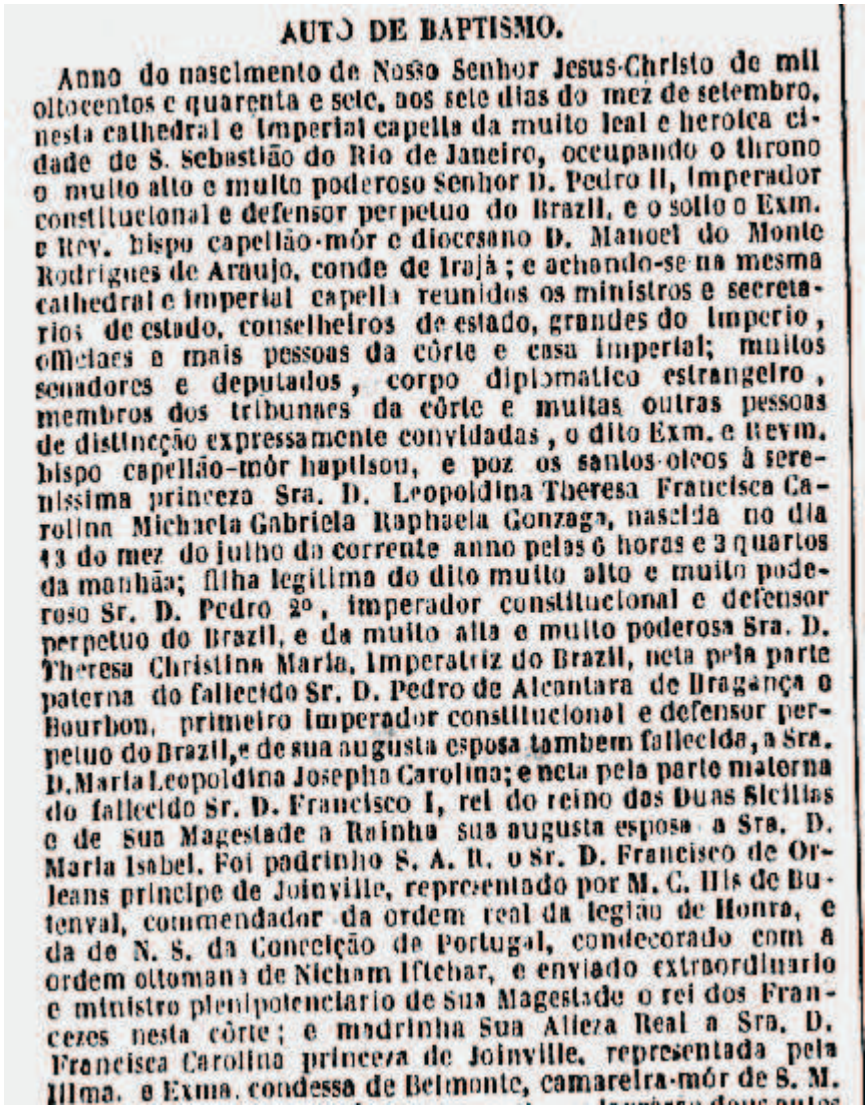
[45] Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), célebre naturalista e escritor francês. Publicou uma série intitulada *Histoire Naturelle* em trinta e seis volumes de 1749 a 1788. LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire... op. cit. ,* 1867, t. II, verbete "Buffon".

[46] Mulot, segundo o dicionário CNRTL de la langue francaise, é definido como um mamífero roedor de cauda longa, um pouco maior que um rato, que vive nos campos. Disponível em: http://www.cnrtl.fr/definition/mulot. Em francês, entretanto, não encontramos o verbete « arganaz ». Já em português "arganaz" designa roedores encontrados na Europa, África e Ásia, de aparência muito semelhante a um esquilo pequeno. HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa.* 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Jornal do Commercio

Terça- feira, 7 e quarta-feira, 8 de setembro de 1847

AUTO DE BATISMO [1]



AUTO DE BAPTISMO.

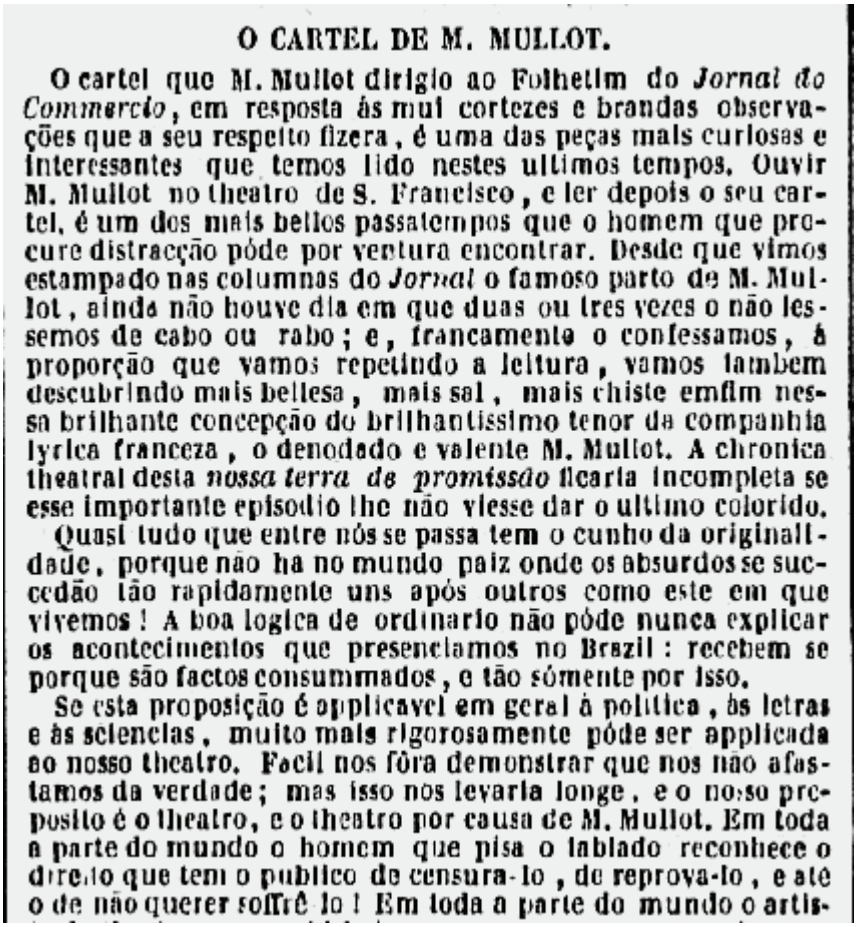
Anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus-Christo de mil oitocentos e quarenta e sete, aos sete dias do mez de setembro, nesta cathedral e imperial capella da muito leal e heroica cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, occupando o throno o muito alto e muito poderoso Senhor D. Pedro II, imperador constitucional e defensor perpetuo do Brazil, e o sollo o Exm. e Rev. bispo capellão-mór e diocesano D. Manoel do Monte Rodrigues de Araujo, conde de Irajá; e achando-se na mesma cathedral e imperial capella reunidos os ministros e secretarios de estado, conselheiros de estado, grandes do imperio, officiaes e mais pessoas da côrte e casa imperial; muitos senadores e deputados, corpo diplomatico estrangeiro, membros dos tribunaes da côrte e muitas outras pessoas de distincção expressamente convidadas, o dito Exm. e Revm. bispo capellão-mór baptisou, e poz os santos oleos á serenissima princeza Sra. D. Leopoldina Theresa Francisca Carolina Michaela Gabriela Raphaela Gonzaga, nascida no dia 13 do mez do julho do corrente anno pelas 6 horas e 3 quartos da manhãa; filha legitima do dito muito alto e muito poderoso Sr. D. Pedro 2º, imperador constitucional e defensor perpetuo do Brazil, e da muito alta e muito poderosa Sra. D. Theresa Christina Maria, imperatriz do Brazil, neta pela parte paterna do fallecido Sr. D. Pedro de Alcantara de Bragança e Bourbon, primeiro imperador constitucional e defensor perpetuo do Brazil, e de sua augusta esposa tambem fallecida, a Sra. D. Maria Leopoldina Josepha Carolina; e neta pela parte materna do fallecido Sr. D. Francisco I, rei do reino das Duas Sicilias e de Sua Magestade a Rainha sua augusta esposa a Sra. D. Maria Isabel. Foi padrinho S. A. R. o Sr. D. Francisco de Orleans principe de Joinville, representado por M. C. Ilis de Butenval, commendador da ordem real da legião de Honra, e da de N. S. da Conceição de Portugal, condecorado com a ordem ottomana de Nicham Iftehar, e enviado extraordinario e ministro plenipotenciario de Sua Magestade o rei dos Francezes nesta côrte; e madrinha Sua Alteza Real a Sra. D. Francisca Carolina princeza de Joinville, representada pela Illma. e Exma. condessa de Belmonte, camareira-mór de S. M.

[1] Artigo publicado na primeira coluna do jornal, na "Parte Oficial". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Terça- feira, 10 de setembro de 1847

O CARTEL DE M. MULLOT [1]



O CARTEL DE M. MULLOT.

O cartel que M. Mullot dirigio ao Folhetim do *Jornal do Commercio*, em resposta ás mui cortezes e brandas observações que a seu respeito fizera, é uma das peças mais curiosas e interessantes que temos lido nestes ultimos tempos. Ouvir M. Mullot no theatro de S. Francisco, e ler depois o seu cartel, é um dos mais bellos passatempos que o homem que procure distracção póde por ventura encontrar. Desde que vimos estampado nas columnas do *Jornal* o famoso parto de M. Mullot, ainda não houve dia em que duas ou tres vezes o não lessemos de cabo ou rabo; e, francamente o confessamos, á proporção que vamos repetindo a leitura, vamos tambem descubrindo mais bellesa, mais sal, mais chiste emfim nessa brilhante concepção do brilhantissimo tenor da companhia lyrica franceza, o denodado e valente M. Mullot. A chronica theatral desta *nossa terra de promissão* ficaria incompleta se esse importante episodio lhe não viesse dar o ultimo colorido.

Quasi tudo que entre nós se passa tem o cunho da originalidade, porque não ha no mundo paiz onde os absurdos se succedão tão rapidamente uns após outros como este em que vivemos! A boa logica de ordinario não póde nunca explicar os acontecimentos que presenciamos no Brazil: recebem se porque são factos consummados, e tão sómente por isso.

Se esta proposição é applicavel em geral á politica, ás letras e ás sciencias, muito mais rigorosamente póde ser applicada ao nosso theatro. Facil nos fôra demonstrar que nos não afastamos da verdade; mas isso nos levaria longe, e o nosso proposito é o theatro, e o theatro por causa de M. Mullot. Em toda a parte do mundo o homem que pisa o tablado reconhece o direito que tem o publico de censura-lo, de reprova-lo, e até o de não querer soffrê-lo! Em toda a parte do mundo o artis-

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados". Ver Anexo 3.

Folhetim do Jornal do Commercio

15 DE SETEMBRO DE 1847

SEMANA LÍRICA

Continuação da análise da ópera Gemma de Vergy. *– A nossa opinião acerca da orquestra. – Uma historieta.*

Prosseguiremos na análise da ópera *Gemma de Vergy,* [1] que pela segunda vez subiu à cena no dia de sexta-feira. [2]

2º *Ato.* – Os cavaleiros reunidos na sala da recepção dirigem a Ida, segunda noiva do conde, um coro *astronômico* no qual comparam a miseranda Gemma com a lua que se esconde e deixa a noite tenebrosa, e a feliz Ida com o sol que ao seu nascer abrilhanta a natureza. Verdadeiros cortesãos eram esses aferrados Abissínios [3] que adoravam o sol que se erguia. Não bastava à desgraçada Gemma o ser expulsa do palácio de seu marido; deveria também passar pelo dissabor de se ver comparada à lua; ainda se fosse cheia, vá; mas qual! a esse respeito os cortesãos calaram-se. São sempre assim, nunca se comprometem. Depois deste coro... há uma história que vamos contar:

Pequena era a parte que pertencia nesta ópera à Sra. Merea no papel de Ida, e alguém que se interessa pelos seus progressos compôs expressamente para ela uma *aria* que deveria ser cantada logo em seguida do coro. Dizem porém que a Sra. Lasagna pôs embargo a esse *enxerto* e sem ele, como todos viram, se executou a ópera. Damos razão à Sra. Lasagna. Não há mulher nenhuma no mundo, por mais pacata que seja, que de bom grado e cara alegre se veja suplantada duas vezes na mesma noite. Por amor de Ida foi Gemma repudiada; pelo canto da Sra. Merea poderia ser esquecido o canto da Sra. Lasagna. Deste temor partiu talvez tudo. É muito justo e razoável tratar cada um de si pelos meios a seu alcance; muito bem fez a Sra. Lasagna, se, assim procedendo, teve em vista este pensamento; a diretoria, porém, foi quem caiu na corriola. Alguém interessado em que a Sra. Meréa não cantasse a *aria* foi-se ter

[1] O entrecho e a análise do primeiro ato dessa ópera foram abordados no folhetim precedente. Sobre os dados da ópera, conferir especialmente nota 7, folhetim 49.
[2] 10 de setembro.
[3] Habitante de Abissínia, onde é atualmente a Etiópia. HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa.* 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

com o presidente, e lhe disse cousas, que tiveram em resultado um *aviso* ao mestre de canto para que a ópera fosse executada tal e qual a escrevera Donizetti, sem aumento nem diminuição alguma. Razoável foi essa ordem, e muito estimaríamos que se mantivesse sempre, para evitar futuras exigências e pretensões de cantores. Por absolvida e elogiada damos a diretoria na expedição do seu *aviso*; mas saiba (se o não sabe já) que o Sr. Fiorito cantou uma ária que não pertence à ópera de que tratamos, pois que foi tirada de outra ópera de Donizetti, *Os Martyres.* À vista disto, tornaremos a repetir que foi a diretoria quem caiu na corriola.

Vamos adiante. O Sr. conde, seguido de cavaleiros, vem ao encontro de Ida, e entre os dois noivos principia uma cena amorosa, como todas as cenas amorosas entremeadas de abraços. Retira-se Ida para o seu aposento, e sobre o tablado fica o Sr. conde para cantar a sua *aria* em companhia de Guido, fiel escudeiro, que por sua antiga senhora ainda suplica. O *andante:*

Ecco Il pegno ch'io le parsi!
Pegno, oh Dio! d'eterna fede! [4]

é belo e de agradável impressão; o *alegro* não lhe fica inferior. O Sr. Massiani seguiu o contrário do que geralmente se lhe tem notado na execução das árias, isto é, cantou melhor o *andante* do que o *allegro;* todavia, fácil é de explicar-se a razão. Aquele tem palavras e acentos musicais que traduzem sentimentos de violência e remorsos, e este palavras amorosas e suavemente sentidas. Não repetiremos aqui qual dos dous caracteres mais naturalmente interpreta o Sr. Massiani. Este Sr. conde é uma personagem ininteligível: chora como um peru pela Gemma, diz mil bens dela, e no entanto a repudia por outra, e sob o capcioso pretexto de que precisa ter filhos. A falarmos a verdade, o tal pretexto não é dos mais decentes; mas enfim a necessidade de sucessão tudo desculpa.

Em um quarto que deita portas para o jardim, Ida, cercada de cavalheiros que em seu louvor cantam um lindo coro, cisma ansiosa

Qual la meta sarà del suo destino. [5]

Fica só, assenta-se, e continua a cismar. Em toda a ópera, como sem dúvida terá o leitor reparado, a miseranda Gemma ainda não se encontrou uma só vez com a rival; ocasião pois chegou, e de estralada deve ela ser. Cautelosa entra a repudiada em cena, e vendo Ida tranquilamente sentada, diz concentrada: *La mia rivale!* [6] A coitada responde de seu lado:

[4] Em português: "Eis o penhor que eu o [*parsi!*] / Penhor, oh Deus! de eterna fé!"
[5] Em português: "Qual meta será o seu destino".
[6] Em português: "A minha rival".

Incerta io sono. [7] O encontro principiava mal com semelhante jogo de disparates. Gemma aproxima-se da rival feliz com simulada doçura, e começa de puxar-lhe pela língua; Ida, que não conhece, conta com ingenuidade que fora antigamente serva de Gemma, e que em breve será mulher do conde. Imagine cada um o furor da desprezada Gemma, vendo-se preterida por sua própria serva; prorrompe em gritos furiosos, agarra a pobre menina com toda a força pelo braço, arrasta-a com raiva, e lhe diz com entrecortada voz:

Non fugir! che invano il tenta! [8]

levantando punhal, e o faz luzir a seus olhos, ameçando-a com a morte. A noivazinha debate-se e grita pelo conde. Sai este com espada em punho, e foi então que o gaiato do nosso vizinho da plateia recitou o *Sermão de S. Coelho.* [9] A raiva e desesperação de Gemma subiu de ponto com a intervenção da sua ingrata metade, a quem diz furibunda, encostando a ponto do punhal no peito da preferida mulher: *Se das mais um passo, mato-a!* Ida soluçando exclama: *Piedade!* o Sr. conde comovido atira com a espada no chão, e principia então o quarteto, que não é digno de especial menção, não só pelo gênero de música, como pela atropelação em que foi levado.

Tamas, o desaforado negro sarraceno, anda por aquelas salas à pista da Gemma, e vendo de uma porta o que se passa entre as três mencionadas personagens, lá canta também as suas notazinhas, e pé ante pé aproxima-se de Gemma e de improviso a desarma. Ida, assim libertada da morte, atira-se nos braços do conde. Formam então quatro personagens dous distintos grupos. O Sr. conde e sua noiva trocam doces e suaves finezas, enquanto Gemma desanda uma roda de impropérios e maldições contra o negro que lhe furtou a vingança; e este dá-lhe as suas razões e desculpas, que são tão claras como a sua cor. Esta dupla cena constitui a *cabaleta* do *quarteto,* que é de estilo fácil, porém de efeito teatral. Todas as finezas tem fim (o que é de lamentar), assim como também o tem todas as descomposturas (o que é de estimar) e pois vão-se embora as quatro personagens, cansadas de cantar, e nós também cansados nos levantamos vendo descer o pano para dar fim a este segundo ato.

3º *Ato.* – O teatro representa uma sala gótica, por cujas arcadas avista-se a entrada de um templo. O Sr. conde e Ida caminham para o templo, seguidos de cavaleiros e damas, que vão cantando em ar de terço os louvores dos dous novos esposos. Desaparece a turba cantante, e Gemma, só e suspeitosa, depois de parar alguns instantes no limiar da porta, entra em cena e diz em *recitativo:*

---

[7] Em português: "Incerta sou eu".
[8] No jornal, "*tenti"*. Em português: "Não fuja! que em vão tenta".
[9] Cantiga citada no folhetim 49.

Tutto tace d'entorno, e sol rischiara

Della nocturna face un débil raggio. [10]

Olha em seguida ao redor de si, chora de saudades pelo castelo de Vergy, e espanta-se vendo entrar o negro Tamas apressurado e inquieto. Tão bruto não é o Árabe [11] que não conheça que a ocasião é a mais azarada possível para fazer a sua declaração amatória; e com toda a sem cerimônia convida a sua senhora para fugir, como se fosse esta sua parceira. "Fugir! lhe responde ela... e onde está o ímpio?" Por esta pergunta esperava o negro; sem mais demora acode dizendo: "No templo, a jurar nova fé." Palavras não eram ditas, que Gemma pespega-lhe com um desmentido naquelas tisnadas bochechas. O Árabe, apesar de ser negro como um azeviche, cora com a replica, e sem mais detença trava-lhe do braço, e, arrastando-a para a varanda, brada-lhe ao ouvido: "Não ouves os hinos que eles dirigem ao teu Deus?" Gemma pespega-lhe segundo desmentido, e com toda a razão, porque, a falar a verdade, não ouvia cousa alguma que se parecesse com hino. Tamas impacienta-se, e como não pudesse convencer a Gemma pelos ouvidos, apela-lhe para os olhos, e diz-lhe: "Olha! o templo está aberto, e estremece!" Com semelhante testemunho não havia que duvidar. A infeliz cai em um paroxismo de furor e desesperação que faz compaixão; pede ao negro que a mate e deixe ali o seu corpo exânime; mas este, todo ternura e afeto, lhe responde: "Eu matar-te!... antes queimar esta mão e as luvas que nela trago!..." como se vê, o Árabe ia fazendo sofrivelmente a sua corte. "então que conselho me dás? torna-lhe Gemma..." – Fugir, insiste de novo o negro, por ser quase sempre esta a primeira ideia que acode aos de sua cor; mas antes disso quero vigiar-te, e

Taci parto lo schiavo fedele

Le tue furie giá sento nel seno." [12]

A esta explosão de sensibilidade africana Gemma corresponde exclamando ao mesmo tempo:

Va, ti attendo: seguirti s'io negghi

tu per forza mi strappa, mi traggi. [13]

E por fim parte ele com desmesurados passos e ela, ficando só, ao ouvir sons de sino, imóvel encruza os braços em sinal de resignação.

O *duetto* entre Gemma e Tamas, cujo assunto acabamos de esboçar, é, a nosso ver, a peça capital da ópera: o *andante* é belo e apropriado, e ao *allegro* de magnífico efeito teatral.

[10] Em português: "tudo silencia ao entorno, e sol iluminará / Da noturna face um débil raio".
[11] Como no jornal, com letra inicial maiúscula.
[12] Em português: "[*Taci parto*] o escravo fiel / A tua fúria já sinto no seio".
[13] Em português: "Vai, te espero: se eu negasse seguir-te / tu certamente me arrebata, me atrai".

Os dous cantores executaram aquele bem; mas não assim este, pela precipitação em que o levaram. Rápido e enérgico deve ele ir pela sua natureza; mas não tanto que faça perder o seu ritmo e engrolar as frases musicais.

Gemma, ficando só, cai em si e exclama chorosa: "*Tutto è finito!*" [14] Ajoelha-se depois deste ato de abnegação e principia o belíssimo *larghetto* [15] do rondó final:

Un altare, ed una benda

Fian mia cura insino a morte [16]

No pequeno *recitativo* que o segue, quando diz:

Suono di pianto a me trasporta il vento, [17]

a instrumentação é mais apropriada possível. A tranquilidade em que se vê a desditosa Gemma troca-se repentinamente em tumultuária cena. Guido, Ida, cavaleiros e arqueiros com brandões acesos, saem em tropel do templo, bradando: Ó desgraça!... ó miséria!... ó negro!... ó conde!... Guido chega-se consternado para Gemma, e pronunciando o nome desta, arranca do peito um suspiro... Por tão significativa demonstração de piedade a desgraçada treme, e pede depois à terra que a sorva, ouvindo novas de que seu marido foi assassinado pelo diabólico amante árabe. Eis que entra este, levando diante de si todos os arqueiros que o querem prender; e chegando-se para Gemma, atira-lhe aos pés o punhal que embebera no peito de seu marido, como a maior prenda de amor que lhe podia ofertar. Esses Africanos têm lembranças ferozes; em casos idênticos, os Europeus portam-se de uma maneira diametralmente oposta: não há casta de obséquios e amizades que não façam ao marido invejado. É verdade que a África ainda está muito atrasada e falta de *civilização*. Mas sigamos para diante com a história, que está para acabar.

Gemma, em vez de agradecer tão violenta e palpitante prova de amor (como são ingratas as mulheres!), com todo o furor chama ao negro do amante "vil e celerado! [18]..." Ora, sacrifique-se lá um homem, para ter semelhante paga! Tamas doeu-se dentro do coração com esta ingratidão, e, sem mais tit-te nem guar-te, apanha o punhal, crava-o no peito, e cai redondamente morto no frio chão.

A terra te seja leve,

Pancracio da Lorinhan

---

[14] Em português: "Tudo terminou".
[15] Sobre definição de *larghetto,* ver nota 21, folhetim 49.
[16] Em português: "Um altar, e uma atadura / [fian] minha cura em seguida à morte."
[17] Em português: "Som de pranto me traz o vento.".
[18] No jornal, "celerto".

Morto o marido pelo amante, a mulher principia a sentir remorsos, e prorrompendo no *allegro* do rondó final com virulência e força:

Ah! chi m'accusa, chi mi sgrida
Moglie infame, parricida... [19]

diz a Sra. condessa, Gemma de Lasagna, e como são estas as músicas que convêm à natureza da sua voz, não a disse mal, conquanto se exagerasse um pouco. Toda a sequela do defunto conde a acompanha com palavras de imprecauções, e no meio de geral berredo [20] abaixa-se o pano, e assim

È finita l'istoria della signora contessa. [21]

O prometido é devido. Depois da análise da ópera diremos a nossa opinião acerca da nova orquestra. Já notamos a falta de equilíbrio entre os instrumentos de corda e os de metal e as más consequências que daí seguiam-se; [22] mas, como este defeito não deve recair sobre os músicos tornaremos dele responsável a pessoa que organizou a orquestra. Se encontrou ou não músicos, suficientes, pouco nos importa; para o resultado somente olhamos. Notamos, como ainda faremos ver em separado, que dos diversos instrumentos uns são inúteis, outros medíocres, outros sofríveis, e pouco bons; desta aglomeração resulta que o todo não presta, ou para melhor dizer, *ainda* não presta. Com o tempo e estudo poder-se-há conseguir alguma cousa; mas com o tempo e estudo dos músicos iremos nós sofrendo. Vê-se muito bem que a orquestra marcha com os cantores, e que chega com eles no fim da ópera, e as pessoas inexperientes dizem: "A orquestra vai bem." Considerando abstratamente, assim poderá ser; porém artisticamente falando, vem ela influir poderosamente, pela sua má execução, no êxito da ópera. O público não esmerilha estas cousas com cuidado; sem mais exame diz: *a ópera não presta*; mas não indaga as causas que para isso concorreram.

Maldita mofina é esta do teatro de S. Pedro!

TEATRO DE S. FRANCISCO

Estado da companhia lírica francesa. – Uma confissão e penitência.

[19] Em português: "Ah! quem me acusa, quem me repreende / Mulher infame, parricida...".
[20] Como no jornal.
[21] Em português: "Está terminada a história da senhora condessa.".
[22] Assunto comentado no folhetim 48.

Novidades já não há que espera no teatro de S. Francisco com a sua companhia lírica no estado em que está. O seu empresário já teme ensaiar peças novas, não só por lhe faltarem as necessárias figuras para execução daquelas que mais poderiam agradar ao público, como por conhecer o descrédito em que têm caído alguns dos cantores. Pode-se dizer que somente Mlle Duval tem sustentado a companhia (com perdão de M. Abel), e que, mercê a seu belo talento, algumas óperas já muito representadas ainda serão ouvidas com prazer; infelizmente porém anuncia esta cantora que o mau estado de sua saúde insta que ela deixe o teatro por algum tempo. [23] Se este anúncio, por sincero, se verificar, o que fará o Sr. João Caetano nesta triste conjuntura? Esperamos que o seu conhecido engenho e experiência a tudo isto providenciará.

Nesta semana tivemos *Ma Tante Aurora* e *Le Maçon*; [24] e conquanto aquela seja uma bonita opereta, não é de certo jungida ao vaudeville *Phoebus,* ou *L'Écrivain public,* [25] que pode constituir uma noite de espetáculo digno de chamar a atenção do público, de mais a mais distraído com as luminárias. *Le Maçon* é uma ópera que nunca teve grande aceitação, ainda mesmo quando nela representava Mme Mège; agora acha-se em completo abandono. Pequena e insignificante é a parte cantante que nela faz Mlle Duval; pequeno deveria ser portanto o seu sucesso, que em breve definhou. Foram pois de nonada os espetáculos que durante a semana passada ofereceu ao público o teatro de S. Francisco, e não valeria o trabalho destas linhas, se não tivesse conjuntamente de comunicar aos leitores a confissão que fiz e a penitência que me foi imposta.

Em um destes dias passados, ao pino do meio dia, e na força do mais ardente sol, subia eu a ladeira do Castelo; [26] esbaforido e nadando em suor cheguei á igreja dos missionários Barbadinhos, e ajoelhando-me diante de um confessionário, disse contrito ao reverendo que aí se achava: "Meu padre, ouvi-me em confissão; tenho esta consciência terrivelmente sobrecarregada, e me acuso perante Deus da completa perdição de um homem. – Filho, respondeu-me o missionário, Deus é misericordioso; arrependei-vos, disse ele, que sereis salvo. Eu vos escuto. – Arrependido estou, meu padre; assim pudesse ser eu perdoado! porém duvido, porque a culpa é grave; *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.* Ah! meu padre,

[23] Sobre isso, apenas, sabemos que seu benefício, o qual se realizaria no dia 9 de setembro, foi adiado duas vezes, primeiramente para 15 de setembro e posteriormente para 17 de setembro, segundo os anúncios do *Jornal do Commercio* dessa semana.
[24] Representados, respectivamente, na quinta-feira 9 e sábado, 11 de setembro. Sobre *Ma Tante Aurora*, ver folhetim 46 e a respeito de *Le Maçon,* conferir folhetim 18.
[25] Comédia-vaudeville em dois atos de Bayard e Biéville, criada no teatro Variétés de Paris, em 21 de março de 1839. Peça representada, também, na noite de 9 de setembro.
[26] Morro do Castelo. Sobre o morro, ver nota 9, folhetim 26.

sou bem pecador! – Ânimo, filho, tornou o reverendo; infinita é a misericórdia Divina. Prossegui. – Há tempos, principiei então a narrar com soluços na voz, que chegou a esta cidade uma companhia lírica francesa, e entre os seus cantores havia um tenor de muito inferior classificação e mérito. Compadeci-me dele, meu padres; procurei animá-lo, assim como aos demais companheiros seus, para que pudesse medrar nesta minha terra o primeiro ensaio que nela se faz a de óperas cômicas francesas. Fui indulgente demais, reconheço que não fiz justiça ao público; mas a boa intenção que guiava a minha pena devia, em minha opinião, absolve-me. – A indulgência para com o próximo é louvável, filho, interrompeu o digno missionário; mas se degenera em mentira e indesculpável e traz após sim breve ou remoto castigo. – Assim é, meu padre, e por isso me vejo hoje castigado; porém a minha consciência então estava tranquila, e, mais direi ainda, supunha fazer obra meritória não desgostando desde o princípio a um artista que entre nós chegava, e que não era fácil ser substituído. Foi um mau cálculo, meu padre, ou antes um erro que cometi, porque o demônio do orgulho perdeu a esse homem. Lá na sua terra nada valia, apenas ganhava talvez para subsistir; empreendeu vir para esta cidade, onde a vida se lhe antolhava fácil, por contar com a ignorância de seus habitantes. Aqui chegando, viu-se aplaudido e louvado quando merecia ser pateado e corrido da cena; não viu porém ele a verdadeira causa que constituía o público benigno e a imprensa indulgente a seu respeito, e para logo a ideia que fazia do atrasamento em que estávamos se lhe avultou no espírito e seu amor próprio cresce desmesuradamente; então disse consigo: "Sou demasiado bom para esta boa gente, e não careço cansar-me para agradar-lhe; terra de promissão é esta, como bem pensava eu lá na Europa; zombemos pois com os seus filhos, que assim o merecem." E de ordinário que era, meu padre, tornou-se insuportável pelo seu deleixo e pouco caso, e tarde conheci então que parte da culpa sobre mim devia recair. Voltei atrás arrependido, principiei a censurar gradualmente ao homem para metê-lo em direito caminho; mas debalde foram os meus esforços. O demônio do orgulho havia-se apossado do seu coração; às primeiras palavras de censura que leu agastou-se, depois enfureceu-se, e acabou por escrever uma descomedida carta contra aquele que havia sido mais que todos seu defensor. Não contente com este desabafo, jura agora desafiar, perforar, [27] matar e esfolar a todo aquele que não reconhecer o seu incontestável mérito. Vede, meu padre, até onde me conduziu a irreflexão e desejos de querer fazer bem. Este homem está insuflado de orgulho, e tendo encarnado na alma este demônio de perdição, morrendo irá para o inferno... para o inferno, e a culpa terá sido minha. Meu padre! meu padre! pensais que

[27] Citado como no jornal.

Deus me possa perdoar? – Meu filho, respondeu-me o missionário com voz comovida e pousada depois de longo meditar, a vossa culpa é grave; mas a todo o pecador misericórdia. Boa e louvável era a vossa tenção, e esta influirá na justiceira balança de vosso julgamento. Não posso porém, não devo lançar-vos a absolvição sem primeiro impor-vos adequada penitência. – Pronto estou, meu padre, para tudo cumprir: ordenai; que devo fazer? – Até certo tempo, continuou o missionário, não fostes muito sincero a respeito desse tenor; para o futuro direis toda a verdade nua e crua... Mais ainda é preciso para remissão de vosso pecado. Imponho-vos a obrigação de ouvi-lo cantar sempre e sempre que ele subir à cena. – Meu padre, exclamei eu assustado, direi a verdade nua e crua, já que tanto é preciso; mas ouvi-lo sempre... oh!... isso não!... – Assim é preciso! tornou-me o reverendo com seriedade; assim é preciso para que sejais perdoado!... – Ouvi-lo hei, meu bom padre, ouvi-lo hei, pois que m'o ordenais: todavia, dura, duríssima é a penitência; mas seja feita a vossa vontade!

Que mais direi? Levantei-me do confessionário, saí da igreja soluçando, e descendo pela ladeira segui caminho de minha casa. De cima do morro, até onde a vista podia alcançar, o bom do missionário seguiu-me com os olhos, que arrasavam lágrimas de compaixão; vi-lo depois erguer as mãos para o céu, talvez pedindo a Deus que me desse paciência e coragem afim de aturar M. *Arganaz*. Possa o céu ouvir as suas preces e comprazer-se com a penitência que me foi imposta, e que será fielmente cumprida. [28]

[28] Sobre as censuras e polêmicas a M. *Arganaz,* ou seja, M. Mullot, tenor francês, ver, especialmente, os folhetins 44 e 49. Conferir no Anexo 3 os artigos "Carta Edimond Mullot" e "O Cartel de M. Mullot".

Folhetim do Jornal do Commercio

21 DE SETEMBRO DE 1847

SEMANA LÍRICA

A triste sorte de um folhetinista crítico-teatral. – Um sincero elogio à diretoria. – O hino nacional. – Prova-se que o Sr. Mugnay, no papel de Tamas, veio mal vestido e mal pintado. – Opinião em separado acerca dos diversos músicos da nova orquestra. – Uma anedota.

Pode-se comparar o folhetinista crítico teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas, deixando de lado as sazonadas e sãs. Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passa tempo é aquele, desagradável ocupação é esta. Sobe à cena qualquer ópera medíocre: o espectador indiferente não volta ao teatro para ouvi-la segunda vez, e o desgraçado crítico, como amarrado ao incômodo poste, segue-a em todas as suas sonolentas representações, até que para todo o sempre desapareça. Sai para o tablado um cantor ordinário, ou mesmo bom, mas que por desleixo canta mal, e os *dilettanti*, escandalizados, fecham ouvidos ao canto, travam conversação com os vizinhos, ou assestam, os binóculos para os camarotes; porém o desgraçado folhetinista há de beber até às fezes este cálice de amargura, ouvir até a última nota desse canto infernal, porque assim é mister para estabelecer a correção. O público goza o que há no teatro de verdadeiramente bom, aplaude ao artista que canta bem e cria assim amigos, ao passo que o folhetinista levanta inimizades contra si por censurar, como é de seu dever, ao artista que cumpre mal o seu dever. Pode o crítico-teatral louvar por meses inteiros a qualquer cantor, que não fará dele o seu obrigado e homem reconhecido, por isso que ainda se julga, no seu amor próprio, muito superior aos elogios; porém, se um dia lhe fizer a mais leve censura, certo o terá por seu inimigo. É sabido que, no pensar dos cantores dos nossos teatros, cem estirados elogios não contralançam uma linha de inocente crítica. Feliz do público que vai nos espetáculos quando lhe apraz para gozar! infeliz do folhetinista que, sem trégua nem descanso, tomou a peito descobrir as mazelas teatrais!

Felizmente, porém, todo homem, por mais desgraçado que seja, conta ao menos na vida um dia de felicidade; assim depara também o folhetinista na sua ingrata tarefa com um

momento de prazer, em que lhe é permitido fazer sinceros elogios, como é seu maior anelo. Para festejar a dupla solenidade dos dias 4 e 7 do corrente mês, [1] empreendeu a diretoria do teatro de S. Pedro dar um espetáculo extraordinário; e como de extraordinário nada pudesse fazer com a sua companhia italiana, ordenou que se ensaiasse um baile mímico. De Portugal lhe havia chegado uma dançarina; [2] nesta cidade ainda se achavam os bailarinos da antiga companhia de dança; [3] reunidos pois estes artistas pulantes, deu-se princípio à prontificação de um baile, que pelo nome não perca. Quando o teatro se acha em apuros, quando o descrédito artístico o tem minado, empreender tirá-lo, ainda mesmo por um só dia, do abatimento em que jaz, por amor de tão faustos motivos, é de certo um ação digna de elogios, e de coração os fazemos à diretoria. Prouvera a Deus que sempre nos víssemos nas circunstâncias de assim pensar, porque seria isso evidente prova da prosperidade do teatro.

Mas se o homem propõe, Deus dispõe; se a diretoria tem às vezes (pena é que sejam raras) veleidades de brilhatura, a má sina que há tempos a esta parte persegue o teatro de S. Pedro não o deixa levantar a cabeça envergonhada. O baile estava ensaiado, as despesas feitas, e apenas se esperava a noite do espetáculo; eis senão quando a Sra. Farina, [4] que no dito baile fazia o principal papel, soltando uma pirueta no patamar da escada de sua casa, falseou-se-lhe o pé, e rolando de degrau em degrau, ficou molestada, como nos comunicou o anúncio teatral do espetáculo desse dia. [5] E assim viu-se o teatro privado do seu espetáculo extraordinário, e por *espeque* só teve a triste *Cenerentola* um solo dançante intitulado a *Cracoviena*, pela nova dançarina a Sra. Veluti. Compartilhamos o sentimento da diretoria vendo-se malograda no seu digno plano, e contentamo-nos somente em ler o anúncio que nos prometia uma dança para essa ocasião, como não poucas vezes temo-nos contentado, marchando as escuras nas ruas desta cidade, com a lua que a folhinha promete mas que as

[1] Trata-se da comemoração do casamento de D. Pedro II e de D. Teresa Cristina e da festa da Independência política do Brasil. Ver os dois últimos folhetins.

[2] Maria Conceiçao Singer Velutti (1827-depois de 1881), além de dançarina foi atriz e tradutora de varias peças do francês e do italiano. Um pequeno artigo no *Diário do Rio de Janeiro* anuncia a chegada da dançaria à corte brasileira, contratada pelo teatro de São Pedro de Alcântara. BASTOS, Sousa. *Carteira do Artista*, apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. p. 441-442.

[3] Não encontramos referências a esse respeito.

[4] Não foi possível localizar dados bibliográficos a seu respeito.

[5] O anúncio do teatro de São Pedro de 7 de setembro, do *Mercantil,* traz um comunicado explicando que o espetáculo da noite solene foi transferido para o dia em que o imperador e sua família puderem "honrar o teatro" com suas presenças. O espetáculo cancelado foi anunciado novamente no dia 14 de setembro, no *Mercantil* e no *Jornal do Commercio*, para aquela mesma noite, "em solenidade ao batizado de S. A. Sereníssima a Senhora Princesa Dona Leopoldina, e ao dia 7 do corrente, aniversário da proclamação da independência do Brasil.". Anunciou-se como a primeira peça da noite o hino nacional, seguido de um solo por Maria Veletti intitulado *A Cracovienne,* e, por fim, a ópera *Cenerentola*, de Rossini. Ao fim do anúncio há o seguinte aviso: "A direção do teatro, havia dado as providências necessárias para apresentar-se em cena uma – linda dança – executada pelos primeiros dançarinos que residem nesta corte; porém tendo-se molestado gravemente a Sra. Farina, não pode ter lugar este divertimento, que aliás se achava pronto para este faustoso dia.".

nuvens e o mau tempo encobrem. Vamos acreditando que o teatro de S. Pedro está excomungado. Quem lhe levantará a excomunhão?...

É costume tocar-se o hino nacional no principiar os espetáculos dados por motivos de gala, e desta vez ainda a diretoria merece outro elogio per ter feito aparecer em cena toda a companhia lírica para cantar o dito hino. Tivemos a satisfação de ver que nenhuma das cantoras fora excluída, como na primeira vez. [6]

Depois do hino e da *Cracoviena*, tivemos a representação da *Cenerentola*, que andou como Deus foi servido. Contudo, diremos que a Sra. Mugnay não se poupou tanto para o *rondó* final, e que melhor cantou o dueto com o príncipe. Está nos parecendo que a Cenerentola, quando estava no fogão, em vez de café preparava algum lambedor que as escondidas tomou depois. O Sr. Fiorito cantou bem, o Sr. Tati com subido talento, as Sras. Meréa e Canonero estavam bem vestidas, o Sr. Franchi apresentou-se palhaço como nunca; [7] a orquestra fez maravilhas, e o Sr. Klier roubou para sua clarineta toda aparte do fagote. Acerca da *Cenerentola* temos conversado.

Presentemente os dous únicos cavalos de batalha, e cavalos já estropiados, do teatro de S. Pedro, são as duas óperas *Cenerentola* e *Gemma de Vergy*; aquela foi à cena, como acima dissemos, em um dia de gala, e esta em outro por ocasião do encerramento da assembleia legislativa. [8] Como nos cumpria, já demos a análise geral da nova ópera, [9] e iremos agora fazendo algumas observações particulares que as suas representações nos sugeriram, e que não puderam caber na análise feita. Seja a primeira o modo por que o Sr. Mugnay estava trajando e a cor que deu no rosto. Quando Alexandre Dumas escreveu a sua tragédia *Charles VII*, [10] criou para protagonista desta a personagem do Árabe Yakoub e teve assim em vista estabelecer a grande lei dos contrastes, que mais do que tudo dá vida e interesse à fábula dramática. Junto dos barões franceses, que soberanos nos seus castelos desconheciam a autoridade do rei, administrando alta e baixa justiça a seu bel-prazer e caprichos, colocou o dramaturgo o cativo árabe aprisionado nos campos da Palestina; isto é, junto do homem livre,

[6] Fato comentado no folhetim 25, quando Carolina Meréa não foi convidada a cantar o Hino Nacional junto às outras cantoras.
[7] Os cantores em questão representaram os seguintes personagens: Sra Mugnay, a Cenerentola; Sr. Fiorito, Dandini; Sr. Tati, o príncipe D. Ramiro; e as Sras. Meréa e Canonero interpretaram respectivamente, Clorinda e Tisbe.
[8] Não encontramos nenhuma notícia sobre o fechamento da assembleia legislativa. Aparentemente, a câmara dos deputados continuou funcionando, pois há notícias de suas sessões nos jornais de 10 e 11 de setembro, por exemplo. Houve repetições da *Gemma di Vergy* nas noites de 10 e 18 de setembro, segundo os anúncios dos jornais.
[9] Ópera comenta nos folhetins 49 e 50.
[10] Sobre esse drama, conferir nota 12 folhetim 49. As observações sobre a interpretação de Tamas por Clemente Mugnay também já haviam sido brevemente apresentadas nesse folhetim.

poderoso e independente no seu próprio país, o homem cativo e agrilhoado longe de sua terra natal. Imenso era o contraste que assim estabelecia o poeta, mas que era necessário fazer visível aos olhos do vulgo, para que produzisse o necessário e devido efeito. Se à semelhança pois dos cavaleiros franceses estivesse Yakoub trajado, se com eles se confundisse, só nas suas palavras estaria o contraste, que facilmente escaparia à penetração do público, mais habituado a julgar no teatro pelo que *vê* do que pelo que *ouve*. O poeta conheceu este escolho, e para evitá-lo deu ao Árabe todos os atributos exteriores de sua nação, todas as violentas paixões próprias de seu clima abrasador, e os sinais visíveis de sua escravidão; trajou-o com roupas árabes, deu-lhe as armas correspondentes, e soldou ao redor do seu pescoço o colar do cativeiro. Assim apresentou-se o Árabe cativo Yakoub nos teatros da França, e assim apresentou-se o Sr. João Caetano quando desempenhou este papel, porque, artista consciencioso como é, procurou entender o pensamento do poeta.

O assunto da ópera *Gemma de Vergy* é o mesmo que o da tragédia de *Charles VII*, e por conseguinte o Árabe Tamas o mesmo que o Árabe Yakoub; o Sr. Mugnay porém, ou alguém por ele, julgou que Tamas podia apresentar-se com disparatados trajes que não eram nem árabes nem italianos (a ópera se passa na Itália), e adulterou assim o pensamento do poeta. Com calças encarnadas de meias justas, chinelas de couro cru, gibão preto, capa e turbante branco, e aquelas feições retinhas como um negro de Guiné, e sem outro qualquer característico, tornou-se o cantor de que falamos uma figura incongruente, ridícula e sem significação nem ideia alguma. Mas quando as teve o Sr. Mugnay em objeto de apropriação cênica?

Parece-nos já ouvi-lo dizer: "Se julgais os contratastes tão necessários para o bom resultado do drama, porque me censurais pela cor negra que dei no semblante?" A isto lhe responderemos que as necessidades cênicas trazem consigo certas modificações indispensáveis, e diremos imperiosas; pintando-se sua mercê de semelhante modo, errou e errou três vezes, como vamos provar: 1º. a condição de escravo, no século em que se passa a ação do drama, não traz consigo a qualidade de negro; e, além disso, nem todos os Árabes são negros; brancos existem, e muitos, e branco dever-se-ia apresentar o Sr. Mugnay, ou, quando muito, um pouco tisnado, para não causar repugnância em cena; 2º. a cor negra rouba ao espectador todo o jogo fisionômico do ator, e pois o Sr. Mugnay o devia evitar, tendo para isso tão excelentes fundamentos; 3 º em todo o *libretto* da ópera não se encontra uma só vez a palavra *negro* aplicada a Tamas; de Sarraceno o tratam sempre...

Guardemos as demais observações acerca da ópera para outra ocasião, se ainda subir ela à cena. Temos a triste desconfiança de que a *Gemma* seguiu a sorte da *Clara,* isto é, que ambas goraram. Que desgraçado ovo é o teatro de S. Pedro! Cousa notável! todas as pessoas que assistiram à representação da nova ópera concordam que a sua música é bela e agradável; porém ninguém lá volta para ouvi-la segunda vez.

Digam agora os sábios da escritura
Que segredos são estes da natura. [11]

Basta de Gemma, e cumpramos uma promessa. Em separado dissemos nós que falaríamos dos diversos instrumentistas da orquestra; aí vai pois a nossa opinião a respeito, e desculpas pedimos àqueles que se julgarem ofendidos com as verdades que dissermos. Atenção!

Rabecas. Do Sr. Ribas [12] não falaremos, porque sua reputação já de há muito tempo está firmada. O seu *concertino* [13] é tocador de alguma habilidade, porém demasiadamente fogoso; mais trata da execução no seu instrumento do que de acompanhar com ciência aos cantores. recomendamos-lhe moderação, algumas podem servir bem para segundas, e outras só para fazerem número e serem esfregadas inutilmente pelos arcos.

Violeta. De uma que lá está ainda não lhe sabemos o préstimo; talvez seja boa, talvez não; quando ouvirmo-la, então diremos o quanto ela vale.

Viloncelos. Para o primeiro violoncelo de uma orquestra de canto requer-se grande aptidão e conhecimento especiais de canto, por isso que tem de sustentar os *recitativos*, que é uma das partes difíceis de acompanhar. Felizmente o primeiro violoncelo está entre ao Sr. Vento, [14] que desceu do tablado para o lugar que lhe competia. O segundo violoncelista lá está a correr com os dedos pelas cordas; mas para o que não sabemos.

Contra baixos ou rabecões. Constituem estes instrumentos o baixo da instrumentação, e são como a base e fundamento de um edifício que em breve vira à terra se aqueles lhe faltassem. Desgraçadamente está neles o maior defeito da nova orquestra, porque aí servindo mais de estafermos do que de instrumentos, não preenchem as obrigações que lhes são consignadas, e não guiam por conseguinte os acompanhamentos como lhes compete. Neste particular vamos muito mal.

---

[11] Paráfrase dos versos de Camões em *Os Lusíadas*, canto V, estrofe 22: "Vejam agora os sábios da escritura / Que segredos são estes da Natura!". CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas.* São Paulo: Nova Cultural, 2002.
[12] João Victor Ribas. Ver sua biografia no folhetim 1, nota 59.
[13] Composição musical instrumental em forma de sonata e que evidencia a parte do solista. È uma configuração mais curta do concerto. BENEDICTIS, Savino de. *Terminologia musical*. 4. ed. São Paulo: Ricordi, 1970. p. 37.
[14] Luigi Vento, que também atua em óperas como baixo cômico.

Flautas. Há tempos que censuramos o flautista da orquestra despedida pela fraqueza do seu sopro, e esta censura de certo não teremos que fazer ao atual; porém se toca sofrivelmente, perde às vezes a contagem dos compassos e não entra em devido tempo. Pedimos-lhe que tenha mais atenção, e que queira ter a bondade de deitar camurças novas nas chaves, para não produzirem o desagradável som de castanholas, que se ouve até de meia plateia. O segundo flauta, que nas ocasiões precisas encarrega-se do flautim, merece elogios, ainda que não seja senão pela atenção que dá à música e receio que parece ter de errar. Vá assim, que vai bem.

Oboés. Se houvesse uma rã que, sabendo um bocadinho de música, fosse grasnar para a orquestra, faria, o mesmo efeito que o único oboé que lá está. Virá este defeito da palheta ou do tocador? Quer nos parecer que vem da má palheta; pois o tocador que escolha outra. A este oboé faz segunda uma clarineta; outro despropósito.

Clarinetas. A primeira destas é tocada pelo Sr. Klier, que de certo é professor de merecimento; por este lado vamos bem; porém as duas que lhe fazem segunda não dariam juntas para uma que tivesse a necessária força. Mas enfim, se tiverem a consciência de não assoprarem quando não poderem dar conta da mão, farão obra meritória.

Fagotes. Junto com os rabecões devem formar estes instrumentos os baixos de acompanhamento; infelizmente porém o único que lá ouvimos é tão ordinário como aqueles. O homem que o toca tem frequentemente o pipo na boca e finge tocar; mas sons é cousa que ainda não lhe ouvimos. Está nos parecendo, talvez nos enganemos, que há mais receio que imperícia da parte do tangedor. Perca o medo e assopre com ânimo, para nos dar cópias de si. O Sr. Mota faz grande falta.

Trompas. O Sr. Luiz da Cunha deixou na orquestra um vácuo difícil de preencher: qualquer dos trompas que o substituíram está muito aquém de sua força; e isto dizemos ouvindo-os nos *tutti*; que diremos nos *solos* obrigados!

Trombones. Entram bem; em totalidade são tocados sofrivelmente e fazem conscienciosamente a sua obrigação. Pedimos-lhes contudo que se moderem mais nos seus momentos de furor, e que se lembrem das rabecas, que ficam abafadas com os seus ruidosos sons.

Pistons e Clarins. Ganham bem o ordenado que se lhes paga; e conquanto ainda nos não tenham dado ocasião de os analisar devidamente, podemos dizer que não vão mal, principalmente o primeiro píton.

Oficleide. É tocado superiormente; é pena que faça parte de uma orquestra tão desigual: merecia melhores companheiros.

Timbale. Vai sofrivelmente. Contaremos ao timbaleiro, para seu governo, a seguinte historieta: tocavam [15] alguns músicos em uma festa da roça, e o festeiro, que queria saber como despendia o seu dinheiro, tinha-lhes a vista em cima. Observou-os por diversas vezes, e fez logo consigo seus entes de razão. Acabou-se a festa, e foram os músicos receber as devidas espórtulas; a todos pagou o festeiro conforme havia ajustado, menos ao timbaleiro, a quem só deu metade do prometido. Contra esta falta de cumprimento de palavra reclamou o timbaleiro, dizendo "que queria ser pago por inteiro como os demais companheiros seus. – Essa não é má! replicou o festeiro: pois julga que o não estive observando durante toda a festa, e que o não vi sempre de braços encruzados, enquanto os seus companheiros tocavam? Nada escapou-me! Julgou V. M. que, rufando [16] por alguns instantes no fim da missa, havia de [17] enganar-me; pois foi errado de meio a meio. meu caro, não me embaça; eu cá, apesar de ser da roça, não sou nenhum tolo; se queria paga por inteiro, trabalhasse como os outros; tocasse do princípio da festa até o fim sem descanso, que assim é que se ganha com probidade o dinheiro alheio; o mais é ladroeira... E tenho dito, e não lhe pago; e se me replica mais, deito-lhe os cães arriba..." Tenha cuidado o timbaleiro do teatro que não lhe aconteça o mesmo.

TEATRO DE S. FRANCISCO

Benefício de Mlle Duval. – O Cavalo de Bronze. – *Considerações a respeito.*

Se não contássemos com a regeneração a que estão sujeitas todas as cousas neste mundo sublunar, iríamos ao teatro de S. Francisco somente para chorar sobre a ruína e descrédito em que tem caído a sua companhia lírica. Graças porém àqueles que concederam ao Sr. João Caetano um subsídio mensal para a manutenção do dito teatro, [18] ainda esperamos

[15] "Tocavam", no jornal, com inicial em maiúscula.
[16] No jornal, "rua fando", provável erro tipográfico.
[17] Novo erro tipográfico. Lê-se "havi-" no fim da linha e "de", na sequência, na linha de baixo. Provavelmente esse erro está relacionado ao anterior, pois ambos aparecem no fim da linha, um embaixo do outro.
[18] Concessão do governo publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 28 de junho de 1847, a qual determinava: "Art. 1º É o governo autorizado para auxiliar com a prestação mensal de 2 contos de réis , por espaço de 5 anos, a João Caetano dos Santos, empresário do teatro S. Francisco d'esta corte. Art. 2º Para indenização d'esta

aí passar agradáveis noites. Protegido, como agora se acha, pela resolução que passou em ambas as câmaras, consta-nos que o Sr. João Caetano, conservando Mlle Duval, vai mandar vir da Europa, onde já tem agente que só espera as suas ordens, uma companhia francesa em tudo superior a esta que cá temos. Veremos, e entretanto digamos alguma cousa acerca dos espetáculos da semana.

Anunciada para quarta-feira [19] a ópera *Diamans de la Couronne*, tivemos o dissabor de encontrar as portas do teatro fechadas por haver sustado a representação da citada ópera a repentina moléstia de uma de suas cantoras. Sentindo a causa do *relâche*, [20] porque temos um coração naturalmente bom e compassivo, sentimos ainda mais o logro que levamos, porque temos a paciência um pouco insofrida e rescaldada.

Na sexta-feira, depois de dous ou três adiamentos, subiu à cena o espetáculo em benefício de Mlle Duval, o qual se compunha da remontada ópera *Le Cheval de Bronze* e de um *vaudeville* já muito visto, e de novo crismado por graça beneficial. [21] É sabido que as pessoas neste mundo que mais nos merecem, menos nos cansamos em agradar. Entra neste modo de pensar uma como certeza do nosso mérito real, mercês ao qual temos captado a alheia benevolência; não deixa porém isto de ser uma ingratidão. Mlle Duval tem recebido nesta cidade tantas e tão repetidas provas de simpatia, que o público tinha direito a esperar que ela mais se esmerasse na composição do seu segundo benefício. Na boa escolha do espetáculo mostra o beneficiado gratidão para com os seus protetores e para com o público, proporcionando-lhes horas de agradável passatempo; mas se, repousando na sua adquirida reputação e nome, não cura de espetáculo digno e lança mão daquele cuja realização lhe parece mais fácil, torna-se merecedor de censura, porquanto obriga aos seus amigos e protetores a passarem momentos aborridose sonolentos. Por esta falta de atenção pecou Mlle Duval, e não podemos deixar de lh'o estranhar. O desejo talvez de realizar o seu benéfico *quanto antes* obrigou-a a impingir-nos uma ópera velha e um vaudeville já muito representado. A esta circunstância atribuiremos a frieza do público, que nem sequer dignou-se encher a pequena sala de S. Francisco para acudir ao reclamo da prima dona francesa.

Quanto à representação, diremos francamente que Mlle Duval no primeiro e segundo ato não agradou. Seu trajo muito deixava a desejar, e, força é confessá-lo, ficou no papel de

---

prestação, fará o governo extrair, por conta do tesouro público nacional, 18 loterias, dentro do dito espaço de 6 anos."

[19] 15 de setembro.

[20] Expressão francesa, que quer dizer cancelamento de um espetáculo poucas horas antes, normalmente, por indisposição de algum dos cantores. Os jornais não noticiaram nada sobre o *relâche.*

[21] Espetáculo realizado em 17 de setembro. Esse benefício havia sido, de início, anunciado para o dia 9 de setembro, no *Jornal do Commercio*.

Tao-Jin aquém de Mme Mège. Os espectadores, lembrando-se saudosos da atriz que teve tão desastroso fim, conservam-se indiferentes e frios; apenas algumas palmas acolheram os ornatos da ária do segundo ato, que todavia não foram executados com a perfeição com que Mlle Duval constuma gorjear. Nesta ocasião um menino, que entrara para as cadeiras com um embrulho debaixo do braço, atirou desastradamente uma coroa, que foi cair nas costas de M. Abel!

O terceiro ato passou-se sem novidade.

Como é de supor, não faltaram no fim da ópera flores, ramalhetes e coroas; mas tão sediças [22] se tem tornado estas oferendas, que já perderam do seu valor e significação. Contudo, diremos que merecidas foram elas pela cantora, não tanto pelo que cantou naquela noite, como pelos seus anteriores trabalhos cênicos.

M. *Arganaz* roeu o seu papel que foi um gosto; esteve sublime de engasgação e cabriolas de voz. M. George cantou assim como quem não quer cantar. M. Pousseur... *representou* bem, e M. *Mouton* seguiu aos mais, como soem fazer homônimos. Para finalizar, ralharemos com Mme Levasseur por fazer tão pouco caso de si que não cultiva a sua voz, verificando-se nela aquele ditado: — *Dá Deus nozes a quem não tem dentes.*

[22] Assim no jornal.

Folhetim do Jornal do Commercio

6 DE OUTUBRO DE 1847

——— ———

CARTA DE MANUEL LUÍS EM DESPEDIDA. RESPOSTA À MESMA.

Meu caro Folhetinista.

Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens. Há tempos que não lhe escrevo, e desta falta me acuso; mas espero que me desculpará, sabendo que tenho andado cá pelo céu muito ocupado com a redação de um novo regulamento policial que desejo oferecer ao Teatro de S. Pedro para sua futura tranquilidade. Já havia tomado a peito este trabalho algo que soube dos distúrbios ocasionados pelos partidistas *dilettanti*, e dava-lhe agora com todo o afinco a última demão, constando-me que a estreia de um ator português [1] havia de novo exaltado os ânimos. Quando empreendo qualquer cousa levo-a a fim, e muito desejo que seja completa: um regulamento policial para teatro abandonado e desacreditado era trabalho perdido; e pois empreendi também escrever umas instruções que amigavelmente remeterei, por intermédio do anjo Gabriel, ao presidente do Teatro de S. Pedro, para sua maior glória e satisfação. Trabalhava com todo o amor e aplicação estes dous primores de obra, que dous serafins iam copiando em lindo bastardinho, quando, ao levantar a cabeça, dando um suspiro de contentamento por haver terminado o meu trabalho, vi diante de mim as veneráveis figuras de S. Pedro e de S. Francisco, que encaravam-me contristados. Levantei-me apressado e respeitoso, e largando a pena, agradeci, como devia, tão honrosa visita.

– Manuel Luís, disse-me o Apóstolo, muito triste e acabrunhado estou.

– Vós, senhor! lhe respondi eu; e por quê?

– O meu teatro lírico, tornou o Apóstolo, vai a definhar. Toda a sua companhia italiana acha-se no maior descrédito; o público foge de seus espetáculos. Erma e deserta se tem tornado a sua plateia, e as melhores óperas morrem apenas nascem. Este estado de cousas corta-me o coração e aflige-me sobremaneira. Sei, por informações, que quase todos os seus cantores acham-se em deplorável estado. Uma das prima-donas grita que é um tormento; a outra, por compensação, não grita, mas é porque tem a voz cansada. Com meneios e requebros preenche outra as cláusulas do seu contrato; com polidez e arte canta a segunda

[1] Miguel Arcanjo Lisboa, ator escriturado pelo teatro de S. Pedro. Estreou no espetáculo do dia 16 de setembro, no drama *A corte da Suécia. Jornal do Commercio,* 15 de setembro de 1847.

dama, mas nada pode fazer na posição em que está; [2] pelo nariz canta o contralto, [3] e vai com o bufo de parelha; [4] o tenor grande é um desastrado, nada sabe, nada entende, [5] e...

Aqui sorri-me eu; o Apóstolo, de enfiado, parou no seu discurso e perguntou:

– De que te ris, Manuel Luís?

– Santo Apóstolo, perdoai-me, lhe respondi respeitoso; creio que estais fazendo versos.

– Pode muito bem ser, tornou-me ele, aquele meu teatro tem feito maiores prodígios do que tornar poeta um rígido discípulo do Senhor; senão, observa o que por lá se passa, que desta triste verdade te convencerás. Por Deus, Manuel Luís, tenho, às vezes, ímpetos de fechar as portas do meu teatro e correr para fora com toda aquela súcia cantante que já para nada presta. Vê tu também como aquilo por lá se governa. O presidente terá bons desejos; mas atrapalham-no, embaralham-no, e ei-lo dando cincas. Em uma palavra, o meu teatro vai a definhar a olhos vistos, e eu não lhe posso valer!

– Não lhe podeis valer! interrompi eu admirado ao Apóstolo; não lhe podeis valer! e por que? Não é vosso o teatro? não sois um santo poderoso? Não tendes poder e crédito na corte celeste? O que vos impede pois de tomardes as providências necessárias para salvação daquela nossa casa tão querida e lastimada?

Com este meu argumentar, S. Pedro olhou para mim silencioso por alguns instantes, e suspirando disse depois:

– Manuel Luís, quer-se às vezes o que se não pode: tenho crédito, tenho, e disso me glorio; mas como dar merecimento e prestígio ao povo cantarejo, reabilitá-lo enfim? Pensas tu que é isto uma cousa de nonada, e que o público, que já de sobra o conhece, ainda estará de bom humor para aturá-lo? Ai de meu infeliz teatro, Manuel Luís! deram com ele em pantana. Os músicos da orquestra fazem proezas; a governança deixa-se guiar por caprichos; o teatro está imundo como uma pocilga; o azeite do lustre é mau e rançoso, e os cantores piores que o azeite. Com todo este *material*, o que se pode fazer que valha, já não digo a pena, mas alguns cobres? Vai tudo em debandada, meu bom Manuel Luís, e para descrédito meu, porque o padroeiro daquela casa de Orates... Quem tal diria?...

Assim falou o Apóstolo; e, como desanimado, deixou cair a cabeça sobre o peito e meditabundo conservou-se nessa posição por alguns momentos. O patriarca S. Francisco

[2] Trata-se, respectivamente, de Adeodata Lasagna e Adelaide Tissini Mugnay.
[3] Carlota Canonero.
[4] Paulo Franchi.
[5] Pela descrição física, infere-se que é Clemente Mugnay. Filippo Tati, também escriturado como tenor, tinha porte bem menor que C. Mugnay pelas descrições tecidas pelo folhetinista ao longo da "Semana Lírica".

bateu então violentamente com o cajado no chão, o que me fez a mim dar um pulo de espanto, e ao serafim, que copiava as minhas instruções policiais, deitar um borrão sobre o nome do juiz do teatro. O Apóstolo, tranquilo e sereno, levantou a cabeça, e, dirigindo-se ao patriarca, assim, falou-lhe:

– Tens razão, celestial colega, de tanto te azedares com a enumeração dos transtornos do meu teatro, e porque não menos digno de lástima é também o teu. Sei o que lá se passa e me condoo de ti.

O patriarca S. Francisco voltou-se para mim e com voz grave e pausada, exclamou: – Manuel Luís, se não fora blasfêmia afirmaria que ambos os teatros, o meu e o do colega S. Pedro, estão levados de todos os diabos! Já para nada prestam, e para nada valem! O colega acaba de enumerar sucintamente os embaraços e defeitos do seu, e agora direi eu também que o meu está outro que tal. Lá havia uma companhia lírica francesa que ia arranhando como podia certas óperas; por algum tempo tiveram algum crédito, mas isso foi de pouca duração, e o descrédito veio-lhe de seguida. A prima-dona merecia as simpatias do público e da imprensa; foi elogiada e animada como nunca o esperou ela nos seus mais exaltados sonhos de glórias; mas vai senão quando por uma leve censura que se lhe fez, tomou a *inabalável* resolução de não cantar mais...

– Desta me rio eu, santo patriarca, interrompeu S. Pedro; estes propósitos e resoluções de cantoras só iludem aos incautos; são palavras ocas de sentido, e que nada significam; não é assim Manuel Luís?

– Com permissão de vossas santidades, direi que o povo teatral tem para seu uso um dicionário particular, que só a prática nos ensina a decifrar. Administrei um teatro por alguns anos, lidei com essa gente, e conheço-lhes as manhas. O ator ou atriz, cantor ou cantora, que mereceu durante os seus trabalhos aplausos e elogios do público, com muito poucas execuções, ficam insuflados de orgulho, e na ocasião de renovarem os seus contratos tomam logo a *inabalável*, a *firme*, a *firmíssima*, a *sólida*, a *estabilíssima* resolução de não cantarem ou representarem mais.

– Porém isto parece contrassenso, interrompeu-me o patriarca; deveriam, antes, esses artistas, continuarem a trabalhar no lugar em que se lhes dá apreço...

– Isso querem eles, continuei eu; mas o querem de modo mais proveitoso às suas algibeiras. Em uma palavra, todas essas demonstrações de descontentamento, e desejos de deixarem o tablado que lhes tem servido de pedestal de glória, querem dizer *dinheiro*, e nada mais.

– Oh! Manuel Luís, não creio que assim seja! acudiu S. Francisco; não é possível que tão ignóbil motivo...

– Ignóbil, santo patriarca? *dinheiro*, ignóbil motivo! se-lo-á cá no céu, porém lá na terra, não! E demais, depende isso do modo de entender as cousas. O público, por exemplo, dá palmas em sinal de aprovação, mas o cantor ou a cantora calcula estas palmas em uns tantos réis, e na renovação dos contratos apresenta a soma total como apreciação do seu merecimento. E quem tem culpa disso? O público. Toma este simpatia por alguém, exalta-o, eleva-o, enche-o de orgulho e vaidade, e por fim deita-o a perder. Sempre disse, e ainda agora o direi, a nímia bondade do público, e a excessiva presunção dos artistas teatrais, causam a ruína dos empresários. Tornarei a repetir: quem, como eu, conhece o valor das *inabaláveis* resoluções, ri-se delas e vai à caixa ver se tem dinheiro para o aumento de ordenado que em breve será pedido.

Com esta explicação que dei, o patriarca mostrou-se mais sereno e prosseguiu:

– Julgas então que a minha *prima-dona* com mais alguns cobres ficará?

– E por que não? respondi eu. Para onde irá ela que mais aplaudida e querida seja! E além disso não foram os bonitos olhos dos fluminenses [6] que a trouxeram das bordas do *Seine*; e quem assim não pensar logra-se a si mesmo.

– Manuel Luís, disse então o Apóstolo, basta de parolar, reconheço a tua experiência nestas matérias, dou a ela inteiro crédito, mas não é este o motivo que aqui me traz, e ao colega S. Francisco; outro obséquio espero de ti.

– Ordenai, meu bom S. Pedro, tornei eu respeitoso; o que mandais deste vosso servo?

– Há mais de quinze dias, prosseguiu o Apóstolo, que não sei notícias do meu teatro...

– Disso também me queixo eu, interrompeu S. Francisco.

– Ambos nos queixamos, continuou o Apóstolo; e desta falta tornamos toda a culpa ao *Jornal do Commercio*, que não sei por que deixou de publicar a sua *Semana Lírica*. Estes jornalistas são sempre assim; falham na melhor ocasião. Pedimos-te, pois, meu querido Manuel Luís, que vás ao Rio de Janeiro saber o que há por lá de novo a esse respeito, para assim ficarmos descansados.

– Que eu vá ao Rio de Janeiro! Respondi eu com o coração pulando-me de contente no peito; e quando devo partir?

– Hoje mesmo, disse de pronto S. Francisco; e sem mais demora, porque estamos impacientes.

[6] No jornal, "Fluminenses", com inicial em maiúscula.

– Irei só ou acompanhado?

– Quem queres levar contigo?

– O maestro Bellini, que já foi meu companheiro de viagem.

– Pois seja, disseram os dous santos ao mesmo tempo. Vai procurá-lo e parte o quanto antes.

– Mas quantos dias, aventurei-me eu a dizer, se me concedem para observar o estado de ambos os teatros?

– Os que te parecerem suficientes, retorquiu-me o Apóstolo.

– E se derem por minha falta cá no céu?

– Tolo, acudiu prontamente S. Pedro; não sou eu o porteiro e nessa qualidade não posso fazer tudo quanto quero? Se duvidas das imunidades e regalias de um porteiro, pergunta ao das cadeiras do meu teatro quem lhe deu o direito de ser tão sem-cerimônia para com o público. Anda, vai, procura o maestro, e parte quanto antes.

S. Pedro e S. Francisco, depois de me haverem assim falado, dirigiram-se, conversando, para a porta do céu, e eu tomei os meus manuscritos dos serafins que os copiavam, guardei-os no bolso, e despedi aqueles, que foram pulando de contentes brincar o *tempo-será.* [7] Saí imediatamente em procura do maestro, e encontrei-o dormindo a sesta em cima de uma grande folha de papel pautado; acordei-o, disse-lhe ao que vinha, e de boa vontade aceitou ele o meu convite; levantou-se e cantarolando tomou o meu braço e encaminhamo-nos para a porta do céu, a qual, sendo aberta por S. Pedro, deu-nos livre passagem.

Pusemo-nos a caminho, meu caro folhetinista; com a velocidade do relâmpago devorávamos o espaço, e durante alguns milheiros de léguas não encontramos uma só alma. Ao chegarmos, porém, junto do Cruzeiro do Sul, ouvimos o ruído [8] de duas asas, e poucos momentos depois apareceu-nos o *Anjo da Harmonia*, que demandava o céu com toda a velocidade.

– Manuel Luís, disse-me o maestro, aquele é o Anjo da Harmonia*!* Donde virá ele?

– Não sei; pergunta-lhe.

– Salve, mensageiro celeste, bradou o maestro, porque tão apressado caminhas para as alturas?

– Fujo da terra, maestro, respondeu o anjo reconhecendo quem o interrogava, ou para melhor dizer, fujo do Rio de Janeiro, onde tenho sido atrozmente maltratado pela companhia

[7] Brincadeira infantil, também conhecida como esconde-esconde.
[8] No jornal, "suído", provável um erro tipográfico.

italiana e sua digna orquestra. Aquilo por lá, maestro, anda que é um horror, e para não renegar da minha essência celeste, bati asas, deixei o teatro lírico entregue ao seu abandono, e tomei o caminho do céu. Adeus maestro feliz viagem.

Assim falando, o Anjo da Harmonia apertou o voo, e em breve desapareceu por entre as estrelas. Bellini, ouvindo o que lhe ele [9] dissera, olhou para mim, suspirou, e sem dizer palavra, como quem a tudo estava resignado, seguiu o caminho da terra. Em menos de dous segundos achamo-nos no Largo do Rocio; o teatro estava aberto, entramos; representava-se a ópera *Cenerentola*.

Longo seria, meu caro folhetinista, consignar aqui por escrito todas as reflexões que eu e o maestro fizemos a respeito da representação, não só desta ópera, como de todas as outras que ouvimos durante quinze dias que frequentamos os teatros dessa corte. Cansados, aborrecidos, enfastiados, deixamos esses cantores medíocres, presunçosos e insuflados, com a firme tenção de não voltarmos tão cedo para ouvi-los e do fundo d'alma agradecemos a Deus tão salutar resolução. Escolha, meu caro folhetinista, em toda esta cidade o homem mais pachorrento, paciente e fácil de contentar, obrigue-o a ouvir a *Cenerentola* [10] pela Mugnay e pelo Franchi; a *Figlia del Reggimento* [11] pela Barbieri e pelo Vento, e a *Beatrice di Tenda* [12] pela Lasagna, e verá como se torna ele furioso e dá-se aos berros.

A propósito de *Beatrice di Tenda*. O maestro Bellini está furibundo com a Lasagna pelo modo por que cantou nesta sua ópera; tem dito desta cantora impropérios, e esteve quase não quase formulando contra ela uma acusação, e chamando-a a jurados pelo assassinato que cometera. Fui eu que o dissuadi desta ideia. Pobre maestro!

Como lhe dizia, meu caro folhetinista, deixamos, cheios de desgostos e pesares, os teatros dessa capital; mas antes de chegar ao céu paramos por alguns instantes no planeta Venus para recapitularmos as nossas impressões e darmos fiel conta a S. Pedro e S. Francisco. Foi o maestro o primeiro que me dirigiu a palavra, perguntando:

– Manuel Luís, que pensas tu dos dous teatros, italiano e francês, do Rio de Janeiro?

Tossi, tomei uma pitada, e com toda a seriedade e dignidade, respondi: – Maestro, bem sabes que de cantoria nada entendo; se os cantores são bons ou maus não to sei dizer, deixo lá esta matéria ao teu discernimento; mas posso dizer-te sem temor de errar, por isso que a

[9] Como no jornal.
[10] Ópera da qual o primeiro ato foi representado em 25 e 28 de setembro. Esse espetáculo contou também com o terceiro ato de *Torquanto Tasso.*
[11] Espetáculo dado em 23 de setembro, em homenagem à morte do primeiro imperador do Brasil, D. Pedro I.
[12] Apresentação em benefício de Clemente Mugnay, em 29 de setembro, que se iniciou com o segundo ato de *Beatrice di Tenda* e outros sete excertos de óperas já conhecidas.

experiência me constitui juiz competente, que o teatro de S. Pedro está nos seus arrancos de morte, e que em breve será cadáver. Há nesses estabelecimentos um infalível termômetro para mostrar o seu grau de vitalidade, e é este a *caixa*; durante as noites de espetáculo entramos dentro desta para calcular a receita e lembrado estarás, maestro, que grande foi o nosso espanto vendo o seu magro conteúdo, que nem para luzes dava. Eu cá sempre calculei por algarismos, e quando estes falham, falhando vai tudo. Isto é muito claro. Não há dinheiro porque os espetáculos não prestam, e o porquê não prestam, melhor do que eu dirá o maestro, que de solfa entende. Tenho explicado mercantilmente a morte do teatro, e agora espero que o maestro a explique artisticamente.

Bellini respondeu-me depois de breve meditar:

– De uma só cousa admiro-me, e muito, e é que os dous teatros líricos, italiano e francês, tenham se podido aguentar até hoje. Isto prova mais que tudo que o bom povo fluminense está sequioso de divertimentos, e que aceita com prazenteiro semblante gato por lebre. Vejamos quem são as cantoras italianas: *Lasagna, Mugnay, Meréa, Barbieri e Canonero*. Darei aqui breve resenha de seus merecimentos.

A Lasagna como atriz nada vale, e como cantora grita que é um tormento. Ora, ninguém dirá que é agradável despender-se dinheiro para ouvir gritar a compasso, e às vezes fora dele e de entoação. Há no homem um sentimento natural de repulsão, que se manifesta involuntariamente quando uma harmonia qualquer, que escuta com prazer, é interrompida ou adulterada por sons estridentes e discordantes. É curiosíssimo observar o grau de impressão que este defeito causa nos diversos indivíduos: este leva apressado as mãos aos ouvidos; aquele faz uma terrível careta; este outro estremece e dá um pulo como se o tocasse fluido elétrico; aquele outro solta um impropério, às vezes bem pouco delicado; enfim, segundo a sensibilidade dos tímpanos de cada um essas demonstrações tornam-se mais ou menos fortes. Tenho ouvido sempre dizer que *ninguém se conhece a si*, e eu acrescentarei, que *ninguém se ouve a si*; porque do contrário a Lasagna teria deixado de gritar.

A Mugnay tem boa escola de canto, pisa a cena com desembaraço, e possui além destas qualidades, que se adquirem pelo estudo e preceitos da arte, os dons que só dá a natureza, quais os de gentileza e graça; infelizmente porém tem a voz tão cansada e exaurida, que é uma lástima ouvi-la. É sabido por geral experiência que a garganta dos cantores e cantoras é um instrumento delicadíssimo, o menor vento o estraga, o mais pequeno [13] acidente

[13] Assim, no jornal.

o desarranja, e sobretudo, os dias que passam, já não digo os *anos*, o inutilizam: seja isto dito sem aplicação.

A Meréa é a melhor cantora de quantas se acham na companhia; mas, coitadinha, nada pode fazer, e pouco adianta-se na posição em que a colocaram. Não deve, porém, isto, desanimá-la, antes pelo contrário, sirva-lhe de estímulo para alcançar lugar mais vantajoso por meio de perseverantes estudos. Chegar aos primeiros postos por causas acidentais e proteções não admira, mas conquistá-los pelo mérito pessoal é que nos deve encher de louvável orgulho.

A Barbieri não canta, enfeita-se e atavia-se para entusiasmar a rapaziada. Isto é fácil de compreender: quem brilha por uma qualidade qualquer trata de aperfeiçoá-la se mais deseja merecer. A Barbieri muito bem conhece que o seu principal merecimento está menos na melodia e perfeição de sua voz do que nos meneios e requebrados do andar. As mulheres têm uma penetração particular para conhecerem dos dons que possuem, os que mais impressão nos causam; e tão avisadas são por natureza que para logo tratam de lhes dar incremento, a fim de melhor nos seduzirem. Assim explicam-se os requebros e garbos cênicos desta cantora, e seus olhares cintilantes; mas tudo isto não é cantar.

A Canonero... nem merece a pena de uma análise.

Dos cantores, direi que o Mugnay é um tenor desastrado, longo e obtuso; o Tati, cantor de muito merecimento, porém um pouco alquebrado; o Massiani, um barítono careteiro; o Franchi, um bufo palhaço, e... ora basta. Com semelhante gente não pode o teatro progredir; muito já tem durado, e por moribundo o dou.

Com esta sentença do maestro serrou-se-me o coração, e a custo perguntei:

– E que me dirás, meu caro maestro, da companhia francesa?

Com esta interpelação Bellini franziu os sobrolhos e respondeu-me:

– Estes *cantores-Gallos*, têm-se tornado ultimamente muito susceptíveis, e temo dar a minha opinião a seu respeito para não carregar a todo tempo com a culpa de haver dispersado a companhia com as minhas observações. Mas no entanto não posso deixar de dizer algumas palavras. A primeira cantora, Mlle Duval, tem tanta agilidade na voz quanta ingratidão no coração; por uma leve censura que se lhe fez, esqueceu-se de milhares de elogios que se lhe teceram. Isto prova ou muito orgulho e vaidade, ou pouco caso pelo público e pela imprensa que sempre a sustentaram e elevaram mais alto do que talvez merecia. É boa cantora, tem agradável semblante, conhece a cena, com inteligência desempenha os seus papéis, possui todas as qualidades de uma boa atriz; mas... É de lastimar que não possam vir as atrizes e cantoras ao mundo sem mal. Nada mais direi para que a respeitável mãe de Mlle Duval não

caia em síncope e não a obrigue a tomar de uma vez, e *deveras*, a inabalável resolução de deixar a tapera de Santa Cruz, para levar os seus gorjeios por aí algures. [14]

O Mullot, ou Arganaz como agora lhe chamam, é um pobre moço que tem tanta presunção quanta falta de voz; bem vejo que não há compensação; mas a culpa não é dele nem tão pouco minha. *Requiescat in pace*. [15]

O Gillemet é bom ator, pisa bem em cena e desempenha com arte todos os papéis de que se encarrega; a voz não lhe ajuda muito, mas não se torna desagradável.

O Pousseur e sua metade [16] são bons atores de *vaudeville*, e nada mais.

O Georges tem excelente voz; mas não estuda.

A Levasseur é uma travessa, e os demais companheiros podem entoar o *Deo gratias.* [17]

Assim se expressou o maestro, e eu ouvindo-o disse suspirando:

– Más novas temos de levar a S. Pedro e S. Francisco! Ai de mim!

– Más novas, é verdade, retorquiu o maestro. O Anjo da Harmonia tinha razão em fugir para o céu; e juro-te, Manuel Luís, que também eu tão cedo de lá não descerei para assistir às representações dos dous mencionados teatros.

– Nem eu tampouco! exclamei arrebatado.

E levantando voo, seguido do maestro, tomei pela via láctea, e, em breves segundos, achamo-nos à porta do céu. S. Pedro e S. Francisco, assim que nos avistaram, bradaram uníssonos:

– Manuel Luís, que novas me trazes do meu teatro?

---

[14] No dia 23 de setembro, a mãe de Artémise Duval, a prima dona do teatro francês, publicou no *Jornal do Commercio*, a seguinte declaração: "A Monsieur João Caetano dos Santos. Afin de vous éviter toute incertitude et vous sortir de l'embarras dans lequel vous êtes en ce moment relativment aux engagements que vous voulez contracter, e surtout pour empecher qu'on ne suspecte les bonnes et loyales intentions que vous avez manifestées hier en notre présence, j'ai l'honneur de vous infomrer qu'à partir du 26 prochain ma fille se regarde comme libre de tout engagement, et qu'à dater de ce jour 21 semptembre elle a pris l'inébrantable résolution de ne pas renouveler son engagement, vous priant d'agréer l'expression de sa reconnaissance pour tous vos bons procédés à son égard et votre humanité en faveur de ceux des artistes français qui y ont eu recours. [...] A. Duval". Depois dessa publicação, alguns outros artigos foram publicados por *A cadeira 50* que discutia se a soprano francesa ficaria ou não no Brasil.Depois de ter publicado que ela ficaria, em 10 de outubro, *A cadeira 50* publica em 29 de outubro que não é de fato certa essa resolução, visto que os artistas franceses todos voltavam para a Europa e Mlle Duval seria uma "espeque" da companhia dramática do teatro de São Francisco.

[15] "Descanse em paz", em português. Expressão retirada do salmo 4, versículo 9. Muitas vezes é empregada no sentido irônico, pois, mesmo no original, o termo não se referia à morte. TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, verbete 609.

[16] Sua mulher, Mme Pousseur, é também atriz e cantora da companhia francesa.

[17] "Graças a Deus", em português; expressão traduzida do grego, retirada das epístolas de São Paulo como, Primeira aos Coríntios, 15,57, e Segunda 2,14. Essa locução expressa um alívio diante de um acontecimento positivo; também é usada como resposta dos participantes na celebração da missa. TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, verbete 1489.

Olhei para os dous santos, e como quisesse falar, os soluços embargaram-me a voz e apenas soltei um estirado suspiro. Bellini quis vir em meu socorro, respondendo por mim; porém a comoção que dele se apoderou, por tão más novas que ia dar, estrangulou-lhe a voz. S. Pedro e S. Francisco compreenderam perfeitamente esta muda linguagem, e conhecendo que seus teatros estavam perdidos, lançaram-se nos braços um do outro e desataram a chorar como duas crianças.

Ai! Meu caro folhetinista, até os santos choraram no céu, pelo deplorável estado a que chegaram os teatros dessa cidade! Adeus, nem mais ânimo tenho para continuar, e creio mesmo que tão cedo não o importunarei mais com letras minhas. Mande-me dizer, por último favor, que ideia faz de todas estas cousas, e qual é, a seu ver, o futuro de nossos teatros.

Sua afeiçoada,

A ALMA DE MANUEL LUÍS.

Meu caro Manuel Luís,

Recebi a vossa carta, e tantas verdades nela se contém e tão de acordo vão com o meu pensar, que a tenho como escrita por mim. O teatro italiano está nos seus paroxismos; morrerá e muito breve. Dizem que o seu presidente vai convocar uma *junta*, para que o doente não lhe morra nas mãos; Deus os inspire nessa consulta; muito temo, porém, que nada façam. Os membros daquele corpo estão gangrenados e deteriorados, e só pela *amputação* se poderá salvar o doente. Quererão eles lançar mão deste violento remédio? Não sei.

O teatro francês não está em circunstâncias menos críticas. A prima-dona enfadou-se, e pede mais dinheiro para nos dar um ar de sua graça; [18] e os seus companheiros veem-se sacrificados com esta resolução, por isso que por si sós nada podem. É incrível que a cantora que mais favores e obséquios deve ao público, seja a causa principal da dissolução da companhia francesa! Bem se diz que de ingratos está a terra cheia; mas coitada! a culpa não é dela.

Disseste-me que tão cedo não me escreveríeis acerca de teatro, e eu, pensando bem as circunstâncias, outro tanto vou fazer. Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glórias dos nossos teatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade.

[18] Mlle Duval havia pedido 600$, ou seja, 600.000 réis ao invés dos 350.000 réis, que ganhou mensalmente naquela temporada de 1846-1847. *Jornal do Commercio,* "Correspondências", 27 de setembro de 1847.

O vosso servo obrigadíssimo

O FOLHETINISTA

Anno XXII. **Quarta feira 6 de outubro de 1847.** **N.º 276**

JORNAL DO COMMERCIO.

CÔRTE
POR UM ANNO........ 20$000
POR SEIS MEZES...... 10$000
POR TRES MEZES..... 5$000

PROVINCIAS.
POR UM ANNO........ 24$000
POR SEIS MEZES...... 13$000
POR TRES MEZES..... 7$000

O JORNAL DO COMMERCIO é propriedade de JUNIUS VILLENEUVE, cidadão brazileiro.

ULTIMAS DATAS. — INTERIOR.

Bahia.......	29 de setb.	Pernambuco..	24 de setb.
Ceará.......	13 de setb.	Porto-Alegre..	8 de setb.
Maranhão....	9 de setb.	Rio-Grande...	16 de setb.
Pará.........	5 de setb.	S.ta Catharina.	21 de setb.

EXTERIOR.

Antuerpia....	2 de agosto	Londres......	13 de agosto
Baltimore....	2 de agosto	Montevidéo...	17 de setemb
Buenos-Ayres.	14 de setb.	New-York....	31 de julho
Hamburgo....	2 de agosto	Paris.........	11 de agosto
Hâvre........	9 de agosto	Porto.........	14 de agosto
Lisboa.......	14 de agosto	Trieste.......	24 de julho
Liverpool.....	12 de agosto	Valparaiso ...	5 de julho

PARTIDA DOS CORREIOS.

OURO PRETO, Goyaz, Matto-Grosso, S. João d'El-Rei, Valença, Vassouras, Parahyba, Iguassú, Paty do Alferes, Parahibuna e Rio Bonito, 1, 8, 11, 16, 21 e 26.
S. PAULO, Itaguahy, S. João do Principe, Rezende, Itaspendy, Campanha, Pouso Alegre, Pouso Alto, Pirahy, Dôres, Arrozal, Barra Mansa, Angra, Paraty, Mangaratiba, Mambucaba e Passatres, 2, 7, 12, 17, 22 e 27.
CAMPOS, provincia do Espirito Santo, Macahé, S. João da Barra, Barra de S. João, Aldêa de S. Pedro e Cabo Frio, 3, 8, 13, 18, 23 e 28.
CANTAGALLO, Nova Friburgo, Magé, Santo Antonio de Sá, S. João de Itaborahy, Santa Anna e S. José do Rio Preto, 4, 14 e 24.
SAPUCAIA, 1, 10 e 20.
S. JOÃO D'EL-REI, Vassouras, Valença, Iguassú, Rio Preto, Goyaz e Cuiabá, 8, 18 e 28.
MAGÉ, Paquetá e Porto da Estrella, todos os dias.
NITHEROHY, todos os dias ás 10 h. da manhãa e 4 h. da t.

PARTIDA DOS OMNIBUS.

Botafogo.—Ida: ás 6, 7, 8, 9, 10 e 11 h. da m.; 1, 2, 4, 5, 6, e 7 da t.—Volta: ás 7, 8, 9, 10 e 11 da m.; 1, 2, 4, 5, 6, 7 e 8 da t.
Areal das Larangeiras.—Ida: ás 6 1/2, 7 1/2, 8 1/2 e 11 1/2 h. da m.; e 2 1/2, 4 1/2, 5 1/2 e 6 1/2 da t.: no domingo ha mais um carro extraordinario ás 10 1/2 da m.—Volta ás 7 1/2, 8 1/2 e 9 1/2 da m.; e 12 1/2, 3 1/2, 5 1/2, 7 e 7 1/2 da t.: no domingo ha mais um carro ás 11 1/2 da m.
Engenho Velho.—Ida: ás 6, 8 e 10 1/2 h. da m.; e 2, 4 e 6 da t.—Volta: ás 7, 9 e 11 1/2 h. da m.; e 3, 5 e 7 da t.
Rio Comprido.—Ida: ás 6 1/2 e 8 1/2 h. da m.; e 3 1/2 e 5 1/2 da t.—Volta: ás 7 1/2 e 9 1/2 h. da m.; e 4 1/2 e 6 1/2 da t.
Andarahy Pequeno.—Ida: ás 6 1/2 h. da m. e 4 1/2 da t.—Volta: ás 8 h. da m. e 6 da t.
S. Christovão.—Ida: ás 6 e 8 h. da m.; e 2 1/2, 4 1/2 e 6 1/2 da t.—Volta: ás 7 e 9 h. da m.; e 3 1/2, 5 1/2 e 7 1/2 da t.
Rua Nova do Imperador.—Ida: ás 6 1/2 e 8 1/2 da m.; e 3 e 5 da t.—Volta: ás 7 1/2 e 9 1/2 da m.; e 4 e 6 da t.

COMPANHIAS PUBLICAS.

Nomes das Comp.	*Quant. pag.*	*Ultimas vendas.*
Paquetes de vapor...	360$	18 setemb.. 170$000
Nitherohy..........	300$	24 abril.... 70$000
Omnibus...........	100$	7 novemb. 100$000
Monte de Soccorro..	100$	26 maio.... 130$000
Banco Commercial..	500$	30 setembro 670$000

EPHEMERIDES.

Minguante a 1, ás 4 horas e 42 minutos da manhãa.
Nova a 9, ás 8 horas e 13 minutos da manhãa.
Crescente a 17, ás 4 horas e 37 minutos da tarde.
Cheia a 23, ás 8 horas e 42 minutos da tarde.
Minguante a 30, ás 7 horas e 2 minutos da tarde.

6 DE OUTUBRO.

Nascimento do sol, 5 h. e 53 min. — Occaso, 6 h. e 8 min.

TEMPERATURA DE MANHÃA, AO MEIO DIA E DE TARDE.

Thermometro Fahrenheit,	70°,	73°,	74°.
» Réaumur,	17°,	18° 1/2,	18° 3/4.

CAMBIOS NO DIA 5 DE OUTUBRO.

Cambios sobre Londres.................		27 1/4 a 27 3/8
» » Paris		344 a 345
» » Hamburgo		640
Metaes. Onças hespanholas..............		28$500 a 28$700
» » da patria................		27$800 a 28$000
» Pesos hespanhóes.............		1$940 a 1$950
» » da patria..................		1$840 a 1$850
» Peças de 6$400, velhas		16$500 a 16$550
» Prata..........................		96 a 98
Apolices de 6 por cento.................		84 3/4 a 85
» provinciaes		83 1/4

FRETES.

Antuerpia....	70 s.	Hamburgo ...	nominal.
Canal........	80 s.	Hâvre........	80 frs.
Constantinopl.	75 s. a 80 s.	Marselha.....	60 a 70 s.
Estad.-Unidos	1.20 a 1.55	Trieste	65 s. a 70 s.

PARTE OFFICIAL.

MINISTERIO DA JUSTIÇA.

EXTRACTO DO EXPEDIENTE DE 1 DE OUTUBRO DE 1847.

Havendo sido declarado no relatorio da repartição dos negocios estrangeiros, apresentado á assembléa geral legislativa na sessão deste anno, que « não se tendo cumprido em Portugal o ajuste diplomatico concluido nesta côrte, aos 18 de março de 1841, entre este governo e o de S. M. Fidelissima, relativo a cartas simplesmente precatorias ou rogatorias expedidas pelas autoridades judiciarias dos dous paizes, devia considerar-se não existente »; e parecendo, á vista disso, que as nossas autoridades judiciarias não estavão obrigadas a cumprir iguaes cartas, ainda para simples citações sobre objectos civeis, pela supposição de que as expedidas neste imperio não erão cumpridas naquelle reino; o Sr. ministro da dita repartição acaba de communicar me não ser exacta esta supposição, porquanto o que constava das participações officiaes era que o governo de S. M. Fidelissima não prestára o seu assenso á parte da convenção que fazia o cumprimento de taes precatorias dependente de um—placet—dos governos contractantes, mas que as autoridades os cumprião e mandavão fazer as citações pedidas, sendo-lhes essas cartas apresentadas directamente. Convindo porém regular esta materia de modo que nem as nossas autoridades neguem o cumprimento ás cartas simplesmente citatorias, para objectos civeis, nem cumprão quaesquer que não estejão conformes com os principios adoptados na citada convenção: S. M. o Imperador manda declarar a V. S., para sua intelligencia e para o fazer constar a quem convier, que devem ser cumpridas e satisfeitas as cartas precatorias, citatorias ou inquiritorias, expedidas por autoridades judiciarias estrangeiras, que contiverem os seguintes quesitos:

1.º Que sejão simplesmente precatorias ou rogatorias, expedidas pelas autoridades judiciarias para simples citações ou inquirição de testemunhas, sendo repellidas quaesquer executorias, tragão ou não insertas as sentenças.

2.º Que as ditas cartas precatorias ou rogatorias sejão concebidas em termos civis e deprecativos, sem fórma ou expressão de ordem imperativa, sendo exceptuadas expressamente as citatorias que versarem sobre objectos criminaes.

3.º Que as ditas cartas sejão legalisadas pelos consules brazileiros respectivos, pela fórma prescripta no seu regulamento.

4.º Que a taes cartas sempre serão admittidos os embargos das partes que fôrem attendiveis em direito, e serão estes processados nos termos regulares, para serem julgados definitivamente, como fôr de justiça.

Deos guarde a V. S. — *Nicoláo Pereira de Campos Vergueiro.* — Sr. Manuel Ignacio Cavalcanti de Lacerda.

Expedirão se avisos identicos a todos os presidentes das provincias do imperio.

MINISTERIO DOS NEGOCIOS ESTRANGEIROS.

Rio de Janeiro. Ministerio dos negocios estrangeiros, em 5 de junho de 1847.

Illm. e Exm. Sr. — Em officio de 22 de abril ultimo me communica o consul geral deste imperio em Lisboa que, por decreto de 17 do mesmo mez, foi ali estabelecido para o assucar estrangeiro, tanto branco como mascavado, o direito de oitocentos e cincoenta réis por arroba de entrada, ficando nelle comprehendido o addicional creado pela lei de 6 de junho de 1839, e sujeito aos mais impostos addicionaes que pagão todos os outros generos em geral, devendo esta disposição ter vigor trinta dias depois de publicada; isto para evitar os inconvenientes e controversias a que dava lugar o systema de se marcar por escala os direitos.

O que me cumpre levar ao conhecimento de V. Ex. para sua intelligencia.

Deos guarde a V. Ex — *Saturnino de Souza e Oliveira.* — Sr. Manoel Alves Branco.

EXTERIOR.

Corresp do Jornal do Commercio.

Lisboa, 6 de agosto.

Rompeu-se o interdicto de dez mezes; tornou a haver liberdade de imprensa nesta terra. No dia 2 do corrente publicárão-se a *Revolução* e o *Patriota* pelo lado da opposição progressista, o *Estandarte* pelo lado dos cabralistas, e o *Tempo* pelo lado do governo.

José Estevão e Sampaio redigem o primeiro, o segundo é escripto por Leonel Tavares, o terceiro por Lopes de Lima e padre Lacerda, o quarto por Antonio Pereira dos Reis e Mendes Leal.

Inquestionavelmente a *Revolução* é o principal jornal, tanto pelas qualificações dos redactores como pelo formato e abundancia de materias. O *Estandarte* distingue-se pelo estylo furibundo do redactor da *Camara Optica*, e consta que recebe a collaboração habitual do proprio José Bernardo. O *Patriota* proporciona todos os dias uma multidão de artiguinhos, que são outras tantas picadas de alfinete no corpo ministerial. O *Tempo* por ora ostenta-se nebuloso e sem fixidade.

A avidez de ler os papeis publicos depois do forçado e longo silencio da imprensa é grande. Logo nos primeiros dias da liberdade de manifestar os pensamentos, enchêrão-se de gente as lojas dos livreiros e esgotárão-se as collecções de jornaes de todas as côres politicas. Vendêrão se dos primeiros numeros de todos os jornaes 2,000 e 3,000 exemplares, o que deu soffrivel alento aos proprietarios, por isso que a procura tem continuado.

Receiava-se algum ataque de gente dos batalhões de segunda linha, especialmente dos corpos da carta e do primeiro de atiradores, contra os estabelecimentos typographicos da opposição. Os donos destas officinas prevenirão as autoridades destas intenções, e, segundo o costume, nesta quadra excepcional, avisárão tambem os ministros das tres potencias Grãa-Bretanha, França e Hespanha. Entretanto, com muita satisfação tenho observado que até agora não ha motivo algum de queixa. Os soldados dos corpos de segunda linha creio que forão competentemente admoestados pelos commandantes para que não emprehendessem hostilidade alguma contra as imprensas, na intelligencia de que serião severamente castigados se desprezassem a insinuação.

Em geral, a attitude da imprensa de um e outro lado por ora não é muito encarniçada. A *Revolução* e o *Patriota*, com a exageração propria do espirito de partido, occupão-se em insistir no cumprimento do protocolo e em narrar os excessos e violencias commettidos na capital ou nas provincias.

O *Estandarte* dá por nulla, segundo sua autoridade privada, o protocolo e as quatro condições; acclama contra os estrangeiros que nos pertendem avassallar, exhorta o throno a que se liberte da vergonhosa tutella de Seymour, Varennes e Ayllon, e pede sem rebuço a inauguração de um ministerio em que entre o conde de Thomar.

O *Tempo* occupa-se em prégar a conciliação a em rebater as asserções da opposição progressista. Pelo enquanto, em lugar de achar censuravel a doutrina do *Estandarte*, elogia essa folha, declarando que é um valente campeão da liberdade legal.

O *Diario do Governo* por ora conserva-se de largo, sem tomar parte na polemica dos jornaes. O ministro da justiça Manoel Duarte Leitão, que se arvorou em censor da folha official, prescreveu essa impassibilidade ao redactor Francisco Eleutherio Castello Branco.

No 1º numero do *Estandarte* encontra-se o seguinte curioso documento:

« *Protesto.*—O abaixo assignado, sendo lhe mostrados os discursos de alguns membros do parlamento inglez e de deputados da camara de França, ultimamente pronunciados por occasião da questão *da intervenção* das tres potencias nos negocios de Portugal, e vendo que nelles os seus *aliás* mui dignos autores, sem criterio, sem *imparcialidade e faltos da circumspecção* que deve guiar os membros de um corpo legislativo, se tornárão materialmente écho das calumnias, falsidades e miserias que durante quatro ou mais annos, para fins bem conhecidos, espalhárão torpe e deslealmente os jornaes anarchistas deste paiz, tornando se assim aquelles cavalheiros, talvez sem o quererem, complices desse infernal plano com que se tem querido desfigurar para descredito de um partido inteiro, o systema de ordem, de paz e de segurança e prosperidade que estava plantado no paiz e fructificava a olhos vistos, protesta plenamente contra tal procedimento, absolutamente *falto de motivo*, inteiramente contrario á verdade e improprio de homens que se prezassem de ter sentimentos de justiça e liberdade; segundo estou certo, avaliárão sem precisão de grande analyse os homens imparciaes de todos os paizes, abrindo e estudando o grande livro dos factos que, por *desgraça desta nação*, convém a resposta mais convincente a tudo o que a calumnia se comprazeu de inventar para condemnar a politica e tornar odiosos os homens da administração que acabou em maio de 1846. Lisboa, 30 de junho de 1847. — *José Bernardo da Silva Cabral.* »

Quanto á questão palpitante do dia—*teremos ou não novo ministerio?*—a interpellação de sir Lacy Evans na camara dos communs em 22 do passado, e a resposta de lord Palmerston, lançião bastante luz sobre o assumpto e forão copiadas desde logo nos jornaes da opposição, sendo esquecidas nos ministeriaes. E' importante conhecer estas observações proferidas na tribuna britannica:

SIR DE LACY EVANS disse que, depois da responsabilidade que a Inglaterra tinha tomado sobre si a respeito dos negocios de Portugal, elle julgava a proposito, no ultimo dia da sessão, chamar a attenção do governo para o estado daquelle paiz. Elle desejava portanto perguntar ao nobre lord, secretario dos negocios estrangeiros, que progressos tinha feito o cumprimento das estipulações feitas com o governo portuguez. Segundo o que elle podia affirmar, parecia que a liberdade da imprensa ainda estava suspensa naquelle paiz, e que ainda não havia apparencias de mudança de ministerio.

O VISCONDE DE PALMERSTON:—Em resposta ao meu nobre e bravo amigo, devo declarar que julgo terem sido soltos todos os presos politicos em Portugal. Houve alguma demora, porque os negocios do Porto não estavão concluidos; mas a suspensão das garantias deve acabar no fim do mez, e tenho esperanças de que para a liberdade da imprensa aquelle prazo ainda será encurtado. Pelo que toca á formação de um novo ministerio, nada posso affirmar de positivo; mas este assumpto tambem está debaixo da consideração do governo de S. M. Posso accrescentar que estou seguro que a rainha de Portugal tem os mais puros desejos de cumprir fielmente as promessas que fez, e posso assegurar ao meu honrado e bravo amigo que o governo deste paiz *não será remisso em reclamar da rainha de Portugal a inteira e leal execução das promessas a que ella se obrigou.*

Em virtude das instrucções recebidas das côrtes de Londres, Paris e Madrid, os ministros respectivos apresentárão ao governo portuguez uma nota exigindo a mudança do ministerio em sentido mais de acordo com a opinião do paiz. Esta instancia tem collocado em grande apuro os homens da situação; tem-se celebrado conferencias sobre conferencias, a que tem assistido os duques de Saldanha e da Terceira, cardeal patriarcha, José da Silva Carvalho, arcebispo de Evora, conde do Casal, Duarte Leitão, Proença, Bayardo, visconde da Carreira, etc.

Segundo se diz, o duque da Terceira foi o unico que nestas reuniões fallou em favor dos Cabraes; todos os outros concordão e admittem que é preciso sacrificar esses dous homens á justa indignação do paiz, e que nem mesmo será possivel evitar que elles sejão accusados como delapidadores e concussionarios, logo que se reuna o parlamento.

O duque de Saldanha, que já foi accusado no *Estandarte* por nomear autoridades patuléas para o Minho, é um dos que mais se pronuncia *agora* contra os Cabraes. Tem visitado Rodrigo da Fonseca, o conde de Lavradio, Jervis de Atouguia e outras notabilidades da opposição; mas tem sido recebido com um certo grão de desconfiança, porque Saldanha muda com tanta facilidade, que não é possivel saber ao justo qual é a sua opinião n'um espaço de tempo dado.

Entretanto, como os dous marechaes não podem estar no mesmo campo, e como o duque da Terceira parece reconciliado com os Cabraes, nada mais natural do que ver o duque de Saldanha no campo opposto. Talvez que Saldanha mesmo consiga entrar no novo ministerio, propondo-se debellar o systema dos Cabraes, o que lhe será comtudo assaz difficil de realisar e ainda mais de conservar, attendendo a que é mal visto na côrte. Se não puder ser ministro de estado, propõe-se, segundo consta, ir para a embaixada de Paris, substituindo ali o barão de Renduffe, que será enviado para Madrid.

O banco de Portugal, desde que Carlos Morato Roma foi nomeado presidente da direcção, tem tido um objecto em vista acima de todos os outros, isto é, o restabelecimento do curso de metade do papel-moeda (notas) em todos os pagamentos. O conde do Tojal tem resistido a esta pretenção; mas os seus esforços não podem contrastar a influencia do banco, que allega não ter meios de realisar lucros sem essa concessão, annullando-se o decreto de tantos de junho, que limitou o papel-moeda a um terço na totalidade dos pagamentos.

Os cambistas contavão com o alcance desta medida, que faria descer o agio das notas e que ao mesmo tempo lhes daria o lucro quotidiano que dantes tinhão com o agio da compra e venda do papel-moeda. As folhas da opposição combatem a medida como prejudicial para o publico e contraria á carta constitucional, que só dá ás côrtes o poder de fixar o valor das moedas, etc. O negocio foi levado ao conselho de estado, sendo ali approvado por tres votos contra dous; os ministros, pelo contrario, rejeitão-no por tres votos contra dous. Se continuar a encalhar a pretenção do banco, é natural que a direcção augmente os embaraços do governo actual, e que, collocando-se do lado dos que promovem a sua queda, apresse ainda mais o termo da ephemera administração de 28 de abril.

O marquez da fronteira, actual governador civil de Lisboa, reclamou em maio deste anno ao governo para que os individuos dos corpos nacionaes da capital, apprehendidos no acto de se evadirem para os pronunciados, fossem mandados para Angola e Moçambique, assentando-se lhes praça nos corpos do ultramar por simples arbitrio da autoridade, sem preceder processo de qualidade alguma.

O supremo tribunal de justiça militar, ao qual foi presente esta reclamação, decidio em 29 de maio que ella não era compativel com os principios de justiça e que de modo algum devia ser admittida, não só porque ninguem póde ser castigado sem processo e sem sentença, como porque os corpos de segunda linha não devião de modo algum ser tratados como os de primeira, attendendo a que erão compostos de proprietarios, artistas e negociantes, para os quaes a vida militar não é uma profissão.

Esta decisão é assignada pelo conde de Semodães, barão de Extremoz, José Benedicto de Mello, Joaquim José de Almeida, Isidoro Francisco Guimarães, João Anacleto Gutierres e Antonio Barreto Ferraz e Vasconcellos.

O conde das Antas, instado pelos seus co-religionarios politicos e ameaçado de uma visita domiciliaria, tambem sahio a campo com o seu documento, e em data de 27 do passado dirigio aos representantes das tres potencias a seguinte exposição:

« Illm. e Exm. Sr. — Quando V. Ex., de acordo com os representantes das potencias alliadas, se dignou significar-me em abril do corrente anno as benevolas intenções das mesmas potencias ácerca da questão portugueza, eu, como presidente da junta, e todos os membros della duvidámos annuir ás condições que se nos offerecião de paz, sem garantias que de facto nos collocassem, e a todos os Portuguezes, a abrigo da má fé e perfidia que caracterisão o partido influente nos successos da noite de 6 de outubro, assaz conhecido em Portugal e na Europa inteira pela historia escandalosa destes ultimos annos.

Os acontecimentos posteriores impozerão nos a necessidade de receber essas condições de paz das baionetas alliadas, e a sua franca e leal observancia ficou confiada á honra das mesmas nações, empenhada no protocolo de 21 de maio e no convenio do Porto. Porém a facção dominante, constante na linha de conducta politica que se tem traçado, cogita em illudir os governos alliados, assim como tem constantemente illudido o infeliz povo portuguez; e se o consegue, um jugo de ferro se prepara para este povo generoso, se elle, levado da desesperação, não recomeçar furioso a guerra civil!

« Na verdade, Exm. Sr., não só se proroga indefinidamente a organisação de um gabinete que inspire confiança, e consequentemente a convocação das côrtes e a cicatrização das feridas do corpo social, senão que acintemente se preparão por modo traiçoeiro e mil vezes abominavel todos os estorvos á realisação do pensamento pacificador das potencias alliadas!

« Toda a força capitaneada pelos chefes mais furiosos dos clubs cabralinos converge sobre a capital, para tornar impossivel todo o governo que não seja puramente cabralista.

« Enquanto assim se preparão as cousas na capital, bandos de assassinos divagão nas provincias e perseguem de morte todos aquelles que seguirão a causa do Porto, que é muito alto o affirmo a V. Ex., a da immensa maioria dos Portuguezes. No Algarve, em Evora, em Castello Branco e em diversas partes do reino, se tem commettido assassinios atrozes. No Porto se repetem todos os dias as prisões.

« Em geral onde ha força armada não ha segurança individual, e a titulo de colher as armas do povo ha visitas domiciliarias onde se commettem horrores por meio dos quaes se preparão outros

---

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO

DE 6 DE OUTUBRO DE 1847

CARTA DE MANOEL LUIZ EM DESPEDIDA. RESPOSTA Á MESMA

Meu caro Folhetinista,

Gloria a Deos no céo, e paz na terra aos homens. Ha tempos que não lhe escrevo, e desta falta me accuso; mas espero que me desculpará, sabendo que tenho andado cá pelo céo muito occupado com a redacção de um novo regulamento policial que desejo offerecer ao theatro de S. Pedro para sua futura tranquillidade. Já havia tomado a peito este trabalho logo que soube dos disturbios occasionados pelos partidistas dilettanti, e dava-lhe agora com todo o afinco a ultima de mão, constando me que a estrêa de um actor portuguez havia de novo exaltado os animos. Quando emprehendo qualquer cousa levo-a a fim, e muito desejo que seja completa: um regulamento policial para theatro abandonado e desacreditado era trabalho perdido; e pois emprehendi tambem escrever umas instrucções que amigavelmente remette-ei, por intermedio do anjo Gabriel, ao presidente do theatro de S. Pedro, para sua maior gloria e satisfação. Trabalhava com todo o amor e applicação nestes dous primores d'obra, que dous seraphins ião copiando em lindo bastardinho, quando, ao levantar a cabeça, dando um suspiro de contentamento por haver terminado o meu trabalho, vi diante de mim as veneraveis figuras de S. Pedro e de S. Francisco, que encaravão-me contristados. Levantei-me apressado e respeitoso, e largando a penna, agradeci, como devia, tão honrosa visita.

— Manoel Luiz, disse-me o Apostolo, muito triste e acabrunhado estou.

— Vós, senhor! lhe respondi eu; e porque?

— O meu theatro lyrico, tornou o Apostolo, vai a definhar. Toda a sua companhia italiana acha-se no maior descredito; o publico foge de seus espectaculos. Erma e deserta se tem tornado a sua platéa, e as melhores operas morrem apenas nascem. Este estado de cousas corta-me o coração e affligi-me sobremaneira. Sei, por informações, que quasi todos os seus cantores achão-se em deploravel estado. Uma das primas-donas grita que é um tormento; a outra, por compensação, não grita, mas é porque tem a voz cansada. Com meneios e requebros preenche outra as clausulas do seu contracto; com polidez e arte canta a segunda dama, mas nada póde fazer na posição em que está; pelo nariz canta o contralto, e vai com o bafo de parelha; o tenor grande é um desastrado, nada sabe, nada entende, e....

Aqui sorri-me eu; o Apostolo, de enfiado, parou no seu discurso e perguntou:

— De que te ris, Manoel Luiz?

— Santo Apostolo, perdoai-me, lhe respondi respeitoso; creio que estais fazendo versos.

— Póde muito bem ser, tornou-me elle; aquelle meu theatro tem feito maiores prodigios do que tornar poeta um rigido discipulo do Senhor; senão, observa o que por lá se passa, que desta triste verdade te convencerás. Por Deos, Manoel Luiz, tenho ás vezes impetos de fechar as portas do meu theatro e correr para fóra com toda aquella sucia cantante que já para nada presta. Vê tu tambem como aquillo por lá se governa. O presidente terá bons desejos; mas atrapalhão-no, embaralhão-no, e ei-lo dando cincas. Em uma palavra, o meu theatro vai a definhar a olhos vistos, e eu não lhe posso valer!

— Não lhe podeis valer! interrompi eu admirado ao Apostolo; não lhe podeis valer! e porque? Não é vosso o theatro? não sois um santo poderoso? não tendes poder e credito na côrte celeste? O que vos impede pois de tomardes as providencias necessarias para a salvação daquella nossa casa tão querida e lastimada?

Com este meu argumentar, S. Pedro olhou para mim silencioso por alguns instantes, e suspirando disse depois:

— Manoel Luiz, quer-se ás vezes o que se não póde: tenho credito, tenho, e disso me glorio; mas como dar merecimento e prestigio ao povo cantarejo, rehabilita-lo emfim? Pensas tu que é isto uma cousa de nonada, e que o publico, que já de sobra o conhece, ainda estará de bom humor para atura-lo? Ai de meu infeliz theatro, Manoel Luiz! derão com elle em pantana. Os musicos da orchestra fazem proezas; a governança deixa-se guiar por caprichos; o theatro está immundo como uma posilga; o azeite do lustre é máo e rançoso, e os cantores peiores que o azeite. Com todo este *material*, o que se póde fazer que valha, já não digo a pena, mas alguns cobres? Vai tudo em debandada, meu bom Manoel Luiz, e para descredito meu, porque sou o padroeiro daquella casa de orates.... Quem tal diria?...

Assim fallou o Apostolo; e, como desanimado, deixou cahir a cabeça sobre o peito, e meditabundo conservou-se nessa posição por alguns momentos. O patriarcha S. Francisco bateu então violentamente com o cajado no chão, o que me fez a mim dar um pulo de espanto, e ao seraphim, que copiava as minhas instrucções policiaes, deitar um borrão sobre o nome do juiz do theatro. O Apostolo, tranquillo e sereno, levantou a cabeça, e, dirigindo-se ao patriarcha, assim fallou-lhe:

— Tens razão, celestial collega, de tanto te azedares com a enumeração dos transtornos do meu theatro, e porque não menos digno de lastima é tambem o teu. Sei o que por lá se passa e me condôo de ti.

O patriarcha S. Francisco voltou-se para mim e, com voz grave e pausada, exclamou:—Manoel Luiz, se não fôra blasphemia affirmaria que ambos os theatros, o meu e o do collega S. Pedro, estão levados de todos os diabos! Já para nada prestão, e para nada valem! o collega acaba de enumerar succinctamente os embaraços e defeitos do seu, e agora direi eu tambem que o meu está outro que tal. Lá havia uma companhia lyrica franceza que ia arranhando como podia certas operas; por algum tempo tiverão algum credito, mas isso foi de pouca duração, e o descredito veio-lhe de seguida. A prima dona merecia as sympathias do publico e da imprensa; foi elogiada e animada como nunca o esperou ella nos seus mais exaltados sonhos de gloria; mas vai senão quando por uma leve censura que se lhe fez, tomou a *inabalavel* resolução de não cantar mais....

— Desta me rio eu, santo patriarcha, interrompeu S. Pedro; estes propositos e resoluções de cantoras só illudem aos incautos; são palavras ocas de sentido, e que nada significão; não é assim Manoel Luiz?

— Com a permissão de vossas santidades, direi que o povo theatral tem para seu uso um diccionario particular, que só a pratica nos ensina a decifrar. Administrei um theatro por alguns annos, lidei com essa gente, e conheço lhes as manhas. O actor ou actriz, cantor ou cantora, que mereceu durante os seus trabalhos applausos e elogios do publico, com muito poucas excepções, ficão insufiados de orgulho, e na occasião de renovarem os seus contractos tomão logo a *inabalavel*, a *firme*, a *firmissima*, a *solida*, a *estabilissima* resolução de não cantarem ou representarem mais.

— Porém isto parece contrasenso, interrompeu-me o patriarcha; deverião antes esses artistas continuarem a trabalhar no lugar em que se lhes dá apreço....

— Isso querem elles, continuei eu; mas o querem de modo mais proveitoso ás suas algibeiras. Em uma palavra, todas essas demonstrações de descontentamento, e desejos de deixarem o tablado que lhes tem servido de pedestal de gloria, querem dizer *dinheiro*, e nada mais.

— Oh! Manoel Luiz, não creio que assim seja! accudio S. Francisco; não é possivel que tão ignobil motivo...

— Ignobil, santo patriarcha? *dinheiro*, ignobil motivo! se-lo-ha cá no céo, porem lá na terra não! E demais, depende isso do modo de entender as cousas. O publico, por exemplo, dá palmas em signal de approvação, mas o cantor ou a cantora calcula estas palmas em uns tantos réis, e na renovação dos contractos apresenta a somma total como apreciação do seu merecimento. E quem tem culpa disso? O publico. Toma este sympathia por alguem, exalta-o, eleva-o, enche-o de orgulho e vaidade, e por fim deita-o a perder. Sem, re disse, e ainda agora o direi, a nimia bondade do publico, e a excessiva presumpção dos artistas theatraes, causão a ruina dos emprezarios. Tornarei a repetir, quem, como eu, conhece o valor das *inabalaveis* resoluções, ri se dellas e vai á caixa ver se tem dinheiro para o augmento de ordenado que em breve será pedido.

Com esta explicação que dei, o patriarcha mostrou-se mais sereno e proseguio:

— Julgas então que a minha *prima-dona* com mais alguns cobres ficará?

— E porque não! respondi eu: para onde irá ella que mais applaudida e querida seja? E além disso não forão os bonitos olhos dos Fluminenses que a trouxerão das bordas do *Seine*; e quem assim não pensar logra-se a si mesmo.

— Manoel Luiz, disse então o Apostolo, basta de parolar, reconheço a tua experiencia nestas materias, dou a ella inteiro credito, mas não é este o motivo que aqui me traz, e ao collega S. Francisco; outro obsequio espero de ti.

— Ordenai, meu bom S. Pedro, tornei eu respeitoso; o que mandais deste vosso servo?

— Ha mais de quinze dias, proseguio o Apostolo, que não sei noticias do meu theatro....

— Disso tambem me queixo eu, interrompeu S. Francisco.

— Ambos nos queixamos, continuou o apostolo; e desta falta tornamos toda a culpa ao *Jornal do Commercio*, que não sei porque deixou de publicar a sua *Semana Lyrica*. Estes jornalistas são sempre assim; falhão na melhor occasião. Pedimos-te pois, meu querido Manoel Luiz, que vás ao Rio de Janeiro saber o que ha per lá de novo a esse respeito, para assim ficarmos descansados.

— Que eu vá ao Rio de Janeiro! respondi eu com o coração pulando-me de contente no peito; e quando devo partir?

— Hoje mesmo, disse de prompto S. Francisco; e sem mais demora, porque estamos impacientes.

— Irei só ou acompanhado?

— Quem queres levar comtigo?

— O maestro Bellini, que já foi meu companheiro de viagem.

— Pois seja, disserão os dous santos ao mesmo tempo; vai procura-lo e parte quanto antes.

— Mas quantos dias, aventurei-me eu a dizer, se me concedem para observar o estado de ambos os theatros?

— Os que te parecerem sufficientes, retorquio-me o Apostolo.

— E se derem por minha falta cá no céo?

— Tolo, acudio promptamente S. Pedro; não sou eu o porteiro, e nessa qualidade não posso fazer tudo quanto quero? Se duvidas das immunidades e regalias de um porteiro, pergunta ao das cadeiras do meu theatro quem lhe deu o direito de ser tão sem-ceremonia para com o publico. Anda, vai, procura o maestro, e parte quanto antes.

S. Pedro e S. Francisco, depois de me haverem assim fallado, dirigirão-se, conversando, para a porta do céo, e eu tomei os meus manuscriptos dos seraphins que os copiavão, guardei-os no bolso, e despedi aquelles, que forão pulando de contentes brincar o *tempo será*. Sahi immediatamente em procura do maestro, e encontrei o dormindo a sésta em cima de uma grande folha de papel pautado; acordei o, disse lhe ao que vinha, e de boa vontade aceitou elle o meu convite; levantou-se, e cantarolando tomou o meu braço e encaminhámo nos para a porta do céo, a qual, sendo aberta por S. Pedro, deu-nos livre passagem.

Pozemo-nos a caminho, meu caro folhetinista; com a velocidade do relampago devorámos o espaço, e durante alguns milheiros de leguas não encontrámos uma só alma. Ao chegarmos porém junto do cruzeiro do sul, ouvimos o ruido de duas azas, e poucos momentos depois appareceu nos o *Anjo da Harmonia*, que demandava o céo com toda a velocidade.

— Manoel Luiz, disse me o maestro, aquelle é o Anjo da Harmonia! Donde virá elle?

— Não sei; pergunta-lhe.

— Salve, mensageiro celeste, bradou o maestro, porque tão apressado caminhas para as alturas?

muito maiores, quando a facção tiver conseguido tornar o povo indefeso, depois de esmagado pela intervenção armada das maiores potencias da Europa.

« A conducta do governo absoluto, depois da entrada de Angoulême em Hespanha, será um modelo de politica e moderação, comparada com aquella que se propõe seguir em Lisboa, e da qual o seguido até hoje não é mais do que uma leve sombra. Eu mesmo, ameaçado diariamente não só por anonymos, mas por avisos fidedignos, e exposto a mil insultos, me vejo forçado a conservar-me em defesa como n'um paiz de barbaros; e por fim me decidi a pedir licença para expatriar-me.

« Será crivel, Exm. Sr., que as nações alliadas corressem em auxilio de uma facção contra Portugal inteiro, e que, emquanto desarmavão os defensores das liberdades publicas e os entregavão inermes ao furor dos sicarios de 6 de outubro, consintão que estes se conservem em toda a parte armados e em toda a parte perseguidores e assassinos? Eu não posso convencer-me de que os governos alliados subscrevão à escravisação e devastação de Portugal; não posso convencer-me de que se deixem illudir e deshonrar pelos cabralistas portuguezes; não posso, finalmente, convencer-me de que não sejão tomadas energicas medidas para a execução das promessas feitas e preliminares adoptados para a pacificação do reino.

« Instado vivamente por uma immensidade de compatriotas meus para levar à presença de V. Ex. as minhas instancias relativas ao fiel cumprimento dos quatro artigos, me animo a rogar a V. Ex. para que, em nome da nação que representa, interponha o seu valimento e autoridade para que quanto antes se organise um governo que introduza a disciplina no exercito, que dissolva os corpos irregulares de bandidos que vagueião e pratião disturbios em todo o Portugal; que escolha autoridades que pacifiquem em vez de exacerbar os animos; que convoque desde já os representantes da nação; que solte a imprensa e ponha em liberdade os presos politicos que ainda ha em Lisboa, no Porto e em differentes pontos do reino; porque é este o compromisso dos alliados, e por ventura o unico modo de pacificar Portugal, e porque seria intoleravel e para sempre reprehensivel que os alliados, tendo todos os meios e força, se deixassem illudir pelos damnados propositos e intenções dos revolucionarios da noite de 6 de outubro.

« Proximo a embarcar e a abandonar a minha desventurada patria, aproveito o ensejo de emittir a V. Ex. a mais sincera protestação, etc.—*Conde das Antas.* »

— 27 de julho.

Aylon, Varennes e Seymour respondêrão ao conde, observando que sentião muito os excessos praticados, e que podião assegurar a S. Ex. que empregarião todos os seus esforços em fazê-los cessar e exigir a execução do protocolo.

O facto é que, como já disse, a tranquillidade vai-se restabelecendo, e que, apezar dos odios dos partidos, o receio de dar lugar a reclamações das tres potencias vai obrigando o governo a ser energico nas recommendações que faz às autoridades. Os proprios jornaes da opposição, que até agora offerecião largo catalogo de assassinatos e espancamentos, vão-se reduzindo a narrações de insultos e chacotas, que por certo ninguem poderia evitar. Por exemplo, queixa-se o *Patriota* porque um official, vendo Joaquim Antonio de Aguiar a cavallo na rua, exclamára: « *Ora esta! soffre-se que o Aguiar ande por aqui!* »

— 8 de agosto.

Até agora a unica revogação de medidas inconstitucionaes, publicada na folha official, tem sido o decreto de 30 do passado inserto no *Diario* de 2, que annulla o decreto de 24 de dezembro de 1846 que suspendêra o jury de sentença, as providencias do decreto de 18 de fevereiro de 1847 sobre o processo crime contra os ausentes desde o art. 12 até 20, e as disposições do decreto de 21 de abril em opposição à reforma judiciaria.

A opposição insta pela revogação dos decretos de 7, 9, 13, 18 e 28 de outubro, e outros, que creárão corpos de voluntarios, por isso que às côrtes compete decretar a força armada.

Pede tambem a annullação do decreto do 1º de dezembro de 1846, prohibindo que se intentem processos aos alistados nos referidos corpos.

Pede a revogação dos decretos que derão curso forçado às notas do banco, e do decreto de 19 de novembro que reunio o banco e a confiança sob a denominação de — Banco de Portugal.

Esta reclamação hoje é impotente e impolitica: impotente, porque os interesses creados pelo decreto de 19 de novembro são tão fortes, que não seria possivel desannexar o banco da confiança sem proclamar a banca-rota; impolitica, porque reanima a inquietação dos capitalistas, alienando-os das sympathias da opposição e fortifica os que puxão para o extremo contrario.

Insta pela revogação dos decretos de 12 e 14 de outubro, chamando os cidadãos aos corpos do exercito e comminando-lhes as penas de desertores.

Exige-se a derogação completa e não parcial do decreto de 18 de fevereiro sobre o processo aos ausentes. Tambem se lembra o decreto de 20 de abril, pelo qual se alterou a alçada dos tribunaes commerciaes de primeira instancia e a medida que elevou de 11 a 15 os membros do supremo tribunal de justiça.

Quer-se a annullação do decreto dos fuzilamentos e do de 27 de outubro, pelo qual a rainha assumio os plenos poderes.

Finalmente, reclama-se a annullação do commando em chefe do exercito conferido a el-rei D. Fernando.

O mais galante é que o *Estandarte*, orgão cabralista, exige, e com mais ardor do que os pronunciados, a annullação do commando em chefe. Diz que, se se tratasse de uma guerra estrangeira, não se estranharia que el-rei tivesse aceitado o commando em chefe; mas que, sendo a guerra entre Portuguezes, andára muito mal aceitando esse cargo, de que aliás cumpre que se despoje quanto antes.

O facto de se ter el-rei decididamente pronunciado contra os dous Cabraes, Antonio e José, confessando que agora os conhece por concussionarios, é a origem desta animosidade do *Estandarte*.

Por decreto de 2 do corrente, se mandão abrir os cursos da Universidade de Coimbra, escola polytechnica e do exercito, que estiverão fechadas por espaço de dez mezes. Os exames do anno de 1846 começarão em setembro na Universidade de Coimbra. Ao menos temos a vantagem de annullar um anno (o de 1847) no andamento das formaturas de bachareis, uma das pragas deste reino.

O conde do Casal foi nomeado commandante da divisão militar do Porto.

A rainha Isabel continúa a divertir-se no sitio de S. Ildefonso, e convidou os generaes Ros de Olano e *Serrano* para lhe fazerem companhia.

O escandalo entre a rainha e o seu consorte chegou ao maior auge, visto que Isabel prohibio a seu marido que entrasse no palacio real de Madrid, e o documento em que assim o ordena sahio a publico e é o seguinte:

« Ministerio da guerra.—Exm. Sr.—Levei ao conhecimento do conselho de ministros o officio que do real sitio do Prado V. Ex. me dirigio em data de hoje, noticiando que S. M. el-rei tencionava amanhãa partir para esta capital, afim de que eu ordenasse que às 9 horas do dito dia se achasse postada (sem duvida no paço) a guarda do costume. O conselho de ministros, em cumprimento das ordens que recebeu da rainha, se vê na necessidade de manifestar a V. Ex., em resposta ao referido officio, que sente muito esta determinação de S. M., e que deseja ardentemente se digne desistir della passando para outro qualquer palacio, visto não querer o do Prado, pois que, pelas obvias razões que não podem occultar-se à penetração de S. M., esta vinda nas actuaes circumstancias seria sobremaneira prejudicial. Se apezar de tudo S. M. el-rei insistir, o conselho não póde deixar de offerecer à sua real consideração, com o devido respeito à sua augusta pessoa, que S M. a rainha *não lhe dá licença* para vir ao palacio de Madrid, agora que a mesma augusta senhora se acha no de S. Ildefonso. Sirva-se V. Ex. levar tudo ao conhecimento de S. M., e transmittir-me a sua real resolução. Deos guarde, etc. Madrid, 18 de julho, às 11 1/2 da noite. — Mazarredo. — Sr. marquez de Alcanices, mórdomo-mór de el-rei. »

Em presença deste documento, não é difficil reconhecer, depois dos outros successos posteriores ao consorcio da rainha de Hespanha, que se prepara alguma cousa de transcendente no reino vizinho, e que, ou a rainha Isabel ha de divorciar-se como pretende, escolhendo outro marido e conservando a corôa e o sceptro, ou terá de succumbir victima das intrigas e manejos da rainha Christina e da côrte de França.

INTERIOR.

MARANHÃO.

UM DIA AZIAGO!

Progressos da conciliação.

Hontem, vigesimo-quarto anniversario do primeiro dia brazileiro — o immortal 7 de setembro — foi solemnemente festejado, não só pelo governo como pelo partido que actualmente disputão o campo eleitoral: a liga arranjou o seu festejo em Santa Anna, e os Bemtevis em S. João; apresentando os ultimos uma nova e primorosa illuminação, boa musica (que desta vez não foi monopolisada) e variados fogos de vista, pelo que conseguirão attrahir um avultadissimo concurso de povo que cobria todo o pateo de S. João, as embocaduras das ruas até grande distancia, não contando a gente que povoava as janellas que circumdão o largo.

Quem poderia prever que o anniversario de um dia tão caro e sagrado para todos os Brazileiros, que o anniversario do dia 7 de setembro seria solemnisado nesta capital com a perda de sangue de irmãos, com a perda de sangue de nossos proprios concidadãos!!! Quem poderia prever que um partido que se intitula de conciliador, de regenerador da provincia, e que tem por seu chefe o Sr. Franco de Sá, actual presidente della, provocasse hontem à noite o rompimento de uma sanguinolenta guerra civil nesta tão illustrada e pacata cidade, guerra que esteve imminente e da qual só nos livrou a especial bondade da Providencia!!! Eis o estado a que nos tem reduzido o tão decantado systema conciliador do Snr. Franco de Sá!

Na verdade, tudo concorria para tornar o primeiro dia brazileiro, um dia de prazer e regozijo publico; porém assim não aprouve à liga e a seu protector! Em vez desse prazer, que ainda no principio da noite de hontem se devisava em todos os semblantes, tivemos tristeza, lagrimas, sangue, e sangue maranhense que foi derramado nas ruas desta cidade, sob a administração *conciliadora* do nunca assaz lembrado Sr Franco de Sá! O promotor de todos estes successos, força é que o digamos, o verdadeiro culpado de tão horriveis occurrencias, porque S. Ex. tudo podia prevenir.

Ninguem ignora nesta cidade que o conflicto de hontem era esperado desde a noite de 29 de julho passado, em que um imprudente, confiado na protecção do presidente da provincia que se achava presente, procurou com desassisados vivas dar occasião a scenas tão lamentaveis, e que, se não fosse a extrema prudencia do actual chefe de policia que conseguio a retirada dos turbulentos ligueiros, teriamos de deplora-las.

Este successo exacerbou os espiritos: os ligueiros certos do apoio do presidente, protestárão dar o troco do que elles chamavão desfeita, e emprazárão os seus adversarios para o dia 7 de setembro. Dias antes, boatos corrião por toda a cidade que os ligueiros havião passar por S. João, dar vivas à liga e morras ao lado opposto, e os mais ardentes davão sua palavra em como destruirião o fogo de vista e a illuminação. Estes boatos não erão geralmente acreditados; consideravão-nos como bravatas inoffensivas, filhas da exaltação em que estão os dous lados belligerantes: infelizmente forão repetidos e confirmados até o principio da noite do dia de hontem.

Se os ligueiros se mostravão audaciosos em realisar o seu intento, os opposicionistas nada lhes restavão, e dispozerão-se a defender a entrada dos assaltantes que por força querião passar, flanqueados de archotes, pela rua onde se achava collocado o fogo de vista, com o premeditado fim de queima-lo a um tempo e derruba-lo em sua passagem, como propalavão, e havia toda a razão para acreditar-se, por ser estreita a rua e não mui delicados nem bem intencionados os passeantes.

Com effeito, das sete e meia às oito horas da noite, largárão-se os ligueiros de Santa Anna para realisarem a aprazada entrada; os opposicionistas corrêrão a postos a obstarem a invasão, e em poucos minutos passárão os belligerantes de palavras a vias de facto! Ao primeiro encontro dos ligueiros, o refluxo da onda popular, apinhada na embocadura do becco do Chicão, acabou em um momento com a bella sociedade que se achava no largo de S. João. Muitas senhoras fogem espavoridas, outras rolão das cadeiras em que estavão sentadas, outras cahem nas calçadas e são maltratadas pelos encontrões de pessoas que correm em todas as direcções: tudo era confusão, tudo horror!

Entretanto, os opposicionistas levárão de rojo os ligueiros até a rua Grande, havendo de parte a parte grande numero de feridos, o que não impedio que os assaltantes viessem à carga tres ou quatro vezes. Intervindo algumas patrulhas de policia no conflicto, forão igualmente feridos na cabeça varios soldados. A final appareceu uma forte partida de fuzileiros e outra de policia, e, para acabar com o conflicto, carrega (na ultima assaltada em que os *conciliadores* ligueiros, com escravos na frente, já empregavão um chuveiro de fundos de garrafas e pedras de que forão despidas as calçadas) à baioneta a partida dos fuzileiros às ordens do Sr. tenente coronel Falcão, desde o largo de S. João até à rua Grande, sahindo feridos alguns dos mais fogosos combatentes.

A carga de baioneta, que o digno tenente-coronel Falcão não quiz executar sem ordem escripta do presidente, apezar da insistencia de varios ligueiros muito ouvidos em palacio, obstou a repetição de scenas tão deploraveis, especialmente quando se notava que a resistencia do lado opposicionista era feita em grande parte por cidadãos da primeira ordem, os principaes maltratados, ao paço que a liga mandava para a frente miseraveis assalariados e escravos.

Muitos forão os cidadãos feridos e contusos, e entre estes os de que temos noticia avultão o commandante superior José Corsino da Silva Raposo, o Dr. José Maria Barreto Junior, o coronel Antonio Jansen do Paço, Florencio Manoel de Mattos, Luiz Canuto de Lemos, Egidio Launé, o tenente-coronel Feliciano Antonio Falcão, Manoel José do Amaral e Cunha, o tenente Ignacio Frazão Varella, Emigdio Gomes, o Dr. João Pedro Dias Vieira, o Dr. Tiberio Cesar de Lemos, o Dr. Alexandre Theophilo de Carvalho Leal, José Clementino dos Reis, Raymundo João dos Reis, 14 soldados de policia, etc., etc. Calcula-se em 60 e tantos o numero de contusos e feridos de ambos os lados: por ora nada podemos affirmar com segurança.

Depois de queimado o fogo de vista, conseguirão os ligueiros passar por S. João (já depois de meia noite) por entre uma ala de soldados de fuzileiros e policia, vociferando morras aos Bahianos, e outros insultos que forão dignamente repellidos!

Assim, aquillo que não poderão alcançar pelos proprios brios, obtiverão pela protecção da força publica! Não lhes invejamos a gloria.

Eis o que à pressa podemos relatar; apenas procuramos esboçar com toda a exactidão os factos mais salientes desta noite fatal, em que um partido creado, protegido, açulado pelo governo que se proclama *conciliador*, concorreu para se derramar o sangue maranhense na capital da provincia. (*Observador.*)

RIO DE JANEIRO.

JORNAL DO COMMERCIO.

Consta-nos que o Sr. Antonio Pereira Pinto foi nomeado juiz municipal para Campos, e que forão removidos os seguintes Srs.: Francisco Soares Bernardes de Gouvêa, de Campos para Iguassu; Luiz Francisco da Camara Leal, de Iguassú para Itaborahy; Joaquim Bandeira de Gouvêa, de Itaborahy para Uberaba, em Minas; José Antonio de Oliveira e Silva, de Cabo Frio para Angra dos Reis; e João José Coitinho, de Angra para Cabo Frio.

Dissemos no *Jornal do Commercio* de hontem que, tendo entrado o vapor *Pernambucana* antes das 5 horas da tarde do dia 4, só tinhamos recebido as nossas folhas às 9 horas da noite; e hontem mesmo nos foi dirigida uma reclamação por parte de um Sr. empregado do correio, para nos demonstrar que, se attribuiamos a demora de que nos queixáramos à falta de zelo de seus collegas, menos justa tinha sido a accusação, porquanto com a maior actividade se tinhão occupado todos na separação dos jornaes para as folhas diarias, os quaes forão entregues conjunctamente com os officios do governo.

Não nos queixámos de falta de activade nos Srs. empregados do correio, que muitos conhecemos nós, já o dissemos, cheios de zelo e de dedicação pelo serviço publico. Queixamo-nos, sim, do *systema*, e basta o exemplo occorrido ante-hontem para provar a necessidade que ha de reforma-lo. Tres horas para separar das poucas malas do norte sómente os officios do governo e os jornaes das folhas diarias! Será toleravel o systema que faz perder tanto tempo aos empregados, e que por tanto tempo demora a correspondencia?

CORRESPONDENCIAS.

NEGOCIOS DO MARANHÃO.

Sr. Redactor. — Suspendendo a continuação de minha polemica com o Sr. senador Costa Ferreira, por ser objecto muito secundario à vista das noticias que vierão do Maranhão no ultimo vapor, peço-lhe que publique a carta junta (pela qual me responsabiliso), de pessoa notavel daquella provincia. Convém que por toda a parte se conheção os acontecimentos que tiverão lugar na capital do Maranhão, e à face do proprio presidente Franco de Sá. Este conflicto, que causou o maior abalo em toda a cidade de S. Luiz, não é senão o preludio da desordem que o Sr. Franco de Sá está estupidamente promovendo, conforme já vaticinei. Nas mãos do governo está a salvação do Maranhão.... O Sr. Costa Ferreira bem póde ir ajudar seu sobrinho na *gloriosa* conquista em que se acha empenhado.... Eis, Sr. Redactor, os fructos da conciliação! Quem melhor pintou o estado da provincia, eu ou o Sr. Costa Ferreira, que acha tudo ali em maré de rosas? O governo decidirá.

Sou, Sr. Redactor, etc.,

JOSÉ JANSEN DO PAÇO.

Maranhão, 10 de setembro de 1847.

Estimo a sua saude, etc.

Das gazetas que lhe remetto, verá o desaguisado que houve nesta cidade na noite de 7 do corrente, tudo promovido pelo presidente da provincia!

O chefe de policia, na vespera e na tarde do dia 7, lhe participou que os ligueiros tencionavão insultar e escangalhar, tanto o fogo de artificio como a illuminação que os Bemtevis tinhão em S. João; mas S. Ex., que foi o autor dessa idéa, respondeu que os ligueiros tinhão direito de passar por onde quizessem. O resultado foi haver um terrivel choque entre os dous partidos, do qual sahirão, pelo menos, algumas 100 pessoas feridas, entre os quaes contão-se as pessoas nomeadas no *Observador*. Porém, se não fossem as rogativas do Cerqueira e do Falcão, os taes ligueiros tinhão levado uma esfrega mestra, pois por tres vezes derão uma tão violenta corrida, que derribavão muitas senhoras, crianças e homens que vinhão ver o nosso festejo, e que se achavão no largo do Carmo, rua Grande e Santa Anna.

Eu tive uma leve contusão na cabeça, de uma pedrada que me atirárão.

O Sá capacitou-se que, insultando-nos os ligueiros, estes alcançarião grande força moral sobre nós, e que por consequencia estavão ganhas as eleições. Enganou-se; pois nem a tropa nos póde conter, porque o mesmo batalhão de policia foi levado de rojo por nós, quando nos quiz impedir de darmos nos ligueiros. Não ha ninguem que tenha algum juizo que não diga que fizemos muito bem; até os indifferentistas censurão o Sá duramente, pelo seu procedimento. Emfim, este homem podia ter causado uma grande anarchia nesta cidade, e por conseguinte em toda a provincia, se não fosse a nossa prudencia; e assim mesmo elle tem tido tal habilidade de exaltar tanto os animos, que todos receião grandes catastrophes nesta provincia. O homem é um doudo varrido. Quer pela força das demissões e das baionetas esmagar uma maioria immensa, afim da sua liga imperar; e isto é impossivel. Não é assim que se governa.

Peço-lhe que mande transcrever o artigo do *Estandarte*, que trata deste acontecimento, nas gazetas que achar conveniente, pois é necessario que todo o imperio conheça quem é o Sr. Sá. O Cerqueira, nesta data, manda uma representação ao ministro da justiça, na qual narra tudo com verdade, e diz que a provincia se acha em vesperas de uma revolução; o que é tambem verdade. Veremos o que faz o governo...

Sr. Redactor. — Sou chamado à responsabilidade pelo celebre Manoel Alvares dos Santos Pessoa, por antonomasia — Rato inchado —, para provar o que avancei em uma correspondencia que fiz publicar no *Jornal* de 8 de setembro proximo passado. Custa-me a acreditar que esse senhor a tanto se anime, conscio, como deve estar, da verdade dos factos que publiquei. Consta-me que esse senhor e o seu amigo ex-feitor blasonão com a protecção de todo o partido saquarema, e que se gabão de sahir victoriosos; eu porém nada receio, e confio na honra dos juizes que tem de julgar pelas provas que hei de apresentar: ellas são tantas e de tal natureza, que, a não ser juiz um Sayão Lobato, penso que nenhum outro será capaz de desprezar as minhas provas e attender sómente à opinião politica do meu adversario. Aguardo pois o resultado, que prometto fazer publicar, assim como tomo a tarefa de continuar a publicar todas as malvadezas e traficancias do tal Gil-Braz de nossos dias; e para poder levar a effeito, rogo a todas as pessoas que tem sido victimas do tal — Rato inchado — o especial favor de communicarem ao abaixo assignado o que souberem, dirigindo-se a mim pelo correio para Iguassú, ou na côrte à rua da Quitanda n. 89. — *Antonio Moreira Coelho Louzada.*

PUBLICAÇÃO A PEDIDO.

Pernambuco, 25 de setembro de 1847.

Meu caro tio e Sr. — No ante penultimo vapor lhe escrevi, e no ultimo não o fiz por estar na Ponte de Uchôa e ignorar sua sahida, do que lhe peço desculpa, e agora serei pouco extenso por estar com os olhos inflammados e não poder ter applicação; no entanto lhe direi que em nossa familia não ha novidade, e todos ficão de saude e lhe envião recommendações. Tenho visto minha tia a Illm. Sra. D. Joaquina, que me parece estar em boa disposição, e só afflicta com a sua demora nessa côrte.

Estão-se ultimando as eleições, e os candidatos da Praia tem prevalecido em quasi todas as freguezias da cidade onde tem reinado perfeito socego, e posso afiançar-lhe que nunca as vi mais pacificas. Os baronistas, quando as virão perdidas, abandonárão o campo, e tem feito mil protestos e empregado toda a casta de intrigas para ver se conseguem que o senado as torne a annullar, e por isso tentárão roubar a urna da freguezia do Recife, o que não conseguirão apezar de a terem quebrado, e por isso foi feita hontem a dita eleição com todo o socego. Eu sahi eleitor na minha freguezia, aonde fui um dos mais votados, e o meu voto será o mesmo que foi da antecedente eleição.

Bem desejava ser mais extenso, porém não posso pois não sei mesmo o que escrevo, e por isso finaliso como sempre, assignando-me pelo seu sobrinho, amigo e muito obrigado. *Joaquim.*

[illegible]

PRAÇA, 5 DE OUTUBRO, *às 5 horas da tarde.*

Cambio: — Nada feito.

Apolices: — Vendêrão-se *provinciaes* a 83 1/4.

Café: — Vendas moderadas.

Embarques de hoje.

H. e Argand (Hâvre), 811 saccas; J. Gasser

— Fujo da terra, maestro, respondeu o anjo reconhecendo quem o interrogava, ou para melhor dizer, fujo do Rio de Janeiro, onde tenho sido altamente maltratado pela companhia italiana e sua digna orchestra. Aquillo por lá, maestro, ainda que é um horror, e para não renegar da minha essencia celeste, bati azas, deixei o theatro lyrico entregue ao seu abandono, e tomei o caminho do céo. Adeos maestro, feliz viagem.

Assim fallando o Anjo da Harmonia, apertou o vôo, e em breve desappareceu por entre as estrellas. Bellini, ouvindo o que lhe elle dissera, olhou para mim, suspirou, e sem dizer palavra, como quem a tudo estava resignado, seguio o caminho da terra. Em menos de dous segundos achámo-nos no largo do Rocio; o theatro estava aberto, entrámos; representava-se a opera *Cenerentola.*

Longo seria, meu caro folhetinista, consignar aqui por escripto todas as reflexões que eu e o maestro fizemos a respeito da representação, não só desta opera, como de todas as outras que ouvimos durante quinze dias que frequentamos os theatros dessa côrte. Cansados, aborrecidos e enfastiados, deixámos esses cantores medíocres, presumpçosos e insuflados com a firme tenção de não voltarmos tão cedo para ouvi-los e do fundo d'alma agradecemos a Deos tão salutar resolução. Escolha, meu caro folhetinista, em toda esta cidade o homem mais pachorrento, paciente e facil de contentar, obrigue-o a ouvir a *Cenerentola* pela Mugnay e pelo Franchi; a *Figlia del Regimento* pela Barbieri e pelo Vento, e a *Beatrice di Tenda* pela Lasagna, e verá como se torna elle furioso e dá-se aos perros.

A proposito de *Beatrice di Tenda.* O maestro Bellini está furibundo com a Lasagna pelo modo por que cantou nesta sua opera; tem dito desta cantora improperios, e esteve quasi não quasi formulando contra ella uma accusação, e chamando-a a jurados pelo assassinato que commettêra. Fui eu que o dissuadi desta idéa. Pobre maestro!

Como lhe dizia, meu caro folhetinista, deixámos, cheios de desgostos e pezares, os theatros dessa capital; mas antes de chegar ao céo paramos por alguns instantes no planeta Venus para recapitularmos as nossas impressões e darmos fiel conta a S. Pedro e S. Francisco. Foi o maestro o primeiro que me dirigio a palavra, perguntando:

— Manoel Luiz, que pensas tu dos dous theatros italiano e francez do Rio de Janeiro?

Tossi, tomei uma pitada, e com toda a seriedade e dignidade, respondi: — Maestro, bem sabes que de cantoria nada entendo; se os cantores são bons ou máos não l'o sei dizer, deixo lá esta materia ao teu discernimento; mas posso dizer-te sem temor de errar, por isso que a experiencia me constitue juiz competente, que o theatro de S. Pedro está nos seus arrancos de morte, e que em breve será cadaver. Ha nesses estabelecimentos um infallivel thermometro para mostrar o seu grão de vitalidade, e é este a *caixa*: durante as noites de espectaculo entrámos dentro desta para calcular a receita, e lembrado estarás, maestro, que grande foi o nosso espanto vendo o seu magro conteudo, que nem para luzes dava. Eu cá sempre calculei por algarismos, e quando estes falhão, falhado vai tudo. Isto é muito claro. Não ha dinheiro porque os espectaculos não prestão, e o porque não prestão, melhor do que eu dirá o maestro que de solfa entende. Tenho explicado mercantilmente a morte do theatro, e agora espero que o maestro a explique artisticamente.

Bellini respondeu-me depois de breve meditar:

— De uma só cousa admiro-me, e muito, e é que os dous theatros lyricos, italiano e francez, tenhão se podido aguentar até hoje. Isto prova mais que tudo que o bom povo fluminense está sequioso de divertimentos, e que aceita com prasenteiro semblante gato por lebre. Vejamos quem são as cantoras italianas: *Lasagna, Mugnay, Meréa, Barbieri* e *Canonero.* Darei aqui breve resenha de seus merecimentos.

A Lasagna como actriz nada vale, e como cantora grita que é um tormento. Ora, ninguem dirá que é agradavel despender-se dinheiro para ouvir gritar a compasso, e às vezes fóra delle e de entoação. Ha no homem um sentimento natural de repulsão, que se manifesta involuntariamente quando uma harmonia qualquer, que escuta com prazer, é interrompida ou adulterada por sons estridentes e discordantes. É curiosissimo observar o grão de impressão que este defeito causa nos diversos individuos: este leva apressado as mãos aos ouvidos; aquelle faz uma terrivel careta; est'outro estremece e dá um pulo como se o tocasse fluido electrico; aquell'outro solta um improperio, às vezes bem pouco delicado; emfim, segundo a sensibilidade dos tympanos de cada um, essas demonstrações tornão-se mais ou menos fortes. Tenho ouvido sempre dizer que *ninguem se conhece a si*, e eu accrescentarei que *ninguem se ouve a si*; porque do contrario a Lasagna teria deixado de gritar.

A Mugnay tem boa escola de canto, pisa a scena com desembaraço, e possue além destas qualidades, que se adquirem pelo estudo e preceitos da arte, os dons que só dá a natureza, quaes os de gentileza e graça; infelizmente porém tem a voz tão cansada e exhaurida, que é uma lastima ouvi-la. É sabido por geral experiencia que a garganta dos cantores e cantoras é um instrumento delicadissimo, o menor vento o estraga, o mais pequeno accidente o desarranja, e sobretudo, os dias que passão, já não digo os *annos*, o inutilisão: seja isto dito sem applicação.

A Meréa é a melhor cantora de quantas se achão na companhia; mas, coitadinha, nada póde fazer, e pouco adianta se na posição em que a collocárão. Não deve porém isto desanima-la, antes pelo contrario sirva lhe de estimulo para alcançar lugar mais vantajoso por meio de perseverantes estudos. Chegar aos primeiros postos por causas accidentaes e protecções não admira, mas conquista-los pelo merito pessoal é que nos deve encher de louvavel orgulho.

A Barbieri não canta, enfeita-se e atavia-se para enthusiasmar a rapasiada. Isto é facil de comprehender: quem brilha por uma qualidade qual quer trata de aperfeiçoa-la se mais deseja merecer. A Barbieri muito bem conhece que o seu principal merecimento está menos na melodia e perfeição de sua voz do que nos meneios e requebrados do andar. As mulheres tem uma penetração particular para conhecerem dos dons que possuem, os que mais impressão nos causão; e tão avisadas são por natureza que para logo tratão de lhes dar incremento, afim de melhor nos seduzirem. Assim explicão-se os requebros e garbos scenicos desta cantora, e seus olhares scintillantes; mas tudo isto não é cantar.

A Canonero... nem merece a pena de uma analyse.

Dos cantores, direi que o Mugnay é um tenor desastrado, longo e obtuso; o Tati, cantor de muito merecimento, porém um pouco alquebrado; o Massiani, um barytono careteiro; o Franchi, um buffo palhaço, e... ora basta. Com semelhante gente não póde o theatro progredir; muito já tem durado, e por moribundo o dou.

Com esta sentença do maestro serrou-se-me o coração, e a custo perguntei:

— E que me dirás, meu caro maestro, da companhia franceza?

Com esta interpellação Bellini franzio os sobr'olhos e respondeu-me:

— Estes *cantores-Gallos* tem-se tornado ultimamente muito susceptiveis, e temo dar a minha opinião a seu respeito para não carregar a todo tempo com a culpa de haver dispersado a companhia com as minhas observações. Mas no entanto não posso deixar de dizer algumas palavras. A primeira cantora, Mlle. Duval, tem tanta agilidade na voz quanta ingratidão no coração; por uma leve censura que se lhe fez, esqueceu-se de milhares de elogios que se lhe tecêrão. Isto prova ou muito orgulho e vaidade, ou pouco caso pelo publico e pela imprensa que sempre a sustentárão e elevárão mais alto do que talvez merecia. É boa cantora, tem agradavel semblante, conhece a scena, com intelligencia desempenha os seus papeis, possue todas as qualidades de uma boa actriz; mas. ... É de lastimar que não possão vir as actrizes e cantoras ao mundo sem mãi. Nada mais direi para que a respeitavel mãi de Mlle. Duval não cáia em syncope e não a obrigue a tomar de uma vez, e *deveras*, a inabalavel resolução de deixar a tapera de Santa Cruz, para levar os seus gorgeios por ahi algures.

O Mullot, ou Arganaz como agora lhe chamão, é um pobre moço que tem tanta presumpção quanta falta de voz; bem vejo que não ha compensação; mas a culpa não é delle nem tão pouco minha. *Requiescat in pace.*

O Guillemet é bom actor, pisa bem em scena e desempenha com arte todos os papeis de que se encarrega; a voz não lhe ajuda muito, mas não se torna desagradavel.

O Pousseur e sua metade são bons actores de vaudeville, e nada mais.

O Georges tem excellente voz; mas não estuda.

A Levasseur é uma travêssa, e os demais companheiros podem entoar o *Deo gratias.*

Assim se expressou o maestro, e eu ouvindo-o disse suspirando:

— Más novas temos de levar a S. Pedro e S. Francisco! Ai de mim!

— Más novas, é verdade, retorquio o maestro. O Anjo da Harmonia tinha razão em fugir para o céo; e juro-te, Manoel Luiz, que tambem eu tão cedo de lá não descerei para assistir às representações dos dous mencionados theatros.

— Nem eu tão pouco! exclamei arrebatado.

E levantando o vôo, seguido do maestro, tomei pela via lactea, e em breves segundos achámo-nos à porta do céo. S. Pedro e S. Francisco, assim que nos avistárão, bradárão unisonos:

— Manoel Luiz, que novas me trazes do meu theatro?

Olhei para os dous santos, e como quizesse fallar, os soluços embargárão-me a voz e apenas soltei um estirado suspiro. Bellini quiz vir em meu soccorro, respondendo por mim; porém a commoção que delle se apoderou, por tão más novas que ia dar, estrangulou-lhe a voz. S. Pedro e S. Francisco comprehendêrão perfeitamente esta muda linguagem, e conhecendo que seus theatros estavão perdidos, lançárão-se nos braços um do outro e desatárão a chorar como duas crianças.

Ai! meu caro folhetinista, até os santos chorão no céo, pelo deploravel estado a que chegárão os theatros dessa cidade! Adeos, nem mais animo tenho para continuar, e creio mesmo que tão cedo não o importunarei mais com letras minhas. Mande-me dizer, por ultimo favor, que idéa faz de todas estas cousas, e qual é, a seu ver, o futuro de nossos theatros.

Sua affeiçoada,

A ALMA DE MANOEL LUIZ.

Meu caro Manoel Luiz,

Recebi a vossa carta, e tantas verdades nella se contém e tão de acordo vão com o meu pensar, que a tenho como escripta por mim. O theatro italiano está nos seus paroxismos; morrerá e muito breve. Dizem que o seu presidente vai convocar uma *junta*, para que o doente não lhe morra nas mãos: Deos os inspire nessa consulta; muito temo, porém, que nada fação. Os membros daquelle corpo estão gangrenados e deteriorados, e só pela *amputação* se poderá salvar o doente. Quererão elles lançar mão deste violento remedio? Não sei.

O theatro francez não está em circumstancias menos criticas. A prima dona enfadou-se, e pede mais dinheiro para nos dar um ar de sua graça; e os seus companheiros vêm-se sacrificados com esta resolução, por isso que por si sós nada podem. É incrivel que a cantora que mais favores e obsequios deve ao publico seja a causa principal da dissolução da companhia franceza! Bem se diz que de ingratos está a terra cheia; mas coitada! a culpa não é della.

Disseste-me que tão cedo não me escreverieis acerca de theatros, e eu, pesando bem as circumstancias, outro tanto vou fazer. Declamar sobre ruinas é da competencia dos philosophos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glorias dos nossos theatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem elles do abatimento em que jazem, e ninguem o deseja mais do que eu, continuarei a sua chronica com a costumada imparcialidade.

O vosso servo obrigadissimo

O FOLHETINISTA.

4. ANNEXES

4. 1. Articles inédits de Martins Pena parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio*

Jornal do Commercio

Sábado, 10 de outubro de 1846.

A EMBAIXATRIZ, ÓPERA DE AUBER [1]

Linda e divertidíssima ópera, que ser-nos-há [2] representada e cantada esta noite no teatro de S. Januário, *l'Ambassadrice* apresenta-nos a substância moral da fábula dos dois ratos, o da cidade e o do campo e muitas particularidades analíticas desse mundo de bastidores, que é o mundo em miniatura.

Uma ingênua cantora, uma prima-dona que o público aplaude com entusiasmo, vive modesta com uma sua tia, atriz jubilada, [3] em uma pobre casa, com os tênues lucros de principiante, e obrigada a engomar ela própria a sua roupa. A tudo supre sua alegria de moça, a sua felicidade compõe-se dos mesmos elementos que compõe a do passarinho, liberdade, ar, sol, harmonia, inocência e confiança na Providência Divina.

Adoradores não lhe faltam, mas ela opõe-lhes os motejos da indiferença e diz-lhes que voltem amanhã. A todos indiferente? Parece que é impossível; veremos que não.

Boa e amável, é a fênix da companhia a que pertence, e quiçá de todas as companhias teatrais, pois não se envolve em rivalidades, não é malédica, e se é objeto de maledicência, não se aflige, e deixa que falem. Assim capta a amizade de todos, e o amor do tenor da companhia, que por ela tudo perde.

A esses sentimentos corresponde com amizade e confiança, até com ternura; porém com amor não. Amor é coisa de que se julga desimpedida, bem que já uma vez a houvesse acompanhado ao sair do teatro um elegante mancebo defendendo-a contra as graçolas de malcriados; bem que entre os espectadores mais assíduos um houvesse em cuja atenção, em cujas palmas tinha feito especial reparo.

Ia ela, por intermédio de sua tia, obrigar-se por um novo contrato: o diretor, satisfeito com a perspectiva dos lucros que tinha de colher, pronto o estava escrevendo, quando o bom

[1] Artigo publicado nas colunas da primeira página do jornal, na rubrica "Rio de Janeiro".
[2] Como no jornal, mesóclise pronominal.
[3] A prima-donna é Henriette e sua tia, Mme Barnek.

tenor entra, trazendo uma cesta de flores que achou na loja do porteiro. Era destinada à moça por um desconhecido adorador. Entre as flores vem um bilhetinho, e este é o oferecimento de um contrato de avultadíssimas vantagens com um teatro de Londres.

No meio da sensação produzida por tão brilhante oferecimento, chega o autor dele, o agente-recrutador dos teatros ingleses: a moça reconhece o assíduo espectador cujos aplausos tanto a alegravam, enquanto nele reconhece o tenor o embaixador da Prússia, um Sr. duque...

O duque está apaixonado a ponto que, vendo que para lograr seus intentos não há senão um meio, diante dele não recua, oferece-se como marido. Essa brilhante posição, riqueza, títulos, considerações, tudo arrasta a moça, a quem já o amor tanto inclinava; ei-la pois que foge para a Prússia com o duque; é por ele apresentada à família como já sendo sua esposa, encobrindo-se porém a condição primitiva da moça, para poupar-lhe os desdéns aristocráticos. Tudo isso deve durar somente enquanto o duque não obtém licença do rei para casar-se, e não pode, efetuado esse casamento, confessar positivamente a condição da sua esposa. Esse resultado porém tem de ser demorado; o rei carece dos imediatos serviços diplomáticos do duque em Viena; e força lhe é partir.

O duque a si mesmo se iludia; ele não amava a moça amava a atriz, amava-a no pedestal glorioso e brilhante em que a colocavam os aplausos dos espectadores e o seu merecimento artístico. E tanto que em Viena, para distração dos seus cuidados diplomáticos, havia, embora não se esquecesse da impressão que lhe causara sua prima-dona, sua futura esposa, acompanhado com os votos das suas adorações, a nova prima-dona da companhia, [4] uma atriz cujo merecimento havia sido eclipsado pelo da sua noiva, enquanto esta iluminava o mundo teatral, mas que na ausência dela cativava as palmas e adorações do bom público de Viena.

Entretanto a futura duquesa vivia aborrecida no meio do constrangimento que lhe impunha a fidalguia a que se achava elevada: o cativeiro dessas cerimônias e solenidades aristocráticas se aguçava o seu sarcasmo, mais a afligia pela lembrança do que perdera da liberdade da atriz, dos aplausos e adorações de um público inteiro. O amor que tinha ao duque, e o que supunha que lhe tinha o duque, tudo porém compensava.

Chega o duque de Viena, recebe a régia autorização para seu casamento e entrega-o à moça, a quem já por contrato consagrara metade dos seus haveres. Chega ao mesmo tempo a companhia lírica a que ela pertencera; aparece-lhe o seu antigo diretor, a sua antiga companheira, hoje prima-dona, o seu tenor: a irmã do duque descobre o segredo da sua

[4] Trata-se de Charlotte, amiga de Henriette e segunda soprano da companhia quando a jovem protagonista integrava a trupe.

anterior existência, e esmagando-a com o desdém da sua fidalguia, impõe às suas relações com os membros da nobre família condições aviltadoras que a indignam. A esse tempo descobre ela o segredo do amor do duque, pelo conhecimento do seu proceder em Viena... Ei-la que a tudo renuncia, ei-la que volta à sua primeira posição, e, sem nada comunicar ao duque, sai de casa, vai ao teatro, onde representará nessa mesma noite. Nessa mesma noite, sim, pois a sua rival havia emprazado um encontro com o duque em um camarote gradeado, e, para poder estar no prazo, havia mandado participar que estava de enxaqueca, que pois, não podendo representar, mudassem o anunciado espetáculo.

Estava com ela o duque nesse camarote, o duque inquieto, pois agora ia voltando ao seu primeiro amor, ela maligna e importuna com as suas recordações de Viena. Até que... fogo ao pé de pólvora... o duque começa a esquecer de novo o seu primeiro amor, a apetecer... como em Viena.

Entretanto começa a peça: a atriz irrita-se ao ver que a enxaqueca não trouxe substituição de espetáculo, ao ver que outra prima-dona é anunciada; irrita-se ainda mais ao saber que essa prima-dona é a mesmíssima futura duquesa. O duque afligi-se com essa louca resolução de sua noiva; o público aplaude freneticamente a nova cantora, e nesses aplausos incendeia-se mais do que nunca a paixão do Sr. Embaixador.

Então aparece-lhe [5] o seu camarote a triunfante atriz: não lhe vem fazer exprobrações, não lhe dirige uma só queixa; em restituir-lhe a autorização régia e o contrato de doação dos seus bens. Conserve-os o duque, conserve as suas grandezas, ela quer para si a liberdade da artista e o imenso amor do público, cujo entusiasmo a enleva e retribui-lhe todos os seus esforços.

Como se vê desta brevíssima exposição, a *Ambassadrice* é ópera de muito interesse, e oferece à música posições em que desenvolva todas as suas riquezas. O desempenho corresponderá sem dúvida ao merecimento da composição, e a noite de hoje, no teatro de S. Januário, será divertidíssima: afiançam-no-lo [6] o talento de Mlle Duval, encarregada do papel mais importante da peça, e a circunstância de ter sido esta a parte em que estreou no teatro Opéra-Comique de Paris, ao sair do Conservatório.[7] A música é de Auber, a composição literária de Scribe. [8]

[5] Assim no jornal.
[6] Idem.
[7] Ver nota 30, folhetim 6.
[8] Ver nota 24, folhetim 6.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 20 de novembro de 1846

O TEATRO DE S. PEDRO E OS TRÊS SETES [9]

Não há ciência como a dos algarismos. São tantas as cousas que por meio delas sabemos e ajeitamos, que é um pasmar e uma delícia.

Como saberíamos, nós, a hora da praia mar e o momento do quarto minguante se não fosse ela? E como haverá *Ferrabrazes* e *Monas* sem seu socorro? Como sem ela poderia ver-se crescer ou diminuir um déficit e calcular o rendimento de um imposto que não se arrecada?

Apesar, porém, do muito que reconheço e admiro a importância daquela ciência e suas vantagens, confesso que tenho embirrado com certos números (talvez porque neles ainda me não saiu a sorte grande) que, pelo modo por que são empregados, tornam-se simbólicos, misteriosos, fatídicos, cabalísticos, profícuos, e sabe Deus que mais!...

Entre eles figura, sem dúvida, e mui conspicuamente, o número sete, da minha particular zanguinha.

Desde que me entendo que ando maçado por *fás* ou *nefas* com aquele maldito número; para lado nenhum me volto que não me persiga!

Meu avô falava-me das sete maravilhas do mundo e dos sete sábios da Grécia. Minha avó descrevia-me os sete passos da Paixão, as sete dores de Nossa Senhora, e fazia-me rezar todas as noites uma coroa de sete mistérios. Minha tia Andreza dos Anjos, casada com um mestre-escola, mostrava-me as sete estrelas quando me via ter sono, e falava-me dos sete planetas que ouvira dizer meu tio havia lá nos céus, que, pela sua conta, também eram sete. O cura da freguesia explicava-me o que era o livro dos sete selos. O médico assustava-me com a crise do sétimo dia da moléstia. O boticário gabava-se o seu vinagre de sete ladrões. O mestre de música martirizava-me com os sete signos da escala. As namoradas remoqueavam-me com o sétimo Sacramento da Igreja. As primas assustavam-me com os sete pecados mortais. Os criados obrigavam-me (e ainda me obrigam) a ter olho vivo neles para não quebrarem o sétimo mandamento. Em suma, desde a criada, que me contava a história dos sete alfaiates para matarem uma aranha, até um maçom amigo meu que queria fazer-me iniciar ao rito dos sete grãos, não ouvia falar senão do número sete.

[9] Artigo publicado na rubrica "Comunicado".

O tal número é na verdade *embirrativo*! Que ele tenha estado tanto em voga, e tenha tido tanta importância nas coisas velhas e antiquadas, vá; mas que tenha passado incólume na sua importância misteriosa, através das revoluções que nos trouxeram o século da polca, do vapor e dos fósforos, coisa é que espanta e maravilha! Pois sim, senhor, é um fato notório e patente não ter aquele número sofrido quebra na sua misteriosa importância; antes, pelo contrário, parece ter adquirido cada dia mais voga. Não falarei de candeeiros de sete bicos, de vestidos de sete folhos, de periódicos de sete dias, dramas de sete quadros, etc., etc., coisas são estas de todos sabidas; o que, porém, nem todos saberão ou terão notado é ter no teatro de S. Pedro de Alcântara atualmente escriturados sete dramas, sete tenores e sete baixos!!! [10]

Eis aqui um moderno jogo de três setes garganteado para tomar o lugar que ficara vago pela morte dos três setes ralhado com que se divertiam nossos maiores.

Ora, se um homem com três e meia estrelas já pode passar, segundo dizia certo astrônomo pretendente a uma cela no Hospício de Pedro II, como é que o teatro não há de medrar com um tal três setes ou vinte uma estrelas?

Os entendidos na matéria dizem que, à vista do pessoal existente, podemos ter peças sérias e *semi sérias* na escala do grave para o cômico, e bufas e *semi-bufas* na escala do cômico para o sério.

Venham elas, e quanto antes, que lá irei largar o meu bilhete de 1$, se não for récita de cambistas.

E porque sou amante de ópera italiana, e ouvi dizer ao *cara-linda* que no fim do corrente ano haveria reorganização da companhia de canto, quero valer-me do privilégio que felizmente hoje todos gozam de dar conselhos sem lhos pedirem, visto ser permitido fazer tudo que a lei não proíbe, e oferecer também o meu plano para aquele objeto, tendo especialmente em vista poupar à diretoria as dificuldades de empenhos que corre por ai já fervem para a conservação dos atuais três setes.

A coisa assim mesmo não é tão fácil como parece, e, para consegui-lo assentei, depois de muito parafusar, que nenhum meio haverá melhor do que recorrer à fórmula pouco mais ou menos com que minha tia benzia as lombrigas, combinada com a prova dos *nove fora* empregada por meu tio nas adições do rol da despesa da casa, por causa dos erros que nele escorregavam.

Aí vai a fórmula para saber o número de cantores que deve sair:

[10] Sopranos: Augusta Candiani, Adeodata Lasagna, Marieta Marinangelli, Carolina Merea, Marina Barbieri, tissina Mugnay; contrato: Margherita Deperini. Tenores: Clemente Mugnay, Giuseppe Marinangelli, Paolo Sentati, Giuseppe Deperini, Giacomo Sicuro, Giacomo Bonani, Filippo Tati. Baixos: Cayo Eckerlin, Arcangelo Fiorito, Paulo Franchi, Luigi Vento, Tati-filho, Theolier; barítono: Francesco Massiani.

3 x 7 = 21 noves fora..... 3

3 x 7 = 21 + 3 = 24 noves fora..... 6

3 x 7 = 21 + 6 = 27 noves fora..... 0

9

Somam, pois, 9 os *nove fora compostos* dos 3 setes. São também, pois, 9 os cantores que, segundo a fórmula acima, deverão sair, ficando, portanto, 12 para a nova companhia.

Enquanto à proporção dos sexos, como não seja decente seguir entre cristãos regras muçulmanas na matéria, proporei a igualdade entre eles, ficando, portanto seis damas e seis homens. Mas como a rouquidões se tem tornado mais amiudadas e graves nestes do que naquelas, bom será deixar mais dois dos últimos para quebras, pois até os negros as dão nas medidas do *puro* leite que vendem, e com isto se poupará a vela de sebo do farol, a mudança de cartazes e as passadas perdidas, dando com as ventas à porta fechada.

Agora, enquanto à escolha do 14, empresa é essa em que ninguém meterá dente sem risco de morder os próprios beiços. E como estamos no progresso, assento que o emprego da fórmula, tão altamente proclamada para ele, será a única que deva adotar-se; lembrarei, pois, uma eleição direta de todos os *dilettanti* existentes na corte e seus arrabaldes.

Como, porém, não haja eleições sem qualificação de eleitores, limitar-me-ei a enunciar os que julgo deveriam declarar-se inabilitados para votar; enquanto a mim, seriam seguintes:

1º Os que visitarem qualquer dos cantores, eles e elas.

2º Os autores de folhetins teatrais.

3º Os que tenham distribuído versos, coroas, ramos, ou dado pateadas.

Está visto que as chamas por este modo hão de todas ser *imparciais como até agora tem sido* a maior parte das correspondências que tem aparecido sobre o merecimento dos cantores: com semelhante eleição virá a idade de ouro para o teatro, acabar-se hão as intrigas, as desafinações, as rouquidões, os partidos, e até os cambistas.

Amém.

4. 2. Articles parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio* attribués à Martins Pena

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 21 de outubro de 1846

FRA-DIAVOLO [1]

Uma muito simples anedota exposta em cenas em vez de ser narrada, e essas cenas habilmente dispostas para produzirem efeito dramático e conversadas com espírito e graça, eis o que é Fra-Diavolo, ópera que esta noite será representada pela Comapanhia Francesa, e que é de esperar seja acolhida com gerais aplausos, pois a composição dramática é do fecundo Scribe, a música é de Auber.

Fra-diavolo é, como o seu nome o indica, um desses salteadores romanos que a *arte* literária moderna tem poetizado: não conserva porém desse brilhante tipo senão a audácia das empresas e a coragem pessoal. Contra Fra-diavolo marcha um destacamento militar, comandado pelo sargento Lourenço. Esse sargento, por exceção entre os soldados de S. Santidade, tem valor, despreza os perigos, e mostra zelo pelo serviço público e desdém pela vida. Verdade é que para isso tem um motivo, ama a uma menina e é por ela amado. Porém o pai dessa menina, o estalajadeiro Matteo, entende que amor é o tempero da panela matrimonial, mas não o sólido que nela deve ser cozido. Esse sólido é um sofrível pecúlio. Ora, entende ele que antes o sólido sem o tempero do que o tempero sem o sólido. Todos os que têm mais de trinta anos hão de lhe achar razão. Assim, pois, desatende o sargento Loureço, desatende à sua filhinha Zerlina, quer casá-la com um camponês que tem seus cobres, e a menina apesar do seu amor, inclina-se à obediência paterna. Desesperado Lourenço, vai acometer valoroso o salteador e sua quadrilha.

Entretanto, para mais inflamá-lo, chega à estalagem em que está ele cantando com Zerlina o amor e a desgraça um par de Ingleses: o marido é ridículo, a mulher semirridúcula. O marido havia raptado a mulher por amor dela e do seu dote, e tendo-se casado em Gretna-Green, percorria a Itália por moda mais do que por divertimento. Já tinha um ano de casado, e portanto bem arrefecido estava o amor à sua mulher, e em compensação, mais fervoroso do

[1] Artigo publicado na rubrica "Rio de Janeiro".

que nunca, o amor a seu dote. Ora, de parte desse dote, joias no valor de cem mil escudos, o havia aliviado a quadrilha de Fra-Diavolo.

Irritado por esse roubo, e quase tanto pelo ciúme que lhe causam os namoricos de sua mulher com um conde que de há alguns dias o acompanha na viagem, pousando nas mesmas estalagens, tem ele o dissabor de ver aparecer na estalagem o objeto dos seus ciúmes. Ora, esse é o mesmíssimo Fra-Diavolo que acompanha o rico e o ridículo par, não por amores, mas para obter informações acerca da sua riqueza, do lugar em que a guarda, é facilitar assim as operações da sua quadrilha.

Que desgosto não é pois o desse homem quando sabe que a quadrilha pilhou as joias, mas não o dinheiro, e que este, reduzido a bilhetes do braço, havia escapado a suas pesquisas por havê-lo cosido o Inglês na sua roupa e na de sua mulher!

Enquanto procura traças para recobrar esse dinheiro, chega Lourenço da sua expedição: foi tão feliz, que pilhou a quadrilha, matou-lhe alguns salteadores, dispersou-a, e na algibeira de um dos mortos achou as joias da Inglesa. O Inglês havia prometido grande recompensa a quem lhas trouxesse. Lourenço a não quer receber; recebe-a porém por ele a sua amada Zerlina, que, tendo assim o sólido para conjugal panela, conta que obterá da paterna bondade um matrimônio bem adulado.

Todos estão, pois, contentíssimos, menos o suposto conde. Não é, porém, ele homem de desacoroçar; forma projeto de recuperar as joias e o dinheiro que o Inglês *lhe rouba*, de reconquistar os dez mil francos que Zerlina reserva pra seu dote, e de vingar-se no sargento da morte dos seus. Antes de executar esse plano, tinha ele visto ao pescoço da Inglesa um medalhão cercado de brilhantes de grande valor com o retrato dela. Com habilidade fingindo-se amante apaixonado e cioso, rouba-lho como prenda de amor, que a Inglesa perturbada nem sabe defender.

Fra-Diavolo está na estalagem, nela introduzido dois da sua quadrilha para o auxiliarem; espera que seja noite, que todos durmam pra executar o seu golpe. Zerlina, acomodados todos os de casa, vem deitar-se e supondo-se, despede-se e entrega-se à inocente admiração das usas graças... e depois deita-se e adormece, invocando para si e para seu amante a proteção da Virgem Maria.

É o que lhe vale, pois os salteadores que estão escondidos no seu quarto, querendo entrar no do Inglês, lembram-se que pode ele gritar, ser por ela ouvido e então socorrido; resolvem, pois, matá-la... Vão fazê-lo, quando a Virgem Maria traz à estalagem o sargento

Lourenço e os soldados que voltam de inútil correria pela serra em busca dos restos da quadrilha e do seu capitão Fra-Diavolo.

Perturbados pela chegada dessa força, os salteadores escondem-se n'um quarto: daí assistem a uma cena em que milord, que acordara de mau humor, Zerlina que se felicita por essa nova prova do amor do seu Lourenço, e este que explica o seu proceder, expandem seus sentimentos, quando súbito a imprudência de Beppo, um dos três salteadores, um noviço da quadrilha, atirando no chão uma cadeira, denúncia a presença dos escondidos. Fra-Diavolo não desatina; apresenta-se diz do Inglês e ao sargento que ali está por ter recebido um emprazamento amoroso; diz ao Inglês que o emprazamento é com sua mulher, e prova-lh'o com o retrato que lhe ela dera; diz ao sargento que era o emprazamento era com a sua Zerlina; inflama-os a ambos em ciúmes, salva-se a si e aos companheiros; ajusta um duelo com o sargento, e tudo acaba em confusão e desespero; Fra-Diavolo, o suposto conde triunfa.

Fra-Diavolo vai tudo ganhar; o sargento virá ao prazo do combate, e aí achará uma emboscada de salteadores, os soldados estão em marcha, os camponeses nas bodas de Zerlina; ao sinal que lhe for então dado, Fra-diavolo cairá na estalagem e roubará o Inglês e a Inglesa. Tudo vai bem, quando ainda as imprudências de Beppo tudo transtornam, e desta vez irremediavelmente. Vendo a Zerlina, lembra-se ele de repetir gracejando o que lhe ouvira à noite quando ela se felicitava de ser bonita, Zerlina, que está desesperada com os desprezos do sargento, para ela inexplicáveis, ouve o que diz Beppo, denuncia-o; prende-no, apalpa-no, [2] acham-lhe as instruções escritas que lhe dera Fra-Diavolo, e cai este no laço que ele próprio armara.

Eis rapidamente exposto o entrecho dessa ópera; ajunte-se um diálogo vivo e espirituoso como os de Scribe, uma música digna de Auber, e ter-se-há explicada a aceitação que sempre tem tido essa ópera, e que contamos terá esta noite.

[2] No jornal, "prendem-o" e 'apalpam-o".

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 28 de outubro de 1846

LUCIE DE LAMMERMOOR [1]

Ao ler os agigantados cartazes que em grossos caracteres avultam por essas esquinas, e o que nos anunciam os jornais, dir-se-há que renhido duelo se travou esta semana entre os dous teatros desta capital, onde os apaixonados das boas composições musicais soem ir [2] por algumas horas deleitar-se como o melhor meio de esquecer as diversas fadigas do dia, e fortalecer o ânimo para as lides do imediato. Óperas novas e de grande força em ambos esses teatros: ontem *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, no de S. Januário; ontem estreia de novos cantores naquele, hoje estreia de uma dama neste! ... Não é isto um grande e interessante dueto? À fé que sim; mas é dueto cuja vista não horrorizaria ninguém. O sangue não manchará a terra, não se ouvirão lamentosos gemidos. Quando muito, alguma corda rebentada n'um ou n'outro instrumento será a desgraça que teremos de deplorar, mas cujas consequências não são muito assustadoras.

Uma estreia! ... e de quem? Nos perguntarão ainda os menos curiosos, sem mais preâmbulo lhes diremos que a de Mme Mège. Todos os frequentadores do Teatro Lírico Francês sabem que esta cantora só apareceu em cena na ópera *Prè-aux-Clercs*, que lhe coube um papel de importância muito secundária, e que ainda em qualquer outro baldados lhe seriam todos os esforços para brilhar, visto o mau estado de sua saúde, visivelmente alterada por teimosa febre, de que ainda há bem pouco se restabeleceu. Hoje porém caberão à Mme Mège as honras do palco na interessante e difícil parte de Lúcia, a protagonista da ópera.

Árdua e bem árdua consideramos a tarefa da nova cantora; o espaço que lhe é de mister percorrer para alcançar Mlle Duval no terreno que tem ganha em sua carreira musical é imenso; terá talvez de envidar bastantes forças para que o público, já fanático por esta última cantora, faça retumbar a sala com esses espontâneos e frenéticos aplausos que, especialmente na *Ambassadrice*, tão merecidos foram. Mas não desanime, Mme Mège, a empresa bem que arriscada, não é insuperável, e a glória que de seu cometimento e execução lhe pode resultar está na razão direta de sua importância. Empregue os recursos de que dispõe, que nos consta

[1] Artigo publicado na rubrica" Rio de Janeiro".
[2] Assim no jornal.

não serem poucos, e confie na imparcialidade do público, que tem simpatias para todos; confie no público que não é ingrato.

Tendo posto o leitor ao corrente da novidade que não deixará de atrair hoje grande concorrência ao teatro de S. Januário, concluiremos orientando-o sobre o entrecho da nova ópera, que não é mais do que o romance de Walter Scott com o título – A desposada de Lammermoor –.

A ação passa-se na Escócia, no fim do século XVII.

As famílias Asthon e Ravenswood viviam em aberta [termo ilegível] como muitas daquele reino, por causa e interesses que são conhecidos por todos os versados na história. Henrique Asthon, chefe da primeira, conseguira apoderar-se de todos os domínios da segunda, e fora causa da prematura morte do pai de Edgard Ravenswood, jovem e brioso cavalheiro de temperamento ardente, mas de coração nobre como verdadeiro fidalgo escocês.

Caíra porém Asthon no desengano do soberano, e, como é de supor, não recuava ante obstáculo algum para sair de uma situação que, se a ninguém agrada, não podia convir de modo algum ao perseguidor dos Ravenswood. Olhou, portanto, para sua irmã, a bela Lúcia, como a única taboa de salvação; o casamento de Lúcia com lord Arthur Backlaw, filha de lord Athol, primeiro ministro, é um meio seguro para que Asthon recupre a influência perdida. Convém empregá-lo ... Mas para isso é necessária a violência e a traição ... Embora; Asthon não recua.

Lúcia amava apaixonadamente a Edgard, e era por ele amada, Edgard estava pronto a sacrificar seu ódio, seu ressentimento contra o cruel perseguidor de sua família, à posse tranquila da encantadora Lúcia; esta pela sua parte também tinha em vista ser o anjo da paz, o íris da concórdia entre estes implacáveis inimigos; mas tão nobres intenções foram baldadas... seu amor era conhecido, convinha erguer entre eles uma barreira, a da distância. Foi fácil a Asthon e Arthur fazer com que o jovem Edgard partisse para França encarregado de uma missão a que lhe era impossível recusar-se. A separação dos dois amantes junto de uma fonte a cujas águas misturaram suas lágrimas, como outrora Pedro e Ignez, foi tocante. Juraram-se amor eterno, trocaram anéis nupciais, invocaram o auxílio do céu, e ei-los longe um do outro.

Asthon exulta, mas a sua obra não está completa. As cartas de Edgard para a sua amante são interceptadas; Lúcia estranha tão prolongado silêncio de quem não julgava capaz do menor esquecimento, mas não suspeita a traiação que lhe preparam.

As instâncias de Asthon redobram; mas em vão busca ele demonstrar que Edgard é infiel à seus juramentos. Lúcia não quer ouvi-lo, a presença de Arthur é lhe insuportável. Era

tempo de desfechar um último golpe. Um anel igual àquele que Lúcia entregara a seu amante é mandado fabricar por Gilbert, criado de Asthon (e também mensageiro dos amores dos dois moços a quem atraiçoa), que expressamente vai à França para esse fim. O anel é apresentado a Lúcia, que, não duvidando mais da infidelidade de Edgard, assina, na presença de seu pai [3]e de um ministro da religião, o contrato que a deve unir a Arthur.

A satisfação deste e de Asthon é porém inopinadamente interrompida pela chegada de Edgard Ravenswood, que, pálido, desordenado no seu trajar, mostrando ter feito longa jornada sem o menor descanso, se apresenta a reclamar seus direitos. Lúcia reconhece então o engano de que foi vítima, e, não podendo resistir à sua dor, cai sem sentido e só os recobra para protestar a seu amante que a ainda a ama. Esta asserção porém é desmentida pelo contrato que Lúcia acabara de subscrever. Edgard, até então, enfurecido contra Asthon e Arthur, rompe em imprecações contra a sua amante, arranca-lhe do dedo o anel que lhe dera, restitui-lhe o seu e sai avançando a todos que de espada na mão se prestam a defender-se de seu tão justo furor.

Asthon, o malévolo e imprudente Asthon, podia ainda evitar as lutuosas cenas a que a sua traição deu lugar; mas a ambição continua a cegá-lo. Depois de aceitar o dueto singular que Edgar vem propor-lhe, e que deve ter lugar junto dos mausoléus da família Ravenswood, vai entregar sua irmã nos braços de Arthur. Mas era impossível resistir por mais tempo a tantas e tão duras provas. Lúcia perde a razão, e na mesma câmara nupcial, ao fulgor dessas luzes que a abrilhantam, arremessa-se sobre seu esposo e o fere mortalmente com aguçado ferro.

Depois desta ação desesperada. Lúcia julga ver em todos o seu amante, a todos declara que se acha livre, que se lhe vai unir para sempre; mas, no meio de sua tresourcada alegria, a imaginação representa-lhe a cena em que Edgar lhe arranca o anel, penhor da sua fé, símbolo do agudo nó que a ele o devia unir para sempre. A desventurada sucumbe, e os lúgubres sons dos sinos do castelo vão ecoar no campo, onde deve ter lugar o duelo entre Asthon e Edgard. Este ainda quer correr a abraçar a sua amada; mas, sendo retido pelo sacerdote que lhe vem confirmar a notícia fatal, crava um punhal no peito e cai, perdoando ao seu inimigo que apressado vinha bater-se, e que é coberto das imprecações de todos os circunstantes, indignados por seu nefando comportamento.

[3] Na verdade, na presença de seu irmão, Asthon.

4. 3. Articles cités dans la « Semaine Lyrique » et/ou de contextualisation de la série, publiés dans la presse périodique de Rio de Janeiro (1846-1847)

Jornal do Commercio

Sábado, 10 de outubro de 1846.

(DEFESA DE AUGUSTA CANDIANI) [4]

Sr. Redator. ─ Chamada a dar explicações de minha conduta sobre as ocorrências havidas no teatro de S. Pedro, e pelo correspondente do seu jornal de ontem, que se assina O *Velho Candianista*, lhe rogo o particular obséquio de transmitir a esse senhor esta minha declaração.

Não foi a cena na noite do dia 6 do corrente, e como se esperava, a ópera *Anna Bolena* porque eu pudesse ou quisesse prestar serviços ao Sr. Tati, como diz o seu correspondente, e menos por faltar ao respeito que devo ao público! Um cantor como o Sr. Tati, que com tanto apreço do público desempenhou a parte de *Potion*, arrancando-lhe bravos de verdadeira satisfação e prazer na sua estreia, não podia ser menos feliz com a parte de *Percy,* que lhe foi distribuída e aceitou, para debutar na ópera *Anna Bolena* que se esperava, e neste caso efêmeros lhe seriam os serviços de outrem quanto mais os meus.

Agradeço a importância que me quer dar o Sr. *Velho Candianista*; mas nem por isso dissimularei quanto tem isto de gratuito, senão de ofensivo a mim, pois que jamais seria capaz de construir-me ingrata , e por tão pouco, para com o público, a quem devo tanta generosidade e benevolência, que não trepidei de apresentar-me em cena nessa mesma noite de 6 a cantar na ópera *Sapho,* transgredindo os preceitos do meu médico, e por ter pedido e conseguido da diretoria do teatro a dispensa de cantar *Anna Bolena* , à vista do que lhe ponderei.

Se não tivesse razão para pedir tanto a conseguir que se preferisse a partitura de *Paccini* à *Donizetti*, eu me entrego ao juízo dos muitos professores e amadores que as conhecem, e que melhor do que eu poderão convencer ao Sr. *Velho Candianista* que na ópera *Safo* tinha de empregar dois terços menos da força que de mim exigia a peça *Anna Bolena*,

[4] Artigo publicado na rubrica "Correspondências".

abstração feita ainda do trabalho cênico, nas circunstâncias em que me achava desde mais dias, sangrada, fraca e quase sem fôlego!...

Sinto, Sr. Redator, não estar em estado de apresentar-me já em cena para satisfazer o desejo do público, receber também o seu justo castigo; porém, se ele atender-me, como espero, ouvirá minhas razões, e tanto nelas confio, que com elas somente espero fazer caducar as insinuações malignas do seu correspondente entregando-as ao critério de um público ilustrado, e já bem senhor da matéria que defendo.

Todos conhecem que na partitura de *Paccini* as minhas particelas [5] estão escritas em tons que não demandam as notas agudas de um *soprano sfogato* a mesma força de expressão, os transportes e modulações de quaisquer das particelas que tenho na partitura de *Donizetti*, pois *mezzo soprano* as poderá cantar bem: sabem todos que na ópera *Sapho* não tenho o mesmo número de peças a cantar que em *Anna Bolena* (parte de soprano agudo e de muita extensão de voz que outra peça não exige), como é sabido de quem conhece a arte de cantar, que mais deve fatigar o canto quase constante sobre as agudas do que nas cordas médias de qualquer cantor, e neste caso, além de estar quase sempre em cena na ópera *Anna Bolena*, o que não se dá na *Safo,* se o Sr. *Velho Candianista* é professor (o que não creio) ou tão entendido *dilettanti,* havia de ter notado que na representação desta última peça tive precisão de fazer transportar o dueto do 2º ato , e com tanto sacrifício da *Sra. Deperini*, que a molestei sem dúvida com as notas graves da sua *particella* que antes cantava sem custo!!!

Para melhor ou mais cabalmente satisfazer ao Sr. *Velho Candianista*, Sr. Redator, eu pergunto ainda a tão inexorável juiz se, por serem ambas as peças em questão muito complicadas em suas harmonias, nimiamente concertadas e de muita inteligência para a execução segue-se que em partituras tais as minhas particelas devam ser iguais? Estarão por ventura a ária de *Sortita* de *Anna Bolena* (tão aguda como é, e escrita em tom que dificilmente se transportaria para baixo), o quinteto, o dueto e final do 1º ato, dois duetos e terceto no 2º, a cena, *Peghiera* e *Romanza* do 3º com o dueto do 1º ato da *Sapho*, o dueto, cena e final do 2º, e a *Peghiera* e final do 3º? Ignora o Sr. *Velho Candianista* que não estou em circunstâncias de produzir esforços inúteis, e que só devam fazer-me perder a voz? Não Sr. Redator, não é possível, quando todo mundo o sabe...; e se não bastam as razões que levo ditas, outras ainda militaram que não podem ser desconhecidas do seu injusto correspondente, nem eu as olvidarei nesta ocasião, pois que trato de justificar-me, e nada devo desprezar para isso.

[5] Apropriaçao da palavra italiana *particella* (*particelle*, no plural).

É um fato já bem julgado, Sr. Redato, que nas duas representações da *Norma* com o *Sr. Tati* achava-me tão fraca de voz que logo no dia imediato à primeira fui sangrada por causa do incômodo que me resultou do esforço feito, e não obstante, tive de repetir a *Norma* apenas com dois dias de descanso, pelo que foi-me preciso pedir mais forças aos meus companheiros a encobrirem a falta de minha voz, fatos estes que todos, como o Sr. *Velho Candianista*, não deixaram de reparar, e que são por si mesmos suficientes para a prova da incapacidade, felizmente temporária, em que estou para cantar na ópera *Anna Bolena*.

Note-se ainda que ensaiando-se esta peça para o *début* do *Sr. Tati*, *début* que já se tinha efetuado na que ele desejara, além de se não poder dar igualdade ou paridade das minhas execuções nos ensaios havidos, para as que deviam ter lugar em cena, ponderei somente à diretoria a quanto me ia expor, mas bem livre de me supor protetora desse egoísmo e oposição aos merecidos aplausos de minha colega, embora não possa deixar de confessar mesmo aqui quanto alheio a continuação dos que o *Sr. Velho Candianista* julga que me pode me causar indigestão, pelos quais estudo, e muito, com o fim de melhorar mais e mais na minha carreira artística, correspondendo assim a expectação pública !..

Creio ter dito quanto basta, Sr. Redator, para satisfazer ao seu correspondente de ontem, justificando-me perante o público, a quem tanto devo como respeito, que ainda, mesmo vítima das iras e injustiças do Sr. *Velho Candianista*, não tenho dúvida em pedir-lhe que me não abandone, porque jamais serei capaz de encarar, como ele pensa, nas faces dos que sob tal nome me queiram ouvir e proteger, quanto mais nas do público ilustrado desta capital, que me deu nome, e que tanto há feito distinguir em mim, mesmo balde de merecimento real....

S.C. 9 de Outubro de 1846.

Augusta Candiani

Jornal do Commercio

Terça-feira, 17 de novembro de 1846

TEATRO S. PEDRO [1]

Se é forte, vença a borrasca,
Se é fraco, peça perdão
(Da Sentinella da Monarchia.)

Antes de começar a representação da ópera – *Anna Bolena* - na noite de 13 do corrente, deu a *Sentinella da Monarchia* desse mesmo dia a triste notícia do assassinato que ia sofrer essa excelente produção de Donizetti. Este seu juízo baseava-se na persuasão em que se achava de que à ópera falharam os preciosos ensaios, e na declaração que o mestre de canto e regente da orquestra fizeram ao administrador, depois do ensaio geral do primeiro ato, de que lhes parecia impossível que a representação andasse bem no dia seguinte.

Se uma ópera qualquer pudesse ser assassinada em sua representação, entrando nesta as Sras. Marieta e Lasagna, teria sem dúvida o Sr. Tati enterrado a infeliz *Anna Bolena* na noite de sexta-feira da semana passada; tão ruim esteve, que não só desanimou e encheu de susto as outras figuras, como provocou hilaridade nessa plateia sempre pacífica e sofredora; hilaridade que terminou por tremendíssima pateada: mas, infelizmente, o golpe não foi mortal, a ópera ainda vive, graças ao merecimento das duas damas; o Sr. Tati não enterrou a ópera, enterrou-se a si, assassinou a sua reputação de tenor.

A ópera *Anna Bolena*, ensaiada para o estreamento do Sr.Tati, o faltando-lhe somente a conclusão do ensaio geral para ser representada no dia seguinte, deixou de ir à cena por uma ocorrência originada pela prisão do Sr. Marinangelli: dias depois foi de novo anunciada e transferida a sua representação, porque a Sra. Candiani, querendo prestar um serviço ao Sr. Tati, declarou achar-se doente para cantar este papel, e pronta para outro qualquer. Chegando a Sra. Lasagna, deu-se lhe o papel, a ópera entrou de novo em ensaios; e só quando foi dada por pronta, designou-se o dia em que devia ser representada. Teve, por conseguinte, o Sr. Tati, não só os ensaios de que careceu a Sra. Marieta para aprontar-se no difícil papel de Seymour,

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado".

que lhe era inteiramente novo, como depois os que se reconheceram precisos pela distribuição do papel de *Anna* à Sra. Lasagna. Ora, se todos os outros artistas julgaram-se prontos com os ensaios que tiveram, e desempenharam satisfatoriamente os seus papéis, poderá o Sr. Tati desculpar a má execução do seu com a falta de ensaios? Se o Sr. Tati, no ato de assinar seu contrato, declarou que para desempenhar qualquer papel lhe bastavam dois ensaios, poderá achar poucos mais de doze que teve?

Se lhe não pode desculpar a falta de ensaios, muito menos o seu mau estado de saúde. Marcado o dia de terça-feira, 10 do corrente, para a representação desta ópera, participou o Sr. Tati que se achava *sangrado e vomitado,* e 24 horas depois, tendo notícia de que já se tinha marcado outro espetáculo para aquele dia, apresenta-se no teatro como pronto!! Falta-se na representação de *Anna Bolena* para sexta-feira, e o Sr. Tati começa de novo a queixar-se da garganta, mas sempre declarando que estava pronto. Entra-se no ensaio geral da ópera, e observa-se que todas as figuras tão bem, à exceção do Sr.Tati, porque se tornou palpitante a necessidade de não só transportar toda a sua parte, como mutila-la em muitos lugares. Desanimados com isto, o mestre de canto e o regente da orquestra dirigiram-se ao administrador e declararam impossível a representação no dia seguinte; perguntou-se-lhes a razão, e eles disseram que era ela visível a todos. Vendo o administrador que durante o ensaio do primeiro ato só tinham aparecido dúvidas na parte do Sr. Tati, e descansando no mérito deste artista, determinou que prosseguisse o ensaio, porque a representação teria lugar no dia seguinte, por ter sido já anunciada, e tornar-se vergonhoso para a empresa tantas transferências. Continuou o ensaio geral, e no fim deste o Sr. Tati disse que conquanto a ópera não estivesse bem sabida, todavia ele se achava pronto e respondia por si: em seguida o mestre de canto e o regente da orquestra, perguntando-lhe se a ópera poderia ir no dia seguinte, ou se julgavam conveniente transferir para sábado a representação, responderam que não era necessária a transferência, que a representação iria bem. Toda essa narração serve para fazer persuadir que o mau estado de saúde do Sr. Tati não podia tornar indispensável os cortes que foram dados na sua parte, e muito menos ferir de desânimo o mestre de canto e o regente da orquestra; porque poderia cantar em meia voz para se não cansar, e o ensaio caminharia sem interrupções; os mestre não conheceriam a superioridade da parte em relação às forças do Sr. Tati. Mas, admitindo-se mesmo como certo que o Sr. Tati não desempenhou a parte por falta de saúde, a responsabilidade reverte sobre ele, a culpa é toda sua, porque ao teatro não participou a sua moléstia? Quem o obrigou a dar-se por pronto estando doente? E

se depois de apresentar-se como pronto, sentiu-se enfermo, porque não se deu novamente por doente? Não previa as péssimas consequências de tamanha imprudência?

Não podendo acreditar que um *velho artista*, como é o Sr. Tati, sabendo que muita gente esperava vê-lo no papel de *Percy*, para formar um juízo seguro acerca do seu merecimento artístico, comprometesse o seu futuro, indo fazer um papel estando doente, e conseguintemente na impossibilidade de desempenha-lo cumpre-nos procurar outras causas para explicar o fato de não haver satisfeito ao público na execução desse papel, apesar de transportado e mutilado. Confessando que o Sr. Tati é bom cantor para uma sala e mestre na sua arte, não poderão com justiça acusar-nos de parcialidade se dissermos que hoje estão sob jamente justificados todos aqueles que afirmaram faltar ao Sr. Tati a indispensável força para cantar num teatro. Eis a única causa por que o espetáculo de sexta-feira não andou como se desejava; ainda que houvesse maior número de ensaios, a representação não caminharia melhor, porque os ensaios não dão extensão de voz, e é isto o que falta ao Sr. Tati; quantos mais ensaios tivesse, mais cansado ficaria, e pior executada seria infalivelmente a sua parte. A administração do teatro não merece censura por ter feito representar a ópera na noite de sexta feira; censurada deve ser por conservar o papel de *Percy* ao Sr. Tati sabendo que ele não podia desempenha-lo, e que era esta a causa de todos os manejos para não ir à cena a ópera *Anna Bolena*; censurada deve ser também pela facilidade com que mandou prevenir ao público a entrada do espetáculo de que o Sr. Tati se achava doente. Quando a moléstia é repentina, ou o artista vai por condescendência representar, tais avisos são devidos; porém, no caso em que se achava o Sr. Tati, não, e o público não teve o outro meio de manifestar que não admitia a desculpa, e que não estava satisfeito com o despenho do papel de *Percy* senão dando-lhe uma tremendíssima pateada; e agora ou o papel lhe há de ser retirado, ou teremos repetições de pateada, o que será para todos desagradável.

Numa coisa teve a *Sentinela da Monarchia* muita razão; foi em chamar o teatro de casa de Gonçalo; se não fosse assim, não veríamos o ensaio geral interrompido pela chegada ao tablado da súcia diretora da *Sentinela da Monarchia*, que ia talvez combinar com algum dos artistas os meios de embaraçar o espetáculo do dia seguinte, salvando assim o Sr. Tati do perigo que lhe estava iminente; se não fosse do Gonçalo, o administrador faria sair da casa *esse* que ali foi averiguar fatos ocorridos em outros lugares; averiguação que originou ali mesmo duas contestações desagradáveis, e impróprias do lugar e da ocasião.

De tudo quanto acima dissemos resulta a prova do seguinte:

1º Que a ópera *Anna Bolena* teve os precisos ensaios; e foi representada na noite de sexta-feira, porque o mestre de canto e o regente da orquestra a deram por pronta.

2º Que, tendo-se o Sr. Tati comprometido a cantar qualquer papel somente com dois ensaios, não pode queixar-se de falta de ensaios, em uma ópera que teve mais de doze.

3º Que, não tendo o Sr. Tati participado achar-se enfermo, e nem lhe havendo a empresa pedido o *sacrifício* de cantar naquela noite, não pode de nenhuma forma ser admitida a sua desculpa: se estava realmente doente, desse parte.

4º Que, não estando o Sr. Tati doente, e nem tendo poucos ensaios, desempenhou pessimamente a sua parte pela impossibilidade em que se achava de executá-la bem, por lhe faltar não só a necessária extensão de voz, como força para sustentá-la.

5º Que, não podendo cumprir com as condições do seu contrato, pode a empresa resolver a recisão dele.

6º Que, ainda quando o sentimento de comiseração estorve a rescisão do contrato, deve a parte do *Percy* ser confiada a outro tenor, até que o Sr. Tati pela imprensa declare achar-se pronto para cantá-la.

Tendo dado esta pequena resposta à *Sentinela da Monarquia*, resta-nos tecer os merecidos elogios às Sras. Lasagna e Marieta. Pela excelente execução das partes de que se encarregaram. A Sra. Lasagna não desmentiu, antes robusteceu, a reputação que adquiriu na representação de *Lucrecia Borgia*. A Sra. Marieta continua a fazer progressos no canto e a dar provas de que é cantora de mais talento cênico que pisa no teatro de S. Pedro; os papéis de *Anna Bolena* e de *Seymour* ainda não foram tão bem cantados e representados neste teatro; o público foi judicioso enchendo de aplausos as duas cantoras, principalmente, no dueto do segundo ato, que desempenharam primorosamente; e chamando-as à cena no fim do espetáculo para de novo aplaudi-las, quis tornar mais significativa a pateada que dera ao Sr. Tati.

***

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1846.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 20 de novembro de 1846

TEATRO DE S. PEDRO [1]

Ainda nenhuma representação foi tão ansiosamente desejada como a da ópera *Anna Bolena*, não só porque havia bastante saudade desta sublime produção de Donizetti, como porque ia ela responder a duas questões. A parte de *Anna* será melhor desempenhada pela Sra. Lasagna do que foi pela Sra. Candiani?... O Sr. Tati é tenor, e de tanta força, que possa cantar a parte de Percy?

Se a representação não pode decidir a primeira questão, resolveu inteiramente a segunda; é hoje *caso julgado* que o Sr. Tati não é tenor, e que nem mesmo força tem para cantar de barítono.

Quando se espalhou que esse papel havia sido dado ao Sr. Tati com o fim de desmascarar a impostura, tivemos dó do artista, embora conhecêssemos ser ele o culpado, apresentando-se com desmedido orgulho e audácia na qualidade de tenor de extraordinária força para ser contratado; mas agora que se nos assevera o contrário, que se nos afirma ter sido o papel escolhido pelo Sr. Tati, o sentimento de comiseração transtornou-se na mais viva indignação. Sendo, pois, a escolha filha do seu próprio bestunto, pode acreditar o Sr. Tati que ofereceu contra si a maior prova de estólido, de presumido e de pouco respeitoso para com um público que com tanta indulgência o suportou no desempenho do papel de *Pollion*: nós mesmos nos julgamos com o direito de queixar-nos, pois que, apesar da consciência que sempre tivemos de sua incapacidade para cantar de tenor o havemos tratado com extrema delicadeza, persuadidos de que o seu charlatanismo e petulância não o levaria ao ponto de zombar do bom senso e benevolência do público.

Quis o Sr. Tati especular com a *ignorância* dos Fluminenses julgando que estavam inteiramente esquecidos desta ópera; a seu salvo transportou toda a parte, e cortou-lhe aqueles pedaços que dependiam de mais alguma força... Muito mal se achou com este expediente! O público mostrou que dele se não escarnece impunemente; embora benévolo, não quer ser levado por tolo: melhor teria sido para o Sr. Tati se usasse de franqueza, se declarasse que forças lhe faltavam para execução dessa parte; então o público lhe perdoaria a fraqueza; mas,

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados".

apresentando-se como forte, e não tendo vencido a borrasca, o resultado não podia ser outro senão essa pateada que levou pela má execução da parte de Percy.

O que esperava o Sr. Tati? Pretendia por ventura que o público sofresse a fraqueza de um artista tão cheio de bazófia, e que, por um periódico desta capital se fez anunciar como o melhor tenor que aqui tem vindo, e que, todavia, não pode cantar sem transportar e mutilar uma parte que não é das mais fortes? Julgou fazer acreditar que a causa desses cortes era o seu mau estado de saúde, quando é por todos sabido que, desde o primeiro ensaio que teve o Sr. Tati nesta parte, foi ela transportada; e que no ensaio geral imensas pessoas presenciaram as torturas por que passou o amor próprio do Sr. Tati, os vexames que sofreu, os quase ainda nenhum artista os teve?

Não queira o Sr. Tati estabelecer comparação acerca da conduta que teve o público a seu respeito, com a que tivera acerca do Sr. Marinangeli na representação de *Beatrice di Tenda*; não há menor paridade. O Sr. Marinangeli, não obstante achar-se visivelmente impossibilitado de cantar, teve de escolher alguns dias de cadeia ou ir para a cena no estado em que se achava; nestas circunstâncias o público só tinha de indignar-se contra os que o colocaram em semelhante posição: a do Sr. Tati é mui diversa; ninguém lhe pediu, e menos obrigou a que fosse cantar; se estava doente, desse parte, e assim teria evitado a tormenta.

Para desvanecer a impressão da pateada, e pôr em dúvida a justiça com que foi dada, esforça-se a *Sentinella da Monachia* por fazer acreditar que essa condenação foi proferida pelos partidistas da Sra. Marieta... Se desta maligna invenção resultasse somente algum bem ao crédito artístico do Sr. Tati, passaria desapercebida; mas, tendo também por fim comprometer a Sra. Marieta e seus afeiçoados, não deixaremos de contestá-la.

Não pertencendo a representação de *Anna Bolena* à Sra. Marieta, e havendo certeza de que ela, para arrancar palmas no papel de *Seymour,* não careceria o favor de seus partidistas, estes não podiam considerar uma necessidade a ida a esse espetáculo; e os que foram não tinham a menor ideia de palmas e muito menos de pateada. Mas, pouco tempo antes de começar a representação, espalhou-se notícia de que alguns círculos se tinham ajustado para não aplaudirem às Sras. Lasagna e Marieta; então os apaixonados desta última procuraram logo preparar aplausos para ambas; e assim aconteceu; logo à saída foram elas aplaudidas pelo grupo de Marietistas, e por ele aplaudidas durante toda a representação.

Se o desejo deste grupo era que o Sr. Tati não tivesse palmas, era também de seu interesse que não fosse pateado, para que um semelhante fato não se atribuísse a vingança; além de que tornava-se desnecessária a pateada; para o inteiro descrédito do Sr. Tati lhe

bastava o desfrute a que se estava dando. Essa pateada foi espontânea, ninguém a previu, e menos preparou; desde que o Sr. Tati acabou de cantar a primeira ária, os espectadores indignaram-se, e a indignação subiu de ponto quando souberam que, no intervalo do primeiro ao segundo ato, os mesmos que convidam a que se não desse palmas às Sras. Marieta e Lasagna as procuravam para o Sr. Tati; e, começando a dá-las no segundo ato, provocaram a pateada, que foi sustentada, não pelos Marietistas, mas por pessoas indiferentes a partidos teatrais.

Diz a *Sentinella da Monarchia* que, em honra da verdade, e para evitar equívocos, lhe convém declarar que o público no fim da representação da ópera, chamou só e tão comente à Sra. Lasagna para aplaudi-la. Não reparou a *Sentinella* que esta sua declaração desmancha a sua intriga? Se os Marietistas tiveram força bastante para dar uma pateada no Sr. Tati, não teriam para chamar à cena a Sra. Marieta; ou esquecer-se-iam de chamá-la vendo que a outra cantora era chamada? É isto acreditável? Neste ponto fala a *Sentinela* tanta verdade como quando disse que as beijocas à Sra. Deperini partiam dos Marietistas, sendo sabido que foi lembrança de um menino engraçado que costuma sentar-se bem perto da orquestra!

O que é verdade é que nem o Sr. Tati foi pateado pelos Marietistas, nem só por eles foi a Sra. Marieta chamada à cena no fim do espetáculo: o primeiro grito chamando-a partiu das cadeiras, e foi dado por um médico; após este, muitos outros se confundiram entre os de – VENHAM AS DAMAS! E se somente apareceu a Sra. Lasagna, é porque a Sra. Marieta, tendo concluído muito tempo antes seu papel, ou já não estava no teatro, ou não se achava convenientemente vestida para vir ao tablado. Se a *Sentinella da Monarchia*, no que diz contra esta cantora, tem por fim intrigá-la com o público, para ver se lhe tira os aplausos, engana-se redondamente; como ela tem muito merecimento e o público não é instrumento de vinganças, quanto menos favorecida for pela *Sentinela da Monarchia*, mais aplausos terá, maior número de vezes virá à cena, repetidas vezes receberá ovações; e creia que não tememos as suas ameaças, Srs. da *Sentinella*, pois no dia em que algum malévolo pretender desfeitear a Sra. Marieta, será esse o do triunfo dessa cantora.

***

Jornal do Commercio

Terça-feira, 24 de novembro de 1846

TEATRO DE S. PEDRO [1]

Primeira representação da ópera – *Estrangeira*.

De todas as peças líricas que tem sido representadas no teatro de S. Pedro, é esta sem dúvida alguma a de mais difícil execução; o seu bom desempenho depende de tantas circunstâncias, que por certo o nosso teatro não poderia lisonjear-se de leva-la à cena sem dar lugar a algumas censuras. Se a ópera foi bem quanto o cenário e vestuário, o mesmo não aconteceu acerca da representação, por faltar à companhia de canto quem pudesse muito bem desempenhar o papel da *Estrangeira.* Esta parte foi escrita para *Lalande*; e tão forte e alta é ela, que essa cantora apesar da sua grande força, perdeu a voz pelo esforço que fez para cantá-la. Já se vê que, não podendo as nossas cantoras nem ser comparadas à Lalande, a nenhuma delas se deveria confiar o papel da *Estrangeira.* Não é só o canto e a extensão e força da voz que demanda este papel o que torna muito difícil; é igualmente o desempenho dramático que exige. Neste ponto a Sra. Marieta nada deixou a desejar; compreendeu perfeitamente as diversas situações: representou com propriedade. Ao ver na espada de seu amante o sangue de seu irmão, o seu semblante mostra o horror de que a sua alma se acha possuída, e em toda essa cena mostrou que é incontestavelmente a cantora de mais talento dramático que pisa no teatro de S. Pedro.

Passemos à parte musical: pelo que acima dissemos, já se vê que em nossa opinião a Sra. Marieta não tem força para cantar o papel da *Estrangeira*. Por melhor que a princípio o cante, por mais que se esforce, falta-lhe a força, e esta não pode ser suprida pela arte; tanto mais que ela se acha ainda doente, e por conseguinte debilitada. Cantou muito bem o seu primeiro dueto, e se este não fez muito maior efeito é devido isto a tê-lo o Sr. Tati cantado mal. A ária final do primeiro ato cantou muito bem, com muita expressão e gosto. No segundo ato há um quarteto muito bonito entre os Srs. Tati e Fiorito, e as Sras. Marieta e Merea; todos cantaram bem, menos o Sr. Tati, por lhe faltar a voz; já se achava excessivamente cansado. O andante da ária final a Sra. Marieta cantou muito bem, e arrancou

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados".

estrondosos aplausos; mas no alegro as forças a abandonaram, não pode cantar com a energia necessária. E, não obstante isto, força é confessar que se não fossem as Sras. Marieta e Merea a ópera não agradaria.

Pela primeira vez cantou a Sra. Merea: tão feliz foi no seu estreamenteo, que, apesar de ser dia de gala, arrancou merecidos bravos e palmas; é cantora que tem diante de si um brilhante futuro; não pode ainda ser bem julgada, porque o seu papel nesta ópera é pequeno e fácil; mas se cantar em todos, como neste, creia que terá fanáticos partidistas.

De quem falaremos agora? Do Sr. Tati? Não; este cantor está julgado, não pode cantar de tenor senão alguma ária depois de transportada; numa ópera inteira ele mostra-se fatigado antes de finalizar o primeiro ato; e já que não pode vencer a borrasca, aconselhamo-lo a que peça perdão; e o público lho dará.

A ópera é de grande efeito dramático; mas é tão delicada e difícil a música, que só depois de ser ouvida duas ou três vezes é que as suas belezas poderão ser apreciadas; e melhor ainda se o papel de *Arthur* tivesse sido confiado ao Sr. Sicuro, e o de *Valdeburgo* ao Sr. Massiani.

***

Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1846.

Diário do Rio de Janeiro

Sexta-feira, 27 de novembro de 1846

Sr. Redator [1]

Silencioso tenho lido o que se tem escrito nos jornais a respeito da execução das óperas no teatro de S. Pedro, e a respeito do mérito, e do demérito das cantoras e dos cantores, e d'entre todos os escritores, tenho prestado mais atenção no *** do *Jornal do Commercio,* por ser o que maior soma de conhecimentos da arte de música tem apresentado, a ele devemos a estimável descoberta das três escolas n'aquela divina arte, e quando isto li não pude deixar de exclamar – que poço de sapiência!!! d'onde nos veria este protento! [2] das nuvens, ou dos paquetes?! ou procedera ele de algum *Doeto?!* –

Já se vé pois do que levo dito que presto as maiores homenagens ao insigne e estimável ***, e por isso me animo a dizer que lhe foi muito injusto quando disse no seu artigo estampado no *Jornal do Commercio*, de terça-feira 24 do corrente, que a *Sra. Marieta* não tem a força necessária para cantar a *Straniera de Bellini*. Aonde viu o *** uma cantora com a força e com o gosto de melhor do da Sra. *Marieta?* Esta cantora até recebeu da madre natureza o talento de emendar os erros e descuidos dos maestros, quando os maestros escrevem os seus spartitos; sim, erros, poraue – *quandodoque bônus dormitai Ilomerus* – e então acontece quando os maestros dormitam entram a espalhar notas por aqui e por ali com tanta profusão, que só servem de confusão, e só a Sra. *Marieta* tem podido emendar esse erro, pois que com a facilidade da sua frequente deglutição leva rapidamente com a saliva todas essas notas supérfluas que tanto cansavam a *Lalande*, e outras quejandras ignorantonas, que não sabiam, como sabe a Sra. *Marieta* separar o trigo do joio!

Quando ao que diz o *** a respeito do *Tati* tem carradas de razão, e nunca os pés lhe doam quando d'eles usar e fizer usar na plateia; sem voz, sem figura, sem mímica, sem método da terceira escola, o que veio cá fazer?! e demais e mais vir sem trazer uma bimbarra, nem ao menos um pontalete que o escorasse!!! tire-se muito embora a parte ao *Tati*, mas não concordo que se dê ao *Sicuro* porque me parece que veio também sem trazer bimbarra nem pontalete, e de mais não está aí o estimável Sr. *Marinangeli*, tenor de cunho, com uma voz tão argentina, e ao mesmo tempo maviosa que quando canta encanta, e é capaz de arrebatar, não só corações, como o próprio Pão de Açúcar?! Parece-me estar ainda ouvindo o incomparável

[1] Artigo publicado na rubrica" Correspondência".
[2] Assim no jornal.

Sr. Marinangeli em certa noite em que cantou na *Beatrice* em que todos admiravam o método da terceira escola que ele empregou, para dar tal inflexão à voz que imitava perfeitamente uma rabeca, o que até conheceu um cego que era meu vizinho na plateia, e me disseram que é o professor.

Também concordo que se tire a parte ao *Fiorito*... é forte mania! o que vem a fazer esta gente sem trazer bimbarra ou pontalete que o escore?! mas em lugar de dar-se a parte do *Fiorito ao Téohlier* que esta também sem bimbarra, dê-se ao Sr. Massiani, insigne cantor do Belizario!

São as humildes reflexões que me animo a fazer sujeitando-as contudo ao critério do desfrutável maestro *** descobridor das três escolas.

O Adonis

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 2 de dezembro de 1846

(CARTA DE EDMOND MULLOT) [1]

Monsieur le Rédacteur,

Veuillez donner place à la lettre suivante dans une des colonnes de votre estimable journal.

Agréez, M. le Rédacteur, etc.

Edmond Muillot.

AU PUBLIC

Une dissidence s'étant élévée entre mon directeur et moi, et étant sur le point de quitter peut-être le Théâtre Lyrique Français, dont je fais partie comme premier ténor, je crois de mon devoir de donner quelques explications au public, dont la sympathie et la bienveillance ne m'ont point fait défaut chaque fois que j'ai l'honneur de me présenter devant lui, et pour prévenir les fâcheuses interpretations auxquelles mon éloignement de la scène pourrait donner lieu.

En mai 1846 j'ai signé à Paris un engagement comme premier ténor de la Companhie Lyrique Française allant à Rio de Janeiro. Sur l'observation que je fis à Mr. Levasseur, directteur de ladite compagnie, que les appointements étaitent trop modiques, il me répondit qu'à Rio de Janeiro la vie était à bon compte, que je trouverais une ample compensation à leur modicité dans le peu de dépenses que j'aurais à faire et dans les occasions de ganger de l'argent qui se présenteraient en dehors du théâtre.

Arrivé à Rio, peu de jours suffirent pour me convaincre que tout était beaucoup plus cher qu'en France, et que je ne pourrais jamais faire face aux exigences de mon emploi avec des appointements qui suffisent à peine pour vivre.

[1] Artigo publicado n rubrica "Comunicado".

J’en fis l’observation à M. le directeur et lui reprochai les informations inexactes qu’il m’avait données à Paris. Il parut prendre en considération mes justes réclamations ; me pria de patienter quelque temps, ajoutant qu’il verrait à remédier à cela.

Depuis un mois que je suis éloigné du théâtre par suite d’une maladie dont je me trouve bien rétabli, je me suis abstenu de réitérer ma réclamation : il n’y a que quelques jours qu’en prévenant M. le directeur que j’étais prêt à reprendre mon service le mercredi 2 décembre, je lui ai renouvelé ma demande d’augmentation d’appointements, laquelle aujourd’hui est pour moi de toute urgence, car ma maladie m’a occasionné un surcroît de dépenses en même temps que mes appointements ont été supprimés depuis près d’un mois. M. le directeru s’est refusé tout net à toute espèce d’augmentation. Persuadé que les ressources que je tire de mon engagement ne peuvent suffire à me faire vivre honorablement, je me vois forcé d’en appeler au publc, qui voudra bien, je l’espère, juger la question avec impartialité.

Edmond Muillot.

Jornal do Commercio

Terça-feira, 8 de dezembro de 1846

(CARTA DE M. LEVASSEUR) [2]

Rio de Janeiro, le 7 décembre 1846.

Messieurs et Dames,

J'ai l'honneur de vous annoncer au'aux termes de l'engagement (*article 7*) passé avec vous à Paris, je viens de céder mom entreprise à M. João Caetano dos Santos.

Veuillez, je vous prie, vous trouver ce soir, à six heures, au Théâtre de S. Francisco, où se donneront à l'avenir les représentations de la Compagnie Lyrique Française.

Recevez mes remerciemens bien sincères pour le zèle que vous avez mis à faire marcher mon opération jusqu'au jour de ma cession, et si, comme je n'endoute nuellement, vous apportez le même bon vouloir pour celui qui me remplace, le théâtre français est pour long tomps fixé au Brésil.

J'ai l'honneur de vous saluer,

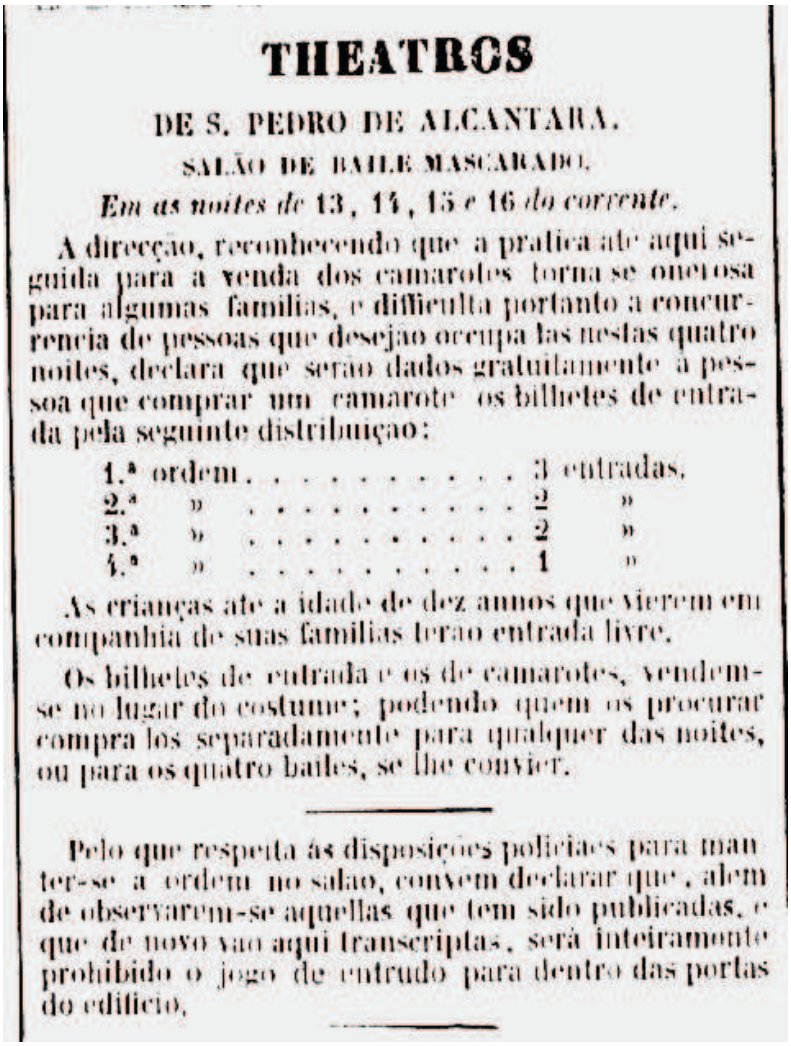
A. LEVASSEUR.

[2] Artigo publicado n rubrica "Publicações à pedido". Ver Anexo 3.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 12 de fevereiro de 1847

ANÚNCIO BAILES MASCARADOS [1]



THEATROS

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

SALÃO DE BAILE MASCARADO.

Em as noites de 13, 14, 15 *e* 16 *do corrente.*

A direcção, reconhecendo que a pratica até aqui seguida para a venda dos camarotes torna se onerosa para algumas familias, e difficulta portanto a concurrencia de pessoas que desejão occupa las nestas quatro noites, declara que serão dados gratuitamente á pessoa que comprar um camarote os bilhetes de entrada pela seguinte distribuição:

1.ª	ordem.	3	entradas.
2.ª	»	2	»
3.ª	»	2	»
4.ª	»	1	»

As crianças até a idade de dez annos que vierem em companhia de suas familias terão entrada livre.

Os bilhetes de entrada e os de camarotes, vendem-se no lugar do costume; podendo quem os procurar compra los separadamente para qualquer das noites, ou para os quatro bailes, se lhe convier.

Pelo que respeita ás disposições policiaes para manter-se a ordem no salão, convem declarar que, alem de observarem-se aquellas que tem sido publicadas, e que de novo vão aqui transcriptas, será inteiramente prohibido o jogo de entrudo para dentro das portas do edificio.

---

[1] Anúncios publicados na rubrica “Teatros”.

Disposições policiaes.

Os preços dos camarotes são os estabelecidos para representações scenicas.

Nenhuma pessoa será admittida dentro do edificio que se dirija para o salão ou para camarote, sem que apresente bilhete de entrada: estes bilhetes custarão 2$000, e serão vendidos em uma das portas do lado de S. Francisco de Paula.

As entradas serão pelas duas portas dos lados do theatro, não sendo permittido a nenhum mascara ou espectador conservar-se ali parado.

Durante o baile, as pessoas que quizerem sahir dirigir-se-hão pela porta central do saguão, onde haverá um porteiro para dar senhas, e com estas poderão entrar novamente pelas portas dos lados que vão acima designadas.

As portas do theatro serão abertas ás 8 horas, o baile principiará as 9 horas, e acabará as 3 da manhã.

Pelos directores da sala será marcado o espaço para as contradansas e valsas, estando os que não entrarem nas quadrilhas a distancia necessaria para que os pares não fiquem opprimidos.

O baile, tendo a denominação de mascarado, exclue toda a pessoa que assim não estiver de fazer parte das dansas, cabendo-lhe somente a qualidade de espectador.

Os intervallos para passeio não excederão a 20 minutos.

São prohibidos no salão os assobios, gritos e assuadas.

Será respeitado o segredo dos dominos e mascaras, e ninguem poderá dirigir-lhes perguntas, e travar com elles conversação que não seja decente e digna de repetir-se nas melhores reuniões.

Da mesma sorte se haverão os mascaras uns para com outros, e principalmente para com as familias dos camarotes a que se dirigirem.

Toda a pessoa que por algum modo offender a decencia, que provocar rixas e perturbar a ordem mantida no salão, será mandada retirar.

Dentro do edificio do theatro não será concedido o fumar-se.

Será franqueada a grande sala e terrado do primeiro andar ás familias que occuparem os camarotes, e assim mais aos dominos e mascaras que as acompanharem de braço.

As familias poderão trazer um criado em sua companhia, e este se conservará dentro do camarote.

A hora da sahida serão abertas todas as portas do saguão para livre passagem das pessoas que se acharem na sala, ficando reservadas as lateraes para as que estiverem nos camarotes, e para quem fôr em carruagem.

Théâtre de S. Francisco

COMPAGNIE LYRIQUE FRANÇAISE.

Samedi 13, *dimanche* 14, *lundi* 15 *et mardi* 16.

GRANDE SOIRÉE VÉNITIENNE,

OU

BAL MASQUÉ,

dirigée par M. Genevi[l]. On observera les mêmes mesures de police que celles qui ont été publiées pour le théâtre de S. Pedro d'Alcantara.

Les portes du théâtre s'ouvriront à 8 heures; le bal commencera à 9, et finira à 3 heures du matin.

Personne n'est admis sans billet d'entrée, pas même les porteurs de coupons de loges.

QUADRILLES A GRAND ORCHESTRE:

A. Fessy. — Les mystères de Paris, sur motifs originaux. — Barbe-Bleue.

Bosisio. — Le Vampire.

Julien. — Chromatique. — Le Valais Royal.

Musard. — Les Bohémiens de Paris. — Le Brigand Calabrais. — Le Château Rouge. — Le Déserteur. — Le Père Lamourette. — Les Etudians de Paris. — Sur motifs de l'opéra Le Panier Fleuri. — La Polka. — Riquet à la Houpe. — Quadrille diatonique. — Séville. — Deux quadrilles sur motifs de la Sirène. — Souvenir du 18me siècle, dansé au bal costumé donné par la reine Victoire. — Trois quadrilles sur le moyen-âge, n. 1 et 2.

Storno Bolognini. — Bataille quadrille chevaleresque. — Quadrille original n. 1, l'Ottoman. — Quadrille original n. 2, Macabre.

Tolbecque. — Deux quadrilles sur le Ballet de Giselle, n. 1 e 2. — Le Naufrage de Médusa. — Quatre quadrilles sur l'opéra La Reine de Chypre.

A minuit un coup de cloche interrompra le bal, et deux petits chinois tireront

LE GRAND TOMBOLA

OU

LA ROUE DES BONNES ET MAUVAISES CHOSES,

selon l'usage des théâtres de France pendant le C[illegible] naval. Le gros lot sera de six pieces de 1$000 [illegible] en or.

Chaque billet d'entrée sera accompagné d'u[n] mero donné *gratis*, avant droit au lot que le sor[t] designera.

PRIX DES BILLETS :

Loges du premier rang.....	2$000
» du deuxieme rang...	3$000
» du troisieme rang....	4$000
Billets d'entree	1$000

Les billets se vendent au bureau du theatre, [illegible] soir dans la maison contigúe.

Sabbado 13, *domingo* 14, *segunda feira* 15 e *terça* [illegible] 16, *haverá*

GRANDE SARÁO VENEZIANO,

OU

BAILE MASCARADO,

dirigido por M. Geneuil. Serão observadas as m[illegible] disposições policiaes que forão dadas para o the[illegible] de S. Pedro de Alcantara.

Ás 8 horas da noite abrir-se hão as portas do [illegible] tro e ás 9 começará o baile e terminará as 3 [illegible] drugada. So é permittido o ingresso as pessoas [illegible] apresentarem bilhete de entrada, quer se dirij[illegible] os camarotes quer para o salão.

QUADRILHAS DA GRANDE ORCHESTRA.

A. FESSY. — Les mysteres de Paris, sur motifs [illegible] naux. — Barbe-Bleue.

BOSISIO. — Le Vampire.

JULIEN. — Chromatique. — Le Valais Royal.

MUSARD. — Les Bohemiens de Paris. — Le Bi[illegible] labrais. — Le Château Rouge. — Le Deserteur. — Le Père Lamourette. — Les Etudians de Pa[illegible] Sur motifs de l'opera Le Panier Fleuri. — La P[illegible] — Riquet à la Houpe. — Quadrille diatonique. — Seville. — Deux quadrilles sur motifs de la Sire[illegible] — Souvenir du 18me siecle, danse au bal costum[illegible] donné par la reine Victoire. — Trois quadrill[illegible] sur le moyen âge, n. 1 et 2.

STORNO BOLOGNINI. — Bataille, quadrille cheval[illegible] que. — Quadrille original n. 1, L'Ottoman. — Q[illegible] drille original n. 2, Macabre.

TOLBECQUE. — Deux quadrilles sur le Ballet de Gis[illegible] n. 1 et 2. — Le Naufrage de Medusa. — Quatre [illegible] drilles sur l'opera La Reine de Chypre.

A meia noite será interrompido o baile a um [illegible] de sino, e dous pequenos Chinezes principiarão [illegible] trahir

O GRANDE TOMBOLA'

OU

A RODA DE COUSAS BOAS OU COUSAS MAS

como é de uso nos theatros da França no t[illegible] Carnaval. O maior premio será de SEIS PEÇAS DE [illegible] DE 4$000.

Cada bilhete de entrada será acompanhado de [illegible] numero que gratuitamente se dá com o qual se [illegible] re direito ao premio que der a sorte.

PREÇO DOS BILHETES.

Camarotes da 1ª ordem....	2$000.
Idem da 2ª ordem....	3$000.
Idem da 3ª ordem....	4$000.
Bilhetes de entrada....	1$000.

Acham-se a venda no lugar do costume e de [illegible] casa contigua ao theatro.

TIVOLY.

Sabbado 13 do corrente haverá

GRANDE BAILE MASCARADO,

ainda mesmo que chova, o qual terá principio [illegible] horas da tarde como é costume na Europa, e terminará as 5 da manhaã.

Alem das contradansas, polkas, masurkas e valsas, que os mascaras queirão executar, a meia noite haverá um bailado jocoso, intitulado:

A FESTA DO CARNAVAL,

contendo as seguintes personagens: Velho e Velha ricata, D. Quixote e o Anão, o China e o Criado.

O HOMEM ÁS AVESSAS.

O salão do baile achar-se-ha decorado com toda a magnificencia, e illuminado, alem das luzes da circumferencia, com onze lustres, e a chacara com illuminação dobrada, havendo na sala uma orchestra, e fora uma banda de musica, a qual executará escolhidas peças nos intervallos das dansas. Os Srs. De Vecchy e Rioja servirão de mestres-salas.

Preços dos bilhetes 2$ rs. por cada pessoa, e acha-se de hoje em diante á venda no lugar do costume.

Jornal do Commercio

Quarta-feira, 17 de fevereiro de 1847

ANÚNCIO DA PROCISSÃO DE CINZAS [1]

Tendo a venerável ordem terceira da Penitência a sua procissão de Cinza no dia 17 do corrente, a mesa atual convida a todos os seus caríssimos irmãos para que hajam de comparecer, de hábito, no referido dia, pelas 2 horas da tarde na sua igreja, a fim de acompanharem a mesma procissão. Rio, 13 de fevereiro de 1847. – Manuel Álvares de Azevedo, secretário.

[1] Anúncio publicado na rubrica "Declarações".

Jornal do Commercio

Quinta-feira,18 de março de 1847

TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

Sr. Redator. – Assisti na noite de 14 do corrente à representação da *Straniera*; e posto que esta parte em todo me tivesse agradado, quando foi desempenhada pela Sra. Marieta, contudo não supunha que a Sra. Lasagna, de quem tanto se esperava, e eu mesmo, que tanto a tenha apreciado na *Belisario* e *Lucrécia*, enterrasse tão barbaramente a desgraçada *Straniera*, deixando tanto a desejar, não só na parte cênica, como na de canto, desafinando continuamente, e ferindo nas notas agudas os nossos ouvidos. Acaso a Sra. Lasagna não procurou agradar por ser diminuto o número de espectadores? Pois nós, que com tanta água atravessamos o Largo do Rocio, não seríamos dignos de melhor acolhimento? Dizem alguns que a Sra. Lasagna não agradou por falta de ensaios... por falta de ensaios! Porque não pediu à sua intercessora ou a alguém que a tivesse ouvido que lhe explicasse o enredo da peça, para não ter feito tão **triste figura**? [2] Ah! parece-me que o defeito é físico! Seria por falta de ensaios que a Sra. Lasagna não desmaiou na penúltima cena do primeiro ato, quando se vê sem irmão e sem amante, e não cantou de joelhos a ária do segundo ato, cujas cenas já foram com tanta habilidade executadas pela Sra. Marieta, e onde nos deixou vivas impressões? Ora, Sra. Lasagna, ensaie-se e fique-se bem ensaiada para então aparecer; e quando será?

[1] Artigo publicado na rubrica "Correspondências".
[2] Ver nota 35 folhetim 24. Grifo nosso.

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 19 de março 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

No *Jornal* de hoje vimos publicada uma correspondência, que nos causou bastante enjoo: tem ela por fim exaltar os merecimentos da Sra. Barbieri e deprimar as Sras. Lasgana e Meréa. Acreditou o correspondente que se por meio de insultos dirigidos a estas senhoras podia conseguir o seu fim; e porém este meio tão absurdo, quanto indigno, que com ele conseguiu no nosso pensar o *Dilettante* o contrário do que desejava. As qualidades que fez sobressair na Sra. Barbieri são as de moça bonita, bem feita, buliçosa, travessa, e que se veste bem. Ora, isso para nós nada prova quanto a merecimento artístico; e se gosta o *Dilettante* da Sra. Barbieri por essas qualidades, podemos lhe asseverar que há por aí muitas moças com cuja beleza não pode a Sra. Barbieri rivalizar ; mesmo no teatro acreditamos que há quem não fique abaixo da Sra. Barbieri. A questão porém não está , meu caro *Dilettante*, não se discute esses merecimentos da Sra. Barbieri, que rufa bem o seu tambor, que dá seu tiro com toda a elegância e marcha como um bom sargento de companhia; tornamos a repetir ainda mais esta vez, é o merecimento artístico objeto principal e único que julgamos que só se deve discutir. Querer comparar a Sra. Barbieri à Sra. Lasagna, e mesmo à Sra. Merea, é um disparate que só pode sair da cabeça de algum tolo namorado, ou de alguém que se querendo divertir, sugeriu ao Sr. *Dilettante* tantos destemperos. Que mal lhe fez, meu caro senhor, a Sra. Lasagna para lhe dirigir tantas grosserias?? A Sra. Merea, tão jovem, tão ingênua, e sem pretensões, merecia ser maltratada como foi??? Só escapou a Sra. Candiani; porém as bichas não pegam, e se acredita que algum candianista há que não tenha classificado competentemente a Sra. Barbieri na ordem das cantoras, está muito enganado, porque todos estão concordes que se a Sra. Barbieri é cantora, como quer a *sabida* diretoria, e sem dúvida a última, se porém alguns há que lhe digam o contrário, e para se divertir a ânsia dos barbieristas, que se tem apresentado representando o papel do **cavalheiro da triste figura**.[2]

O que pretende pois o Sr. *Dilettante*? Quer que aceitemos a Sra. Barbieri como *prima-dona*, e capaz de desempenhar as partes difíceis que tem desempenhado no nosso teatro as Sras. Candiani e Lasagna? Se é esse o seu *desideratum,* é isso uma monomania, que precisa

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".
[2] Ver nota 35 folhetim 24. Grifo nosso.

de tratamento adequado; se porém pretende que para se cantar bem não é preciso ter voz, e que basta ser bonita, bem feita, vestir-se bem , está no seu direito, porque, quem o feio ama bonito lhe parece, não descobrimos esses encantos na Sra. Barbieri, mas sim certa desenvoltura, que deveria ser corrigida pelo Sr. inspetor de cena.

Não continue o Sr. *Dilettante* a insultar as cantoras de merecimento, se não quiser ouvir ainda verdades mais amargas, e desengane-se que, por mais valentes que sejam seus esforços, nunca poderá conseguir rebaixar o merecimento das Sras. Candiani, Lasagna, Tassini e Meréa, até nivelá-lo com a o da Sra. Barbieri.

Deixamos de analisar a sua correspondência; mas uma cousa há que não deve ficar sem resposta. Diz o Sr. *Dilettante* que a Sra. Barbieri não poderá desempenhar a parte difícil de Lucrecia Borgia e outros, que exigem certa figura e certa idade que ela não tem; mas se não pode desempenhar tais papéis, outros, deveria desempenhar muito bem; porque se lhe faltam essas qualidades, possui outras, e porque não desempenhou como devia a parte de IRENE, que não é nenhuma velha, e que tão bem desempenhada foi pela Sra. Candiani, conquanto tenha a voz menos extensa que a da Sra. Lasagna.

Basta por hoje, e já que teima, nos achará também prontos para acompanhá-lo.

O VELHO CANDIANISTA.

Diário do Rio de Janeiro

Segunda-feira, 28 de junho de 1847

S. C. 25 DE JUNHO de 1847 [1]

REQUERIMENTO

"Augustos e digníssimos Srs. representantes da nação. – João Caetano dos Santos, empresário do teatro de S. Francisco, estabelecido n'esta corte, certo do apoio decidido que do poder legislativo do Brasil sem sempre recebido as artes, anima-se a comparecer ante VV. EExs., suplicando um auxílio com que possa fazer face às despesas da sua empresa (sem dúvida superiores às forças de um simples particular) e melhor dar-se o desenvolvimento de que é credora a capital do império, e todo o esplendor de que carece um teatro, honrado quase cotidianamente com a augusta presença de SS. MM. II.

O suplicante, augustos e digníssimos senhores, confiando mais na sua inclinação e bons desejos, do que em suas forças, pode conseguir, só por si, destituído de proteção, e mediante consideráveis sacrifícios, reedificar um teatro que jazia em ruínas e no qual hoje existem em efetivo exercício, uma companhia dramática nacional e outra lírica francesa. Este simples enunciado é suficiente para deixar entrever que empenhos terá contraído o suplicante!... Ele, pois, se abstém de entrar em maiores desenvolvimentos.

É incontestável que, se nas grandes capitais da Europa, onde regurgita a população habituada à frequência dos teatros, nenhuma d'estas empresas pode sustentar-se no devido pé sem auxílio do governo, ainda mais urgente se torna esse auxílio entre nós, onde não só muito mais limitado é o círculo de amadores de cena, com muito mais avultada despesa exige uma empresa semelhante. E também excusado é demonstrá-lo, quando vós, augustos e digníssimos senhores, tão convencidos vos haveis mostrado d'esta verdade, que tendes sempre auxiliado os teatros "S. Pedro d'Alcântara", "S. Januário" e "Francês", mediante concessão de loterias.

Mas a decretação pura e simples de loterias, nas atuais circunstâncias, torna-se um auxílio quase ilusório, atentas as dificuldades da respectiva extração; e o suplicante, tendo de satisfazer mensalmente obrigações contraídas com duas companhias, ver-se-ia em gravíssimos embaraços sempre que, por quaisquer motivos, as loterias que houvésseis por bem conceder-lhe não fossem extraídas em tempo: é por isso que o empresário cônscio da

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado".

vossa benevolência, e suplicando-vos a concessão de 18 loterias, que deverão correr dentro de 6 anos, ousa perdir-vos também que acrescenteis a esta graça outra que a torne real.

As 18 loterias pedidas produzirão na totalidade um benefício líquido de 199:800$000 rs., ou 33:300$000 por ano. Mas o suplicante, preferindo a pontualidade do auxílio à sua maior importância pecuniária, do que mais necessita é que mandeis extrair estas loterias por conta do tesouro público nacional, pagando-lhe este mensalmente a consignação de dous contos de reis, e redundando em proveito dos cofres públicos o excedente, isto é, a quantia de 9:900$000 anuais, ou 55:800$000 rs. no decurso dos seis anos de concessão.

Eis a única maneira de tornar real o benefício impetrado; por isso o suplicante

> P. a VV. EExs. hajam por bem conceder-lhe, para sustentação da sua empresa no teatro "S. Francisco", dezoito loterias, que no espaço de 6 anos sejam extraídas por conta do tesouro público nacional, recebendo d'este o suplicante todos os meses a consignação de dois contos de réis, e revertendo o excedente em benefício dos cofres públicos.
>
> E.R. M.

Rio de Janeiro, 29 de maio de 1847.

João Caetano dos Santos"

PARECER

"A comissão de fazenda viu o requerimento de João Caetano dos Santos, empresário do teatro "S. Francisco" d'esta corte, que pede em auxílio de sua empresa 18 loterias que corram em 6 anos, com a cláusula de fazer-se extração por conta do tesouro nacional, que do produto d'elas dê somente ao empresário a consignação mensal de 2 contos de réis.

A comissão reconhece que o empresário d'esta natureza não podem manter-se sem auxílio do governo, e não duvidaria propor uma prestação no orçamento em favor do suplicante; mas não estando por ora habilidade para fazer, por não ter cabal conhecimento do estado da renda pública, entende que é deferível o requerimento, e para isso oferece o seguinte projeto de resolução:

A assembleia geral legislativa resolve:

Art. 1º É o governo autorizado para auxiliar com a prestação mensal de 2 contos de réis, por espaço de 5 anos, a João Caetano dos Santos, empresário do teatro S. Francisco d'esta corte.

Art. 2º Para indenização d'esta prestação, fará o governo extrair, por conta do tesouro público nacional, 18 loterias, dentro do dito espaço de 6 anos.

Art. 3º Ficam revogadas as disposições em contrário.

Paço do senado, 18 de junho de 1847. – *Vasconcelos.— Araújo Viana. — Maia.*"

Jornal do Commercio

Domingo, 27 de junho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

ESPERTEZA DA ILUSTRE ADMINISTRAÇÃO

Havia três meses que o benemérito administrador, o Sr. Azevedo, ouvia diariamente o monótono coro que artistas e empregados do teatro entoavam pedidndo *dinheiro,* e nunca lhes poderá dar outra resposta senão o já impertinente estribilho: – Tenham paciência, não há. – Magoava-se o coração sensível do Sr. Azevedo, e, para mais não repetir esta frase desconsoladora, tanto parafusou, que afinal capazes de salvar do abismo um estado no último período da decadência. Lembrou-se de um diamante, cuja existência fora denuncidada ao público em um folhetim do *Diário do Rio*, e, apesar de ser tão repugnante e asqueroso o lugar em que tal preciosidade se achava, de lá o foi desentranhar para dele fazer a sua pedra filosofal, que breve devia mudar em bilhetes de cem os poucos de mil que na caixa havia. Este diamante é o homem de engenho raro, o artista exímio, em quem o talento, a selencia [*sic*] e a graça se encontram em grão máximo reunidos pela própria mão de Euterpe, e que a Providência fez descer dos céus no nosso teatro para que pudéssemos alguma vez extasiar-nos com os encantos da música, e exclamar com entusiasmo: "Emudeçam todos os cantores presentes, pretéritos e futuros da nossa até agora malaventurada scena, que mais ninguém pode ouvir-se depois que nos deleitamos com o sublime e fanhoso canto deste rotundo cisne."

Ora, o que mais maravilha neste extraordinário artista é a sua aptidão para todas as partes de que se encarrega e a variedade de seus registros! As Malibrans Pasta, Rubini Lablanche, os Tamburinis, os Ronconis e tantos outros cantores admirados eram-no em seu gênero, tinham sua especialidade; mas o grande Tati é habilíssimo em tudo, mete-os todos n'um chinelo, porque reunia a elite só as habilidades de todos, e era superior a cada um deles. Daí formou a maldita inveja uma conspiração para desfazer-se desta distinta notabilidade musical: em para preservar uma vida tão cara aos *dilettanti,* [2] teve o nosso diamante de trocar o antigo pelo novo mundo. Foi um engano. Também cá não foi devidamente reconhecido o seu alto mérito, e este desapontamento e a injúria sofrida na Europa moveram-no a declarar

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".
[2] Sem itálico no jornal.

guerra a todos os artistas que aqui havia. A sua primeira aparição foi como tenor; deu-se o combate, e no fim da representação, batendo os pés no chão e levantando os braços ao ar, gritou como um [termos ilegíveis].

Essa suposta [termo ilegível] pouco lhe custara; pois, com a arte de saber se inculcar por muito mais do que é, tinha predisposto os ânimos muito a seu favor. Porém, como a ventura neste mundo é efêmera, as aparições subsequentes não só não obtiveram o mesmo aplauso, mas até na *Anna Bolena,* apesar dos recursos que empregara, apesar de certas humilhações desairosas para um artista seguro do seu merecimento, o brilhantismo do tal diamante ficou tão empanado, que quase o público se desenganou de que era pedra falsa. Por último, a instigações do mesmo diamante, resolveu a administração tornar a apresentá-lo ao público, e, para mais aguçar o apetite, veste-lhe a casa de *Torquato Tasso.* Ei-lo de novo em campo, não já contra um e fraco, mas contra dous adversários! Como se safará ele do aperto? como poderá uma cansada e ingrata voz de tenor desempenhar a parte de um bom barítono? Logo o veremos. Não lhe agouramos muito bons resultados, porque ainda está mui fresca a memória dos dous rivais que tenta suplantar.

Em todo o caso será prudente que o grande cantor desça de pretenções infundadas, que considere o favor do público como efeito natural de benevolência e desejo de proteger o artista, e não como homenagem devida ao seu talento transcendente; e sobretudo que se deixe de rivalidades odiosas, ou, pelo menos, ridículas, convencendo-se de que vale tanto (senão menos) como os outros artistas da companhia.

Também a administração do teatro deverá ser menos condescendente com os caprichos de um enfatuado, caprichos que só tendem a continuar a discórdia dentro e fora dos bastidores, sem realizarem o fim (único e talvez) que ela tem em vista – o melhorar a receita da casa pela magia do precioso diamante.

***

Diário do Rio de Janeiro

Quarta-feira, 30 de junho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

O Diamante

Os que lerem epigrafe esperam certamente ouvir mais alguma virtude da pedra precisa que dizem existir no nosso teatro italiano; e como somos inimigos de dúvidas, desde já declaramos que pegamos na pena tão somente para trocar duas palavras com o autor do artigo do *Jornal do Commercio* assinado ***, e dar um conselho de amigo ao – Torquato – Navalhão, - que tanto tem feito *tremer* o Sr. Tati.

Não nos damos ao trabalho de apreciar as belezas de que se compõe tão bela peça, porque fazemos tenção de trata-la com mais vagar, como merece.

Ouça agora, Sr. ***, digno *cireneo* do nosso Torquato-Navalhão!

Para incensar o ídolo que ocupa presentemente toda a sua escaldada imaginação, não é preciso procurar tantos rodeios, enterrar os vivos e desenterrar os mortos; deixe em paz o Sr. Luiz Manuel com suas finanças; ele que nenhuma culpa tem na falta de pagamento aos cantores. Veja se descobre outro meio, porque este, longe de lhe servir, há de incomodá-lo alguma cousa, pelas consequências necessárias que se devem seguir.

Para que elevar a tão alto posto o Torquato-Navalhão? Não vê que fazendo-o subir tanto, vai ferir com a tremenda *navalha-monstro* o artista de mérito que vendo-se agredido, pode aproveitar-se da posição que ocupa e mandá-lo novamente sentar praça no *corpo de coristas de Genora* d'onde jamais deveria ter saído para sossego de Donizetti, Paccini, e finalmente do imortal Rossini!?!

Mas não, o corresponde quer merecer... e pensou que lhe deveria servir a imprensa para chegar a seus fins, sem saber-se tem as habilitações necessárias para falar sobre teatros. É por essa razão, que se apresenta muitas vezes um *aprendiz de distinta*, tratando de questões teatrais, e julgando do merecimento de artistas, quando ainda não sabe extrair um dente, sem perigo de levar meio queixo ao desgraçado que lhe cai nas unhas. Porém como evitar isso, se tudo está transtornado!!

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado".

Um *berrador* quer representar Tasso; o Lucas faz a parte do – *Contrabandista* – nas *Prisões d'Edimburgo,* havendo um bufo na companhia; e finalmente um *Chorão,* a de Fígaro no interessante barbeiro de Sevilha. Suponde em que apuros não se vê no Torquato a delicada *Eleonora* com um amante que não faz se não *berrar* com toda força de seus pulmões!! Nas *Prisões d'Edimburgo* como ficará a incessante *Giovanna* carantonhas arranjadas à martelo?!! E finalmente no *Barbeiro* que desapontamento não será o da engraçada e magnética *Rosina*, ao ver-se com o *Belizario* no lado, pronto a levar o escritinho a *Almaviva* em lugar do espirituoso Figaro?!!

É mau fado nosso, nada admira.

Consta que o correspondente *** é o discípulo que mais tem *aprocritado* as lições de canto, que tem recebido do nosso exímio artista *Navalhão,* e que conhecendo ter ido além do que esperava, trata (para ser completa a sua felicidade) de trocar o seu – *Boticão,* – por uma *particella* de música... E digam que o homem não tem talento... Ao menos ficará o *Maestro* mais descansado de berraria, porque é natural que ceda alguma cousa ao seu suplemento, e desde já lhe rogamos, encarecidamente, que o faça *debutar* no *Barbeiro,* porque além de estar muito em caráter, supomos que desenvolverá toda sua agilidade e espírito com a bela *Rosina.*

Basta por agora, n'outra ocasião trataremos d'este *aprendiz-artista*, que com a valiosa cooperação do *Navalhão,* ainda fará as delícias de cena lírica-italiana.

O prometido é devido, lá vai o conselho.

Se não serves p'ra *Barbeiro*,
Se sois ruim *Contrabandista*,
Entrega o *Brigue ao Lucas*,
Dá a *Rosina* ao *Dentista*.
Porque assim o tal Barbeiro,
Fará inveja ao mundo inteiro.
Belisario *in eternum*
Risca o *Tasso* da tua lista
A tua cabeça... sofre...
Vai passear... vender alpista.
E s'ancora ti va malle [2]
Corre presto all'ospedalle.

X.

[2] No jornal, "E s'ancora te vá malle".

O Mercantil

Sexta-feira, 2 de julho de 1847

(SOBRE O *FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO*) [1]

O folhetim do Jornal do Commercio é lírico, dramático e financeiro; lírico porque fala muito de música, dramático porque lamenta não se terem comprado traduções e dramas novos, e financeiro porque descobriu a *cobrecolite*, que diz ele, quer dizer falta de cobres. Este mal é tão comum, tão velho e tão conhecido, que não sabemos si o próprio folhetinista estará livre dele: desgraçadamente nos conhecemos esta epidemia desde que temos uso de razão, sabemos os efeitos que produz em todos os indivíduos, o mais particularmente naqueles que são escritores de folhetins. Não estamos bem ao fato, é verdade, dos que apresentam os artistas de um teatro, mas sem dúvida nenhuma serão os mesmos que vêm às outras classes da sociedade, quando reina a cobrecolite; por conseguinte não pode haver interesse para os leitores em que nos demoremos por aqui. Busquemos a origem do mal, e vejamos se provêm da administração, e se o teatro, como avança o folhetinista, esta a fazer bancarrota.

Não pode provir da administração, pois que, quando ela se encarregou da direção do teatro, achava-se ele com um enormíssimo alcance, os artistas estavam atrasados em 3 meses de pagamento, e corria geralmente que a bancarrota[2] era inevitável, no entanto o artistas foram pagos, diferentes companhias se escrituraram pelo espaço de quase três anos, muitas peças novas apareceram em cena, sendo a maior parte delas de grande custo, de que segue que esgotou recursos, que achou os meios precisos para desviar o teatro dessa bancarrota a que estava condenado nesse tempo, o que seguramente não seria muito fácil de conseguir se as pessoas que formam essa administração não fossem bastante diligentes e zelosas pela sorte do estabelecimento que lhe confiaram. Uma administração que oferece em seu abono fatos desta ordem, não pode incorrer na censura de ter conduzido o teatro a um estado menos favorável; antes vem a toda evidência que multiplicados terão sido os seus esforços para sustentar a obra dos seus primeiros cuidados.

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados".
[2] No jornal, « banca rota ».

Não sendo, como fica concluído, a administração a causa dessa crise pecuniária, convém saber se a receita ordinária do teatro corresponde a sua despesa, e se não corresponde se estão consumidos os subsídios ou nas loterias que a empresa julgou necessária para manter os espetáculos; e que o corpo legislativo lhe acordou, só neste caso pode julgar-se a empresa responsável pelo estado do teatro, e a verificar-se diremos também com o folhetinista que a bancarrota [3] é iminente; mas buscando informações, soubemos que o teatro concedeu-se em 1838, 24 loterias para sua sustentação por tempo de 6 anos: que são 9 anos e que dessas loterias ainda 3 para extrair 1. Que há 3 anos sustenta-se o teatro de S. Pedro com recursos de seus acionistas porque o remanescente daquelas 24 loterias foi aplicado ao pagamento de credores que forneceram suas fazendas para custeamento do teatro.

Que o ano passado foram-lhe concedidas novas loterias com a clausula de se extrair uma em cada trimestre, e que até hoje em que já deveriam ter corrido cinco ou seis dessas loterias; nenhuma tem sido extraída. Que finalmente, a administração lutando com este grande inconveniente, com esta ausência absoluta de meios para a sustentação de um teatro de numeroso pessoal, tem com sacrifícios seus ocorridos muitas vezes às urgências do estabelecimento, não deixando nunca interromperem-se os espetáculos, o que certamente poderia fazer, sem que por tal pudesse ser increpada. Ora, se esta é a verdade, como todos conhecem, como derivar da diretoria as causas da deficiência de meios, e como concluir-se daí que é iminente a ruína da empresa, quando a ela somente devemos louvores, e quando para pagamento desses tão lamentados alcances, têm deveres de sobra nessas loterias retardadas! O que nos pouco portanto de direito e de justiça é que o governo repare por alguma forma o atraso em que caíram esses subsídios devidos ao teatro, e que providencie de modo que se lhe tornem regulares esses auxílios, cuja oportunidade é ali tão indispensável como são indispensáveis no publico os espetáculos cênicos. Ficamos aqui por hoje unindo as nossas preces às do folhetinista do *Jornal do Commercio*, para que o governo olhe para o teatro.

Rio, 1° de julho de 1847.

Z.Z.

[3] Idem.

O Mercantil

Sexta-feira, 2 de julho de 1847

A SEMANA LÍRICA [1]

Permitam os leitores que tomemos, para título deste artigo, o daquele a que temos de responder. Tantas são as inexatidões que formigam na semana lírica de 29 do passado, que demasiadamente longo seria artigo, se fôssemos a corrigir todas; e, para não fatigarmos o espírito dos leitores, deixaremos de tocar em todos os pontos, e mesmo naqueles de que nos ocuparmos, empregaremos o laconismo, de que o folhetinista do *Jornal do Commercio* se mostra tanto adverso. Começa ele por dizer que o teatro está em crise, por falta de dinheiro, e que a bancarrota [2] é inevitável se o governo não lançar atentas vistas para esse estabelecimento de tanta utilidade pública. Que o teatro está em crise não é exato; mas que sente falta de dinheiro é uma verdade; no exame das causas que originaram essa falta, o folhetinista não apresentou as verdadeiras e únicas; foi buscar aquelas que, não existindo senão na sua imaginação, não podiam influir no mal que deplora. Para que atribuir os atrasos do teatro a desastroso sistema seguido pela sua direção, se é a todos patente o fato de estar o teatro há dois anos e meio vivendo à custa de seus próprios recursos por lhe faltar o auxílio resultante das loterias? Deve-se ao teatro o benefício líquido de muitas loterias, e admira-se de que ele esteja atrasado em seus pagamentos, e que sofra algumas faltas de dinheiro? O que lhe deve causar admiração é não estar ele fechado há muito tempo; é haver ainda homens, que, sabendo que os serviços são pagos com injúrias e calúnias, tenham feito sacrifícios pesados e frequentes para conservar o teatro aberto.

Quanto à bancarrota [3] é ela um fantasma, que nem ao próprio Folhetinista assusta; bancarrota faria a sociedade empresária se se desenvolvesse não apresentando com que pagar a seus credores; mas esta hipótese não se dá; pois que o beneficio das loterias, que deixaram de ser extraídas no devido tempo, monta a uma quantia superior à sua dívida.

Se o Folhetinista quando traçou o negro quadro do governo, fazendo-lhe sentir a necessidade e obrigação em que está de pôr em dia a extração das loterias, que o corpo legislativo mandou, que corressem de três em três meses, acharmos-ia de seu lado; e nem uma

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados".
[2] No jornal, « banca-rota ».
[3] Assim no jornal.

dúvida teríamos agora em louvar o seu zelo pelo interesse do público e de uma empresa, cuja utilidade reconhece. Mas diverso foi o seu procedimento, mostrou rancorosa desafeição à direção do teatro, procurou cuidadosamente comprometê-la com o público; e com isto só conseguiu desabafar, e nem um remédio para os embaraços com que luta o estabelecimento.

Quando pelo falecimento de S. A. I. fechou-se o teatro, declarou-se logo que só seria aberto em princípios do mês corrente; e, por conseguinte, não pode razoavelmente este fato ser atraído a outra qualquer causa. Nem é verdade que os artistas das duas companhias fizessem a declaração de que não trabalhariam sem que fossem pagos do que se lhe devia, nem que se lhes esteja a dever quatro meses de ordenados: a este respeito são falsíssimas as informações que teve o folhetinista; e seria para desejar que não aventurasse proposições de tal natureza sem estar bem inteirado da verdade delas.

Se a desapropriação do teatro é boa ou má, é questão que não trataremos dela agora; a experiência o decidiria: o que é certo é que, enquanto ela se não realisa, o teatro deve ter com pontualidade a coadjuvação que o corpo legislativo lhe mandou dar, e que o contrário disto seria faltar à fé dos contratos, e dar o próprio governo o exemplo de desrespeito às leis, procedimento este que de nenhuma forma se pode esperar das pessoas a quem está incumbida a administração suprema do estudo.

Queixa-se também da falta de espetáculos novos! Veja quantos espetáculos novos deu o teatro de S. Pedro no correr do ano passado; e diga-nos com verdade qual é o teatro da Europa dos que são mais fortemente protegidos pelo governo, que tem dado mais: diga-nos se pouco tem feito a direção do nosso entregue a seus próprios e fracos recursos. Poderíamos aqui discorrer largamente, para mais convencer o folhetinista da sua sem razão; mas se o fizéssemos, falaríamos ao laconismo que prometemos no princípio deste artigo.

Falta de ordens do presidente, que não são filhas de inspiração própria. Conjuramos o folhetinista a que as nomeie fazer acreditar que o presidente tem conselheiros, apontando-se até pessoas que raríssimas vezes faltam com o presidente; lembra-nos até que já houve tempo em que o autor do folhetinista passou por conselheiro; e no entanto sabe ele muito bem que nunca o foi. O presidente tem bastante docilidade para ouvir a todos; e não menos discernimento para deliberar por si.

***

O Mercantil

Sábado, 3 de julho de 1847

FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO [1]

A tal ponto de exaltação chegaram os partidos no teatro, que julgamos conveniente interromper a publicação deste periódico, para não pesar sobre nós a responsabilidade de quaisquer desaguisados, que por ventura aparecessem nessa luta em que a polícia julgou do seu dever intervir. Há, pois, decorrido mais de um mês, que a nossos leitores não damos ocasião de julgar-nos; e, tantas são as ocorrências em tão curto espaço de tempo, que as nossas opiniões sofreram algumas modificações; e estas serão facilmente percebidas. O que é feito da *Bandeira Branca?* perguntavam uns, terá desaparecido para nunca mais voltar? ajuntavam outros; e por fim o folhetim do *Jornal do Commercio* julgou-a rasgada em pequenas tiras! Enganaram-se todos, a *Bandeira Branca* é de novo lançada para defender e sustentar aqueles dos artistas que são hoje vítimas da mais indigna *lavernagem.* Comecemos pela Sra. Lasagna.

Já uma vez dissemos, e com mais razão o repetimos, esta cantora é de todas as suas colegas a mais infeliz; tem sofrido guerra constante, sistemática e atroz; e a não ser o seu alto merecimento estaria hoje totalmente vencida. Os candianistas a guerreiam persuadidos de que ela serve de arma à diretoria para resistir às pretensões da sua predileta; um grupo que em outro tempo a apoiava, por estratégia, deixou de fazê-lo, pelo simples fato de se haver ela escriturado sem sua permissão; e, finalmente, está agora sendo a vítima sacrificada aos interesses, às vistas ambiciosas d'uma cantora que caiu na graça do Sr. Ribas; e que, não tendo merecimento que a eleve a altura das outras cantoras, projeta fazê-las descer até poderem ser por ela niveladas!... O Sr. Ribas raciocinou assim: - A Sra. Candiani está, por estragada, fora do combate; a Sra. Tassini, não tendo grande extensão de voz, não pode encarregar-se de certos papéis; por conseguinte, inutilizada a Sra. Lasagna passa a Sra. Meréa a ser uma necessidade para o teatro; vamos, portanto, empregar todos os meios para inutilizá-la; sirvamo-nos do arco do meu violino, da pena do amigo P., e das mais nojentas *lavernagens*, para conseguir o grande fim.

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".

Assim se explica o mau acompanhamento que tem a orquestra dado ao conto da Sra. Lasagna; e explicado fica igualmente a injustiça com que o folhetim do *Jornal do Commercio* tem criticado a esta cantora, ano duvidando cair nas mais flagrantes contradições como abaixo provaremos.

Este folhetinista tem querido arteiramente convencer o público, de que é imparcial, quando está na verdade muito longe de sê-lo; e, mesmo a escolha dos meios que para isso emprega, recai naqueles que mais possam abalar a reputação da Sra. Lasagna. Sabe que na execução do papel de *Lucrecia Borgia* o mais encarniçado inimigo dessa artista não ousa censura-la, e então a elogia [2] neste papel na própria ocasião em que a crítica pela execução de todos os outros, para afetar imparcialidade, e tirar toda a suspeita de que é nas suas censuras levado do desejo de desacreditá-la; mas quem não vê nesses elogios continuados pelo desempenho do papel de *Lucrecia*, a intenção de fazer acreditar que esta cantora não tem senão um único papel, o de *Lucrecia Borgia*; e que, por conseguinte, não pode convir à empresa? È visível a intenção do folhetim; e tão grosseira a insinuação, que admira-nos seja usada na esperança de iludir a alguns de seus leitores!

O que fica dito serve para pôr em dúvida a imparcialidade do folhetinista; as contradições em que o vamos apanhar servirão para demonstrar a sua revoltante parcialidade; e, para isso, passemos os olhos pelo que tem ele em diversas épocas dito da Sra. Lasagana.

Emitindo o seu juízo acerca desta cantora, por ocasião de seu estreamento, disse ele: - "Sabe encantar ao ouvido; a sua voz é teatral, forte, volumosa e extensa; canta com muito bom método expressão, e tem bastante agilidade. Possuindo boas qualidades como cantora, a Sra. Lasagna, é também atriz; sabe dar à sua fisionomia e ademanes a expressão conveniente às diferentes situações dramáticas."

Foi este o seu juízo crítico; e maior elogio não se poderia fazer a uma cantora.

No seguinte folhetim disse ele: - "Antes de chegar aqui a Sra. Lasagna, grassava uma febre terrível chamada *Candianite*, que muitos estragos fazia entre os *dilettanti*, para a qual descobriu-se depois um valente antídoto, conhecido pelo nome de *Lasagna.*" Aqui o temos anti-candianista; e, pelo mais que nesse folhetim disse, de opinião que a Sra. Candiani era *com vantagem* substituída pela Sra. Lasagna!

Em outro folhetim, conclui das repetidas enchentes que ao teatro estava dando a ópera – *Lucrecia Borgia* –, que: – "muito carecíamos de uma cantora de força para podermos apreciar certas óperas de cujas belezas se não formava um perfeito juízo, pela necessidade em

[2] No jornal, « elogia-a".

que estava a Sra. Candiani de acomodar a música a sua *pouca extensão de voz*. D'aqui a impaciência que já se nota por ouvir a Sra. Lasagna na malfadada ópera *Anna Bolena*".

" – Pelo lado da execução musical a Sra. Lasagna *Nada deixou a desejar;* executou *com perfeição* a cavatina do primeiro ato que se segue à romanza de *Smeton.* Graças a seu assíduo estudo e à boa escola que o seu método denuncia, temo esperanças de que, ouvindo com docilidade algumas advertências, e empregando o necessário esforço, saberá mostrar-se neste papel, atriz assim como é cantora. O apreço em que o público tem as suas qualidades artísticas, bem manifestado lhe foi pelos aplausos com que depois de já haver caído o pano, a chamou ao proscênio no fim da representação."

Faz depois algumas observações acerca da execução dramática: e diz, que só a falta de ensaios que teve a ópera, lhe daria ocasião de notá-las n'uma artista como a Sra. Lasagna.

No folhetim a que precedeu a segunda representação desta mesma ópera disse: - Já tivemos ocasião de louvar a Sra. Lasagna pelo desempenho da parte de *Anna Bolena*: repetiremos ainda, que cantou muito bem, que *perfeitamente compreendeu* o seu papel, e que soube tirar todo o partido da sua bela voz. *Louvores,* pois, lhe daremos."

Eis aqui o que então escreveu a *imparcial, conscienciosa, e inteligente P & Ribas*! Vejamos o que escreveu no seu último folhetim, publicado no *Jornal do Commercio* de 1° do corrente, tratando da mesma ópera. Eis o que o folhetinista ao ouvir a Sra. Lasagna cantar a cavatina, exclamara: – Meu Deus! meu Deus! *quem nos dará notícias da Sra. Candiani?* Recorda-o ainda, com saudades, da Sra. Candiani, quando a Sra. Lasagna cantou:

Io senti sulla mia mano
La sua lagrima corrente.

E diz que aqui fazia a Sra. Candiani fanatismo. Achou insuportável, cantada pela Sra. Lasagna, a *romanza:*

Al Dulce guidami
Castei natio...

E finalmente diz: – se não tivéssemos "ouvido esta parte cantada pela Sra. Candiani, com prazer a ouviríamos agora pela Sra. Lasagna, mas já é tarde." –

Bastaria a simples confrontação dos dous juízos, para conhecer-se palpitante contradição em que cai a *imparcial, conscienciosa*, e inteligente associação P. e Ribas; mas nem por isso deixaremos de fazer algumas observações para torna-la bem patente. Porque não foi lembrada a Sra. Candiani, quando pelas primeiras vezes desempenhou a Sra. Lasagna o papel de *Anna Bolena*? Com é que aquele mesmo que disse, nada ter deixado a Sra. Lasagna a

desejar na execução do papel de *Anna Bolena*, pois que o cantou perfeitamente bem, ousa agora dizer, que no desempenho deste mesmo papel, a mesma cantora lhe agradaria, si muito antes não tivesse outra cantora desempenhado-o? A primeira vez que o Folhetinista ouviu a Sra. Lasagna em *Anna Bolena*, não tinha já ouvido nela a Sra. Candiani?

Esta cantora, depois daquela, tornou a executar este papel? Se o Sr. Folhetinista mostrou-se impaciente por ouvir a Sra. Lasagna na parte de *Anna Bolena*, por não poder, segundo afirmou, apreciar as belezas desta ópera, cantada pela Sra. Cantidani que estava na necessidade de acomodar a música a sua pouca extensão de voz, como se anima hoje a dizer que cantava a perder de vista melhor do que a Sra. Lasagna, em quem reconheceu já conhecimento da arte de cantar o ouvido, voz teatral, forte, volumosa e extensa e cantar com muito bom método e expressão, tendo além disso bastante agilidade e conhecimento da arte dramática? Como avançar semelhante barbaridade depois de ter repelido no folhetim de 28 de dezembro do ano passado, o que mais de uma vez tinha dito, isto é, que a Sra. Lasagna cantou muito bem o papel de *Anna Bolena*, que perfeitamente o compreendeu; e que soube tirar todo o partido da sua bela voz?

Como se recorda com saudade de uma cantora que julgou a seis meses desnecessária ao teatro por ter sido e escriturada outra que nela se acha ainda, e quem fez os mais pomposos elogios? A Sra. Lasagna, segundo a opinião do folhetinista salvou a ópera *Anna Bolena,* que ia sendo enterrada pelo Sr. Tati, é hoje na sua opinião insuportável, desempenhando este mesmo papel?!...Pode acaso um escritor que com tanta facilidade varia de opinião, e que deixou-se cair em tão miseráveis contradições, exigir que o acreditem imparcial e inteligente? Qual é a opinião que o Sr. Pena deseja ver seguida pelos seus leitores: a que emitiu no fim do ano passado, ou a deste ano? quando falou conscienciosamente, naquele tempo, ou agora? È este homem que se arvora em crítico, e que tem a louca pretensão de que o acreditem justo!!!...

Apostamos desde já que se de novo for a cena a ópera *Giuramento* terá também saudade da Sra. Candiani, não obstante ter dito que esta cantora não executou este papel tão bem como a Sra. Lasagna! Já não nos maravilha que ele sabendo que a Sra. Marieta havia transportado a parte da *Straniera*, quando a executou, lhe pedisse no folhetim dias depois, que a transportasse para fazer acreditar que ela, havia-a cantado como se acha escrita; isto porém, é nada a vista do mais o que nos enche de assombro é que o Sr. P. ... cheio de esperança de que seja chamado para inspetor do teatro, quando os Saquaremas, subindo ao poder, fizerem

desapropriar o teatro, esteja se desacreditando com estas e outras misérias, esteja tornando impossível o que de si já é muito e muito difícil!

Permita-nos o *judicioso* crítico que mais uma pergunta lhe dirijamos: porque, durante o tempo em que a Sra. Marieta esteve escriturada no teatro, nunca fez um só elogio a Sra. Candiani? Seria como alguém diz; pelo receio de desagradar aquela de quem as próprias veleidades aplaudia? E o homem, que assim se deixa dominar e vencer pode ou deve arvorar-se em crítico; e, ainda mais com fumaças de justo? Apelamos para o seu próprio juízo, julgue-se; mas com a condição de que ao menos neste caso, seja imparcial. Porque assim procede o Sr. P. ... contra a Sra. Lasagana? Já acima dissemos que é para fazê-la descer ao nível em que se acha a Sra. Meréa: e que interesse tem nisto o Sr. P. ...? nenhum; ajuda neste caso os do Sr. Ribas; e com isto nada mais faz do que o pagamento de uma dívida ... E é prudente que o Sr. P. ... tenorzinho de salas particulares, e cantando com os cantores do público salão, tome a posição de censor deles, correndo o risco de serem também os seus defeitos por eles censurados? Cremos que não; mas o Sr. P. ... não é tolo; bem sabe o que faz.

Talvez venha com a miserável coartada de não ser hoje o folhetim escrito pela mesma pessoa; mas isto seria uma desculpa muito fútil; uma verdadeira puerilidade, ainda quando não estivéssemos habilitados para declarar que todos esses folhetins têm saído da mesma *Pena.*

Também não pode ser admitida a razão de ter a Sra. Lasagna desempenhado bem nessa época o papel, e agora mal; porque se fosse assim tê-lo-ia o folhetim declarado; e teria saudades da Sra. Lasagna dessa época; nunca da Sra. Candiani que, em sua opinião tinha desempenhado mal este papel, por sua pouca extensão de voz.

(*Extr.*)

O Mercantil

Quinta-feira, 8 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

A SEMANA LÍRICA

Se a crítica aos espetáculos de canto deste teatro, em cada semana, pode ter por título o que lhe dá o folhetinista do *Jornal do Commercio*, semana lírica, parece-nos fora de dúvida que, não havendo tais espetáculos a quaisquer observações alheias à execução deles, não só poderá dar esse título, como deu o desinteressado folhetinista ao público na folha de hoje. Mas, deixando de parte esta impropriedade, iremos tratar do que mais importa, da refutação dos artigos que constituem o seu famoso libelo contra a direção do teatro de S. Pedro de Alcântara.

Agradecemos sinceramente ao presumido censor a excelente ocasião que nos dá a produzirmos a defesa d'uma diretoria que, por seus serviços relevantes ao teatro, tem adquirido jus ao público reconhecimento. Tão regular e extremo de erros tem sido a direção do teatro que os seus inimigos, para guerreá-la, se tem visto na necessidade de recorrer à calúnia; pois que sentem a falta absoluta de fatos censuráveis. Por felicidade da diretoria, essas calúnias têm sido de natureza tais, que sem grande dificuldade hão desaparecido ao menor sopro da verdade.

Igual resultado não esperávamos que tivessem as imputações que lhe fizesse o discreto folhetinista: o Sr. Penna compositor de comédias, poderia um romance que a alguém iludisse; que obrigasse a direção a recorrer a evidência das provas dos fatos de sua defesa, para destruir a impressão da historieta que escrevesse o Sr. Penna. Porém infelizmente para o míope farçola, os fatos que ele inventou, e dos quais fez elegante aglomeração, são tão conhecidamente mentirosos que poderia dispensar séria refutação; e, não nos encarregaríamos dela, se não estivéssemos de alguma sorte comprometidos a não deixar sem resposta o que saísse dessa pena.

Tudo quanto vem na *semana lírica*, de que tratamos, é uma ficção; o seu autor traz a sua alma em perene cogitação acerca do teatro; é claro o seu pensamento de cada hora, o

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicado".

sonho de todas as noites; e na procura de meios de encartar-se, por qualquer modo, na sua direção, emprega ele amor parte do seu tempo: almejando um lugar da governança do teatro, vendo nisto a sua felicidade, a tudo tem recorrido para alcançá-la: a princípio adulou o presidente do teatro, conhecendo depois que, por este caminho não podia conseguir a renovação do contrato da sua predileta, mudou de sistema: e, de baixo admirador, tornou-se censor ousado e mentiroso!... Farejando agora a desapropriação do teatro, invida [2] as suas forças, emprega os maiores esforços, e, vendo o Sr. Romeiro deve aos folhetins o lugar que hoje exerce no teatro quer experimentar se tem a mesma fortuna! Que imbecilidade!... Guardado está o bocado para quem o há de comer.

A venda do teatro, ou a desapropriação há de realizar-se; os acionistas a desejam, nós a intentamos; porém não acredite o Sr. Penna que resultará d'ela a sua entrada para o teatro: e o Sr. Penna, vendo malogradas as suas esperanças, irá farçatear se quiser viver do teatro.

Restabeleçamos aqui as proposições do oxionio [3] censor, para em seguida combatê-las, mostrando a falsidade d'elas.

1ª — A bancarrota do teatro é indispensável se o governo não lançar vistas atentas sobre este estabelecimento de tanta utilidade pública.

2ª — A dívida do teatro monta a cem coalhos de réis.

3ª — Às companhia lírica e dramática, e à grande orquestra deve-se quatro meses de ordenado, que arriba a quarenta contos de réis.

4ª — O produto da loteria passada, foi penhorada pela fazenda pública, para pagamento do aluguel do teatro de S. Januário, que, por acinte ou necessidade, foi tirado ao nosso primeiro artista dramático.

5ª — Não se abriu o teatro no dia 19 do corrente: porque, avisada a companhia dramática para trabalhar nesse dia, responderam alguns dos atores que não trabalhariam sem que estivessem pagos do que lhes devia.

6ª — Igual declaração ter a companhia lírica, e, não havendo dinheiro para lhes pagar, continuou o teatro fechado.

7ª — As loterias, sem prazos fixos, não podem fazer frente às despesas regulares; e, quando mesmo tivessem prazos fixos, não bastariam se a administração do teatro continuasse no desastroso sistema seguido até hoje, e que tanto tem contribuído para o enfraquecimento da receita.

[2] Assim no jornal.
[3] Idem.

8ª ─ Por economia, ordena-se ao inspetor da cena que não compre comédias novas e traduções.

9ª ─ As proteções, intrigas, caprichos, e acintes são causas dos embaraços e descrédito em que lida a companhia lírica.

10ª ─ É por fraqueza do presidente que o teatro está em crise.

11ª ─ Deixa-se o presidente guiar cegamente, e iludir por um ou mais conselheiros que o fazem manivela de suas afeições e interesses.

12ª ─ As ordens do presidente não são filhas de inspiração própria; são consequências de pensamentos alheios que lhe farão destramente inoculadas.

13ª ─ Todos os empregados de teatro e artistas, instados pelas necessidades da vida por falta de pontualidade no pagamento de seus ordenados, veem-se obrigados a aceitar as proposições de um rebatedor que apareceu no teatro, não se sabe donde, e que aí tem suas entradas francas, dando assim motivo a suposições desastrosas a respeito de alguém.

O fabuloso folhetinista não sabe por certo o que quer dizer a palavra bancarrota, derivada do italiano; se conhecesse a sua verdadeira significação não dizia que o teatro estava em risco de fazê-la: bancarrota é a cessão de bens que faz o devedor, que não tem com que pague a seus credores. E neste caso estará a empresa do teatro de S. Pedro? Examinemos. Admitindo mesmo que a empresa deva cem contos de réis, o que negamos, os seus bens são superiores a essa soma; deve-se-lhe 14 loterias, que deixaram de ser extraídas no devido tempo; as quais dão o benefício líquido de 134 contos, adicionando-se a esta quantia o valor das alfaias do teatro, que pertencem a empresa, e que podem ser avaliadas em 80 contos, sem exageração, temos um capital de 234 contos para pagar uma dívida de 100. Fica, por tanto provado que ainda mesmo que a empresa hoje se dissolvesse e fizesse chamada de credores, não faria bancarrota. E se agora a não faria, em nenhuma outra ocasião poderia fazê-la; porque se daqui a um ano, ou dois a sua dívida for maior por atraso de loterias, maior será o valor de suas alfaias pelo aumento delas, e maior o benefício líquido das loterias que se lhe dever; pois além das 14 que já se lhe deve, terá ainda as que não forem extraídas, conforme determina a resolução de setembro de 1846, uma em cada trimestre.

É, pois evidente que, do governo não lançar vistas atentas sobre o teatro, não resultará a bancarrota da sociedade empresária; o que há de resultar é na nossa opinião coisa mais desagradável, por ser em prejuízo do público; ou o fechamento do teatro, ou ter ele uma existência languida e cheia de irremovíveis embaraços; faltando-lhes os meios de ocorrer às despesas indispensáveis à prontificação de espetáculos novos e aparatosos. Está por terra a

primeira proposição do folhetinista: e o que acima fica dito dispensa-nos de refutar a segunda; isto é que o teatro deve cem contos de réis não deve grande quantia, quando devesse, nem por isso estaria no perigo de fazer bancarrota.

Às companhias lírica e dramática deve-se meses de abril e maio, e dias de junho: à orquestra deve-se as recitas do mês de maio e as poucas de junho. Não faz isto uma diferença enorme do que diz o aspirante a inspetor de cena? No mesmo *Jornal* em que ela assevera dever-se à orquestra quatro meses, não apareceu uma correspondência de um dos professores da orquestra declarando que só se lhe deve o mês de maio e parte do de junho? Não é sabido que muitas vezes os artistas e a orquestra têm sofrido maiores atrasos? E porventura, julgou alguém o teatro em crise, ou prestes a falir? Temos provado que também neste ponto o folhetinista mentiu.

Analisemos agora a falsidade do 4º trecho. Se o produto da loteria passada foi penhorada pela fazenda pública, para pagamento do aluguel do teatro de S. Januário, censurado pelo folhetinista devia ser o governo; pois vendo que por culpa dele, estava um estabelecimento de tanta utilidade pública no desembolso de 99 contos de réis, consentiu que os agentes da fazenda pública o penhorassem pela quantia de 5; e concorreu desta sorte para argumentar os apuros da empresa, e atrasá-la em seus pagamentos: no governo devia o folhetinista ver cumplicidade nas faltas que deram em resultado o estado atual do teatro, que tanto magoa o sensível coração do Sr. Penna. Mas este Sr. não procedeu assim; trouxe apenas este fato julgando-o vergonhosos à direção do teatro; sem se lembrar que se lhe podia responder, que essa dívida não foi paga pontualmente à fazenda pública, porque o governo não fez extrair as loterias do teatro com a pontualidade que a lei marcou. E não era muito que o governo esperasse pelo pagamento de 5 contos quando a empresa esperava pela realização do auxílio que já importava mais de 100 contos. Não podemos dissimular a estranheza que nos causa este fato: pois nos consta que essa penhora se operava sem que a empresa tivesse notícia dela para evitá-la; os agentes da fazenda pública foram em extremo apressados, ou para melhor dizer procederam com violência.

Mentiu ainda o Sr. Penna quando disse que o teatro de S. Januário foi tirado por acinte ao nosso 1º artista dramático. A empresa do teatro de S. Pedro não fez mais do que renovar o arrendamento do teatro de S. Januário; e pondo-se em arrendamento, os únicos licitantes que apareceram foi o diretor da antiga companhia francesa, e o administrador do teatro de S. Pedro; e a este mandou o governo dar preferência.

Ora, se o 1º artista dramático nem estava de posse do teatro de S. Januário, nem apareceu a lançar nele, como se pode dizer sem corar, que lhe foi tirado? Não se poderá chamar a isto de revoltante despejo, mentira safada, infâmia calúnia? E é um moço de boa sociedade quem assim procede! Parece-nos um sonho.

O teatro não se abriu no dia 19 por circunstâncias que o governo sabe, e não as declaramos por não estarmos autorizados. Mente o folhetinista quando afirma que o teatro não foi aberto naquele dia, porque os artistas das companhias líricas e dramáticas declaravam que não trabalhariam sem estarem pagos do que lhes devia. Assim o folhetinista calunia a esses artistas! Conjuramos ao Sr. Penna a declarar os nomes desses artistas, na certeza de que o seu silêncio dará a qualquer deles o direito de chamá-lo desprezível caluniador. Apenas houve um ator, que sendo avisado para o ensaio d'uma peça nova, disse que não ia a ele por não estar pago; e um cantor, que avisado também para o ensaio, mandou dizer que estava doente da bolsa: nenhum dos outros se escusou ao serviço de ensaios ou de representação.

Mostra-se em erro quando diz que as loterias não têm prazos fixos; leia a resolução, pela qual foram elas comedidas, e verá que deverá ter ocorrido uma de três em três meses. Se este auxílio não é o suficiente para termos o teatro no estado em que o desejamos, ainda quando aplicado regularmente, o que deverá suceder, quando deixa de ser realizado por espaço de dois anos e meio?... Mas, diz o folhetinista, que esse auxílio, quando mesmo fosse dado com regularidade, não bastaria se a direção continuasse no desastroso sistema seguido até hoje, e que tanto tem contribuído para o enfraquecimento da receita. Para se condenar um sistema qualquer, é preciso primeiro que tudo dizer qual ele é; mostrar os inconvenientes que dele resultam, e apontar outro de vantajosos resultados: porém assim não procedeu o Sr. Penna; disse que era desastroso o sistema, e julgou-se dispensado de provar esta sua proposição. Dirá talvez que o adjetivo de que usou não foi com a intenção de taxar de errôneo o sistema, e tão somente de julgá-lo em seus resultados mal sucedido. Colocado neste entrincheiramento pode o nosso valente adversário ser com vantagem combatido. A um sistema, de cuja adaptação resulta no fim de dois anos e meio um atraso de dois ou três meses no pagamento dos artistas de um teatro, que se sustenta com seus próprios recursos, não se pode chamar de infeliz.

O enfraquecimento da receita não é filho do sistema; porque, com este mesmo sistema, a receita dos anos anteriores não foi fraca: outras são as causas; a multiplicidade de benefícios de artistas que acabaram os seus engajamentos, e as frequentes repetições dos mesmos espetáculos. Aqui exclamará o folhetinista ─ e porque não se tem dado espetáculos variados?

— A resposta é fácil, pois a razão é simples: a crise superveniente da liga das duas cantoras embaraçou mais d'um mês a organização da companhia lírica; e conseguintemente impossibilitou a prontificação de novos espetáculos; a enfermidade da Sra. Candiani inutilizou o seu repertório; e, quando deu parte de pronto, não estando novamente contratado o Sr. Marinangeli, foi preciso ensaiar de novo todo esse repertório, com o Sr. Mugnay; repertório que tornou a ser inutilizado pela prolongação da enfermidade da Sra. Candiani. Tem por ventura a direção culpa destes acontecimentos? É ela a culpada de adoecer a Sra. Candiani, e se terem ligado duas cantoras? Ou quereria o folhetinista que a empresa renovasse a escritura do Sr. Marinangeli?... Que diz?... Responda-nos alguma coisa a este respeito.

Cabe aqui fazer um público elogio a alguns dos artistas da companhia lírica: julgando eles que a empresa talvez receosa de que eles se escusassem a representar, conservava o teatro fechado, fizeram chegar ao conhecimento do presidente da empresa na manhã desse dia 19, a determinação em que estavam de continuar a trabalhar não obstante o atraso de pagamento, e estes artistas eram em número tal, que com eles poderiam ir a cena a maior parte das óperas do repertório do teatro; e o presidente respondeu-lhes que tinha razão para não abrir o teatro, mas que no número delas nunca havia entrado a suspeita de que os artistas faltassem ao cumprimento de seus deveres. Não declaramos os nomes das cantoras e cantores que assim procederam porque não queremos sobre eles chamar o ódio daqueles que pretendem especular com os embaraços do teatro. À vista do que fica exposto dirá ainda o diplomata infeliz que o teatro esteve fechado por não quererem os artistas trabalhar sem que lhe pagasse? Ou recorrerá a novas mentiras para sustentar esta? Veremos.

Tocaremos agora no ponto mais incômodo ao farsola, a que respondemos; e é a censura que faz à diretoria pela economia de não comprar dramas novos e traduções: é justamente aqui que lhe aperta a fivela. Sabem todos que o Sr. Penna vendia no teatro as suas composições e traduções, e que além da paga pecuniária, era considerado *empregado* da casa, e tinha por isso entrada franca nos espetáculos. Ultimamente o teatro não tem comprado as suas traduções, por ter ainda muitas peças que ainda não pode pôr em cena; e mesmo porque as do Sr. Penna são inferiores às que já estão compradas; o inspetor de cena, por não querer ofender o amor próprio do exímio vendedor de comédias, dizendo-lhe que estas não prestavam, desculpou-se com a necessidade em que estava a empresa de ser econômica; o Sr. Penna não o entendeu, e incavacou [4] com o afeto de não realizar a venda dos seus alcaides.

[4] Idem.

Esta circunstância devia inibi-lo de tocar neste ponto, para não deixar a possibilidade dizer-se que está despeitado. Há um outro teatro nesta cidade para o qual pode o Sr. Penna vender as suas traduções, visto não querer o de S. Pedro comprá-las. E se o Sr. Penna julga que a qualidade de folhetinista lhe dá o direito de preferência na venda de comédias, porque não a fez valer? Porque não tem declarado que as comédias acompanhariam o apoio de folhetim? A fraqueza vale muito, é extremamente apreciável; e se tivesse aparecido neste caso, pode muito bem ser algum negócio se fizesse.

No teatro não existe proteção a nenhum artista em prejuízo de outros, do público, ou da empresa; o que infelizmente existe são intrigas, caprichos, e acintes da parte de alguns artistas, fundamentadas talvez por pessoas de fora, em cujo número nos animamos a incluir o sapientíssimo censor. Que não existe proteção se prova alguns fatos, que o Sr. Penna não pode ignorar, pois deles resultaram grande contrariedade. Quanto às intrigas, caprichos, e acintes podem deixar de existir se o Sr. Penna não alimentá-los de combinação com o Sr. Ribas.

Que outra qualquer pessoa acusasse de fraqueza ao presidente do teatro, não nos causaria espanto; mas o Folhetinista? O Sr. Penna que ainda a bem pouco tempo o acusava de violento, despótico, enérgico demais, agora o chama de fraco! E porque assim o trata o Sr. Penna; porque o responsabiliza por todas as fatalidades que persegue o teatro?... Por uma coisa bem pequena, porque não quis contratar o casal Marinangeli, e não comprar as peças que ao teatro o Sr. Penna quer vender? São estes os censores; conscienciosos, os homens imparciais que se encarregam da honrosa tarefa de dirigir a opinião pública? Deus nos livre deles.

A primeira coisa de que se lembram os que escrevem contra a direção do teatro, é apresentar o presidente dirigido por alguns conselheiros; e o folhetinista que também já passou por conselheiro, sem que o fosse; e que sabe que o mesmo aconteceu ao Sr. Marcelino José Coelho, batido em todos os números da *Sentinela da Monarquia*, vem agora insinuar que o presidente tem conselheiros, e que as ordens que dá não são filhas de inspiração próprias! Fraca arma para combate, desgraça estratégia de guerra!... O Sr. Penna que tem tido ocasião de conhecer o caráter do presidente do teatro, é impossível que esteja convencido de que ele se regula por conselho de alguém; e quem escreve contra a própria convicção dá de si a mais triste ideia, perde o direito de ser acreditado e seguido em suas opiniões. É possível, e até louvável que o presidente, desejoso de acertar, procure ouvir o parecer das pessoas com quem está relacionado; mas ter uma camarilha, subordinar o seu espírito a opiniões alheias, não é

acreditável. Se ainda tivéssemos relações com o Sr. Penna lhe pediríamos que nos declarasse quais são essas ordens a que se refere.

Há na semana lírica uma insinuação pérfida na notícia que dá do aparecimento de um rebatedor, que diz ter entrada franca no teatro; e que este fato deixa fazer suposições desairosas a respeito de alguém!

Este fato ainda quando fosse verdadeiro, não autorizava suposições desairosas a respeito de ninguém; se há quem tenha a repreensível leviandade de fazê-las é o Folhetinista; ninguém mais poderia acreditar que existisse na administração quem se animasse a estabelecer rebates nos ordenados dos artistas. De ordinário os que de tudo maliciam, o supõe nos mais sentimentos baixos, não dão a melhor ideia dos seus pelo menos autorizam a que com os mesmos dados se faça deles um juízo menos favorável; e se lhes atribua ações pouco dignas, muito irregulares. Não há pessoa nenhuma estranha ao teatro que tenha nele entrada franca; neste ponto também mentiu o Sr. Penna: quanto ao aparecimento de mais um rebatedor, a direção se felicita, pois vê que, apesar dos artigos do Sr. Penna, apresentando teatro prestes a fazer bancarrota, ainda há quem confie no teatro, e arrisque o seu dinheiro fazendo tais descontos.

Está, portanto, demonstrada a falsidade das proposições do Sr. Penna; falsidade que, sendo por eles conhecidas antes de cometê-las, deslustram o seu caráter, e dão-nos o direito de julgá-los tão infames como aquele que as inventou.

Rio 29 de junho de 1847.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 22 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

Sr. Redator. – Conforme dissemos n'um pequeno comunicado impresso em um dos dias passados neste *Jornal*, [2] verificou-se o reaparecimento da Sra. Candiani, da nossa mais distinta cantora, na cena lírica do teatro do S. Pedro; e como se a diretoria deste teatro quisesse mesmo de propósito tornar mais solene e mais estrepitosa este espécie de ressurreição, escolheu para ele aquela peça em que é indisputável o triunfo com isto os dilettanti, que desde muito se achavam privados da mais maviosa composição de Bellini.

Com efeito, nas noites de segunda e terça-feira subiu à cena a ópera *Norma*, onde a Sra. Candiani veio de novo mimosear-nos com os primores de sua voz melodiosa, de que tantas saudades já tínhamos: tudo quanto há de melhor na companhia lírica italiana foi-lhe adicionada para fazer realçar o seu triunfo. A Sra. Meréa desempenhou o papel de Adalgisa, o Sr. Tati o de Pollion; não ficava nada mais a ver nem a ouvir, e dir-se-ia que era um brilhante entre um diamante e uma pérola.

Não nos demoraremos em dizer como marchou a peça e como encantou, entusiasmou mesmo os seus ouvintes; todos que podiam ter interesse em sabê-lo, seguramente não deixaram de lá ir, e portanto é supérflua a narração. Mas o que se passou no nosso teatro nesses dous dias, a espantosa enchente de espectadores que concorreram, comparada com a vacuidade de outras eras, o afam com que se corria ao espetáculo, os aplausos conscienciosos arrancados aos mais moderados, tudo prova que a Sra. Augusta Candiani é uma necessidade indeclinável para o teatro de S. Pedro, e que a diretoria não pode de modo algum prescindir do seu distinto mérito. Com efeito, esta senhora tem já de tal sorte educado os ouvidos do público fluminense, estarrecido com a suave melodia de sua voz, que já não é possível privar-nos dela, sem o risco de fazer naufragar o resto da companhia, onde há sem dúvida outros

[1] Artigo publicado na rubrica "Correspondências".

[2] *Jornal do Commercio,* domingo, 11 de julho de 1847, p. 3.

"Sr. Redator. – com bastante prazer vimos anunciado que a insigne cantora a Sra. Candiani presta-se ainda a aparecer em cena antes da sua retirada par fora da província, por isso nós que tínhamos tenção formada de não voltarmos a assistir a óperas italinas, enquanto a divina cantora estivesse ausente, desde já pedimos à diretoria do teatro de S. Pedro queira declarar com antecedência a noite em que ela tem de cantar, para nos munir com nosso camarote.

De senhores que sabem dar valor ao mérito.

cantores de mérito. A Sra. Meréa de dia em dia vai-se tornando digna dos maiores aplausos e mostrando-se a preciosa discípula da Sra. Candiani: o Sr. Tati é sempre o Sr. Tati, o cantor insigne, o cômico abalizado, o mestre da cena. Agradecemos, pois, por nossa parte à ilustre diretoria as duas noites de prazer que nos deu; louvamos-lhe pela acertada e nova distribuição dos papeis da *Norma*, e conjuramos-lhe a que continue assim a atender aos interesses da empresa e ao gosto do público do Rio de janeiro. Confiamos que assim será.

***

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 22 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

A representação da *Norma*, na noite do dia 19, foi sem dúvida um espetáculo digno de maiores elogios. Tudo para isso concorreu: a boa distribuição das partes a artistas a quem cabiam verdadeiramente a aparição cênica da prima dona a Sra. Augusta Candiani, que com sua melíflua e encantadora voz, em tudo deixou de merecer aqueles encômios há muito manifestados pelos seus administradores. Rendemos à diretoria nossos tributos pela maneira por que se houve na referida distribuição: e cabe aqui rogarmos-lhe que, em atenção ao público desta capital, empregue todos os meios a seu alcance para que a Sra. Candiani continue a nos dar o prazer de ainda mais apreciamos os seus talentos cênicos, escriturando-a de uma maneira conveniente ao seu mérito, e dissuadindo-a, se é possível, dessa sua projetada viagem, que tão contristados deixará com ela aos conhecedores do verdadeiro talento.

***

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 24 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

Ainda impressionados pelas agradáveis sensações que em nós produziu a execução da divina – NORMA – na noite de segunda-feira 10, pelos três primeiros artistas da nossa companhia lírica, pegamos na pena, não para analisá-la, que de sobejo o público imparcial e sempre justo nas suas decisões, mostrou o bem que soube avaliá-la com os estrondosos e espontâneos (não comprados) aplausos com que vitoriou os exímios cantores *Candiani*, *Meréa e Tati*; porém sim, para felicitar estes três artistas por tão completo triunfo, que evidentemente lhes mostra o pouco que influem no público ilustrado as cabalas de alguns de seus companheiros, que na carência de talento real recorrem à intriga para guerrear o verdadeiro mérito e sustentar-se. Avante, pois, ó vós a quem uma auréola de glória cinge! redobrai de esforços, e confundi os zoilos invejosos que em vão procuravam rebaixar-vos, pois tereis da vossa parte o

Publicus.

[1] Artigo publicado na rubrica "Publicações a pedido".

Jornal do Commercio

Terça-feira, 27 de julho de 1847

TEATRO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA [1]

Sr. Redator. – Quando n'um dos seus passados números por ocasião dos dous espetáculos da *Norma* com que nos mimoseou a diretoria do teatro de S. Pedro, dirigimos-lhe os nossos encômios pelo aproveitamento que fizera do distinto talento da nossa primeira cantora e pela maneira por que foram distribuídos os papéis naquela excelente ópera, de modo que se achou em cena a flor da companhia de canto da corte; quando pois tão satisfeitas estávamos, porque satisfeito estava o público dilettanti, e satisfeito deviam de estar também as esperanças de lucro para a empresa, mal podíamos adivinhar que bem depressa teríamos de fazer uma pequena censura, ou antes um breve reparo à ilustre diretoria, e este reparo deriva da noite de sexta-feira 23 do corrente: resumi-lo-emos, porém, em algumas perguntas.

Por que razão não cantou a Sra. Candiani na noite de sexta-feira 23 do corrente, aniversário da coroação de S. M. I.? Por que razão foi então levado à cena o *Belisario* e não a *Safo*, como havia transpirado ao princípio? [2] Seria por ser dia de espetáculo *oficial*, no qual a diretoria contava com uma enchente também *oficial*?

Seja como for, basta que a resposta a estas questões seja a não repetição de tais cálculos, tanto mais quanto, sabendo-se que S. M. ouve sempre com gosto a Sra. Augusta Candiani, era muito razoável que esta distinta artista houvesse sido convidada a cantar nesse dia, apesar de algumas dezenas de mil réis que isto custe atualmente. O certo é que esta pequena quantia teria sido sobrepujada pela concorrência de espectadores, e que n'um dia de gala não estaria o salão tão vazio como esteve. Finalmente, qualquer que seja o modo de apreciar este fato, é sempre incontestável que a cooperação da nossa prima-dona é impreterível nos espetáculos líricos, e que não é possível desfazer as simpatias que há em seu favor no público esclarecido do Rio de Janeiro.

Reflita a diretoria nisto, e atenda sempre com a circunspecção e imparcialidade que a caracteriza os interesses da empresa e ao gosto do público fluminense.

***

---

[1] Artigos publicados em sequência na rubrica "Correspondências".
[2] A *Straniera* havia sido anunciada no jornal, e não a *Safo*.

TEATRO DE S. PEDRO

Sr. Redator. – Tem no seu *Jornal* aparecido nestes últimos dias artigos elogiando as Sras. Candiani e Meréa, e ao cantou Tati, que melhor seria, para estes artistas, que tais artigos não tivessem publicidade; pois são redigidos de maneira a admitir a classificação de – *Satyra em louvor*. Enquanto o Sr. Tati teve um só defensor, a sua defesa podia ser lida; agora que aquele foi substituído por uma meia dúzia deles, nenhum desgraçadamente sabe escrever, e impossível é sustentar uma questão com quem não sabe exprimir os seus sentimentos, ou os daquele a quem serve. Aconselhamos portanto aos defensores daqueles artistas a quem tomem mestre de primeiras letras, para se habilitarem a pegar na pena.

Honest Iago

TEATRO DE S. PEDRO

Sr. Redator – Não posso deixar de estranhar o modo desusado pelo qual um seu correspondente de hoje quis cobrir de ridículo as Sras. Candiani e Meréa e ao Sr. Tati! Qualquer destes artistas está muito longe de merecer que a seu respeito seja empregada uma ironia tão grosseira e ofensiva, como essa que aparece na correspondência do Sr. *Três Estrelas*. Verdade é que a ópera *Norma* já teve entre nós melhor excussão; mas nem por isso a que lhe deram ultimamente aqueles artistas está no caso de merecer tão severa reprovação. O que tem que o Sr. Tati na primeira representação fizesse duas vezes *fiasco*, e que na segunda em o *tercetto* lhe ficassem algumas notas embargadas na garganta, por falta de extensão de voz? Que importa que na segunda representação a Sra. Meréa desafinasse horrivelmente no seu *duetto* com a *Norma,* e que a Sra. Candiani estivesse demasiadamente enfraquecida? Não estarão os artistas por ventura sujeitos às mesmas indisposições, que a nós outros muitas vezes inabilitam de qualquer trabalho? Como pois não desculpá-los?... É demasiada vontade de ferir!

Em minha opinião, a Sra. Candiani e o Sr. Tati devem ser excluídos da polêmica teatral: este, porque as faltas que comente não é por ignorância, é por sua avançada idade e extremo cansaço, e a censura não lhe pode dar o que o tempo e o exercício lhe tirou; aquela,

porque os seus defeitos são bem compensados por sua voz, e já se sabe que ela, ou não pode corrigi-los ou não sabe fazê-lo; e como não vem ao Brasil artistas perfeitos, não sejam torturados pela crítica os que cá temos, que são muito sofríveis.

Rio. 22 de julho de 1847.

O Respeitador do Mérito

Jornal do Commercio

Sexta-feira, 30 de julho de 1847

CARTA DO SR. MUGNAY [1]

TEATRO DE S. PEDRO

Sr. Redator – Tendo de protestar contra uma intriga que o gênio do mal tem urdido, com o fim de procurar simpatias para si e odiosidades para mim, começo por agradecer ao seu Folhetinista a ocasião que me deu para satisfazer a esta necessidade.

Tem chegado a meus ouvidos que esse gênio do mal faz circular o boato de que sou o autor das pateadas ao Sr. Felippo Tati: desprezando porém tão torpe quão grosseira maquinação, por julgá-la insubsistente, e confiando no critério do público, não me dei ao trabalho de descimentar a intriga; esperava que os fatos de minha vida regular desfizessem as insídias do gênio do mal, descerrassem a verdade: explicado fica assim o fato de me não ter defendido da falsa acusação que se me fez de haver eu mandado buscar à Itália um corpo de baile, com a condição de ser despedida no teatro a companhia nacional, e de ir ser a instâncias minhas diminuído o número de professores da orquestra, como se eu exercesse a mínima influência na direção do teatro! Em tudo isto via eu o dedo infernal, e tudo desprezei; mas agora chegaram as cousas a tal ponto, que o silêncio da minha parte seria uma falta de respeito com o público que me deu um acolhimento muito superior ao meu merecimento e consente que eu aqui vá adquirindo meios de farta subsistência.

As intrigas entre artistas, Sr. Redator, são quais sempre derivadas de ciúme e movidas por aqueles que se consideram em inferior condição. Sendo isto uma verdade que ninguém ousará contestar, e tendo eu um contrato mais vantajoso do que o de Sr. Tati, claro fica que não podia ser eu o que procurasse odiosidades para esse artista, ou que lhe promovesse pateadas. Quando a empresa mandou à província da Bahia contratar-me, já existia escriturado o Sr. Tati como tenor; e o fato desse contrato comigo dava-me a segurança de que a empresa não estava satisfeita com esse artista. Ora, tendo eu por mim a opinião da empresa e o favor do público, poderia ter eu ciúmes do Sr. Tati, e agora que está ele escriturado como barítono?

[1] Carta publicada na seção "Correspondências".

Poderia ter eu algum interesse em desfeitear a um artista que, onerado de família estando a terminar a sua carreira artística, devia excitar-me compaixão?

A divisão de papéis não podia também germinar a menor inimizade, porque o Sr. Tati não quererá por certo fazer os que me tem sido confiados; mas se a este respeito estou em erro, se com efeito quer algum, eu de bom grado lh'o cedo, e ouso esperar que a empresa que tão condescendente e benigna tem sido com os artistas, principalmente com o Sr. Tati, segundo sua própria confissão, não se oporá a esta coincidência de vontades. Quanto a mim, declaro-lhe formalmente, não desejo nenhum dos papéis que estão distribuídos ao Sr. Tati.

Se pois as razões de conveniência e amor próprio artístico não podiam, como deixo demonstrado, induzir-me a fazer patear o Sr. Tati, a quais seriam outras de igual valor? E quando pudessem existir, tenho por ventura a influência necessária para promover aplausos e pateadas, tendo chegado há pouco tempo a esta capital, e sendo ainda limitadíssimas as minhas relações? Por certo que não, e não serei eu quem faça ao respeitável público a injúria, que outros lhe façam, de supô-lo capaz de vender-se aos caprichos de nenhum artista; não, um público tão cheio de brio e generosidade, como o brasileiro, não se avilta a tanto, não se vende!

É verdade que no círculo dos meus Amigos tem o Sr. Tati alguns inimigos; porém a culpa não deve pesar sobre mim, deve recair sobre ele que, com suas imprudências, provocou tais inimizades. Se o Sr. Tati não tem de agradecer-me o fato de se haverem alguns de meus amigos e valiosos protetores empenhado pelo seu novo contrato, também não pode queixar-se da guerra que outros meus amigos lhe fazem, pois não hei concorrido para o bem nem par ao mal. Tornei algum dia o Sr. Tati responsável pela guerra que seus amigos me fazem? Quando os partidistas da Sra. Barbieri me deram, por espírito de partido uma pateada, queixei-me dessa artista? Não; queixei-me daqueles que, talvez movidos pelo Sr. Tati, me procuraram desfeitear; mas não insultei a nenhum; reconheço o direito que tem o público de reprovar o artista de que não gosta e de censura pela imprensa; e quem não quer viver sujeito a isto deve mudar de profissão.

Tomando a pena para fazer esta declaração, não guardarei silêncio acerca de um fato que encheu-me de profundo desgosto. Representando-se a ópera *Safo*, chegou-se a mim o Sr. Juiz do teatro, no intervalo do segundo ao terceiro ato e intimou-me ordem de prisão; apesar da surpresa que devia causar-me tão inesperado acontecimento, perguntei-lhe a causa e não quis ter a bondade de declarar-m'a! Estando com a minha consciência tranquila, não dei grande importância ao caso, julguei estratégia de partido, isto é, que se pretendia aterrar-me,

afim de ver e assim era enterrada a minha arte, e fui cantá-la sem medo; mas ao recolher-me ao camarim, e vendo o cercado por agentes de polícia, vi que o negócio era sério, e que naturalmente o gênio do mal tinha o poder de obrigar a polícia a servir-lhe em suas infernais vinganças! Entreguei-me à prisão, e pedia ao Sr. Juiz que me deixasse ir acompanhado pelos guardas prevenir à minha mulher desta ocorrência; porém não me foi deferida esta súplica! Recebido à cadeia, e quando eu esperava que no dia seguinte me fosse declarada a culpa e se procedesse aos interrogatórios, houve ordem de soltura! Se me não dissessem que o Sr. Juiz dizia ter ordenado a minha prisão por *desconfiar* que era eu o que tinha pedido a várias pessoas para nessa noite patearem à cantora Canonero, estaria eu ainda em completa ignorância das causas que determinaram a minha prisão.

A simples exposição do ocorrido, Sr. Redator, me dispensa de quaisquer observações; tive uma prisão injusta, e aquele que a ordenou deve necessariamente estar hoje arrependido pelas torturas que a sua consciência terá passado.

Rio de Janeiro, 28 de julho de 1847. – *Clemente Mugnay*

Jornal do Commercio

Terça-feira, 3 de agosto de 1847

TEATRO DE S. PEDRO [1]

RESPOSTA AO ARTIGO INSERTO NO – JORNAL – DE 30 DE JULHO, PUBLICADO PELO SR. CLEMENTE MUGNAY

A verdade é sempre coerente consigo mesma, e não é mister grande esforço para pronunciá-la; está sempre nos lábios do homem íntegro; ela se patenteia sem que o pressintamos. Ao contrário a mentira é tão incômoda, tão abjecta, que esgota a invenção para disfarçá-la.

Eis-me no santuário da verdade, força é pedir-lhe vênia e observar os seus decretos. Não é difícil, torno a dizer a empresa do homem quando escudado pela razão se apresenta à face do mundo, e diz com ufania: – EIS A VERDADE – !

De feito, passaremos a contestar as linhas de defesa do Sr. Mugnay. Este artista é na verdade digno de lástima! Mas que fazer quando já se acha nas bordas do precipício? Seu procedimento é o mais irregular que tem aparecido em nossa época (falo somente do teatral). Em que tempo apareceu um artista tão orgulhos e cheio de amor próprio? quando a cada passo se descobre nele defeitos tão palpáveis! Um cantor medíocre, que apenas tem cinco cordas, e que a própria natureza lhe negou seus dons! E tem ele a ousadia de se reputar superior àqueles que possuem habilidade, gosto, gênio, arte, compreensão, e fianlemnte convicção daquilo que cantam!... (é do Sr. Tati que ocupo.) Esse homem não se convence que sua mulher, à imitação do lindo arbusto que já deu seu fruto, vegeta agora só para descanso do viandante que, fatigado da jornada, procura a sombra para o abrigar dos ardores do flamejante sol, e depois de desfrutar esse prazer tão necessário contempla a natureza, e diz – Foste privada do fruto pela vossa idade, mas não da magia da nossa vista recreativa que encanta exalta as almas fortes –.

Diz o Sr. Mugnay que o Sr. Tati tem inimigos no círculo dos seus amigos; quais são os seus amigos, Sr. Mugnay? Não profane este nome tão sagrado, e atenda ao que diz um poeta:

.....

[1] Artigo publicado na seção "Publicações a pedido".

O amigo é outro eu, no amigo existo,
Ei o laço encantador que as almas prende
És tu, nobre amizade.

.....

Conduza, Sr. Mugnay, a sua reminiscência ao dia em que declarou perante algumas pessoas, em uma loja que não fazia o menor caso de pateadas, pois que na Bahia tinha levado com capim e milho na ocasião da sua despedida; recorde-se a quem revelou essa história, até aquela época ainda ignorada.

.....

Permita-me que eu lhe conteste o período da sua correspondência, em que fala no seu contrato. Quando o Sr. Tati chegou ao Rio de Janeiro, já se achava Vm. escriturado na Bahia por intermédio de um agente que disso se incumbiu; por conseguinte, está destruído o seu argumento. Nada mais direi por agora para me não tornar fastidioso.

Não me farei cargo de defender o Sr. Dr. Assis, juiz do teatro, porque ele não necessita da inabilidade da nossa pena: ele possui bastante cabedal de capacidade científica: força é que entregue ao público a apreciação de seus talentos e a justiça do seu procedimento.

Respeite, Sr. Mugnay o mérito, para que sua senhora tenha o direito de exigir o mesmo tributo respeitoso do público; pois que pode ainda, não obstante a sua voz já um pouco franca, encantar com a sua melodia os nossos sentidos, e com o seu prestígio excitar os movimentos de nossa alma e sua completa excitação, encanto indizível que arrebata nossos pensamentos.

Finalmente, não quero ser importuno; ofereço-lhe estas últimas linhas para que saiba que é mais difícil escapar da censura do que ganhar aplausos; estes podem obter-se por efeitos nobres, mas para escapar-se daquela é preciso portar-se de maneira que se não deslize dos seus deveres com a sociedade por um comportamento irrepreensível e toda a sorte de indulgências para com seus semelhantes.

O Doloroso

TEATRO DE S. PEDRO [2]

Em observância do despacho do Illm. Sr. Dr. delegado juiz inspetor do teatro de S. Pedro de Alcântara, datado de hoje, atesto que o Sr. Clemente Mugnay, no ensaio que precedeu à representação da ópera – *Safo* –, nem em qualquer outro, teve a menor alteração com a cantora a Sra. Carlota Canonero; e pelos meios a minha disposição não tenho podido descobrir indício algum que possa fazer nascer a suspeita de que o Sr. Mugnay hoje concorrido para a pateada dada na dita cantora Canonero, ou nos outros artistas.

Teatro de S. Pedro de Alcântara, 2 de agosto de 1847. – *J. A. T. Romeiro*, inspetor de cena.

Com este atestado respondo ao que, para fazerem acreditar que mando patear a meus colegas, dizem que eu prometera à Sra. Canonero a pateada que lhe deram no espetáculo de terça-feira da semana passada, e que assim eu havia procedido por ter tido com essa cantora uma forte alteração no ensaio antecedente. Rio, 2 de agosto de 1847. – *Clemente Mugnay.*

[2] Artigo igualmente publicado na seção "Publicações a pedido".

Jornal do Commercio

Sábado, 21 de agosto, e domingo, 22 de agosto de 1847

(DEMISSÃO DA ORQUESTRA DO TEATRO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA) [1]

Os espetáculos deste teatro foram interrompidos nestes últimos dias, porque a direção teve de adotar medidas extraordinárias contra as pretensões dos artistas da orquestra, que tendo desde largo tempo estabelecidos seus vencimentos e suas obrigações, não careciam de outra cousa senão a de serem pagos diariamente de seu serviço como efetivamente se praticava; por isso que estando definidos os preços por que tocavam nas récitas de canto e nas dramáticas, era bem evidente que o aumento concedido para aquelas em a retribuição do maior trabalho indispensável para estudarem a música, compreendê-la e executá-la. Nenhuma observação, nenhuma reclamação se fez à empresa por esta parte, e se algumas vezes sucedia que os artistas da orquestra manifestavam entre si o desejo de obterem qualquer concessão, antes que se manifestasse, apresentava-se o diretor deles Claudio Antunes Benedito, prevenindo a direção para que não acedesse nem desse ouvidos ao que pedissem, a pretexto de que tais indivíduos nunca se julgavam satisfeitos por muito que se lhe fizesse. Porém quando a empresa menos o esperava, quando acabava apenas de remover grandes dificuldades pecuniárias, às quais ocorreu o presidente da diretoria com o desembolso de avultadas somas, surge o mencionado diretor, munido de um redondo assinado em que era imposta a obrigação de serem pagos os ensaios, e de cumprirem-se outras resoluções contidas no papel, e a elas queria que a empresa logo subscrevesse. Como porém o não fizesse, começou o Sr. Claudio por executá-las, negando-se ao cumprimento de avisos para ensaios e ameaçando repetidas vezes com a urgência de seus companheiros, a quem (dizia ele) estava ligado, por ter perdido a força moral! Esgotaram-se razões, demonstrou-se-lhe que era grande absurdo pretender-se que fosse pago o estudo que a orquestra carecia fazer para executar as peças de canto; defendia-se oferecendo um ensaio para cada ato de ópera nova; perguntava-se-lhe se com esse número os professores ficavam habilitados para executarem a música, respondia que não; ordenou-se-lhe que fizesse esses ensaios no *Spartito da Gemma de Vergy*, consentiu em dois, e recusou-se por fim aos outros, declarando que a orquestra os não faria sem que a direção

[1] Comunicado da diretoria do teatro de São Pedro de Alcântara, publicado junto ao anúncio dos espetáculos na rubrica "Teatros".

prometesse observar que o Sr. Claudio, como chefe das pretensões da orquestra, achava-se em manifesta oposição com a empresa, e pretendia ditar-lhe a lei; tornou-se por consequência urgentíssima a sua demissão, e a nomeação imediata de outro diretor que estivesse em melhor acordo; foi nomeado o Sr. J. B. Klier, a quem se autorizou a convidar os professores que fossem necessários para suprir a falta de qualquer que não quisesse continuar sob a sua direção: em cumprimento disto conheceu este que não podia contar com nenhum, porque o Sr. Claudio os havia comprometido por uma assinatura a não tocarem no teatro senão debaixo da sua direção, e assim foi retardada até agora a organização de uma nova orquestra pelos embaraços que de combinação sucediam uns aos outros.

Eis em resumo a exposição dos motivos que impossibilitaram a empresa de dar espetáculos nesta semana. Já se vê que não procedem de atrasos de pagamentos, porque estão pagos em dia todos os artistas do teatro e não procedem também de imposições que o teatro fizesse àqueles professores, partem de quererem firmar o princípio inadmissível de que eles podem *unir-se e exigir*, e de entender a empresa que pode rejeitar condições que lhe não convém, e despedir qualquer empregado, inclusive o diretor da orquestra.

Debaixo pois da direção do Sr. J. B. Klier acha-se desde já organizada a orquestra, com ela começam os espetáculos dramáticos, até que esteja habilitada a acompanhar os de canto, para cujo fim a empresa procura remover todos os obstáculos que ainda se lhe anteponham, para que não sejam demoradas estas representações.

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 2 de setembro de 1847

(CARTA DE EDIMOND MULLOT) [1]

Monsieur le Rédacteur.

Comme je ne veux plus être exposé à lire des âneries pareilles à celles que renferme votre feuitlleton d'aujourd'hui, vous troverez bon que je me prive dorénavant du plaisir de lire votre journal, fort intérressant du reste.

S'il y avait quelque chose à gagner à vos critiques, je pourrais continuer à les payer ; mais voir sans cesse dans vos articles le blâme sans éloges, quand on sait les mériter cependant (j'en appelle au public qui a assisté samedi dernier à la répresentation de *Mazaniello*), et rester votre abonné, ce serait de ma part une bonté à nulle autre pareille.

Veuillez donc donner les ordres pour qu'à l'avenir on se dispense de m'envoyer le journal.

Je finirai en vous disant que vous avez tort de mettre le public en cause en ce qui me concerne. J'ai toujours respecté et respecterai toujours le public, quand même il userait du droit incontestable qu'il a de marquer son mécontentement à l'occasion ; mais jusqu'à ce qu'il se soit montré sévère à mon égard au théâtre (c'est là seulement que je puis connaître ses sentiments pour moi), je méprise et continuerai à mépriser les boutades d'une critique imbécile et ignorante.

Sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait eu sa sainte et digne garde.

EDMOND MULLOT.

N.B. Je vous autorise à publier ma lettre, dans le cas où cela vous plairait ; si aussi vous avez besoin de leçon de chant, je suis parfaitement disposé à vous en donner.

[1] Carta publicada na rubrica "Correspondência".

Jornal do Commercio

Quinta-feira, 3 de setembro de 1847

AO FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO [1]

Sr. Folhetim. – Não cria que venho dar-lhe os pêsames pela carta algum tanto foribunda que lhe dirigiu o Sr. Mullot, pois pelo contrário não tenho outro fim senão dizer-lhe que aprovo plenamente o procedimento deste senhor, e que V. S. recebeu a merecida paga da sua leviandade e imprudência.

Ora com efeito, Sr. Folhetim, incrível é o seu arrojo! Atrever-se a censurar o Sr. Mullot, que *sabe que merece elogios!* Ainda quando este senhor não *soubesse que merece elogios*, e pelo contrário estivesse persuadido de que merece censuras, assim mesmo V. S. não devia fazerlh'as, porque nesta terra abençoada a missão do Folhetim é elogiar muito e sempre, e nunca criticar. Por isso, repito, fez muito bem o Sr. Mullot em ensinar-lhe a não meter a mão em seara alheia.

É verdade que o Sr. Mullot, o descuidado, representa aquilo como quem não faz caso de quem o ouve e paga dinheiro à porta. – Mas é isso da sua conta, se o público se dá por satisfeito? Não meta a mão em seara alheia!

É verdade que este cantor vai se tornando, de mau que era, péssimo, e que o mais galante é que se persuade ele ser ainda demasiado bom para nós. – Mas que tem V. S. com isto, se o público está satisfeito? Pelo amor de Deus, Sr. Folhetim, não meta a mão em seara alheia!

É verdade que o Sr. Mullot pode viver na íntima certeza, ter a mais arraigada e tenaz consciência de que, se o público ainda se mostra com a sua pessoa indulgente, é por ser o único tenor francês que cá temos, e porque sem tenor não pode haver óperas e sem óperas não ouviríamos a Mlle Duval; e que deste raciocínio pode o Sr. Mullot tirar a consequência de que Mlle Duval é quem o protege. – Mas outra vez lhe digo, Sr. Folhetim: o que tem V. S. com isto? que necessidade tinha de divulgar essas verdades? Dar-se-á caso que tenha ciúmes do Sr. Mullot por ser o protegido de Mlle Duval? Pela alma de seus pais, não meta a mão em seara alheia!

[1] Artigo publicado na seção "Comunicados".

E verdade que atiraram ao Sr. Mullot um ramo de folhas ou de capim... de capim provavelmente. – Mas quem lhe mandou dar publicidade a esse gracejo de algum gaiato, mormente quando V. S. sabia de fonte limpa que essa lembrança do gaiato fora-lhe sugerida pelas seguintes palavras, que ouviu em conversas particulares no saguão do teatro em todas as noites de representação: "Ora, o Sr. Mullot não serve para tenor; vá plantar capim!" Pela salvação da sua alma, não meta a mão em seara alheia!

Sr. Folhetim, nem todas as verdades se dizem. Ora, como V. S. foi tão indiscreto e petulante que as disse, fica provado que o Sr. Mullot foi muito bem inspirado quando lhe escreveu a carta publicada no *Jornal* de ontem. Assim sejam castigados todos aqueles que ousarem criticar o imenso talento de todos os nossos cantores e cantoras presentes e futuros!

Diesis.

Jornal do Commercio

Terça- feira, 7, e quarta-feira, 8 de setembro de 1847

AUTO DE BATISMO [1]

Ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil oitocentos e quarenta e sete, aos sete dias do mês de setembro, nesta catedral e Imperial capela da muito leal e heroica cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, ocupando o trono o muito alto e muito poderoso Senhor D. Pedro II, Imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil, e o solo o Exmo. e Rev. bispo capelão-mor e diocesano D. Manoel do Monte Rodrigues de Araújo, conde de Irajá; e achando-se na mesma catedral e imperial capela reunidos os ministros e secretários de estado, conselheiros de estado, grandes do Império, oficiais e mais pessoas da corte e casa imperial; muitos senadores e deputados, corpo diplomático estrangeiro, membros dos tribunais da corte e muitas outras pessoas de distinção expressamente convidadas, o dito Exmo. e Rev.^{mo} bispo capelão-mor batizou, e pôs os santos óleos à sereníssima princesa Sra. D. Leopoldina Theresa Francisca Carolina Marcela Gabriela Rafaela Gonzaga, nascida no dia 13 do mês de julho do corrente ano pelas 6 horas e 3 quartos da manhã; filha legítima do dito muito alto e muito poderoso Sr. D. Pedro 2º, imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil, e da muito alta e muito poderosa Sra. D. Teresa Cristina Marta, Imperatriz do Brasil, neta pela parte paterna do falecido Sr. D. Pedro de Alcântara de Bragança e Bourbon, primeiro imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil e de sua augusta esposa também falecida, a Sra. D. Maria Leopoldina Josepha Carolina; e neta pela parte materna do falecido Sr. D. Francisco I, rei do reino das Duas Sicílias e de sua Magestade a rainha sua augusta esposa a Sra. D. Maria Isabel. Foi padrinho S. A. Il. o Sr. D. Francisco de Orleans príncipe de Joinville, representado por M. C. His de Butenval, comendador da ordem real da legião de Honra, e da de N. S. da Conceição de Portugal, condecorado com a ordem otomana de Nicham Lftehar, e enviado extraordinário e ministro plenipotenciário de Sua Magestade o rei dos Franceses nesta corte; e madrinha Sua Alteza Real a Sra. D. Francisca Carolina princesa de Joinville, representada pela Ilma. e Exma. condessa de Belmonte, camareira-mor de S. M. a Imperatriz. E para a todo tempo constar, se lavraram dous autos em tudo idênticos, subscritos pelo Ilmo. e Exmo. Manoel Alves Branco, do conselho de estado, presidente do

[1] Artigo publicado na primeira coluna do jornal, na "Parte Oficial".

conselho de ministros, secretário de estado dos negócios da fazenda e interinamente encarregado dos do império, e assinados tanto por eles como pelo Exmo. e Rev.^{mo} capelão-mor conde de Irajá, e pelos representantes dos augustos padrinhos e madrinha; devendo um dos ditos autos ficar no arquivo da imperial capela, e ser o outro recolhido no arquivo público do império. Eu Manoel Alves Branco o subscrevi e assinei. – Manoel Alves Branco. Como representante do augusto padrinho, C. His de Butenval. – Dito da madrinha, condessa de Belmonte. – Manoel, bispo conde capelão-mor.

Jornal do Commercio

Terça- feira, 10 de setembro de 1847

O CARTEL DE M. MULLOT [1]

O cartel que M. Mullot dirigiu ao Folhetim do *Jornal do Commercio,* em resposta às mui corteses e brandas observações que seu respeito fizera, é uma peça das peças mais curiosas e interessantes que temos lido nestes últimos tempos. [2] Ouvir M. Mullot no teatro de S. Francisco, e ler depois o seu cartel, é um dos mais belos passatempos que o homem que procure distração pode por ventura encontrar. Desde que vimos estampado nas colunas do *Jornal* o famoso parto de M. Mullot, ainda não houve dia em que duas ou três vezes não lêssemos de cabo ou rabo; e, francamente o confessamos, à proporção que vamos repetindo a leitura, vamos também descobrindo mais beleza, mais sal, mais chiste enfim nessa brilhante concepção do brilhantíssimo tenor da companhia lírica francesa, o denodado e valente M. Mullot. A crônica teatral desta *nossa terra de promissão* ficaria incompleta se esse importante episódio lhe não viesse dar o último colorido.

Quase tudo que entre nós se passa tem o cunho da originalidade, porque não há no mundo país onde os absurdos se sucedam tão rapidamente uns após outros como este em que vivemos! A boa lógica de ordinário não pode nunca explicar os acontecimentos que presenciamos no Brasil: recebem-se porque são fatos consumados, e tão somente por isso.

Se esta proposição é aplicável em geral à política, às letras e às ciências, muito mais rigorosamente pode ser aplicada ao nosso teatro. Fácil nos fora demonstrar que nos não afastamos da verdade; mas isso nos levaria longe, e o nosso propósito é o teatro, e o teatro por causa de M. Mullot. Em toda a parte do mundo o homem que pisa o tablado reconhece o direito que tem o público de censurá-lo, de reprová-lo, e até o de não querer sofrê-lo! Em toda parte do mundo o artista do teatro ouve cabisbaixo, e sem murmurar, as observações e a crítica do jornalismo: não gosta, mortifica-se talvez, mas o seu desforço não vai além do de procurar uma alma curiosa que neutralize ou que compense com elogios as censuras que lhe houvessem sido dirigidas: o mais que nestas circunstancias o artista faz, sobretudo quando ele reconhece que é caprichosa e injustamente censurado, é empenhar todos os seus esforços por bem merecer do público, que lhe saberá fazer a devida justiça; nunca porém se sente com

[1] Artigo publicado na rubrica "Comunicados".
[2] Carta publicada em 2 de setembro de 1847.

coragem suficiente para afrontar o bom senso e a decência pública, insultando descomedidamente um jornalista qualquer, e firmando esses insultos com o seu nome!!

Na nossa terra porém as cousas correm de outra maneira: aqui o artista é juiz de si mesmo, e o que é mais, ainda é também juiz da opinião pública a seu respeito. Eu sou um grande artista; este povo não me aplaude porque é ignorante, diz um; ninguém canta como eu, diz outro, e se me não apreciam, é porque são uns asnos, que, acostumados à vida e às modinhas, não podem dar o devido valor ao sublime das árias, dos duetos e das cabaletas *à la française*, etc. E se alguém tem o atrevimento de publicar pela imprensa a mais leve observação a respeito do herói, aí vem ele logo com o seu *prestigioso* nome, declarando que o autor do artigo é um formidável jumento; que não sabe onde tem a cara; que se quiser aprender, que o procure; e, finalmente, que tome tento no que escreve, porque pode sair-se mal do negócio e custar-lhe a brincadeira, pelo menos, meia dúzia de boas tronchadas!!! ... Santo breve da marca!!

No teatro italiano temos tido já vários exemplos desta originalidade da nossa terra. Houve aí um *signor* Marinangeli (tão bom tenor como é M. Mullot), que fez cousas mesmo do diabo! Escreveu *notas* para a imprensa, insultou o jornalismo, encrespou-se com a polícia, [3] foi uma noite para a cena e não cantou!!... e lá um dia, quando muito bem lhe pareceu, e foi de sua livre vontade, mandou-se mudar fresco e enxuto como uma alface! E o público deixou-o ir sem dizer-lhe nada!...

Ainda aí outro *tenor* também italiano [4] (estes tenores são todos das arábias) que não há papel que lhe seja confiado que ele não entorre; [5] não se pode mesmo suportar; porque é um verdadeiro autômato em cena: mas é também um famoso anarquista teatral, escreveu [6] para o público com seu nome, não sofre as censuras da imprensa, e quer também dar cabo do gênero humano! E o público vai tolerando!! Faltava um herói destes no Teatro Francês. M. Mullot incumbiu-se de representar esse importante papel.

O Folhetim do *Jornal do Commercio*, que em matéria de crítica é o que pode haver de mais brando, dirigiu algumas observações a M. Mullot: disse que ele parecia menosprezar o público desempenhando assim como quem vai de caminho, e apenas por preencher tarefa de que deseja ver-se livre, os papeis de que se encarregava; e lastimou enfim que M. Mullot

[3] Pelos relatos da "Semana Lírica", Clemente Mugnay foi preso por uma noite, após a representação de *Safo*; ver folhetim de 3 de agosto de 1847.
[4] Provavelmente se trata de Clemente Mugnay, que representa o personagem árabe Tamas, na ópera *Gemma di Vergy*.
[5] Assim no jornal.
[6] No jornal, sem a vírgula que precede "escreveu".

fosse o único tenor da companhia lírica francesa que por isso força era sofrer! Ora, que o Folhetim do *Jornal* disse a verdade, não há aí quem não reconheça; mas que ele a não disse toda, e inteira, é também convicção geral. M. Mullot não é só pouco cuidoso [7] de suas obrigações como artista; M. Mullot não é, nem nunca foi artista: eis a verdade nua e crua. É tenor, mas não tem voz, e o artifício de que se serve para a ter – o falsete – quem o pode suportar? Será mímico? Deus de misericórdia! Sua fisionomia, seu acionado, qualquer que seja o sentimento que tenha de exprimir, é sempre de um idiota!! Então o que é M. Mullot?! O público sem dúvida já sabe, porque, como nós, há de necessariamente ter lido o seu famoso cartel!!...

M. Mullot não quer mais ler o *Jornal do Commercio – porque lhe faz censuras e ele merece elogios; tem disso consciência! M. Mullot está pronto a dar lições de canto ao redator do Folhetim!!* Ora, não há com efeito cousa mais engraçada e divertida! É preciso, ainda o repetirmos, é preciso ir ao Teatro Francês ouvir e ver M. Mullot par depois devidamente saborear a sua feliz produção! É preciso vê-lo e ouvi-lo para dar-se o preciso valor a este músico Quixote!!!

Se M. Mullot incomodou-se tanto com o Folhetim do *Jornal* pelas suaves observações que lhe dirigiu, como não ficará ele conosco, que pretendemos d'ora em diante não deixar passar camarão pela malha?...

***

[7] Assim no jornal.

4. 4. Informations supplémentaires sur les théâtres de São Pedro de Alcântara et de São Francisco (mentionnés dans la « Semaine Lyrique »)

4. 4. 1. Opéras Italians

Anna Bolena (Donizetti)
Barbiere di Seviglia (Rossini)
Beatrice di Tenda (Bellini)
Belisario (Donizetti)
I Capuletti e i Montecchi (Bellini)
Cenerentola (Rossini)
Chiara de Rosemberg (Ricci)
Chi Dura Vinci (Ricci)
Columella (Fioravanti)
Elisire d'Amore (Donizetti)
Ernani (Verdi)
Gemma di Vergy (Donizetti)
Guillaume Tell (Rossini)
I Due Foscari (Verdi)
Il Furioso (Donizetti)
La Figlia del Reggimento (Donizetti)
Lucrezia Borgia (Donizetti)
Marechiale d'Ancre (Nini)
Nabucodonosor (Verdi)
Norma (Bellini)
Il Pirata (Bellini)
Prigione d'Edimburgo (Rossi)
I Puritani (Bellini)
Scaramuccia (Ricci)
Semiramide (Rossini)
Sonâmbula (Bellini)
Straniera (Bellini)
Torquato Tasso (Donizetti)

4. 4. 2. Opéras Français et Vaudevilles

Ambassadrice (Auber)

Aragonesa

Autômato de Vaucanson (Bordèse)

Châlet (Adam)

Dame Blanche (Boïeldieu)

Fra-Diavolo (Auber)

Jean de Paris (Boïeldieu)

Kettly (vaudeville de Félix Duvert e Paul Duport)

La Debutante (Auber)

La Juive (Halévy)

La Favorite (Donizetti)

La Muette de Portici (Auber)

La Part du Diable (Auber)

La Vestale (Mercadante)

Le Cheval de Bronze (Auber)

Le Domino Noir (Auber)

Le Maçon (Auber)

Le Maître de la Chapelle ou Le Souper Imprevu (Päer)

Le Nouveau Seigneur du Village (Boïeldieu)

Le Pré-aux-Clercs (Hérold)

Les Diamants de la Couronne (Auber)

Linda di Chamounix (Donizetti)

Lucia di Lammermoor (Donizetti)

Marchand d'images

Ma Tante Aurore (Boïeldieu)

Mazaniello (Carafa)

Parisina (Donizetti)

Phoebus ou L'écrivain Public (comédia-vaudeville de Bayard e Biéville)

Postillon de Lonjumeau (Adam)

Robert le Diable (Meyerbeer)

Trois Pechés du Diable (vaudeville de Lubize e Charles Varin)

Un Monsieur et une Dame (Comédia vaudeville de Félix-Auguste Duvert, Augustin Théodore de Lauzanne de Vaurousse)
Veuve de la Grand Armée (Vaudeville de Emmanuel, Clairville et Armand d'Artois)
Zampa (ou A Desposada de Pedra) (Hérold)

4. 4. 3. Chanteurs de la compangie lyrique italienne

Sopranos	*Contraltos*	*Referências imprecisas*
Augusta Candiani	Margherita Deperini	Sr. Grata
Clara Delmastro	Carlota Canonero	Giudita Ricci
Adeodata Lasagna		
Marietta Marinangeli		
Marina Barbieri		
Carolina Meréa		
Adelaide Tassini Mugnay		

Tenores	*Barítonos*	*Baixos sérios*	*Baixos cômicos*	*Referências imprecisas*
Miguel Vaccani	Filippo Tati	Cayo Eckerlin	Luigi Vento	Sr. Ventura
Angiolo Graziani	Francesco Massiani	Arcângelo Fiorito	Paulo Franchi	Vicente Ricci
Domenico Calgagno	Sr. Théolier	Filippo Tati Filho	Sr. Galletti	Luigi Ricci
Giacomo Bonani				Angelo Moretti
Eduardo Ribas				Luigi Ghiozzoni
Giuseppe Marinangeli				

Paulo Sentati Giuseppe Deperini Giacomo Sicuro Filippo Tati Clemente Mugnay				

4. 4. 4. Chanteurs de la compangie lyrique française

Sopranos	*Contraltos*	*Referências imprecisas*
Mlle Duval (Artémise) Mme Mège Mme Levasseur (meio-soprano)	Mme Pousseur	Mme Aubigny Mme Favrichon Mme Geneuil

Tenores	*Barítonos*	*Baixos cômicos*	*Referências imprecisa*
M. Mullot (Edmond) M. Fréderic M. Geneuil	M. Guillemet	M. Pousseur M. Formose M.Georges	M. Jules M. Mouton

4. 4. 5. Musiciens (noms cités)

Théâtre de São Pedro de Alcântara

Regente	Giacomo Giannini
Rabeca/ Violino	Sr. Ribas (1° violino ou violino regente)
Viloncelos	Sr. Vento

Clarinetas	Sr. Klier
Fagotes	Sr. Mota
Trompas	Luiz da Cunha
Oficlide	Pedro Nolasco Batista
Harpa	Sr. Ayala

Théâtre de São Francisco

Regente	M. Abel
Flauta	M. Maugé

4. 4. 6. Employés des théâtres

Théâtre de São Pedro de Alcântara

Função	
inspetor do teatro	Dr. Alves Branco
juiz do teatro	Dr. Assis
juiz do teatro	Dr. Gaspar
inspetor de cena	José Antonio Thomás Romeiro
ponto	José Maria do Nascimento
administrador	Luís Manoel Álvares de Azevedo
responsável das cópias (provavelmente das partituras)	Sr. Chaves
contrarregra	Sr. Pessina

Théâtre de São Francisco

diretor da companhia	M. Levasseur
empresário e diretor	João Caetano dos Santos
ensaiador	M. Mège

IV. BIBLIOGRAPHIE

ANDRADE, Ayres, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, 2 vol.

ANDRADE, Mario, *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte/Brasília-DF/ São Paulo, Itatiaia, Ministério da Cultura et EDUSP, 1989.

ARÊAS, Vilma S., *Na tapera de Santa Cruz.* Uma leitura de Martins Pena, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, Roma, Fermento, 2009.

ASHBROOK, William, *Donizetti and his operas,* Cambridge/London/ New York, Cambridge University Press, 1982.

AVEDAN, Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1931.

BENEDICTIS, Savino de*, Terminologia musical*, São Paul, Ricordi, 1970.

BOUILLET, Marie-Nicolas, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1878.

BULFINCH, Thomas, *O livro de ouro da mitologia*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

Bíblia Sagrada, Edição Pastoral, São Paulo, Edições Paulinas, 1990.

CABRAL, Antonio, *Jogos populares infantis,* Lisboa, Editora Notícias, 1998.

CAMMARANO, Salvadore, *Saffo,* tragedia lirica in tre parti, Venezia, G. Molinari, 1842.
ID. *Lucia di Lammermoor*, dramma trágico, Paris, Lange Lévy et Cie, 1841.

CAMÕES, Luis de, *Os Lusíadas*, São Paulo, Nova Cultural, 2002.

CARLETTI, Amilcare, *Dicionário de latim forense,* São Paulo, EUD, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria, *O livro de ouro da música*, Rio de Janeiro, Ediouro Pocket, 2009.

CASCUDO, Luís Câmara, *Locuções Tradicionais do Brasil,* São Paulo, Global, 2008.

Centro Virtual Cervantes. URL: http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Ficha.aspx?Par=59447&Lng=6.

CERVANTES, Miguel, *Dom Quixote,* São Paulo, Nova Cultural, 2002.

CLÉMENT, Félix, LAROUSSE, Pierre, *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras,* Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1867-1880.

COARACY, Vivaldo, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, José Olympo, 1965, 3 vol.

CREUZE DE LESSER, Auguste, *Le Nouveau seigneur de village*, opéra-comique en un acte, Paris, Tresse, 1873.

CRULS, Gastão, *Aparência do Rio de Janeiro,* Rio de Janeiro, José Olympio, 1865, 2 vol.

DAMASCENO, Darcy, *Comédias de Martins Pena,* Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1971.

Dictionnaire de la langue française CNRTL, URL : http://www.cnrtl.fr/definition/portail.

ESOPO, *Fábulas,* São Paulo, Martin Claret, 2007.

FARIA, João Roberto, « Machado de Assis e Shakespeare, ou Bentinho vai ao teatro », dans NITRINI, Sandra (dir.), *Tessituras, interações, convergências*, São Paulo, Hucitec/Abralic, 2011, vol. 1, p. 110-126.

FAUSTO, Boris, *História do Brasil,* São Paulo, EdUSP, 2008.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa,* Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

GERSON, Brasil, *História das ruas do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Lacerda, 2000.

GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1993.

GUIMARÃES, Joana, *Suicídio Mítico. Uma luz sobre a Antiguidade Clássica,* Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

Kobbê. O livro completo da ópera, par le comte de Harewood, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

KURY, Mário da Gama, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

LAVAL, Ramon. *Del latin en el folck-lore,* URL : http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/24176/25514.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol.

LEUVEN, A., BRUNSWICK, L., *Le Postillon de Lonjumeau*, opéra-comique en 3 actes, Paris, Marchant, 1837.

LYRA, Heitor, *História de Dom Pedro II (1825–1891).* Declínio (1880–1891), Belo Horizonte, Itatiaia, 1977, 3 vol.

MCCULLOUGH, Joseph, *A pocket history of Ireland,* Dublin, Bill&Macmillian, 2010.

MAGALHÃES JR., Raimundo, *Martins Pena e sua época*, Rio de Janeiro/São Paulo, INL/MEC et LISA, 1972.

NOGUEIRA, Rodrigo de Sá, *Questões de linguagem,* Lisboa, Clássica Editora, 1934, 3 vol.

MARIZ, Vasco, *História da música no Brasil,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

PRADO, Décio de Almeida, *História concisa do teatro brasileiro,* São Paulo, Edusp, 2003.

PRADO, Décio de Almeida, *João Caetano*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1972.

PEPOLI, Carlo, *I Puritani e i Cavalieri*, Paris, Proux, 1836.

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – Fundação Biblioteca Nacional – MinC. URL: http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/RenatoGilioli.pdf.

ROMANI, Felice, *Beatrice di Tenda*, tragedia lirica in 2 atti, Veneza, V. Casali, 1833.
ID. *L'Elisir d'amore,* melodramma giocoso in 2 atti, Veneza, V. Casali, 1833.
ID. *Norma,* tragedia lirica in 2 atti, Paris, Librairie centrale, 1835.
ID. *Anna Bolena,* Veneza, V. Casali, 1834.
ID. *Lucrezia Borgia*, melodramma in 2 atti, Veneza, G. Molinari, 1844.
ID. *La Straniera*, melodramma in 2 atti, Veneza, V. Casali, 1832.
ID. *I Capuletti e i Montecchi,* tragedia lirica in due atti, Milão, Ricordi, 1966.

RONCARI, Luiz, « Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história», *Letras de Hoje.* v. 47, n. 2, 2012, p. 131-135.

RONAI, Paulo, *Não perca o seu latim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

ROSSI, Gaetano, *Il Giuramento*, melodramma in 3 atti, Veneza, G. Molinari, 1843.

SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino Alves, *Diconário Bibliográfico Brasileiro,* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1883-1920, vol. VI.

SAINT-GEORGES; BAYARD, *La figlia del reggimento*, Milão, Paris, Londres, Ricordi, 1952.

SOUSA, José Galante de, *O Teatro no Brasil,* Rio de Janeiro, INL, 1960, 2 vol.

STERBINI, Cesare, *Il Barbiere di Siviglia,* dramma giocoso in 2 atti, Paris, Lange Lévy, 1846.

SCRIBE, Eugène, *Théâtre Complet de M. Eugène Scribe,* Paris, Aimé André, 1834-1842, 24 vol., p. 249-332.
ID. *Oeuvre Compète d'Eugène Scribe.* Comédie et vaudevilles, Paris, E. Dentu, 1882, p. 249-332.
ID. *Théâtre.* Opéra-Comique, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 41-124.
ID. *Le domino noir* : opéra-comique en trois actes, Paris, Harmeville, 1838.

SILVA, Ismael de Araújo, *Probabilidades : a visão laplaciana e a visão frequentista na introdução do conceito,* São Paulo, 2002, Mémoire de Master 2, Pontifícia Universidade Católica, 2002.

SILVA, Lafayette, *História do teatro brasileiro,* Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1938.

STELTEN, Leo F., *Dictionary of ecclesiastical latin,* Peabody, Massachusetts, Hendrickson Publishers, 1995.

TOSI, Renzo, *Dicionário de sentenças latinas e gregas,* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

VIEIRA, Padre Antonio, *Sermões,* Obras completas do Padre Antonio Vieira, par Padre Gonçalo Alves, Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão editores, 1907.

Presse:

Almanak de Laemmert, Rio de Janeiro, 1853.

Journal des débats politiques et littéraires, "Feuilleton", 8 novembre 1832.

La Presse, "Feuilleton", 7 novembre 1840.

RÉPERTOIRE DE FEUILLETONS

1846

8 septembre..... Feuilleton 1
15 septembre..... Feuilleton 2
25 septembre..... Feuilleton 3
30 septembre..... Feuilleton 4
7 octobre..... Feuilleton 5
14 octobre..... Feuilleton 6
1 novembre..... Feuilleton 7
11 novembre..... Feuilleton 8
18 novembre..... Feuilleton 9
26 novembre..... Feuilleton 10
5 décembre..... Feuilleton 11
9 décembre..... Feuilleton 12
19 décembre..... Feuilleton 13
28 décembre..... Feuilleton 14

1847

14 janvier..... Feuilleton 15
17 janvier..... Feuilleton 16
20 janvier..... Feuilleton 17
26 janvier..... Feuilleton 18
2 février..... Feuilleton 19
10 février..... Feuilleton 20
16 février..... Feuilleton 21
24 février..... Feuilleton 22
3 mars..... Feuilleton 23
11 mars..... Feuilleton 24
17 mars..... Feuilleton 25

23 mars..... Feuilleton 26
31 mars..... Feuilleton 27
14 avril..... Feuilleton 28
21 avril..... Feuilleton 29
27 avril..... Feuilleton 30
3 mai..... Feuilleton 31
8 mai..... Feuilleton 32
11 mai..... Feuilleton 33
18 mai..... Feuilleton 34
26 mai..... Feuilleton 35
1 juin..... Feuilleton 36
8 juin..... Feuilleton 37
22 juin..... Feuilleton 38
29 juin..... Feuilleton 39
6 juillet..... Feuilleton 40
13 juillet..... Feuilleton 41
20 juillet..... Feuilleton 42
28 juillet..... Feuilleton 43
3 août..... Feuilleton 44
10 août..... Feuilleton 45
19 août..... Feuilleton 46
25 août..... Feuilleton 47
31 août..... Feuilleton 48
8 septembre..... Feuilleton 49
15 septembre..... Feuilleton 50
21 septembre..... Feuilleton 51
6 octobre ..... Feuilleton 52

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME II

QUATRIÈME PARTIE : EDITION ANNOTEE DE LA « SEMAINE LYRIQUE » (1846-1847), FEUILLETONS DRAMATIQUES PAR LUIS CARLOS MARTINS PENA

1. PRESENTATION

52 atos de "maravilhas, tribulações, peripécias, pronunciamentos, revoltas, embaraços e crises" de um "fiel historiador" do teatro lírico do Rio de Janeiro (1846-1847)..... p. 4

2. NOTE SUR L'ETABLISSEMENT DU TEXTE ..... p. 8

3. LA « SEMAINE LYRIQUE »

Critiques dramatiques de Martins Pena – parues en feuilletons hebdomadaires dans le *Jornal do Commercio*..... p. 13

1846

8 septembre.....p. 15
15 septembre.....p. 23
25 septembre.....p. 32
30 septembre.....p. 42
7 octobre.....p. 55
14 octobre .....p. 66
1 novembre.....p. 78
11 novembre.....p. 86
18 novembre.....p. 96
26 novembre.....p. 107

5 décembre.....p. 117
9 décembre.....p. 124
19 décembre.....p. 131
28 décembre.....p. 136

1847

14 janvier.....p. 140
17 janvier.....p. 149
20 janvier.....p. 154
26 janvier.....p. 163
2 février.....p. 170
10 février.....p. 178
16 février.....p. 189
24 février.....p. 198
3 mars.....p. 207
11 mars.....p. 214
17 mars.....p. 223
23 mars.....p. 233
31 mars.....p. 241
14 avril.....p. 250
21 avril.....p. 259
27 avril.....p. 269
3 mai.....p. 280
8 mai.....p. 289
11 mai.....p. 295
18 mai.....p. 305
26 mai.....p. 315
1 juin.....p. 325
8 juin.....p. 334
22 juin.....p. 344
29 juin.....p. 354
6 juillet.....p. 365
13 juillet.....p. 374
20 juillet.....p. 384

28 juillet.....p. 399
3 août.....p. 411
10 août.....p. 420
19 août.....p. 431
25 août.....p. 441
31 août .....p. 449
8 septembre .....p. 457
15 septembre.....p. 471
21 septembre.....p. 480
6 octobre.....p. 489

4. ANNEXES.....p. 502

4. 1. Articles inédits de Martins Pena parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio*.....p. 503
10 octobre 1846 - *A Embaixatriz, ópera de Auber* .....p. 503
20 novembre 1846 - *O Teatro de S. Pedro e os três setes* .....p. 506

4. 2. Articles parus dans les colonnes du *Jornal do Commercio* attribués à Martins Pena.....p. 509
21 octobre 1846 - *Fra-Diavolo*.....p. 509
28 octobre 1846 - Lucie de Lammermoor.....p. 512

4. 3. Articles cités dans la « Semaine Lyrique » et/ou de contextualisation de la série, publiés dans la presse périodique de Rio de Janeiro (1846-1847)..... p. 515
10 octobre 1846 – Defesa de Augusta Candiani (*Jornal do Commercio*).....p. 515
17 novembre 1846 - *Teatro de S. Pedro* (*Jornal do Commercio*) p.518
20 novembre 1846 - *Teatro de S. Pedro* (*Jornal do Commercio*) p.522
24 novembre 1846 - *Teatro de S. Pedro* (*Jornal do Commercio*).....p.525
27 novembre 1846 - *(Diário do Rio de Janeiro)*.....p. 527
2 décembre 1846 – (Carta de Edmond Mullot) (*Jornal do Commercio*) .....p. 529

8 de dezembro de 1846 – (Carta de M. Levasseur) (*Jornal do Commercio*) .....p. 531
12 février 1847 – Anúncio dos Bailes Mascarados (*Jornal do Commercio*) .....p. 532
17 février 1847 – Anúncio da Procissão de Cinzas (*Jornal do Commercio*) .....p. 537
18 mars de 1847 - *Teatro S. Pedro de Alcântara* (*Jornal do Commercio*).....p. 538
19 mars de 1847 - *Teatro de S. Pedro* (*Jornal do Commercio*) .....p. 539
28 juin 1847 - *Requerimento de loterias para o teatro de São Francisco* (*Diário do Rio de Janeiro*).....p. 541
27 juin 1847 – *Teatro S. Pedro de Alcântara – Esperteza da ilustre administração* (*Jornal do Commercio*) .....p. 544
30 juin 1847 - *Teatro de S. Pedro - O Diamante (Diário do Rio de Janeiro)*.....p. 546
2 juillet 1847 – (Sobre o folhetim do *Jornal do Commercio*) (*O Mercantil*).....p. 548
2 juillet 1847 – Semana Lírica (*O Mercantil*).....p. 550
3 juillet 1847 – Folhetim do *Jornal do Commercio* (*O Mercantil*).....p. 552
8 juillet 1847- *Teatro S. Pedro de Alcântara – A Semana Lírica* (*O Mercantil*).....p. 557
22 juillet 1847 - *Teatro S. Pedro de Alcântara* (*Jornal do Commercio*).....p. 565
22 juillet 1847 - *Teatro de S. Pedro* (*Jornal do Commercio*).....p. 567
24 juillet 1847 - *Teatro S. Pedro de Alcântara* (*Jornal do Commercio*) .....p. 568
27 juillet 1847 - *Teatro S. Pedro de Alcântara* (*Jornal do Commercio*).....p. 569
30 juillet 1847 - Carta do Sr. Mugnay (*Jornal do Commercio*).....p. 572
3 août 1847 - Resposta ao artigo inserto no – Jornal – de 30 de julho, publicado pelo Sr. Clemente Mugnay / Teatro de S. Pedro (*Jornal do Commercio*).....p. 575
21 e 22 août 1847 – (Demissão da orquestra do teatro de São Pedro de Alcântara) (*Jornal do Commercio*).....p. 578
2 septembre 1847 – Carta de Edmond Mullot (*Jornal do Commercio*).....p. 580
3 septembre 1847 - Ao Folhetim do Jornal do Commercio (*Jornal do Commercio*).... .....p. 581
7 e 8 septembre 1847 - Auto de Batismo (*Jornal do Commercio*).....p. 583
10 septembre 1847 - O Cartel de M. Mullot (*Jornal do Commercio*).....p. 585

4 . 4. Informations supplémentaires sur les théâtres de São Pedro de Alcântara et de São Francisco (mentionnés dans la « Semaine Lyrique »).....p. 588
4. 4. 1. Opéras Italians .....p. 588
4. 4. 2. Opéras Français et Vaudevilles.....p. 589
4. 4. 3. Chanteurs de la compangie lyrique italienne.....p. 590

4. 4. 4. Chanteurs de la compangie lyrique française.....p. 591
4. 4. 5. Musiciens (noms cités) .....p. 591
4. 4. 6. Employés des théâtres.....p. 592

BIBLIOGRAPHIE.....p. 593

RÉPERTOIRE DE FEUILLETONS..... p. 597

TABLE DES MATIÈRES.....p. 599