



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**A VISÃO DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE O FEMININO EM CENA:
ATRIZ E PERSONAGEM NAS CRÔNICAS TEATRAIS**

PÉRICLES VANZELLA AMIM

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CLA – CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**A VISÃO DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE O FEMININO EM CENA:
ATRIZ E PERSONAGEM NAS CRÔNICAS TEATRAIS**

PÉRICLES VANZELLA AMIM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na área de História e Historiografia do Teatro como pré-requisito para obtenção do título de mestre.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti).

Rio de Janeiro
Setembro 2012

A VISÃO DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE O FEMININO EM CENA: ATRIZ E PERSONAGEM NAS CRÔNICAS TEATRAIS

Péricles Vanzella Amim

Maria de Lourdes Rabetti (orientadora)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado por:

Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Centro de Letras e Artes – UNIRIO

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Alberto Ferreira Rocha Júnior
Universidade Federal de São João del-Rey – UFSJ

Profa. Dra. Angela de Castro Reis (Suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Profa. Dra. Angela Leite Lopes (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Rio de Janeiro

Setembro 2012

A VISÃO DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE O FEMININO EM CENA: ATRIZ E PERSONAGEM NAS CRÔNICAS TEATRAIS

Péricles Vanzella Amim

RESUMO

A segunda metade do século XIX abrigou uma série de cronistas que utilizavam seus espaços nos periódicos para divulgar suas visões sobre variados temas. Um dos mais influentes e representativos do universo teatral foi Arthur Azevedo, um maranhense que veio para o Rio de Janeiro em 1873 como correspondente do jornal *O Domingo*, e aqui se tornou cronista e dramaturgo, exercendo estas funções até sua morte, em 1908. Como apreciador de espetáculos, chama a atenção como foi um espectador deslumbrado por algumas atrizes, dentre elas Eleonora Duse, musa italiana que veio ao Brasil pela primeira vez em 1885 e encantou o público do Rio de Janeiro com suas atuações. Uma noite foi particularmente marcante para Arthur Azevedo: a de 17 de julho de 1885, quando foi encenado o *vaudeville*, de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*. Este trabalho tem como objetivo depreender como a compreensão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena se dá no espaço de transição entre a atriz Eleonora Duse e a personagem Margarida Gauthier.

Palavras-chave: Arthur Azevedo, encantamento, estudos do feminino

LA VISION D'ARTHUR AZEVEDO SUR LE FEMININ EN SCÈNE: ACTRICE ET CARACTÈRE DANS LES CHRONIQUES THEATRALES

Péricles Vanzella Amim

RESUMÉ

La deuxième moitié du XIX^e siècle a connu plusieurs chroniqueurs qui se servaient de leurs espaces dans les journaux pour divulguer leur visions sur des thèmes divers. L'un des chroniqueurs les plus influents et représentatifs de l'univers théâtral a été Arthur Azevedo, originaire du Maranhão qui est venu à Rio de Janeiro en 1873, comme correspondant du journal *O Domingo (Le Dimanche)*, et ici est devenu chroniqueur et dramaturge, exerçant ces fonctions jusqu'à sa mort, en 1908. Friand de spectacles, son éblouissement par certaines actrices attire notre attention, parmi celles-ci on signale Eleonora Duse, muse italienne que est venue au Brésil pour la première fois en 1885 et a enchanté le public de Rio de Janeiro avec ses performances. Une soirée a été particulièrement remarquable pour Arthur Azevedo: le 17 juillet 1885, quand le *vaudeville* de Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux Camélias*, a été mis en scène. Ce travail a pour but déduire comment la compréhension de Arthur Azevedo sur le féminin en scène se produit dans la zone de transition entre l'actrice Eleonora Duse et le personnage Marguerite Gauthier.

Mots-clés: Arthur Azevedo, enchantment, études du féminin

AGRADECIMENTOS

Conheci Beti Rabetti como professora em 2006. Em janeiro de 2007 ingressei como voluntário no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico (LEEC), tornando-me seu orientando, o que significa que como educadora já são quase sete anos de paciência... O agradecimento diz respeito a todo esse período, como não poderia deixar de ser. Mas para falar especificamente desta experiência do mestrado, quero agradecer, emocionado, seu entendimento do problema pessoal que vivi neste último ano, por estar ao meu lado quando precisei mais. Ela me apoiou e foi uma amiga que ofereceu várias vezes seu ouvido e conselhos. É claro que também foi uma orientadora atenta e dedicada, mas isto ela é sempre. Obrigado Beti Rabetti. Por tudo.

Quero agradecer ao Paulo Merísio, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – quase um monumento da UNIRIO. Acho que não houve um dia sequer em que eu fosse para o Programa, perguntasse por ele e ele não estivesse. E sempre me atendendo e ouvindo com uma delicadeza rara. Foi membro da minha banca de qualificação, e seus comentários foram muito gentis, além de fundamentais para a continuação da escrita. Obrigado por sua leitura cuidadosa do primeiro capítulo desta dissertação, e por aceitar participar tanto da qualificação quanto da defesa.

Obrigado a Ângela Reis, por me fornecer meu ponto de partida, meu primeiro modelo de estudo, ainda quando meu objetivo era pensar as transições entre atriz e mulher: sua dissertação sobre Cinira Polônio. Depois, as leituras e as pesquisas acabaram me apontando outro caminho. Mas não posso deixar de agradecer-lhe por estimular meus primeiros passos nesta pesquisa, por suas valiosas contribuições ao primeiro capítulo durante a banca de qualificação e também, claro, pelas divertidíssimas aulas durante seu curso na pós-graduação.

Obrigado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, que sempre me recebeu com o maior carinho e prontidão. Esta segunda casa foi meu substrato, não me negando uma requisição sequer, desde perguntas sobre procedimentos até solicitações de adiamentos. Obrigado ao Marcus Vinicius, em particular, pelo diálogo, pela tranquilidade com que sempre me atendeu e contornou dificuldades.

Um abraço enorme aos companheiros de pesquisa Alvaro Luis de Sá, Berilo Luigi Deiró Nosella, Paulo Marcos Cardoso Maciel, Sandro de Cássio Dutra e Wilker Dias Postigo.

Valeu gente, pela agradável experiência de colaboração e convívio no laboratório (LEEC). A Berilo e Paulo, também pelas aulas maravilhosas na pós.

Obrigado também ao pesquisador Paulo Felício, um amigo imprescindível e companheiro de trabalho durante dois anos e meio de Iniciação Científica, que me guiou e me mostrou os passos de um pesquisador de verdade.

Agora complica... chegou a hora dos agradecimentos pessoais. Aqueles que ninguém sabe o valor, só mesmo o destinatário... e que para a gente é quase um filme de todo o período do mestrado.

Aline Sampin foi também minha companheira de laboratório e pesquisa. Quero agradecer-lhe por isto também, mas não corresponde nem a 1% de sua participação em toda esta empreitada. Amiga imprescindível, ela esteve presente em todos os momentos. Ajudou-me a pesquisar, a escrever, a pensar, a controlar meus momentos de incerteza... Nas infinitas idas e vindas do texto, naqueles períodos em que você já tem decorada cada área da dissertação, ela foi um olho de fora e, com a maior generosidade possível, me explicava o que entendia, o que não estava claro, do que sentia falta. Muito obrigado, pequena.

Marcio Raposo, meu amigo desde a quinta série! Nos encontramos muito pouco nesses dois anos... Mas mesmo sem tempo, os dois, não deixamos de nos falar, trocar ideias, rir muito, como sempre. Se comporta como “pai”, toma conta de mim, pensa na minha carreira, nas opções que eu faço, me ensinou a dirigir... enfim, não participou diretamente da dissertação, mas ela não seria a mesma sem este irmão incrível.

Rafael Guimarães, amigo tão antigo quanto. Nossa amizade teve muitos altos e, com certeza, muitos baixos, mas ela nunca deixou de existir. Vai entender... há quem fale que antiguidade é posto... não importa. Só me resta aqui agradecer pela insistência.

Raphael Kindlovits, amigo um pouco mais recente que os dois acima, mas com uma energia, um pique, que ou dá preguiça ou anima de vez! Entendeu minhas ausências, não deixando de investir e, quando saíamos, era bom demais! Proporcionou os melhores momentos de descanso, e sem me zoar por sair cedo. Valeu brother, por não deixar de me chamar, e por não ficar chateado.

João Batista, Doris Rollemberg, Dani Cavanelas, Cleiton Rasga, Sonia Praça, Julia Deccache e Giselda Mauler: obrigado pelo carinho comovente e inexplicável, dada a nossa distância. Mesmo com a separação que imprimi, me apoiaram como nunca. Tenho um afeto

especial por cada um de vocês, e espero encontrar e trabalhar constantemente nesta cia. maravilhosa.

Vera Alice, que me mima há 16 anos! Comigo em casa o dia inteiro, respeitou sempre o meu isolamento. Fora, claro, todos os carinhos, as gentilezas, as frases engraçadíssimas, a sabedoria emocional de que tanto carece um acadêmico. Obrigado pelos sucos, pelos almoços avisados em cima da hora, as vitaminas que eu esquecia de tomar, as conversas que me relaxavam... Enquanto pensava na dissertação, eu esquecia o resto, e se não fosse por você, eu estaria até agora tentando lembrar. Que fiquemos juntos por muitos anos ainda!

Vão ficando para o final as pessoas mais difíceis de agradecer, cujo valor nem eu sei mensurar.

Minha família, minha família, minha família, minha família, minha família. Mesmo longe, lembro de vocês todo dia. É o motivo por que faço tudo isso. Se não for para encontrar vocês no fim do ano, ou em outras datas, tudo perde um pouco o sentido. Para que estudar tanto? Para que trabalhar com afinco? Para dividir com quem? Família é inalterável, e nela existe um afeto incondicional – para o bem ou para o mal. No nosso caso, é para o bem. Obrigado a cada um de vocês, que são partes de mim.

Antonio, danou-se. O que dizer? Quando nós nos conhecemos, eu tinha 5 anos. Foi meu primeiro professor de interpretação e eu fui aluno de sua primeira turma. Já viu né... a conexão criada tornou-se inabalável. Épocas perto, épocas longe, e nada muda. Hoje fazemos parte do dia a dia um do outro, finalmente! O professor virou amigo, o amigo virou família, e família... bom, família não se separa né... são laços de sangue... quer dizer, neste caso, na minha santa ignorância, são laços que eu não sei definir. E não preciso, ainda bem! Obrigado Antonio, por tudo que passamos, por tudo que ainda vamos passar, pelo carinho e admiração que nutrimos um pelo outro. Principalmente, pela responsabilidade que você se atribui por mim, por minhas atitudes, minhas escolhas, meu futuro. Seu olhar educador se misturou ao seu olhar afetivo, emocional, e a confusão que volta e meia acontece entre os dois é tão divertida quanto um espelho de como esta relação é complexa e profunda. E como eu gosto dela!

Sidão, meu pai, sempre valorizou minha carreira e incentivou meus estudos. Deu todo o apoio possível, e mesmo não participando objetivamente da escrita, nunca se negou a ler e dar sua opinião. Como a Vera, entendia quando eu estava concentrado e não podia falar, e sempre esperou o momento certo.

Be é a pessoa mais próxima de mim. A noite, em casa, conversamos horas... sobre o dia, a semana, o mundo, a vida, a ética e os valores das pessoas... e é tão bom... No meio destes assuntos, claro, a dissertação aparecia sempre. E ela nunca negou falar dela, por mais tempo que fosse. Muitas vezes falamos mais de três, quatro horas, sem exagero. A coerência, os caminhos escolhidos, a fluidez... esta dissertação tomou seu tempo muito mais do que deveria. Muito mais do que eu queria. Mas eu precisava de ajuda. E ela ajudou, onipresente, como sempre. Não satisfeita, vendo que mesmo depois de nossas conversas eu continuava empacado, me puxava para conversar de novo. Pegava a dissertação para ler. Voltava a falar comigo, para dizer sua opinião. Junto com a Beti, foi co-autora deste texto. Não escreveu as palavras, mas me apontou na direção para que elas fossem escritas. Obrigado, minha mãe (e olha que eu só falei da dissertação...).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O FEMININO: SEU ENCANTAMENTO E ALGUMAS SIMBIOSES ENTRE MULHERES, ATRIZES E PERSONAGENS -----	16
CAPÍTULO 2: O OLHAR DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE ELEONORA DUSE EM <i>A DAMA DAS CAMÉLIAS</i> -----	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	101
ANEXOS -----	107
Anexo 1 – Enredo de <i>A Dama das Camélias</i> -----	108
Anexo 2 – Crônicas de Arthur Azevedo sobre Eleonora Duse em <i>A Dama das Camélias</i> ---	112
Anexo 3 – Número especial, dedicado à Eleonora Duse, do periódico <i>A Semana</i> -----	118

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, foi permeada de cronistas entusiasmados pela arte teatral em constante mutação. Esses diletantes,¹ para usar o termo que designa ao mesmo tempo o que hoje entendemos como falta de especificidade técnica e uma profunda paixão pelo palco, dedicavam-se ao recente ofício de apreciar as encenações das companhias nacionais e estrangeiras que se estabeleciam nos variados teatros da ex-sede do governo português, agora capital do império brasileiro em seu segundo reinado (1840-1889). Muitos deles eram também homens de letras, como o poeta Olavo Bilac (1865-1918), o escritor Machado de Assis (1839-1908) e os dramaturgos Martins Pena (1815-1848) e Arthur Azevedo (1855-1908).

Como representantes de uma atividade em processo de formação, seus critérios de avaliação – caso existissem – de espetáculos e atuações muitas vezes não eram claros para o leitor. Para completar, a frequente presença de diferentes companhias, de diversas origens e, portanto, de distintas tradições teatrais, com elencos mutáveis, dificultavam ainda mais a constituição de ferramentas analíticas claras e partilhadas, que ultrapassassem a apreciação pessoal das obras e de seus atores. Deste modo, não raro um cronista baseava seu olhar no sucesso da peça junto ao público ou, o que era mais comum, no julgamento que ela havia recebido em sua temporada europeia. Alguns importavam parâmetros de críticos europeus, como é o caso, segundo Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (2009, p. 76),² de Arthur Azevedo, que costumava ponderar a qualidade de atores e atrizes com base nas categorias utilizadas pelo francês Francisque Sarcey (1827-1899)³, de quem se declarava abertamente um admirador: “Francisque Sarcey, que é um evangelizador do teatro moderno, acha que *Rabagas* é composição medíocre. Eu curvo-me diante dessa opinião ilustre, mas confesso que o espetáculo de anteontem me divertiu bastante” (*Diário de Notícias*, 05/09/1885, p. 01, col. 02).

¹ “Que ou quem se ocupa de qualquer assunto, ou exerce uma arte por gosto, como amador, e não por ofício ou obrigação” (FERREIRA, 1986, p. 590).

² “A crítica [de Arthur Azevedo] seguia os padrões defendidos por Francisque Sarcey (1827-1899), o mais importante crítico teatral francês do século XIX, cujas crônicas, publicadas no jornal parisiense *Temps*, chegavam ao Brasil com pouco tempo de atraso” (NEVES & LEVIN, 2009, p. 76).

³ “Nasceu em Dourdan e faleceu em Paris. Renomado crítico teatral, professor, jornalista e conferencista. Amante do teatro tradicional e das convenções” (NEVES & LEVIN, 2009, s/p).

Em suma, em certa medida, configurava-se uma enorme dificuldade para os cronistas teatrais do período terem seus próprios critérios de análise de atuação, elaborados por meio de estudos, reflexões, tradições. Possivelmente diante desta impossibilidade, talvez como uma alternativa natural, muitos deles acabavam recorrendo à eleição de “modelos” estéticos. Fossem atores, diretores ou autores, esses “modelos” tornavam-se então os critérios dos cronistas que, por meio da comparação ou da imaginação de como deveria ser, procuravam delinear, como fez Arthur Azevedo, se aquela maneira de fazer obedecia ou não à “verdadeira arte” (AZEVEDO, *Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

Diante deste quadro, deparamo-nos com a primeira escolha de recorte na pesquisa: como selecionar, dentre os tantos cronistas do período, aquele que poderia nos fornecer um material de trabalho consistente sobre atrizes e personagens femininas? A opção por Arthur Azevedo surgiu sem grandes dificuldades; praticamente toda a bibliografia sobre teatro brasileiro, do século XIX ou não, destaca a sua figura como um dos grandes homens de teatro de nossa história. Ainda que o foco majoritário dos estudos seja sua dramaturgia e não suas crônicas, entendemos que os dois campos estão inevitavelmente ligados: nosso objeto é um olhar, uma visão sobre o feminino em cena, logo, o fato de o cronista ser ao mesmo tempo um autor e um observador de teatro só vem contribuir para sua maior intimidade com o meio e, assim, para uma ainda mais densa e imbricada relação entre palco e plateia, entre o fazer e o assistir, entre a idealização de um feminino em cena e a imagem de uma atriz e uma personagem fundindo-se concretamente diante de seus olhos.

A interação atriz-personagem é uma premissa importante para nosso trabalho, pois é neste espaço de transição – ou melhor, na medida em que este espaço é encarado pelo cronista como de transição – que avaliaremos os indicadores de uma ideia de feminino no palco.

Arthur Azevedo foi um dos precursores do teatro de revista, gênero de teatro que tem na atriz uma de suas figuras centrais – a vedete – e que iria popularizar-se no Brasil principalmente nas primeiras décadas do século XX. Fez muito sucesso com as “revistas de ano” no final do século XIX, sendo por isto também um dos que mais escreveram para o gênero. Foi, aliás, insistente defensor e dramaturgo de gêneros ligeiros em geral (comédia ligeira, burleta, opereta, a própria revista etc.), ou seja, de gêneros permeados pela tipificação de personagens pela intensa copresença de prosa e mímica; gêneros, enfim, imbricados na

relação música e teatro.⁴ Assim, está ainda mais próximo da percepção de que atriz e personagem devem fundir-se, encaixando-se perfeitamente. Ao ter de se enquadrar em uma personagem-tipo, a atriz deve estar ainda mais próxima de seu papel, tanto fisicamente quanto em termos de personalidade, ou compromete a unidade da encenação, e da própria atuação, acima de tudo.

Temos, então, em Arthur Azevedo, não só uma crônica que avalia constantemente esta adequação estreita das atrizes a seus papéis, mas também um dramaturgo que lida com tais questões na direção inversa, elaborando papéis com base nas atrizes que conhece.

Em seguida deparamo-nos com um problema de mais delicada solução: uma vez dentro do universo das crônicas de Arthur Azevedo, como retirar dali seu olhar sobre atrizes e personagens femininas em cena? Um segundo recorte se mostrava necessário. Foi através da leitura de suas crônicas que vislumbramos uma possibilidade: tomar como objeto uma das atrizes que, como falamos, acabaram por se configurar como “modelos” de atuação para o cronista / dramaturgo. Em sua tese de doutorado, Beti Rabetti (1989) destaca o fato de a célebre atriz italiana Eleonora Duse (1828-1924) ter sido, para Silvio D’Amico, um modelo de atriz e de atuação a ser observado pelos interessados no movimento de renovação teatral italiana (a *ricostruzione*) no pós-guerra. Uma das mais apreciadas atrizes de seu tempo (importante lembrar que visamos abordar um imaginário sobre atrizes e personagens femininas em cena), vimos nas crônicas de Arthur Azevedo que Eleonora Duse foi também um de seus maiores ídolos. Além disto, encontramos na atriz italiana uma opção de recorte temporal, uma vez que ela só veio ao Brasil em duas ocasiões, 1885 e 1907.

Um terceiro recorte ainda era preciso. Afinal, analisar todas as crônicas de Arthur Azevedo sobre Eleonora Duse implicava, no nosso entender, também uma análise de todas as peças encenadas pela Companhia Dramática Italiana no Rio de Janeiro – para assim podermos contrapor o entendimento de Arthur Azevedo sobre a atriz e suas personagens – o que se transformou rapidamente em uma investida inviável no âmbito de uma pesquisa de mestrado. Com a contribuição das discussões ocorridas durante a banca de qualificação, clareou-se a

⁴ O Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico (LEEC), coordenado pela Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti), e ao qual me vinculo, possui vários estudos sobre as relações entre música e teatro na formação do teatro brasileiro (sua última incursão nesta direção foi o projeto, elaborado em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, sobre a opereta no Brasil no século XIX). Esta dissertação acabou nos levando a um encontro com estes trabalhos, o que nos fez pensar fortemente em uma continuação das pesquisas em um possível doutorado – talvez ainda abordando o feminino, mas com um enfoque maior na musicalidade do teatro brasileiro da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do XX, em suas relações com o teatro e a música italianas, tão presentes em nossa formação teatral.

melhor opção de recorte para ajuste da configuração do objeto, a partir de um trabalho em três pontos: uma atriz (Eleonora Duse); uma peça (encenada pela atriz no Brasil e comentada por Arthur Azevedo); um subconjunto de crônicas correspondentes. Por meio de um levantamento detalhado de todas as peças que Eleonora Duse apresentou no Brasil, nas duas temporadas (1885 e 1907), e quais receberam maior atenção do cronista Arthur Azevedo, além, naturalmente, da relevância de suas personagens femininas enquanto fontes documentais, chegou-se a *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895).

Apresentada nas duas vezes em que Eleonora Duse esteve no Brasil, *A Dama das Camélias* foi a única peça “do velho repertório” (Arthur Azevedo, *A Notícia*, 11/07/1907, p. 03, col. 01) representada na segunda temporada, por escolha de Duse. Na verdade, Arthur Azevedo explica na crônica de 11/07/1907 que, quando questionada sobre que peça encenada no Brasil em 1885 ela gostaria de reapresentar em 1907, Eleonora Duse, um tanto a contragosto por ter de representar “velharias”, teria escolhido *A Dama das Camélias*. Na ocasião de sua saída do Brasil em 1885, novamente segundo Arthur Azevedo (*Diário de Notícias*, 16/09/1885, p. 01, col 02),⁵ a atriz também teria optado pelo *vaudeville* de Dumas como peça de despedida, mas acabou tendo de desistir da empreitada devido a seu frágil estado de saúde. Enfim, uma série de fatores nos apontou *A Dama das Camélias*, a começar pela sugestão de nossa orientadora para nos atermos à primeira temporada (apesar de encenada nas duas vindas da atriz, a peça só foi comentada por Arthur Azevedo na primeira, em 1885), que abriga certa “espontaneidade” na recepção de nosso cronista dramaturgo – que relacionaremos, a seguir, ao seu “encantamento” – para quem Eleonora Duse no palco ainda era desconhecida.

O primeiro capítulo trata do campo de estudos pelo qual optamos, e consideramos que ele apresenta o estado atual da arte em relação ao assunto. Nele abordamos discussões e conceitos que permearão nossa análise das crônicas e da peça *A Dama das Camélias*, em torno de imagem/imaginário, feminino, atriz, personagem, imprensa, fundamentalmente. Ele também introduz algumas chaves de leitura que julgamos interessantes para pensar nosso objeto, mas ainda sem nele entrar. O segundo capítulo é dedicado de fato à análise da visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena. Uma noção em especial – o “encantamento” – e o estudo de referência que determinou, problematizando, o nosso objeto, atravessam os dois

⁵ “A Duse despede-se hoje do público fluminense. O seu desejo era fazê-lo com a *Dama das Camélias*, por ser esta a peça em que foi aqui mais aplaudida e festejada. Mas o seu estado de saúde não lhe permite arcar com o fatigante papel de Margarida Gauthier” (*Diário de Notícias*, 16/09/1885, p. 01, col. 02).

capítulos. Base de toda a dissertação, a ideia de encantamento utilizada por Jean Starobinski para pensar as personagens femininas na ópera europeia como “sistema de imagens” (STAROBINSKI, 2010, p. 45) será operada no segundo capítulo, voltado para o palco brasileiro da segunda metade do século XIX, no intuito de estabelecer um canal de entendimento sobre a visão de Arthur Azevedo a respeito do feminino no palco, que compreendemos, mais que oportuna, substancial.

CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE O FEMININO: SEU ENCANTAMENTO E ALGUMAS SIMBIOSES ENTRE MULHERES, ATRIZES E PERSONAGENS

A responsabilidade social do historiador se afirma não pelas respostas que ele dá, mas sobretudo pelas questões que ele coloca.
Mignot & Bastos, 2000, p. 21

O trabalho nasceu de dois desejos paralelos: continuar a estudar o teatro no Rio de Janeiro no século XIX e pensar a noção de imaginário e suas consequências. Este primeiro capítulo teórico emerge, assim, como o lugar onde estes dois campos de estudo se encontrarão, ainda sem um olhar específico, sem um estudo de caso, ainda sem Arthur Azevedo e sua visão sobre o feminino em cena.

O objetivo da dissertação é refletir sobre a percepção de Arthur Azevedo, enquanto cronista, sobre o feminino em cena, atrizes e personagens. De saída, três conceitos; para pensá-los, vamos utilizar alguns textos que, por sua vez, suscitarão outras importantes discussões – relativas, por exemplo, à mulher e à imprensa do século XIX, duas instâncias também fundamentais nesta pesquisa.

Todo trabalho acadêmico parece ter, em maior ou menor grau, três elementos: um objeto/tema a ser desdobrado (qualquer estudo visa falar de alguma coisa); um olhar sobre este objeto (uma proposta de análise); e dados (fontes) que permitirão efetuar este desdobramento (se não há apenas um conjunto de hipóteses, opiniões). Deixaremos o objeto por último. Antes dele, problematizaremos questões relativas aos dados, ou seja, ao nosso universo documental: a imprensa: como ela se estruturava no século XIX, qual era seu peso, sua influência na vida da sociedade carioca e, acima de tudo, como abordava o feminino. Mas, antes de tudo, antes mesmo de entrarmos propriamente nas noções de feminino, falaremos sobre o segundo elemento listado: olhares. Em primeiro lugar, sobre a mulher, a mulher na história. Progressivamente, as noções envolvidas na pesquisa (como feminino e personagem) irão emergindo em meio a nossas reflexões.

Esta dissertação começa, portanto, pensando formas de abordagem possíveis, pois entendemos que, antes de qualquer ação, é preciso definir como se pretende realizá-la; do contrário, permanecemos diante de um sonho, um objetivo impossível (pelo menos no espaço de tempo determinado) de ser alcançado. Os textos trabalhados, independente de seus objetos de estudo, seus recortes temporais ou suas fontes – ou mesmo seus méritos – nos apresentaram caminhos, pontos de vista, que podemos aproveitar na nossa própria trajetória.

Posteriormente, colocaremos em pauta também o conceito de gênero, um debate forte dentro dos estudos feministas – que não adentramos, mas cujas reflexões básicas, que interessam ao nosso objeto, permitiram esta afirmação.

Nos textos, vimos que são recorrentes as passagens que relacionam o estudo da história das mulheres ao estudo de uma ausência, de um silêncio, de uma história que não foi contada, documentada, ou sequer considerada válida. Como se para escrever uma história de mulheres fosse necessário levar em conta a forma como elas se perceberam ao longo do tempo, forma esta que, se não anula a influência do sexo feminino na história, ao menos dificulta bastante nossa apreensão dela.

Quanto à escrita da história, as novas tendências apontam para o projeto de integrar os aportes literários sem anular, para tanto, o conjunto das práticas nos sistemas discursivos. Assim, insiste-se na necessidade de se articular os textos com os contextos de produção e recepção, através de práticas que permanecem históricas, ou seja, baseadas na (re)produção de sentido através de diferentes espaços-tempos (MIGNOT & BASTOS, 2000, p. 21).

Michelle Perrot (2007) questiona se as mulheres têm uma história; caso afirmativo, por que não ouvimos falar dela? No correr de sua escrita, ela diagnostica as principais causas para a “invisibilidade” da mulher ao longo do tempo: ausência do espaço público, silêncio das fontes, discursos prolixos, falta de relatos. Mesmo na atualidade, outros fatores também diluem constantemente qualquer menção ao sexo feminino ou o seu registro: a língua, as estatísticas, o sobrenome.

Para escrever a história das mulheres são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios desfeitos, seus arquivos, destruídos (PERROT, 2007, p. 21).

Diferentemente de Perrot, a opção desta dissertação de pensar a atriz e o personagem feminino no discurso do cronista Arthur Azevedo já pressupõe uma presença (no palco e no texto) a ser comentada (as fontes falam); e não há prolixidade, pelo contrário: frequentemente, talvez também por falta de espaço na coluna, Arthur Azevedo é até bastante sintético na análise de atuações, como veremos no segundo capítulo.

O que temos de história das mulheres hoje em dia? Perrot responde a esta pergunta a partir das fontes documentais. É interessante atentarmos para esta forma de abordagem:

através de um quadro atual, onde uma falta é sentida, chega-se às causas, às origens. Como um sintoma, que se manifesta hoje e, em função dele, se deduz onde está a doença, e como ela começou. Como mencionado, Perrot coloca o problema da ausência das mulheres no espaço público, e o faz como afirmação, para depois reconstruir possíveis origens, enxergando o fenômeno na Grécia e na Mesopotâmia: “Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. [...] Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. ‘Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo’” (PERROT, 2007, p. 17). A autora também cita o corpo feminino, que não raro se cobre de véus e, então, desdobra o raciocínio:

Porque são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: o *silêncio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra (PERROT, 2007, p. 17).

Jean Hébrard (2000) pensa diferente, apesar de ter pontos em comum com as inquietações de Perrot, uma vez que trata dos suportes da escritura pessoal. O início de seu texto tem um ponto muito interessante para nosso trabalho, quando ele coloca que o historiador que se propõe a estudar escrituras pessoais tem duas abordagens possíveis, que se entrecruzam: em primeiro lugar, buscar a “genealogia da preocupação consigo mesmo” (HÉBRARD, 2000, p. 30); uma outra opção, a nossa, diz respeito à procura de uma “sensibilidade em relação ao tempo que passa e nos esforços do escritor para dele construir uma representação e uma memória”. O elogio e a explicação de Hébrard sobre a segunda opção aparecem da seguinte forma:

Com efeito, ela permite considerar a relação da prática da escritura pessoal com seus suportes como uma maneira de resolver as contradições nascidas da descontinuidade de um tempo que avança no ritmo de uma escritura ocasional (ou mesmo cotidiana) e da preocupação do escritor em se proporcionar, com a continuidade desse mesmo texto, os meios para alcançar não só um domínio do tempo que passa, mas também uma representação estável de si (HÉBRARD, 2000, p. 30).

Ora, uma “representação estável”, congelada no tempo, é algo desejável para qualquer historiador. Para nós, facilita a compreensão de maneiras de conceber e enxergar o feminino que são específicas do século XIX.

Mesmo focado em aspectos concretos (e, por que não, externos) da escrita diarista, Hébrard reconhece seu caráter subjetivamente histórico: fazer sobreviver, no tempo, uma representação de si. Em poucas palavras, nos parece interessante e original a forma como Hébrard estuda a influência de fatores preponderantemente objetivos e sociais na prática subjetiva da escrita pessoal. Uma representação escrita de si, que resiste ao teste do tempo, permanece ligada ao seu suporte, inevitavelmente marcado por este mesmo tempo. É quase como se (arqueólogos que o digam) a escrita permitisse ao seu autor uma “presença” atemporal enquanto seu suporte revela quanto tempo se passou. Uma “(re)produção de sentido através de diferentes espaços-tempos” (MIGNOT & BASTOS, 2000, p. 21).

A importância destes dois estudos para nossa pesquisa é clara: Perrot (2007) constrói uma imagem da mulher como vítima – prisioneira de uma sociedade que trabalha sobre o seu silêncio – exatamente como fará Arthur Azevedo com relação a Margarida Gauthier; e Hébrard (2000), ao contrário, vê o esforço feminino em construir uma representação de si, em deixar sua digital no mundo, do mesmo modo que Eleonora Duse faz ao representar Margarida Gauthier excluindo certas opções de interpretação normalmente adotadas. A investida de deixar sua marca vem atrelada ao entendimento de que certos papéis femininos requerem uma passividade em face da realidade que os circunscrevem.

Ainda que tanto Hébrard (2000) quanto Perrot (2007) se refiram à própria mulher legar um documento sobre si mesma, pode-se pensar que a crítica teatral constitui uma fonte histórica semelhante, mas em terceira pessoa. Nas crônicas de Arthur Azevedo, existem “representações estáveis” de atrizes, assim como de suas atuações em diversas peças; estas representações independem da época, do local ou das circunstâncias em que aquele jornal foi produzido. São, elas mesmas, uma realidade (ainda que sua linguagem e principalmente seu material e suporte denunciem sua idade). Deste modo, mesmo que essas mulheres não tenham produzido relatos sobre si mesmas, mesmo que não tenham deixado registros de sua “presença” na história, as colunas de Arthur Azevedo não permitem que elas passem em branco.

Em alguma medida, por sua autonomia em relação às outras páginas do jornal e ao período que elas retratam, as crônicas transformam atrizes em personagens de seu universo

particular. Elas então permanecem inalteráveis no tempo marcado pelas outras seções. Sobrevivem, suspensas espaço-temporalmente, da mesma forma que personagens fictícias no contexto de suas peças.

Falamos da mulher, algumas inclusive presentes nas crônicas de Arthur Azevedo: como ela se posiciona, se coloca historicamente. Vejamos agora como ela é posicionada, como é observada por uma sociedade que carece de alocar seus componentes em “zonas de ações”, por “função”, ou simplesmente em um lugar determinado – e então começaremos a falar em “feminino”. Mas, antes de tudo, feminino “de quem”? E de onde partimos para discernir um olhar dentro de uma sociedade?

Perseguir a visão de um grupo de pessoas, ou de um cronista-dramaturgo, sobre o feminino significa, em primeiro lugar, perseguir noções sobre o feminino da época e, principalmente, compreender como se davam os primeiros contatos e as visões sobre o feminino de qualquer ser humano. Podemos pensar que nossas primeiras imagens vêm do seio familiar, não só do que nos é ensinado, mas sobretudo do que presenciamos naqueles dois exemplos primeiros e essenciais das noções de masculino e feminino: pai e mãe. Gilberto Freyre (1951) não apenas nos fala sobre esse imaginário, como nos explicita a importância capital que o núcleo familiar tinha no período que pesquisamos, e como sua organização (patriarcal) migrou do campo para a cidade. Da casa-grande para o sobrado.

Entre as figuras paterna e materna parece que, no Brasil, se desenrolou o drama de muito menino de formação patriarcal ou tutelar, a figura materna servindo de refúgio ao temor e às vezes terror à figura do patriarca. Esse terror ao pai patriarcal e aquele refúgio à sombra da figura da mãe e quase sempre companheira de sofrimentos ou experiências de opressão às vezes se prolongou em traços característicos de personalidade em alguns dos homens mais representativos da antiga ordem brasileira (FREYRE, 1951, p. 83).

Nesta passagem já vemos uma relação do filho com a mãe. Mas nem precisamos chegar a ela. Apenas a visão da mãe como submissa aos desejos do pai, ou mesmo de um homem opressor e uma esposa dócil, acolhedora, já molda no menino (maranhense, por exemplo) um imaginário que aproxima a ideia de feminino de uma graciosidade, leveza e/ou fraqueza – esta podendo ser a consequência natural das duas primeiras impressões. Quanto mais essas associações se repetem no núcleo familiar, mais firme se tornam as impressões do filho para com as noções de masculino e feminino, derivadas do pai e da mãe, substancialmente.

É interessante observarmos que Gilberto Freyre pensa em termos de relações de dominação, ou ainda de “subordinação”, e vê um “prolongamento” dessas relações do campo para a cidade, sendo nesta o patriarcado “menos severo” (FREYRE, 1951, p. 13). Como método, temos aí uma forma possível de se pensar o feminino – falaremos sobre ela mais à frente, quando abordarmos as contribuições do estudo de gênero para a História.

Se as interações familiares não se alteram drasticamente na passagem do campo para a cidade (FREYRE, 1951, p. 13), apenas transferindo (e suavizando) a figura do patriarca da casa-grande para a do dono do sobrado, podemos pensar que suas imagens estão ainda mais enraizadas no brasileiro, seja ele camponês, burguês ou escravo. Nesta hipótese, uma vez que diversas esferas partilham compreensões semelhantes de masculino e feminino, talvez possamos entrever um maior alcance das imagens suscitadas pelas crônicas ou pelas peças de Arthur Azevedo. De qualquer modo, o imaginário descrito por Freyre (1951, p. 260-267) – o de um feminino exagerado seja em termos de fragilidade, beleza e ornamentação, ou de estabilidade e confinamento, ou ambos – é ainda mais profundo e, portanto, mais longo, tanto na direção do passado (o tempo que levou para se estabelecer) quanto na do futuro (o tempo que demorará até ser relativizado). Uma prova disto é que ainda vemos muitas de suas determinações.

Diferenciando-se da mulher por certas ostentações de virilidade agressiva no traje, nas maneiras, no vozeirão ao mesmo tempo de macho e de senhor, mas diferenciando-se do escravo pelo excesso quase feminino de ornamentação que caracterizasse sua condição de dono, isto é, de indivíduo de ócio ou de lazer, o homem patriarcal, no Brasil, com a sua barba de mouro e suas mãos finas cheias de anéis, foi uma mistura de agressividade machona e de molície efeminada (FREYRE, 1951, p. 266).

Não só do estabelecimento de papéis trata Freyre (1951): também, como mostra a passagem acima, de como esses papéis são exteriorizados. E estas ferramentas de autoafirmação nos dizem respeito particularmente; afinal, são nelas que o teatro irá se basear para fazer conhecer suas personagens e, mais do que elas, o lugar que ocupam no palco, feminino ou não.

Sobre a família oitocentista e suas possíveis influências, temos ainda Maria Ângela D’Incao (2010) para nos lembrar a importância de alguns lugares-chave da época, como as alcovas, e principalmente de como a casa burguesa e sua progressiva transformação em um espaço de transição entre o privado e o público modificou o papel da mulher. A emergência

da esposa como capital simbólico, por exemplo, estaria ligada à valorização do espaço privado, que ganha corpo no início do século XIX. As casas, mais bonitas e aconchegantes, passam a abrigar grandes reuniões familiares, saraus, bailes, transformando-se em espaços simultaneamente privados e públicos. A mulher, ela também entre a vida doméstica e a pública, teve de aprender novas regras de conduta. “Nas casas, domínios privados e públicos estavam presentes. Nos públicos, como as salas de jantar e os salões, lugar das máscaras sociais, impunham-se regras para bem receber e bem representar diante das visitas” (D’INCAO, 2010, p. 228).

Temos abordado, em relação à mulher, como ela se coloca historicamente e alguns de seus papéis sociais. Queremos recordar que nosso objeto é o feminino em cena, através do olhar de Arthur Azevedo. Se estamos tratando da mulher neste momento inicial, é apenas para introduzir algumas visões sobre o feminino, ditas “clássicas” ou “românticas”, não importa, e especialmente para apresentar autores que também se propuseram a enfrentar uma empreitada semelhante à nossa, e que caminhos tomaram.

Falamos até agora de um imaginário tido como mais tradicional. Walnice Nogueira Galvão (1998) traz um estudo de outra natureza, propondo ao leitor uma reflexão sobre um estatuto específico da mulher – ou mais, sobre uma “personagem” – que ela denomina de “donzela-guerreira”:

Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante e nem filho. [...] Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação anatômica; menor, de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

Como em Gilberto Freyre (1951), notamos aqui o procedimento de diferenciação: a primeira atitude de Walnice é especificar para o leitor o que ela **não** vai analisar, ou ainda, o que o termo que ela cunhou **não** significa. “Ela não se confunde com a feiticeira, a freira, a hierodula, a hetaira, a prostituta e a meretriz, que todavia com ela compartilham o furto ao destino padronizado de seu sexo, o de esposa e mãe” (GALVÃO, 1998, p. 31).

Vale ressaltar o caráter profundamente antropológico do estudo de Galvão (1998), pois ela não se detém em uma região ou época, mas sim percebe a existência da “donzela-guerreira” em diversas circunstâncias, sociedades e ambientes, da China à floresta amazônica.

Seu foco não é um momento histórico, mas sim a ideia de uma mulher que contém os dois sexos, confundindo (ou problematizando), assim, as noções de masculino e feminino.

Como a proposta desta dissertação é pensar o feminino na visão de Arthur Azevedo, talvez algumas noções da “donzela-guerreira” (1998) se apliquem também aqui. Por exemplo: *a priori*, não importa quando ou em que espaço do jornal Arthur Azevedo faz determinada afirmação; o que nos interessa é recortar daí o que pode apontar para um imaginário sobre atrizes e personagens femininas no século XIX. Naturalmente, devemos contextualizar seus escritos, levar em conta que foram elaborados em condições específicas (de época e local). Mas, em alguma medida, visamos também desatar a análise do discurso do tempo e do espaço, pois para nós o fundamental é compreender um olhar sobre o feminino em cena, mesmo que – ou melhor, principalmente se⁶ – ele permeie toda uma vida, ou que apareça em determinado momento, desapareça em seguida e reapareça muitos anos depois. Neste sentido, a noção de um conceito central que orienta as pesquisas nos aproxima da forma de abordagem praticada por Walnice (1998), ainda que não possamos afirmar que conceito é este, ou se ele existe.

Notemos também⁷ como a noção de personagem é sincrônica, isto é, descola-se do tempo (como a autora que quer ser “estável” quando escreve um diário). Walnice afirma: “Essa personagem frequenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia” (GALVÃO, 1998, p. 11). A persistência do conceito de “donzela-guerreira” em inúmeras situações contrapõe-se à ideia de um papel social característico de uma época (e local). O que chamamos de papel social é, basicamente, uma “função” assumida pelo feminino, no caso, em dada circunstância.

A mulher patriarcal no Brasil – principalmente a do sobrado –, embora andasse dentro de casa de cabeça e chinelo sem meia, esmerava-se nos vestidos de aparecer aos homens na igreja e nas festas, destacando-se, então, tanto do outro sexo como das mulheres de outra classe e de outra raça, pelo excesso ou exagero de enfeite, ornamentação, de babado, de renda, de pluma, de fita, de ouro fino, de joias, de anel nos dedos, de bichas nas orelhas (FREYRE, 1951, p. 262).

⁶ Pois indicaria uma maior fixação do conceito de feminino, remetendo, assim, não só a uma duração mais longa como a um alcance mais amplo, como vimos em Gilberto Freyre.

⁷ Já falamos sobre isto quando sugerimos a aproximação entre a maneira de tratar a atriz, na crônica, e a atemporalidade de personagens fictícias.

Não podemos dizer, nesta passagem por exemplo, onde o feminino está: na mulher em casa, de chinelo sem meia, ou na mulher pública, enfeitada e ornamentada. São papéis desempenhados devido a demandas sociais por um “tipo” de mulher, ou um tipo de indumentária, que eram na época, no Brasil, consideradas femininas ou não. O conceito de feminino, portanto, liga-se a um tempo e a um lugar. “Aqueles que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque as palavras, como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história” (SCOTT, s/d, p. 01).

Diferente do conceito de personagem. No dicionário, “Pessoa notável, eminente, importante”, ou ainda “Ser humano representado em uma obra de arte” (FERREIRA, 1986, p. 1316) – quem quer que seja, qualquer que seja a época ou o local de origem da obra de arte; “edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade”, para Beth Brait (1985, p. 09). Aparentemente, Galvão (1998) opta pela denominação personagem para sua donzela-guerreira no momento em que conclui pela recorrência de sua figura na história do mundo. Como a noção de atriz, “Aquela que faz” (FERREIRA, 1986, p. 198), “personagem” pode remeter da Grécia ao Japão, do Êxodo à Segunda Guerra. Atriz e personagem escapam do tempo e do espaço; parecem cada vez ter mais pontos em comum.

Em Arthur Azevedo, temos atrizes abordadas como personagens, modelos, arquétipos; atrizes generalizadas em categorias, de acordo com as personagens que podem, ou devem, representar. Enfim, de algum modo, atrizes encaradas de maneira tão distanciada de seu mundo, ou tão coladas às suas personagens, que a distinção fica turva, fica difícil. Chega-se a um ponto em que não se sabe mais onde começa e onde termina a personagem; atriz e papel sofrem uma fusão.

Trata-se agora em França de erguer um monumento a Mlle. George, a celebre rival da Duchesnois e da Rachel, a gloriosa interprete da *Maria Tudor* e da *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo.

Pois bem: essa atriz genial, que foi Rodoguna, Clytemnestra, Cleopatra e Agrippina, essa formosa mulher, que foi amante de Napoleão Bonaparte e Alexandre da Rússia; essa interessante criatura que tivera em Paris, na capital do mundo, um passado deslumbrante, quer como mulher, quer como artista, – em 1857, para não morrer á fome, era obrigada a aceitar o emprego de depositária de bengalas e guarda-chuvas á porta da exposição! (AZEVEDO, Arthur, *A Notícia*, 16/11/1894, p. 01, col. 06).

Como a donzela-guerreira, que contém ambos os sexos. Mas antes de pensarmos este lugar, vamos fazer o oposto: vamos pensar como se dá historicamente a diferenciação.

Ela nos conduz a uma vertente dos estudos do feminino: o debate de gênero. Esta dissertação não fará um estudo desta natureza, mas ainda assim não poderíamos prosseguir com o nosso trabalho sem falar dele, mesmo porque a decisão de sair do âmbito do estudo de gênero ocorreu apenas depois de nos defrontarmos com essas discussões.

Mais recentemente – recentemente demais para encontrar seu caminho nos dicionários ou na enciclopédia das ciências sociais – as feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” mais seriamente, no sentido mais literal, como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos. A conexão com a gramática é ao mesmo tempo explícita e cheia de possibilidades inexploradas. Explícita, porque o uso gramatical implica em regras que decorrem da designação do masculino ou feminino; cheia de possibilidades inexploradas, porque em vários idiomas indo-europeus existe uma terceira categoria – o sexo indefinido ou neutro. Na gramática, gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma distinção objetiva de traços inerentes (SCOTT, s/d, p. 01).

Segundo Joan Scott, o uso mais atual do termo gênero apareceu entre as feministas americanas que visavam destacar a distinção essencialmente social entre os sexos, e não biológica. “A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’” (SCOTT, s/d, p. 01). Helena Costa Araújo (s/d) concorda: “a categoria de gênero foi promovida pelo feminismo precisamente para criticar e rejeitar os esforços tradicionais de definição da natureza das mulheres através do sexo biológico” (Young citado por ARAÚJO, s/d, p. 02). De acordo com esta visão, apenas o estudo integrado de ambos os sexos poderia operar uma verdadeira compreensão de cada um; em outras palavras, pensar a história (a sociedade, a “realidade”) do homem ou da mulher de maneira independente não dá conta da gama de aspectos que devem ser apreciados. Helena Costa Araújo também se impõe esta problemática no início de seu texto: “Como falar de gênero sem dar a impressão de dualismo e de redução das questões a uma luta bipolar de opostos?” (Paulston citado por ARAÚJO, s/d, p. 02).

A utilização do termo “gênero” nestes moldes traz, portanto, uma quebra de paradigmas, uma vez que todo o entendimento construído no seio de cada disciplina levou em consideração, para estas duas autoras, apenas uma parcela dos fatores relevantes – e agora se defronta com um novo campo de estudos (o ponto de vista das mulheres). É nesta

encruzilhada que Joan Scott inserirá sua reflexão: “A maneira como esta nova história iria simultaneamente incluir e apresentar a experiência das mulheres dependeria da maneira como o gênero poderia ser desenvolvido enquanto categoria de análise” (SCOTT, s/d, p. 01).

O grande problema, ao que parece, é que por mais que se tente descolar a denominação gênero das diferenciações sexuais entre homem e mulher, uma vez que a história foi sempre escrita pelo ponto de vista de um dos sexos – e, portanto, nunca foi uma preocupação diferenciá-lo de qualquer outro – a noção de gênero acaba fundindo-se com o “falar sobre as mulheres”. E como este “falar” é relativamente recente, fica ainda a impressão de que ele provém de uma camada subordinada, que até agora foi calada, oprimida pelo sexo dominante; deste modo, nem o conceito de gênero consegue se desvincular de diferenciações sexuais e de relações de dominação, como estas duas instâncias, em si, permanecem ligadas.

Procura entender-se o conceito de gênero como devendo ultrapassar as dicotomias masculino-feminino, necessariamente lidas através da relação de dominação-subordinação “como única e permanente forma de relação entre os dois elementos [...] O processo desconstrutivo permite perturbar esta relação de via única e observar que o poder se exerce em várias direções” (Louro, 1997, p. 33), pois tanto mulheres quanto homens vivem no contexto de relações sociais, marcadas pela classe social, pelas identidades étnicas, por visões religiosas, por grupos etários, e as solidariedades que se podem construir nas inter-relações são mais complexas do que as dicotomias masculino-feminino fazem pressupor (ARAÚJO, s/d, p. 05).

Como vemos, o debate é longo, e se tem como pressuposto uma diferenciação (das funções, “papéis sociais” naturalizados como masculinos ou femininos) com a qual possivelmente poderemos esbarrar neste trabalho, não temos, como mencionamos, suas questões como premissas, pelo contrário. No entanto, algumas lições ficam, e não devem ser esquecidas com o decorrer do processo. Dentre todas elas, talvez a principal seja “reconhecermos que ‘homem’ e ‘mulher’ são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes” (SCOTT, s/d, p. 09). Vazias porque não são definitivas, mas sim estabelecidas historicamente, e transbordantes porque, mesmo quando seu significado parece ter sido compreendido, elas ainda contêm uma gama de significações “negadas ou reprimidas”.

Campo de estudos envolvido por nosso objetivo apresentado, debate finalizado, é hora de entrarmos um pouco mais no universo particular com o qual iremos nos deparar, mesmo porque, se as reflexões que tivemos até agora forem retomadas ao longo da pesquisa, elas o

serão no âmbito da imprensa. Embora nosso objeto (as crônicas) constitua, de certo modo, um espaço à parte, regido unicamente pelo autor de suas linhas, ainda assim a crônica se insere em um veículo maior, o jornal, que tem um perfil, um público-alvo, um preço, uma tiragem, um tamanho e, para sermos bem diretos, um redator (que tem, por exemplo, o poder de vetar uma crônica de ser publicada). Este jornal, por sua vez, faz parte de um universo ainda maior, a imprensa, ela própria com seus perfis e tendências – que aqui serão pensadas. Logicamente, como é esperado, daremos destaque às relações desta imprensa da virada do século XIX com o feminino, seja ele tema explícito, implícito, público-alvo ou autor de seus próprios periódicos.

As práticas discursivas da imprensa constituem-se como espaço sócio-histórico em que se articulam o poder e as transformações sociais e participam da construção da identidade cultural e da memória social (FERREIRA, 2010, p. 01).

Para Lucia Ferreira (2010, p. 02), a imprensa pode ser vista como um “espaço de formação e expressão da subjetividade”; no século XIX, ela desempenharia esta função ao lado da família, da igreja, da escola e da vizinhança. A “modernidade é inseparável de sua ‘própria’ mídia: os textos impressos e, em seguida, o sinal eletrônico” (GIDDENS citado por FERREIRA, 2010, p. 02). Mas este novo uso dos meios de comunicação subentende, naturalmente, “novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento local comum” (THOMPSON citado por FERREIRA, 2010, p. 03)

Esse poder se faz presente por meio de um discurso mediado, ou seja, de um discurso que possui formas simbólicas próprias que, caso sejam analisadas em outra época ou em outro local (o que normalmente ocorre, como no nosso caso), assumem significados diferentes. Esse deslocamento para um novo contexto, além de operar o distanciamento entre formas de construção da narrativa, evidencia também uma distinção na atividade de recepção, que não se deu da mesma maneira nas diversas ocasiões em que aquela informação foi interpretada. Um exemplo: no século XIX, a maioria da população brasileira era analfabeta, e metade era escrava, ou seja, “A relação estabelecida com a palavra impressa era, então, frequentemente mediada pela oralidade” (FERREIRA, 2010, p. 03-04).

As mensagens mediadas são, portanto, transformadas em um processo contínuo de repetição, reinterpretação, comentário e crítica, fornecendo, nesse processo de elaboração discursiva, estruturas narrativas a partir das

quais os sujeitos posicionam-se diante do mundo em que vivem. Tal constatação revela-se extremamente significativa quando se pensa na memória social e no papel dos meios de comunicação em sua construção (FERREIRA, 2010, p. 04).

Se, por fim, legitimarmos a imprensa e os meios de comunicação como agentes sociais e como lugares possíveis de se construir história, não poderemos perder de vista que seu discurso seleciona e atribui sentidos aos fatos narrados. Esta atribuição de importância (que acontece desde o processo de seleção da informação) segue “mecanismos ideológicos” (FERREIRA, 2010, p. 04) próprios daquele contexto, e que podem ter sido reinterpretados pelas variadas releituras feitas – que se constroem, vale lembrar, sob paradigmas diferentes, provocando assim efeitos de sentido também diferentes.

É a partir destas prerrogativas que Lucia Ferreira analisará os papéis da mulher carioca no século XIX através da observação de como ela aparecia na imprensa – em que jornais, em que seções dos jornais, com que frequência, e de que maneira.

Já Maria Helena Camara Bastos (2002) trabalha apenas com o *Jornal das Famílias*, um dos principais periódicos destinados à leitura feminina no século XIX – fato também destacado por Dulcília Schroeder Buitoni (2009). Para Maria Helena, o fenômeno da alfabetização em massa permitiu o surgimento de um novo público de leitores (mulheres, crianças e trabalhadores), assíduos em romances. Estes, por sua vez, passam a ser publicados nos jornais, em forma de folhetins,⁸ para atrair um público leitor mais amplo e diversificado e, assim, aumentar as vendas. Ferreira (2010, p. 12) nos dá uma informação interessante a este respeito quando fala da conexão entre jornalismo e literatura, muito devida, segundo ela, ao Romantismo – à busca de “uma identidade nacional, descolada da portuguesa”. A autora lembra que a publicação de um livro muitas vezes dependeu do sucesso de seu enredo no folhetim.

O século XIX marca a entrada social das mulheres na cultura escrita. As cenas de leitura colocam cada vez mais a mulher em destaque, seja como leitora de romances, seja como educadora de seus filhos. [...] As mulheres leem silenciosamente pelo prazer pessoal, mas também em voz alta para os

⁸ Romance-folhetim (*roman-feuilleton*): segundo Bastos (2002, p. 173), foi um gênero surgido na França e imitado no Brasil. “Tipo de publicação na forma de folhetim com enredos melodramáticos, com cada parte planejada para terminar de forma a deixar o leitor aguardando ansiosamente a continuação” (BASTOS, 2002, p. 208). Seu declínio vem com a percepção dos jornais de que relatar crimes de forma sensacionalista atrai mais leitores.

filhos e familiares, compartilhando a nova concepção de leitura – “laica” e instrutiva, mas também educativa, moralizante ou sentimental (Chartier citado por BASTOS, 2002, p. 170-171)

Buitoni (2009, p. 22) nos explica que existem, convencionalmente, cinco tipos de jornalismo: o jornalismo informativo (mais objetivo, fornece as notícias); o jornalismo interpretativo (uma expansão da notícia original, com entrevistas, antecedentes etc.); o jornalismo opinativo (posicionamento do jornal ou do colunista, do crítico, do cronista); o jornalismo diversional (quadrinhos, palavras cruzadas...); e o jornalismo de serviço (horários de espetáculos, roteiros de turismo, informações que “servem” ao leitor). Estas categorias não são fixas nem soberanas, mas auxiliam nosso pensamento; para Buitoni, a imprensa feminina do século XIX localizou-se sobretudo entre os três últimos tipos, e sua periodicidade foi majoritariamente semanal, o que leva a autora a concluir por um caráter mais “ideológico” de suas seções e jornais quando comparados aos masculinos. “A separação entre qualidades ideais e realidade, que já é uma constante cultural, também está na imprensa feminina. [...] Realmente, tenta-se criar um mundo da mulher para que ela fique só dentro dele e não saia” (BUITONI, 2009, p. 24).

Vale reparar o retorno de algumas questões. Em primeiro lugar, a impressão – descrita para nós por Michelle Perrot (2007) – de uma ausência feminina (ou uma presença turva...) nos documentos de uma época. Em segundo, a noção de Jean Hébrard (2000) de uma “representação estável” perante um tempo que passa: mesmo possuindo uma coluna, ou um jornal, ou seja, mesmo com um veículo concreto de expressão, a mulher permanece destoadada da sociedade, sendo alocada em um espaço atemporal, descontínuo. Enfim, volta à tona a chave de leitura que sugerimos acima, exatamente quando relacionávamos Perrot (2007) e Hébrard (2000): a mulher como personagem, alegórica, ocupando um espaço entre o “ideal” e o “real”. Em meio a tantos tipos de imprensa, o universo feminino acaba localizado onde o correr dos anos, o desdobrar da sociedade, não influem. Assim como Hamlet, Desdêmona, Cid, Cassandra, D. Honorina, Leonor de Mendonça e tantos outros, a mulher carioca do século XIX permanece imortalizada, hermética, nas páginas dos jornais, seja por Arthur Azevedo, seja por outros cronistas, ou por elas mesmas, ao assinarem a autoria de “seções ideológicas” dos periódicos.

Seguindo esta linha, Bastos (2002, p. 184) elabora uma reflexão acerca das acepções que a predominância feminina na leitura de romances acaba por produzir na sociedade do

século XIX: “Os romances permitem a evasão total, o sonho multiplicado ao infinito, em mundos diversos. É o mundo da imaginação, onde se refugiam as mulheres”. Para a autora, a preferência das mulheres pela leitura de romances pode ter contribuído para sua imagem de superficial, ou de inteligência reduzida:

Essa feminização dos leitores de romances confirma os julgamentos dominantes sobre o papel da mulher e sobre a sua inteligência: se os romances são considerados literatura de mulheres, é porque veem nelas criaturas dotadas de imaginação, com capacidades intelectuais limitadas, por sua vez frívolas e prisioneiras de seus sentimentos. O romance é a antítese da literatura instrutiva. Exige pouca compreensão e seu objetivo é o de distrair e entretê-las nas horas vagas. Sobretudo, o romance pertence ao reino do imaginário. Os jornais, os acontecimentos públicos estão reservados aos homens; os romances, que tratam da vida interior, pertencem à esfera do privado a que os burgueses do século XIX estavam relegados (BASTOS, 2002, p. 184).

Do ponto de vista das mulheres, pelo contrário, este tipo de leitura (romances, folhetins) lhes fornecia, mesmo que de forma irônica, subsídios bastante ligados à realidade, aos códigos morais e simbólicos que ditavam as relações sociais; “sintetizava um código de civilidade que deveria dirigir as relações tanto na cidade como no campo” (BASTOS, 2002, p. 185). Naturalmente, era também veículo para uma série de estímulos ideológicos⁹, como, por exemplo, o casamento por amor, que deveria ocorrer entre os 18 e os 25 anos.

Todo romance é uma enciclopédia normativa – relaciona regras, o *savoir-vivre*, com seu aparelho de normas, de princípios, de “maneiras”, de sanções, de avaliações mais ou menos codificadas, que são prescritivos ou permissivos, constituindo o material e o sujeito de cada romance. O normativo informa e define cada personagem do romance na sua ação. Assim, o romance legitima a arte de viver proposta como modelo; forma a sensibilidade, o gosto, o julgamento; exercita a imaginação; convida ao sonho, à recriação, ao reencontro só a só com “grandes obras”, à comunhão da alma com a alma “dos grandes escritores” (Hamon, 1997). O leitor comum transforma toda situação romanesca como uma situação sua. Esse tipo de literatura, chamada de literatura feminina, substitui uma sociabilidade de face a face ou de grupo, e permite a construção ou reconstrução identitária, na perspectiva de uma história de gênero (BASTOS, 2002, p. 205).

A ideia de um conjunto de códigos morais implícitos na literatura ficcional – e conseqüentemente em seu enredo e em suas personagens – corrobora o raciocínio que

⁹ Para nós, uma fonte para a investigação de “formações imaginárias” (BUITONI, 2009, p. 23).

propusemos, no qual mulher/atriz/personagem se encontram e se misturam. Por meio da leitura de romances, folhetins, peças, dentre outros, a mulher oitocentista podia entender certos valores sociais, pois princípios semelhantes regem, nestes casos, realidade e ficção. Mas como se chega a este ponto? Vamos tentar desenvolver estas questões através do conceito de fragmento.

Uma obra literária constitui um mundo à parte. Seus ambientes, sua progressão temporal, suas hierarquias, a proporção de suas emoções não necessariamente correspondem àqueles do mundo “real”. Esta autossuficiência se estende para suas personagens que, por serem partes deste todo isolado, obedecem às suas leis em detrimento daquelas da realidade social. No entanto, certas zonas de contato existem, e são elas que promovem o sentimento de identificação descrito por Bastos (2002) na passagem acima. Estas zonas de contato se formam justamente nos pontos de interseção entre os dois universos, o ficcional e o real: para além dos eventos que permeiam o enredo, um romance ou peça compõe-se também de personagens, que agem e reagem a estes eventos de maneiras próprias, individuais. Suas ações são ditadas por uma gama de valores, sensações e conceitos comuns ao ser humano de maneira ampla, isto é, pertinentes em diversos locais e tempos.

Esta personagem “total”, cujas alegrias e inquietudes são partilhadas por inúmeros indivíduos, ao mesmo tempo em que se aproxima de contextos distintos, distancia-se daquele específico que a criou, pois transborda a mera causalidade dos acontecimentos. Completa em si mesma, repleta de contradições e complexidades, esta personagem torna-se aquilo que Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, em seu texto “A Exigência Fragmentária” (2004), chamam de fragmento: algo que é parte de um todo, mas ainda assim dotado de imensa significação própria; algo que pode ser retirado da obra sem perder suas propriedades; algo que retém “a unidade do conjunto [...] como constituída de certa maneira fora da obra” (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 2004, p. 02). Enfim, algo que alcançou tamanha densidade que se expandiu para além de seu reduto original e adquiriu voz própria: “Se o fragmento é bem uma fração, ele não põe em primeiro lugar, nem exclusivamente, o acento sobre a fratura que o produziu” (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 2004, p. 03).¹⁰

¹⁰ Mesmo assim, embora detendo tamanha significação a ponto de poder ser apreciado e reconhecido fora da obra original, Lacoue-Labarthe e Nancy (2004, p. 04) lembram que “A obra fragmentária não é direta nem absolutamente obra. Mas é, no entanto, em sua relação com a obra que é preciso entender a sua individualidade própria”.

Esta dupla autonomia alcançada por algumas personagens fictícias assemelha-se ao que até agora temos visto como o lugar mais recorrente da mulher carioca no século XIX: um modelo, um ideal, alguém entre a alienação perante a continuidade do tempo e das mudanças sociais e uma constante presença, uma vigilância que, apesar de muda, mantém plena consciência do que ocorre à sua volta.

Esse “isolamento” (deslocamento para um local “à parte”) acaba por tornar a mulher simultaneamente algo mítico – e por isto compreensível em diversos ambientes e tempos – e passivo – o que a afasta de um diálogo direto com sua época. Embora estas duas características sejam condizentes com a estética romântica – que tem como um de seus preceitos fundamentais a valorização da figura da mulher – o efeito na sociedade é diferente do efeito no palco: enquanto neste as personagens femininas tornam-se de modo geral mais complexas, prenes de conflitos internos, em constante processo de reflexão e ação, na vida a idealização da mulher a faz adquirir uma dimensão “acabada”, como se não mais estivesse em diálogo com o mundo, não mais em processo de mudança, amadurecimento – congelada no tempo, como as personagens que ficam na memória, descoladas da obra que as criou.

Vale lembrar: tivemos então duas aproximações, ambas relativas a uma suspensão espaço-temporal de atrizes, mulheres e personagens. A primeira, mais no início do capítulo, entre a atriz e a personagem que ela representa. A segunda, mais desenvolvida agora, entre a mulher oitocentista e a própria noção de personagem.

Falamos bastante da imprensa de modo geral. Um pouco sobre romances e a sedução que eles exercem sobre o público feminino. Vale colocarmos agora, diretamente, homem e mulher na equação, e começarmos a diferenciar estes “papéis”: o *Jornal das Famílias* era destinado às mulheres, mas era dirigido por homens, “que tomam a si a função de serem os *autores* das mulheres, de interpretar e dar sentido ao feminino, tratando-as de forma estereotipada, a partir de alegorias como Maria e Eva, primavera e inverno” (BASTOS, 2002, p. 182).

O início da aparição de mulheres na imprensa – como tema, ainda não como autoras – segundo Lucia Ferreira (2010, p. 08), se dá por meio de dois jornais de grande circulação na corte no início do século, no qual mulheres nobres começam a ser mencionadas nos relatos dos acontecimentos da Europa; contudo, surgem geralmente como coadjuvantes de seus maridos. Em 1816 uma mudança se delineia, e essas mulheres emergem como modelos de atualidade; para Ferreira, esse deslocamento do lugar da nobreza está de acordo “com a vontade de modernização da vida social e política vigente na época” (FERREIRA, 2010, p.

08). As escravas também ganham mais espaço nos jornais: ou como mercadoria – quando são vendidas ou compradas, ou têm sua fuga denunciada – ou como amas de leite, para serem alugadas. Esse processo de locação das escravas que já eram mães produz um efeito em larga escala, benéfico para ambas as classes sociais, como nos relata Miriam Moreira Leite (citado por FERREIRA, 2010, p. 09):

Essas mulheres eram alugadas por seus senhores e famílias abastadas, que faziam questão de ostentá-las como símbolo de *status*. O viajante francês Jean Charles Expilly observou que as amas de leite eram bem tratadas, bem vestidas: “o luxo da ama exprime a prosperidade da casa”. Além disso, não podia ser contrariada em seus caprichos por receio de que isso pudesse alterar a qualidade de seu leite. Para poder usufruir as regalias das amas de leite, as jovens negras procuravam a maternidade. “É uma ideia fixa, que toma conta de seu espírito desde que se tornam núbeis, e que realizam assim que têm ocasião”.

Temos aqui o polo oposto: o retrato dessas mulheres vincula-as completamente à sua época e situação. A mesma mulher não seria pauta do jornal fora destas circunstâncias: escrava e mãe, ama de leite. Não seria procurada pela família aristocrática e muito provavelmente também não buscaria a maternidade com a mesma veemência. Enfim, se suspensa no tempo e no espaço, se modelo de comportamento, beleza etc., essa mulher perderia seu sentido, pois sua significação para a imprensa dependia de sua condição, de sua relação com aquela sociedade.

Sobre as mulheres de classe média, Ferreira (2010, p. 09) destaca que, inicialmente, aparecem nos jornais as esposas e/ou mães de militares europeus presentes na guerra contra Napoleão: relatos, cartas ou menções a cartas que recebem servem de pano de fundo para as narrativas sobre os acontecimentos da guerra. As mulheres que residem na Corte começam a ganhar espaço, segundo a autora, em anúncios – de venda ou aluguel de algum imóvel – ou como beneficiárias de D. Pedro para assumirem os negócios do falecido marido. “Construídas pela voz do jornal, timidamente se projetam na ordem social vigente” (FERREIRA, 2010, p. 10). Ferreira prossegue:

Com menor frequência, no entanto, a partir de 1809, começam a ser publicados anúncios em que mulheres livres oferecem-se para ensinar outras mulheres e, por vezes, anunciam a abertura de escolas, inaugurando uma cadeia parafrástica de sentidos que irá perdurar por décadas (FERREIRA, 2010, p. 10).

Para Lucia, estes dados insinuam um aumento da valorização da educação feminina. No entanto, para Bastos (2002, p. 187), havia um grande estímulo em relação à leitura feminina, mas não à escrita, sugerindo que uma atividade que influenciasse a formação da mulher era desejável, mas uma que sugerisse a sua emancipação individual, não. O que encontramos como representação da escrita feminina nas páginas dos jornais são as cartas, porém, elas seguem o padrão descrito por Maria Helena e servem mais como “apologia ao país natal” do que como um espaço de exposição de opiniões (BASTOS, 2002, p. 190-191).

Mais uma vez vemos mulheres ligadas à sua condição naquele momento e local específicos. Diferente da esposa – semelhante à “guerreira-consorte” delineada por Walnice Nogueira Galvão (1997, p. 81)¹¹, e às mulheres que atuam como “capital simbólico” (D’INCAO, 2010, p. 229) para o marido¹² – por exemplo, que de certa forma partilha um lugar social recorrente em distintas culturas, essas mulheres servem à imprensa oitocentista de maneira particular. Mesmo sendo autoras, ou seja, mesmo com uma voz, as publicações dessas mães de guerreiros ilustram mais uma crítica à guerra ou a Napoleão, ou ainda, segundo Bastos (2002), uma apologia ao seu país natal, do que uma participação consistente de mulheres na esfera pública. Se formos grosseiros, essas mulheres são mais instrumentos para gerar comoção do que indivíduos ativos socialmente.

Bastos (2002, p. 195) lista alguns conselhos recorrentes no *Jornal das Famílias* sobre educação feminina e como se comportar socialmente. Dentre eles, dois chamam a nossa atenção: falar pouco e utilizar devidamente o leque¹³ – habilidade que amplificaria a capacidade expressiva do olhar (mais um exemplo das mesmas janelas expressivas da mulher romântica). A seção também coloca o assunto “beleza” como essencialmente feminino.

¹¹ “Ainda em nosso século, as guerreiras estiveram de novo sob as atenções, devido à sua participação no cangaço. Hobsbawn, no apêndice à segunda edição de *Bandits*, fala de algumas, tentando uma classificação em que identifica três casos. O primeiro é o da guerreira-consorte, como Maria Bonita, que é esposa e mãe, cozinhando e costurando enquanto segue o marido na vida fora da lei. O segundo distingue as mulheres de apoio logístico, que ficam fora do bando. E o terceiro é o das guerreiras propriamente ditas” (GALVÃO, 1997, p. 81-82).

¹² “Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social” (D’INCAO, 1997, p. 229-230).

¹³ O uso do leque também aparece como um significante de boa educação na Inglaterra vitoriana: Maria Taglioni, grande bailarina romântica, deu aulas de balé em Londres, e o uso do leque era um de seus mais marcantes e constantes exercícios, segundo artigo encontrado na revista “Dance Research” (WOODCOCK, 1989).

Outro tema forte associado à leitura feminina era moda: “as colecionadoras ansiavam pelas publicações que traziam, além do noticiário cultural, a continuação dos romances lidos em série e a última moda de Paris” (FERREIRA, 2010, p. 13). Maria Helena desdobra:

Nesse momento, a preocupação com a moda expressava uma mudança da presença da mulher em sociedade, dando-lhe mais visibilidade pública, antes restrita ao âmbito privado. Ela passa a frequentar saraus literários, apresentações teatrais, óperas, operetas, bailes (BASTOS, 2002, p. 199).

Mesmo com o advento de uma forte imprensa feminina – tanto escrita por quanto destinada a mulheres – no final do século XIX, o que aponta para um crescimento da “voz” da mulher no seio da sociedade, as ideias divulgadas ainda traduzem, em um momento inicial, um imaginário de dona de casa, esposa e mãe, ou seja, um imaginário que vincula sua figura ao espaço privado.

Delineava-se a identidade da mulher urbana, burguesa, instruída, que passava a expressar o desejo de atuar mais decididamente no seu meio. Os jornais projetavam uma mulher percebida à luz dos discursos que construíam a sua subjetividade na ordem do privado. Muitos periódicos tinham a forma de diários, memórias, escritos íntimos, gêneros discursivos femininos comuns na época que, juntamente com os figurinos, receitas culinárias, moldes de trabalho manuais, contos, folhetins, tentavam normatizar a conduta feminina em seu novo papel de esposa-mãe-dona de casa. A nova identidade feminina calcada na valorização da maternidade, do cuidado com o marido e os filhos, era construída a partir do discurso de médicos, higienistas, moralistas, pedagogos.

Em um primeiro momento, “Consolida-se, portanto, no espaço público da imprensa, uma cadeia de sentidos sobre o papel social da mulher que tenderá à homogeneização e cristalização na memória social” (FERREIRA, 2010, p. 14). Dulcília Buitoni concorda com esta visão: “se sairmos da superfície, veremos que a imprensa feminina é mais ‘ideologizada’ que a imprensa destinada ao público em geral” (BUITONI, 2009, p. 21).

Buitoni levanta duas questões de caráter conceitual que pedem uma observação atenta. Sobre uma já falamos: o fato de a imprensa feminina ser ideologizada. A segunda questão diz respeito à temporalidade desta imprensa,¹⁴ que contribui para torná-la predominantemente

¹⁴ Quando usamos o termo “imprensa feminina”, estamos considerando tanto os jornais destinados às mulheres quanto aqueles que eram dirigidos ou editados por elas, ou ainda os que possuíam seções de autoria feminina – naturalmente, o que em geral acontecia era que esses jornais escritos ou editados por mulheres eram também destinados a elas.

ideológica: “Os temas tradicionais da imprensa feminina resumem-se a meia dúzia de itens: moda, beleza, culinária, decoração, comportamento, celebridades, um conto etc. Naturalmente, esses assuntos [...] apresentam pequena ligação com o momento atual” (BUITONI, 2009, p. 25). Para a autora, moda até seria mais diretamente momentânea, mas mesmo assim esta ligação é frágil: “um refresco que serve num verão pode ser republicado dois anos depois”. Esta independência da imprensa feminina para com o momento e os acontecimentos aliena ainda mais a mulher dos problemas em pauta, relegando-a novamente¹⁵ ao seu “mundo particular”. “A atualidade passa longe da imprensa feminina. Isso acentua o seu desligamento do mundo real e do seu caráter mais ‘ideológico’” (BUITONI, 2009, p. 25).

Junto à mitificação da figura feminina, temos mais um fator fragmentador da mulher no século XIX. De fato, os temas femininos, assim como escritos sobre mulheres, sequer precisariam fazer parte do mesmo jornal informativo e interpretativo (lembrando as cinco categorias enumeradas por Buitoni), constituindo praticamente um periódico à parte.

Após estas pontuações sobre a imprensa do século XIX – que se não a desvendam por completo, ao menos nos ajudam a compreender melhor alguns aspectos que nos serão capitais – chegou a hora de finalmente abordarmos a personagem. Noção-chave para nós, até agora apareceu ligada à atriz, à mulher – aqui, apenas enquanto estatuto, atemporal, imortal, presente em diferentes culturas. Mas o que seria a personagem, esta instância sobre a qual falamos tantas vezes neste texto, que sequer gênero possui? Para Anatol Rosenfeld (2002, p. 33), ela “é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como indivíduo ‘real’, totalmente determinado”.

Para Rosenfeld, a condensação que a personagem é obrigada a ter, em virtude da limitação das situações que vivencia, restritas ao enredo do romance ou da peça, acaba por dotá-la de maior densidade, coerência e significação do que uma pessoa. O contexto fictício, apesar de finito, é mais “amarrado”, pois precisa condensar uma série de significantes, que na vida aparecem dispersos, em um contexto uno, claro. Como resultado, as situações selecionadas para compor a trama de uma peça, por exemplo, costumam ser mais essenciais e significativas do que o que ocorre na vida. Enquanto no mundo dois acontecimentos decisivos tendem a ser separados por um hiato temporal relativamente longo, na obra ficcional eles aparecem ligados.

¹⁵ Lembremos a discussão proposta por Maria Helena Bastos, sobre a preferência feminina pelo romance.

Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho mais definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e que mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto (ROSENFELD, 2002, p. 34).

Para Beth Braith, o problema mantém-se fundamentalmente na diferenciação entre o que seria “real”, representação, e o que seria “ficção”, criação. “Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de produzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?” (BRAITH, 1985, p. 12). A origem da questão remonta, portanto, aos processos encontrados pelo homem para representar a realidade. Mas ainda assim, há que se considerar que linguagem não é vida, e não podemos confundir as duas: a mais próxima representação do real é ainda uma simulação, uma imitação; em última instância, uma criação – e neste último termo reside outra discussão.

Braith (1985) vê a problemática da personagem como oriunda da distinção personagem/pessoa, que começou a ser discutida tendo-se por base Aristóteles e sua noção de *mimesis*. O obstáculo está na tradução de “imitação do real” que muitas vezes foi dada à palavra aristotélica. Na sua leitura da *Poética*, Braith observa que o filósofo não fala só da personagem como reflexo humano, mas também da maneira como o poeta constrói esta representação e preenche as lacunas deixadas por uma transposição de linguagens.

Nessas duas passagens evidencia-se o destaque dado por Aristóteles ao trabalho de seleção efetuado pelo poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade. Portanto não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação (BRAITH, 1985, p. 31).

A questão da personagem estaria, assim, também ligada a um processo de criação, invenção. A um procedimento no qual um autor injeta em sua obra pormenores humanos, “reais”, tornando-a semelhante a uma pessoa. Contudo, como descrito também por Rosenfeld (2002), o mundo fictício difere do real, tanto estética quanto estruturalmente. Por isto, adaptações são necessárias para manter uma semelhança entre pessoa e personagem, permitindo uma identificação, e também para não ferir as regras específicas da ficção.

Assim nasce a personagem, e sua existência passa a ser tão regrada quanto autônoma, tão análoga ao real quanto transcendente a ele, dotada de possibilidades inimagináveis no mundo, como a contemplação e o envolvimento ocorrendo concomitantemente no leitor/espectador: “A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo” (ROSENFELD, 2002, p. 48). Para Anatol, existe ainda um “valor estético” que se sobrepõe aos outros valores existentes na apreciação de uma obra ficcional (morais, políticos, religiosos), estando acima, inclusive, da ideia de identificação do espectador com a personagem:

Tanto a nobre Antígone como o terrível Macbeth sucumbem; as emoções com que participamos de seus destinos são profundamente diversas. Mas o prazer suscitado pelo valor estético, pelo modo como aparecem estes destinos diversos, tal prazer como que “consome” estas emoções divergentes; nutrindo-se delas, ele os assimila (ROSENFELD, 2002, p. 47).

Aqui já começamos a entrar no campo da recepção.¹⁶ Mas o que queríamos destacar é a densidade, a condensação que caracteriza a personagem desde seu surgimento. A “síntese” que a obra ficcional é levada a fazer para representar a vida obriga a personagem a ser depositária, ao mesmo tempo, de uma série de emoções de proporções gigantescas (pois concentradas) que uma pessoa do mundo “real” raramente seria. Por isto entendemos (e não só nós, evidentemente) que a personagem constitui uma excelente fonte para o estudo de ideias, imagens, visões que nos indicam aspectos de uma época, pois personificam (potencializando) preceitos de seu criador.

Abordamos muitas noções e ideias e diferentes conceitos até agora. Para nos ajudar a visualizar (e mesmo comprovar) algumas destas questões, e também a título de exercício para o trabalho que iremos fazer no segundo capítulo da dissertação, selecionamos duas contundentes personagens femininas da dramaturgia, de nacionalidades distintas: a brasileira Maria, de *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867), de Castro Alves; e a norueguesa Ellida, de *A Dama do Mar* (1888), de Henrik Ibsen. Vamos analisá-las com a atenção voltada para seus lugares femininos (da mulher e da personagem) e como eles tocam nos pontos que levantamos. Como auxílio, lançaremos mão das designações elencadas por Walnice Galvão em “A donzela-guerreira” (1998), não por serem definitivas, mas porque, como já vimos neste

¹⁶ Falaremos da recepção a partir das noções de valor e prazer estéticos de Rosenfeld (2002) no capítulo 2.

trabalho, a investida da antropóloga em diagnosticar a presença de donzelas-guerreiras em diversas culturas e épocas acaba por levantar também papéis femininos recorrentes. Mesmo que não detalhados por Walnice (1998), talvez possamos associar estas personagens a alguns “lugares comuns” que nos servirão como base. Vamos seguir a ordem cronológica das peças.

Em *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, Maria é apaixonada e assumidamente dedicada a Gonzaga: “MARIA – Ah! Meu senhor, tu és um homem, podes ser um herói, tu és um homem, podes ser um gênio, tu és um homem, podes ser um rei; eu sou uma mulher, meu heroísmo é ver-te, meu gênio é escutar-te, minha coroa é o teu amor” (Maria, ato I, cena 10). Ou ainda: “eu sou uma mulher, eu sou tua escrava” (Maria, ato III, cena 10). Como mulher de um dos líderes do embate, Maria ocupa lugar semelhante ao de Maria Bonita, mencionada por Walnice Nogueira Galvão como uma não “donzela-guerreira”, mas sim uma guerreira-consorte, “cozinhando e costurando enquanto segue o marido na vida fora da lei” (GALVÃO, 1998, p. 81), ou ainda uma mulher “de apoio logístico” – “Tu não sabes quanta força às vezes nos dá uma voz fraca de mulher...” (Gonzaga, ato I, cena 10).

É importante atentarmos para o fato de Maria viver na peça um período especial: a guerra. Não falamos, portanto, de situações corriqueiras, não observamos uma personagem cujas ações são ditadas unicamente por sua personalidade ou impulsos pessoais. Como as ações de Maria podem ter consequências de amplitude muito maior do que apenas o futuro dos que lhe são próximos, as decisões da personagem ganham contornos extremos. Suas razões, seu estado emocional, suas relações com as outras personagens, tudo é permeado pela existência da guerra. Não podemos dizer, por exemplo, que sua entrega a Gonzaga se deva a uma visão de mundo que preconiza a submissão da mulher à autoridade do homem. Ou mesmo que esta atitude seja devida ao seu enorme amor pelo herói. Pelo contrário: suas razões podem ter raízes muito mais práticas.

A conjuntura da guerra, se dificulta a percepção das reais dimensões de Maria, realça sua relação com Gonzaga, reforçando ainda mais seu lugar de “guerreira-consorte”. Através dele, Maria tem acesso aos planos dos revolucionários. Não raro se remete a Gonzaga antes de tomar uma decisão – e também para escutar seus conselhos. Em alguns momentos, Maria se comporta de fato como soldado da revolução, abertamente sob as ordens de seu companheiro. Outras vezes, por conta própria, ela se encarrega de algumas missões, dentre as quais tomar conhecimento dos próximos passos do Governador e de Silvério. Sua beleza facilita o trabalho, embora Maria talvez não tenha tanta consciência dela, ou domínio de suas

ferramentas. Por fim, por mais que o lugar social de Maria não seja especificamente visto com frequência em outros contextos – em parte, dada a urgência e o desespero da guerra, em parte, porque os papéis que Maria acaba assumindo diante de cada personagem dependem da relação particular que ela tem com cada um deles – podemos notar no quase incondicional companheirismo entre ela e Gonzaga paralelos com mulheres do século XIX.

A Dama do Mar traz o livre-arbítrio como cerne da problemática sobre o lugar da mulher na relação a dois, e também certa equivalência no relacionamento, como se o fato de ser mulher não limitasse o campo de ação de Ellida perante Wangel. Em comparação com Maria, Ellida parece ser uma personagem menos “transportável” para outros ambientes. Suas reflexões, seus temores, seus conflitos internos ligam-na impreterivelmente ao universo da peça, na medida em que são alimentados por componentes da trama.

Tanto Ellida quanto Wangel já tiveram outros relacionamentos, que deixaram resquícios: para Wangel, duas filhas (grosso modo, é claro); para Ellida, um anseio por liberdade e uma relação profunda com o mar (também sinteticamente). A união dos dois se deve única e exclusivamente a um encontro de interesses momentâneos: para Ellida, que se achava solitária, era proveitoso casar-se e ter um abrigo, uma família, alguém para protegê-la; para Wangel, Ellida tornar-se-ia uma mãe para as suas filhas, além de uma companheira. Mais tarde, descobrimos que Ellida se percebe deslocada na vida familiar, além de sentir saudade do mar e um temor conturbado por seu antigo amor. Pensar a personagem fora de deste contexto torna-se uma tarefa difícil. Não temos como inseri-la nas categorias de Walnice Galvão (1998), por exemplo, e considerá-la apenas como uma mulher “casada” seria desvalorizar as circunstâncias que levaram a tal união, e que serão determinantes dos sentimentos e das ações da personagem nos momentos seguintes.

Enfim, separar Ellida do enredo de *A Dama do Mar*, ou seja, observá-la como um fragmento da obra, pode privá-la de substrato e significação, a não ser que isolemos certos elementos – como, por exemplo, “uma mulher que depende do mar”. No entanto, neste caso, já não estaríamos falando da emergência de uma personagem dotada de tamanha densidade que ultrapassa a obra, mas sim da eleição de algumas características de uma personagem para criar outra.

Outro aspecto a ser destacado e comparado com Maria é o mecanismo de poder: apesar de a relação marital em *A Dama do Mar* não incutir grande importância à diferenciação dos papéis masculino e feminino, isto é, em teoria, dotando Ellida de tanta influência no seio

da família quanto Wangel, o que resulta é uma mulher com menos poder, no âmbito da peça, do que em *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Em outras palavras (e tentando já introduzir o tema da última parte deste primeiro capítulo, quando pensaremos o ato de sedução na ópera), embora a figura da mulher esteja, em *A Dama do Mar*, mais próxima do equilíbrio em relação à figura do homem, Ellida não tem uma “carta na manga”, uma habilidade diferenciada, em suma, um “poder”, como Maria possui: a sua beleza, por exemplo. Se Ellida tem de fato algum “poder”, é o de ser dona do amor de Wangel; mas é um poder inconsciente, com o qual, portanto, ela não exercerá influência voluntária.

Ellida e Wangel são companheiros em uma travessia da qual nenhum dos dois conhece o trajeto, ou o destino. Não mais uma realidade social a ser administrada, ou uma disputa claramente estabelecida entre dois lados manifestos. Não temos aqui um conflito que a mulher conhece e no qual sabe seu lugar e os artifícios de que dispõe para enfrentar e ultrapassar os obstáculos. Ellida precisa solucionar um incômodo que nem ela mesma sabe qual é ao certo, e conversa com Wangel na tentativa de chegar a uma conclusão. Mesmo esta não aparecendo, ao menos com nitidez, vemos que a maior força, o maior substrato de Ellida está em Wangel, e vice-versa. Os lugares de masculino e feminino, ao invés de se separarem em distintos papéis, revezam-se aqui conforme a conveniência. São flutuantes, transbordantes (para usar o mesmo termo de Joan Scott no debate sobre gênero).

Ellida alcança aqui, por meio de sua sinceridade e demanda por liberdade, livre-arbítrio e, com a ajuda de Wangel e de um contexto de união oferecidos nesse espaço, a indistinção entre os papéis do homem e da mulher no núcleo familiar. Esta similaridade entre os dois é visível nos próprios diálogos, nos quais se tratam de igual para igual:

ELLIDA – Antes da volta dele, quero ser livre.

WANGEL – E depois? Que pretendes fazer?

ELLIDA – Não me quero defender com o casamento, objetar que não me é dado a escolher... Isso não seria uma solução.

WANGEL – Falas em escolha, Ellida! Escolha! Existe esse problema, por acaso?

ELLIDA – Sim, existe. E eu devo ter o direito de escolher. Deixá-lo partir sozinho... ou de segui-lo.

WANGEL – Não sabe o que dizes. Segui-lo! Colocar teu destino nas mãos daquele homem!

ELLIDA – Não o coloquei nas tuas, muito simplesmente, um dia?

WANGEL – Mas pensa um pouco no que ele é. Um estrangeiro... Um desconhecido...

ELLIDA – Tu também eras para mim um desconhecido. Mais desconhecido, talvez, do que ele. E, mesmo assim, eu não hesitei em te seguir.

WANGEL – Pelo menos sabias mais ou menos que existência te esperava. Mas agora... Reflete um pouco! Nada sabes, nada! Nem sequer sabes quem ele é e o que é.

ELLIDA (lentamente, com o olhar perdido) – Tens razão. E é isso que é horrível!... (ato IV)

Em termos de análise atorial – também um exercício importante, e que iremos encontrar, em alguma medida, nas crônicas de Arthur Azevedo – uma forma de tratamento possível, que ao mesmo tempo opera uma reflexão conceitual e histórica, é o estudo de Beti Rabetti sobre Dulcina de Moraes. Baseada sempre nos registros jornalísticos e nos depoimentos sobre a atriz, uma das chaves de leitura propostas por Beti Rabetti são as tradicionais designações sociais de que Dulcina foi alvo, principalmente em um momento inicial, como “talento inato” (1999, p. 40) e “afetação” pessoal (p. 41). A autora percebe, no conjunto de suas fontes documentais, uma insistência na associação de aspectos pessoais da atriz com suas qualidades ou limitações no palco. E, a partir daí, começa a elaborar a compreensão de Dulcina como uma atriz que congrega duas formas de interpretação em voga no teatro brasileiro: a visão de que a “verdade” cênica deve ser buscada inteiramente nas palavras do autor, na forma como ele constrói o drama e suas personagens, e o entendimento da arte de representar como uma “exposição do acervo técnico do ator” (p. 44), ou pelo menos de um quadro cênico composto em torno de sua “nuclear presença” (p. 45), onde se repetem gestos, posturas, dicções, de modo que o público reconheça um “código interpretativo (estético e sociológico)” (p. 46).

Nestas circunstâncias, o ponto de conciliação encontrado em Dulcina de Moraes não só denota o momento de transição pelo qual passava o teatro brasileiro na primeira metade do século XX, como deixa transparecer fatores práticos específicos do período.

Talvez se deva recorrer, também, e para nos auxiliar a alcançar minimamente a ordem da análise, à temporária suspensão de critérios exclusivamente literários, ou estritamente artísticos, para então compreender o sentido e os mecanismos orientadores da arte do ator dentro de um modo de produção teatral específico, estruturado em companhias de pequeno porte, gerenciadas pelo empresário/primeiro ator, e destinadas, numa escala de porte razoável, a oferecer o produto espetacular ao consumo popular das classes médias urbanas que estariam passando a apreender também a atividade teatral como lazer e diversão (RABETTI, 1999, p. 45).

Beti Rabetti articula agentes estéticos, ideológicos, e ao mesmo tempo pragmáticos, externos à arte cênica propriamente dita, determinantes do modo de atuar de Dulcina. Este

lugar singular ocupado pela atriz, da forma que é percebida por Rabetti (1999), torna-a um objeto rico para pensar as artes cênicas daquele período. Da mesma maneira, Jean Starobinski (2010) vê na recorrência de determinados tipos de personagens femininas na ópera um apontamento para um “sistema de imagens” (STAROBINSKI, 2010, p. 45), que é na verdade o que o autor busca desde o início.

Chegamos, assim, a nosso “estudo modelo” fundamental: não só por analisar personagens femininas, mas pela maneira como Starobinski constrói seu raciocínio. Ao mesmo tempo em que introduz o leitor, circunscrevendo toda uma gama de conceitos e pensadores, o autor progressivamente chega à reflexão sobre as personagens explicando como elas constituem produto de um imaginário. Em outras palavras, ele apresenta ao leitor simultaneamente suas noções-base e o universo da ópera, concluindo o estudo por meio da análise de suas “fontes documentais”.

“A sedução, nos emblemas morais do passado, marcava o ponto em que os caminhos se bifurcam. Ela promete o saber e o prazer, mas conduz à morte” (STAROBINSKI, 2010, p. 13). Para Starobinski, a sedução sempre existiu; ela data da primeira consciência da mentira, da primeira distinção entre obedecer e desobedecer, bom e mau caminhos. “A Bíblia tem a sabedoria de situar as promessas do Maligno no começo dos tempos” (2010, p. 13). Daí o autor deriva uma conclusão, que é também ponto de partida: o seduzir-se é, ao mesmo tempo, fruto de um ser externo – o “inimigo”, que “seduz”, que atrai para o desvio do caminho – e de uma escolha (errada) – que consente. O problema é a progressão desse caminho, pois depois de entrar nele não se consegue mais sair.

Que poder atrai para longe do caminho? Por que tomamos o rumo errado? A resposta a este assombro, nas narrativas mais antigas, incrimina ao mesmo tempo uma escolha culpada e alguém que a apresenta: o mau caminho e o desvio são propostos pelo Inimigo. A origem da infelicidade é, assim, projetada no exterior: o erro é consentir à sedução. Seduzir, segundo a etimologia, é atrair para o desvio. [...] Um passo fora do caminho leva a outro e, subitamente, nos vemos em uma terra de perdição (STAROBINSKI, 2010, p. 13-14).

Hoje, contudo, não podemos mais falar em “encantamento”, segundo Starobinski. “Atentemos para as variações de valor que intervêm na vida das palavras. ‘Capturar’, ‘seduzir’, ‘enfeitiçar’, ‘encantar’ são termos que tinham, primitivamente, um sentido concreto muito forte, em um mundo onde se dava fê a essas metáforas” (STAROBINSKI, 2010, p. 15).

A psicologia moderna, por exemplo, ao interpretar mitos como os de Don Juan ou Fausto, reconhece nos alvos de suas seduções não uma relação de encantamento, propriamente, mas de desejo acompanhado pelo temor da punição. A premissa se mantém: há um desvio do bom caminho provocado por um agente externo e uma escolha culpada. Porém, enquanto na antiguidade este agente externo era anônimo, sendo encontrado na beira de uma estrada deserta ou na escuridão de uma floresta – isto é, em espaços de transição entre o conhecido e o desconhecido, de caráter obscuro, misterioso – agora ele é socialmente partilhado e estabelecido como marginal (na acepção de “estar à margem”)¹⁷ e, por vezes, como malfeitor também.

Para o autor, estas quatro palavras perdem seu sentido uma vez que o mundo se estreita, e os lugares passam a ser conhecidos, habitados; esse processo extingue os ambientes de transição, próprios à imaginação mítica.

Numa civilização que domina o espaço [...] não existe mais um grande risco de se perder, exceto nos sonhos e na angústia. Em estado de vigília, só perdemos o caminho quando ele se torna uma brincadeira [...] Na terra de hoje não mais encontramos as cercas que separavam os campos familiares da floresta inacessível, o território habitado e o interior selvagem – lugares de transição onde se produziam as aparições. A própria palavra “encantatriz” adquiriu uma cor desbotada. Em uma língua rebuscada e distante, ela se junta à canonisa e papisa, profetisa e meretriz. Seu enfraquecimento teve início há muito tempo (STAROBINSKI, 2010, p. 15).

Neste viés, é interessante pensarmos a valorização de que pode ser dotado um encantamento quando representado distante – temporal e/ou espacialmente – da situação que o criou: “Os grandes encantamentos são sempre narrados de longe, *a posteriori*, como acontecimentos de um outro tempo [...] A mais antiga presença do encantamento já era narração, representação: aquilo de que fala o mito só existiu pelo mito” (STAROBINSKI, 2010, p. 16). Ao narrarmos o desconhecido, geramos um clima de mistério, de curiosidade, seja porque a ação se passa em um passado longínquo, ou em uma região distante.¹⁸

Starobinski vê no teatro e na ópera, em face dos outros meios de representação, uma inclinação especial para reavivar a sensação de encantamento, pois eles o fazem de maneira

¹⁷ Segundo o autor, Freud é um dos primeiros a teorizar neste sentido, quando tenta compreender a experiência da estranheza (STAROBINSKI, 2010, p. 14), no texto “O Estranho” (s/d: p. 275-314).

¹⁸ Um exemplo foi o “balé romântico”, que se desenvolveu ao longo do século XIX (tendo seu apogeu aproximadamente entre 1820 e 1847), e que posteriormente ganharia a denominação de “balé clássico”; ele se utiliza desta operação para dar forma aos intuitos de exotismo e cor locais, característicos do Romantismo: diversos balés do período têm seu enredo ambientado na América ou no Oriente (pouco conhecidos na época).

dupla: o encanto está tanto na recolocação do passado quanto na presença dos atores e da música. Ao mesmo tempo em que o espectador é seduzido por um passado que é narrado, portanto virtual, ele também se defronta com notas sendo emitidas naquele momento por atores concretos, seus contemporâneos. E estes elementos não estão em embate, não provocam efeitos díspares, pelo contrário, eles se complementam, unem-se para a retomada do passado enquanto afirmam o presente, transformando o encantamento de outro tempo em um encantamento atual, “aventurado na crista do instante em que a ação se desdobra e ouve-se a nota cantada” (STAROBINSKI, 2010, p. 16).

A singularidade da ópera é oferecer presenças corporais intensamente voltadas para a representação de um destino já prescrito. Então o agora transcende o passado e o outrora assombra o presente. Nas mais belas representações operísticas percebe-se a dupla energia de uma memória que persevera e de uma imaginação que inventa. A imaginação do diretor deve nos fazer sentir que a música de 1786 nos fala de um lugar que não é o nosso, sem procurar reconstruí-lo, o que seria perdê-lo duplamente. A verdade está no relevo que torna cúmplices o passado e o agora (STAROBINSKI, 2010, p. 16-17).

A demanda por surpresas vem se somar ao que se espera da ópera. O público não quer ver apenas uma história ser contada, mas vê-la de uma forma que ele nunca viu antes, vê-la pelo prisma do diretor, do cenógrafo, do músico. As personagens são conhecidas,¹⁹ mas mantendo-se nelas apenas seu caráter “essencial”, o suficiente para que ela seja reconhecida; seus pormenores, assim como a trajetória que irá percorrer, podem e devem ser coloridos. Starobinski explica que ópera e teatro partilhavam da “astúcia” (2010, p. 21) de se referir aos acontecimentos públicos da época de maneira indireta, a partir da (re)utilização de mitos e personagens célebres. Com o tempo, a ópera passa a adotar como fonte não apenas a mitologia clássica, mas também obras modernas, “de Giambattista Basile, de Perrault e de *Mil e uma noites*. Essa hibridização do maravilhoso feérico com a mitologia ‘clássica’, ou até mesmo com a hagiografia religiosa, se completará na era romântica” (STAROBINSKI, 2010, p. 21).

Outras duas instâncias que deveriam estar sempre presentes, e bem articuladas entre si, eram o sentimento e o caráter maravilhoso. Jaucourt (citado por STAROBINSKI, 2010, p. 22), autor do artigo “Ópera” na *Enciclopédia* de Diderot e d’Alembert, define a ópera –

¹⁹ A prerrogativa do maravilhoso traz a necessidade, para os autores das óperas, de se utilizarem de personagens lendárias e, assim, conhecidas.

“representação de uma ação maravilhosa” – e justifica sua linguagem: “como os atores são deuses ou heróis semideuses, eles devem se anunciar aos mortais através de operações, de uma linguagem, de uma inflexão de vozes que ultrapasse as leis do verossímil habitual” (JAUCOURT citado por STAROBINSKI, 2010, p. 22). Ele também explica a presença e o lugar do sentimento nos espetáculos: “mas, como se julgou apropriado juntar a essas maravilhas o canto e a música, e como a matéria natural do canto musical é o sentimento, os artistas foram obrigados a tratar da ação para chegar às paixões” (p. 22).

Podemos adivinhar que a transição é quase sempre insensível entre o encantamento em sentido literal, isto é, entre o poder exercido por algumas personagens da ficção, e o encantamento em sentido figurado, “o êxtase, o entusiasmo, a embriaguez dos sentimentos” que animam a obra inteira e que se comunicam ao espectador. Uma ópera sem divindades nem feiticeiros, mas na qual as paixões são grandes e nobres, também pode responder à expectativa de encantamento (JAUCOURT citado por STAROBINSKI, 2010, p. 23).

Rousseau, segundo o autor, já prefere este encaminhamento, e coloca que a ópera deve seguir a tríade do espírito, dos olhos e dos ouvidos, instigados concomitantemente. Mais do que um abrigo para o maravilhoso, a ópera deve visar atingir os sentidos do público por meio da poesia, da cenografia e da música, respectivamente; enquanto a primeira conduz a ação e a narração, produzindo um encanto de forma progressiva, as duas últimas se encarregam de suscitar “a emoção do coração” a cada momento. Em suma, é através de órgãos diferentes que se atinge o ponto desejado. “Rousseau só decompõe os elementos da arte para exigir deles efeitos concordantes” (STAROBINSKI, 2010, p. 23).

Um dos motes do texto é refletir sobre o encantamento através da sedução exercida por certas personagens. A primeira que ele pensa é Kundry, da ópera *Parsifal*, de Wagner. Para Starobinski, Wagner tem uma inclinação por abordar em suas óperas os motivos da traição de um segredo e da remissão; também se vê nele o encantamento como um enfrentamento entre dois campos: a natureza e o homem. Nestas circunstâncias, a presença do maravilhoso, uma das maiores marcas da obra wagneriana para Starobinski, se dá por meio da influência do sobrenatural, que impõe aos heróis uma alternativa: a destruição ou a liberação, percebidas como remissão (STAROBINSKI, 2010, p. 40).

Existe uma ambiguidade – ou um “dualismo agnóstico” (STAROBINSKI, 2010, p. 41) – na figura da encantatriz, que congrega bem e mal, sedução e sentimento de culpa, ou ainda

sedução “inocente”, ou “inconsciente”.²⁰ Como todas estas instâncias derivam – na ópera de uma maneira geral, mas especialmente em Wagner – do elemento maravilhoso, a encantatriz (em alguma medida e em algumas obras) na verdade personifica uma oposição divina, mágica, entre cristianismo e paganismo, sendo este entendido como o causador da sedução – ato hostil por excelência – e o primeiro como aquele que oferece o perdão, o milagre salvador, se não da encantatriz, que não raro deve se sacrificar, mas pelo menos do herói. “A saga da Idade Média cristã, ao demonizar os deuses pagãos, tinha transformado Vênus em encantatriz maléfica – em Lilith – sem lhe retirar a beleza estonteante” (STAROBINSKI, 2010, p. 41). Um exemplo mencionado é *Tannhäuser*, ópera romântica de Wagner:

Em seu libreto, Wagner inventa o amor espiritual de Elizabeth, cuja pureza (contramagia superior) vence a dominação culpada da deusa pagã. Ao fazer dom de sua vida, Elizabeth obtém a remissão de Tannhäuser. Este último morre, por sua vez, enquanto um signo miraculoso revela o fim da maldição: seu bastão de peregrino cobre-se de flores; ele escapou do inferno. O amor sagrado triunfou e Vênus é a perdedora (STAROBINSKI, 2010, p. 41).

Para o autor, este dualismo é o “cerne da ação de *Parsifal*, sua obra testamento” (p. 41), na qual ele coloca Kundry como instrumento tanto da magia maléfica quanto do milagre religioso. Submetida à vontade de Klingsor, “o mágico ciumento que se castrou, incapaz de amar, ávido apenas por possuir” (p. 42), Kundry provoca a ferida de Amfortas, rei do Graal, mas também é ela que, seduzindo Parsifal, o direciona rumo à piedade, ao caminho correto. Mais uma vez, a encantatriz é guiada pela magia, tanto do bem como do mal. E a maneira como a jovem seduz o herói também é marcante para Starobinski:

Ela lhe fala dos sofrimentos de sua mãe, Herzeleide, como para despertar a figura mais profunda de seu desejo. E se oferece como se soubesse que sua maior chance de seduzir estava em revestir a figura da mãe. Dá um longo beijo no jovem “louco”, mas, ao fazê-lo, incapaz de atraí-lo para a impureza, inicia-o no único conhecimento válido: a piedade (STAROBINSKI, 2010, p. 43).

Starobinski compara Kundry a Heródias, que riu de Cristo quando este se arrastava para o suplício, e foi condenada a uma eterna errância. Mas ela aspira à salvação, e é isto que

²⁰ Como em “O navio fantasma”, em que Senta se encanta profundamente por um retrato de um (“tenebroso”) navegador holandês amaldiçoado. O fato de um tenebroso ser sedutor irrita Nietzsche, mas Starobinski pondera: “O tenebroso é, decerto, uma figura do demônio, mas ainda é um homem, e sua perdição não é irrevogável. Um dom de amor, o dom de uma vida pode lhe trazer a salvação” (STAROBINSKI, 2010, p. 41).

a faz contribuir para a sacração de Parsifal: “Wagner desejou fazer dela uma judia por sua rebelião e uma cristã por sua aspiração ao repouso reconciliado. [...] Ele a mostra dividida entre o desejo de prejudicar e o voto de servir” (STAROBINSKI, 2010, p. 43). Kundry morre no final, o que encerra sua punição milenar.

Como Kundry, Armide também obedece a um senhor, mágico – Hidraot, rei de Damasco e seu tio – na ópera *Armide*, de Quinault. E, como ela também, é “derrotada” no final. Mas a sedução de Armide tem um propósito e uma conotação bastante distintos: ela não visa a uma revelação teológica, não tem o objetivo de iniciar Renauld na piedade, ou algo assim. Armide apenas seduz o bravo cavaleiro para que ele permaneça ao seu lado; ela quer mantê-lo sob custódia para que ele não lute na cruzada, facilitando a vitória dos muçulmanos. Renauld é, assim, apenas um refém mantido em seus prazeres. A sedução é carnal, sim, e certamente o guerreiro merece reprimendas de seus companheiros, mas não causa uma catástrofe como a do rei Amfortas. “As volúpias que Renauld provou nos braços de Armide permanecem venais e não têm as mesmas consequências físicas e metafísicas” (STAROBINSKI, 2010, p. 45). No fim, os cruzados vencem, e Renauld oferece um reino à Armide, ao mesmo tempo em que a convida a se converter; ela consente. “É uma rendição aceita e recompensada. Wagner reaviva as ideias muito primitivas da ‘magia contagiosa’ que admite a perdição ou a cura pelo simples contato” (STAROBINSKI, 2010, p. 45).

Como vemos tanto em *Parsifal* quanto em *Armide*, a derrota das encantatrizes é associada à vitória da cristandade. É interessante notar como Starobinski constrói sua compreensão destas personagens como figuras distintas, mas que seguem um paradigma comum (o do encantamento como ferramenta de duas magias diferentes), e desencadeiam uma visão de mundo semelhante. Em alguma medida, as três obras (incluindo *Tannhäuser*, sobre a qual transcrevemos aqui uma passagem de Starobinski) reforçam a idealização da figura da mulher, tão capital para o Romantismo (ainda mais se levarmos em consideração que *Tannhäuser* e também *Parsifal* ganharam a denominação de “ópera romântica”): as três personagens apresentam pureza, amam de maneira inocente e, mesmo quando seduzem, ato vil, o fazem devido à influência sobrenatural (do bem ou do mal), e o resultado é virtuoso. Além disto, de alguma maneira, a mulher aparece nestas óperas como pivô dos acontecimentos (bons ou ruins), e é ela quem causa seu desfecho, e este é positivo. São todas personagens centrais, e boas, puras – comparáveis a tantas outras que encontramos em obras

românticas, como *A Moreninha*, *O Moço Loiro*, ou mesmo *A Dama das Camélias* e *A Dama do Mar*.

Na verdade, não são as “fontes” que procuro, mas as provas da persistência de um sistema de imagens na cultura europeia. As aproximações me tornam ainda mais sensível às disparidades. Essas duas mulheres perigosas [Armide e Kundry] são adversárias da cavalaria cristã. Se tantas analogias entre essas duas figuras imaginárias devem ser destacadas, elas convidam imediatamente a perceber as diferenças de tratamento poético que recebe um dispositivo mítico comum (STAROBINSKI, 2010, p. 44-45).

Já procuramos vislumbrar aqui estas “tantas analogias” e “diferenças de tratamento poético” que Starobinski dedica a Kundry e Armide. Agora atentemos em como a escolha do objeto é tão importante a ponto de fazer o autor expor as razões que o fizeram selecionar estas duas personagens para a escrita do item. Ao explicar seu método de pesquisa, ele mostra a força deste tipo de objeto (personagens femininas) para o estudo que se propõe a fazer: elas são “provas da persistência de um sistema de imagens na cultura europeia”. No final das contas, Starobinski nos ilustra não só como estas duas personagens são emblemáticas como “sedutoras na ópera”, mas também o quanto revelam de sua época, uma vez inseridas em um conjunto de discursos, de visualidades, comuns.

De maneira análoga, podemos visualizar um modo de perceber o feminino em cena no século XIX por meio das crônicas de Arthur Azevedo, e em que medida este feminino é revelado pela interação entre personagens e atrizes. Jogando com os termos, buscamos um “sistema discursivo em crônicas cariocas”, uma meta não propriamente objetiva, palpável, mas uma sensação, a percepção de que existe algo mais em meio às palavras de Arthur Azevedo, sentidos ocultos, talvez inconscientes, mas que talvez possam ser parcialmente desvendados através de uma observação atenta, e da eleição das “portas de entrada”, dos objetos, adequados.

Examinei alguns aspectos do encantamento, como eles apareceram, ao longo de dois séculos, nos textos e na música. Procurei mostrar como o encantamento se tornou, por excelência, uma função do artista, o poder que ele lhe dá e a imagem que dá de si. Não quis repertoriar as encantatrizes. Ao me propor a tarefa de passar em revista as grandes figuras de encantatrizes da ópera, fiquei bastante aquém. Também não estabeleci o repertório das situações retóricas exigidas por esse tipo de papel: ciúme, despeito amoroso, declaração de ódio, súplica, mandamento dirigido aos demônios (STAROBINSKI, 2010, p. 54).

Neste seu primeiro capítulo, vemos o autor circunscrever seu campo por meio de vários caminhos – objetos, temas: autores de libretos, diretores, teóricos, filósofos, óperas (ou enredos de óperas), personagens. Em suma, quase um mapa de “vozes históricas”, cada uma abrindo uma área tão diferente quanto ampla a ser enfrentada. Sendo menos ousados, não chegando à esfera da história, ou de “objetos possíveis de seleção por um historiador”, poderíamos afirmar que Starobinski fornece um mapa das fontes existentes para aqueles que visam estudar ópera, sedução, encantamento, maravilhoso ou, como é o nosso caso, uma visão, um imaginário sobre a cena teatral, com os olhos focados na figura da atriz e na sua personagem.

Para tanto, é importante notar como o feminino polariza a ação, sobretudo as personagens ao seu redor, e há muito, muito tempo. Este magnetismo, percebido por Starobinski (2010) na ópera europeia, levou o autor a pensar sobre personagens detidamente, para além da mera exemplificação. Sua visão do encantamento na ópera passa por uma presença feminina, entendida como um agente recorrente no ato de sedução.

Não só personagens, não apenas na ópera, sequer no Ocidente, a força da presença feminina em cena é lembrada por Beti Rabetti (1989) em outro texto, que remonta às origens do acontecimento teatral oriental para notar como também lá o feminino esteve presente, ocupando lugar central:

Nestas narrativas míticas, de fundação do teatro oriental, temos quase sempre, como núcleo central, presenças femininas, as quais, com seus encantos particulares, provocam a “diversão divina”. Presença física, material, corporal que, em movimentos de dança, propicia um “riso sacro”, instaurando uma primeira ordem espetacular (RABETTI, 1989, p. 63).

As personagens que analisamos vêm confirmar este magnetismo, esta gravidade do feminino em cena. A beleza de Maria é lembrada várias vezes, e por três personagens diferentes. Ela chega a se utilizar desta beleza, se não para seduzir propriamente, para convencer seus inimigos a tomarem ou não certas atitudes. Aliás, vale notar que as partes do corpo descritas por estas três personagens se repetem, configurando-se, de fato, como janelas da sedução feminina romântica:

GOVERNADOR – Ela era bela! Sim, muito bela... tinha uma fronte soberana e larga como um firmamento de alabastro, as **sobrancelhas** curvas

e delicadas como o arco-íris do amor, uma **boca** que pedia beijos, uma alvura que se teria manchado, mesmo com a brancura de uma lágrima. E os **cabelos** eram negros. Oh! Na noite daqueles cabelos a própria luz quisera transformar-se e os **olhos**... meu Deus... pretos, rasgados, brilhantes e aveludados eram como uma pérola sob a concha rosada das pálpebras... (ato II, cena 13; grifos nossos).

SILVÉRIO – É falar de uma santa... Feliz o homem que estremecer, apertando aquela **mãozinha** à sombra de uma murta, que desmaiar de amor nos raios daqueles **olhos**, que roçar de leve com um beijo trêmulo aquela **boca** perfumada e linda, que suspirar pelas noites de luar no tremor daqueles **seios** e mergulhar na sombra daqueles **cabelos** negros. Oh! Bem feliz! Que harmonia não terá uma palavra de amor que ela suspire... um gemido de languidez que ela soluçe... os dois amantes passarão com as mãos enlaçadas pelos campos e se enlaçarão sobre a grama cheirosa dos outeiros... Oh! é um amor do céu que os anjos invejarão (ato IV, cena 3; grifos nossos).

GONZAGA – A beleza casta da moça... todos estes tesouros... todos... uma **boca** inocente, um **seio** puro, uma alma apaixonada... porque tu és muito pura, muito inocente, e me amas muito (ato IV, cena 8; grifos nossos).

Ellida não procura alterar a conduta de ninguém, e nem possui seu próprio grupo de admiradores, mas tem, em alguma medida, um magnetismo sobre sua família (ninguém quer vê-la partir), ainda que se sinta ligeiramente rejeitada e não seja mãe biológica das duas meninas. Exerceu também grande influência sobre seu antigo amor, a ponto de fazê-lo retornar à Noruega para reatar com ela.

Já salientamos o caráter fragmentário da personagem a partir do momento em que ela pode sobreviver independente das circunstâncias que lhe deram origem, isto é, fora do enredo da peça. Rosenfeld faz a mesma colocação, mas ressalta que esta sobrevivência só é possível em peças “de cunho mais ‘aberto’ e épico” (2002, p. 34); em Racine não, por exemplo, pois as personagens vivenciariam poucas situações, e existiriam apenas em função da ação da peça, impedindo sua transcendência a ela. Neste caso, talvez possamos pensar não na permanência histórica da personagem, mas sim nos aspectos que nos remetem a ela. Para tomar um exemplo do próprio Anatol Rosenfeld: *Fedra*, de Racine. Ignoremos o fato de a peça ser uma releitura de Eurípedes: pode ser que a personagem de fato não transcenda à esfera da obra, pois requer Hipólito, ou requer o enredo; contudo, a noção de amor incestuoso, não. Quem não leu *Fedra*, ao menos conhece a ideia de um amor ou desejo por um parente próximo. Ao ler ou assistir a peça, pode identificar-se com Fedra e, assim, passar a associar a imagem de incesto a esta personagem, que assim sobrevive, mesmo que sua existência esteja

condicionada à trama. O que a faz sobreviver, na verdade, são os aspectos ou as emoções que a caracterizam na obra, não particularmente seu modo de ser ou suas virtudes.

No enfrentamento de nosso objeto específico, tema do segundo capítulo, quando buscamos em Arthur Azevedo o feminino em cena, não esperamos encontrar uma personagem que o defina, ou que seja a representação ideal da noção que julgamos “mais apropriada” ou “mais difundida” no século XIX. Buscamos características que nos permitam observar aspectos do feminino a partir da análise dos mecanismos de Arthur Azevedo para percebê-lo como um núcleo do drama, ou do espetáculo. Ou seja, quando o cronista afirma ou dá a entender que tal atriz é feminina, ou que destaca importantes aspectos do universo feminino quando interpreta tal e tal personagem, o que ele está querendo dizer? O que está chamando de feminino e o que despertou sua atenção para fazer tal afirmação? Como Fedra, que mesmo sendo uma personagem restrita à obra de Racine, nos indica hoje a noção de incesto (pode ser que na época sua repercussão tenha sido completamente diferente). Por isto insistimos na tentativa de perceber elementos do feminino que emergem das relações entre atriz e personagem estabelecidas por Arthur Azevedo, muito mais do que na identificação de predeterminações sobre o feminino no século XIX aplicadas conscientemente por Arthur Azevedo na avaliação de cada caso.

Da mesma maneira, quando Starobinski disserta sobre as personagens femininas e afirma que procura nelas “a persistência de um sistema de imagens na cultura europeia”, ele não está inferindo que elas permeiam o imaginário europeu, mas sim identificando aspectos específicos do feminino que de tão alegóricos, de tão latentes na cultura europeia, estão presentes em três personagens produzidas ali. Como resultados, como elaborações de artistas que são filhos daquele contexto, estas personagens refletem uma simbologia do que aquela sociedade, ou parte dela, entende como típico do feminino, ou da mulher (no segundo caso, já estaríamos falando de papéis sociais, regras de convívio); e uma demanda por aquilo que ela quer ver no palco, de modo a associar a personagem ao conceito. Uma vez captada esta visão pelos autores, ela é inculcada nas personagens, para que a ideia e sua representação correspondam. Outra possibilidade é esta visão estar também internalizada no próprio artista, de maneira que, se quisesse delinear o feminino de outra forma, ele não conseguiria.

Existe a possibilidade de o feminino no palco não corresponder exatamente ao feminino na vida, seja por uma incompreensão do artista em relação à visão que quer retratar, seja por uma não intimidade com a linguagem da arte (não sabendo expressar-se

satisfatoriamente), ou por um desejo de questionar esta visão. Por uma razão ou por outra, teríamos aí a transformação (lenta... gradual...) do conceito, ou a não aceitação/compreensão da personagem. Na última hipótese, provavelmente toda uma cadeia de sentidos fica comprometida, pois uma vez que dado espectador, por exemplo, não enxerga aspectos femininos em determinada personagem, não acredita em seu ato de sedução – ou em sua eficiência. Como consequência, não entende como o herói pôde desviar-se do caminho, e passa a considerar esse conjunto de ações inverossímil.

É claro que, neste caso, nossa reflexão cria hipóteses, o que resulta do fato de que nos parece lógico que uma cadeia de sentidos esteja condicionada à outra. Assim como a personagem abriga conceitos de sua época, fornecendo ao historiador, como vimos, uma importante fonte documental, também a não aceitação desta personagem por parte de seus receptores espelha uma não conformidade de seus elementos a certos padrões. Estes pormenores, que remetem especificamente a uma personagem, como Fedra, ou espelham uma ampla compreensão do feminino na Europa, como a capacidade de sedução e a associação ao paganismo percebidas por Starobinski em *Kundry* e *Armide*, ligam-se de maneira indelével a determinado período e local. Por isto entendemos também que a visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena está alocada em um estudo histórico da formação do teatro brasileiro, muito mais do que em uma discussão de gênero.

Independente deste caráter particularmente histórico do estudo de Starobinski, é curioso notar na figura feminina em cena, de distintas épocas, locais e circunstâncias, uma inclinação especial para o encantamento, quando não para o ato de sedução em si; esta pode ser vista, aliás, como outra grande faceta de seu trabalho – mais antropológica, que se assemelha mais, por exemplo, à proposta de Walnice Galvão (1998), ou à de Beti Rabetti em seu texto sobre a figura da atriz entre *commedia dell'arte* e romantismo (1989). Não arriscamos achar uma razão, e Starobinski (2010), pelo menos neste primeiro capítulo, também não nos oferece pistas. Mas de fato este magnetismo, quer cause um desvio do caminho ou não, também é latente nas crônicas de Arthur Azevedo, nas quais as figuras femininas do palco acabam quase sempre por tomar o primeiro plano.

Starobinski foca seu olhar em um aspecto específico do feminino: sua capacidade de sedução. Arthur Azevedo é seduzido por atrizes, por personagens, e por razões distintas. Suas palavras por vezes o denunciam como alguém que não saberá comentar mais sobre determinada atriz para além dos elogios: quando não à beleza, à voluptuosidade da idade;

quando não à juventude, à mágica da maturidade e do domínio da técnica. Na qualidade de espectadores, Jean Starobinski e Arthur Azevedo são semelhantes, sentados na plateia a admirar as atrizes e as personagens que desfilam sua feminilidade.

CAPÍTULO 2: O OLHAR DE ARTHUR AZEVEDO SOBRE ELEONORA DUSE EM A DAMA DAS CAMÉLIAS

Este capítulo trata direta e exclusivamente de nosso objeto da pesquisa: a visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena, por meio do estudo de suas crônicas sobre a atuação de Eleonora Duse em *A Dama das Camélias* em sua primeira temporada no Rio de Janeiro (de 25 de junho a 16 de setembro de 1885), colhendo subsídios na análise da personagem no âmbito da dramaturgia e de sua versão em ópera, *A Traviata*, de Verdi. Como Starobinski (2010), trabalhado no capítulo 1, Arthur Azevedo é também um espectador de “encantatrizes”, alguém que, da plateia, é seduzido por um outro mundo, fictício, que se desenvolve diante dele. Principalmente, ele é arrebatado pela figura da atriz, ou talvez mais ainda, pela combinação por vezes existente entre atriz e personagem. Uma destas combinações, marcante para Arthur Azevedo, foi Eleonora Duse e Margarida Gauthier, personagem protagonista da peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho.

Não é demais lembrar que Arthur Azevedo foi, além de cronista, dramaturgo (importante dramaturgo de nosso teatro musicado), o que amplia seu olhar sobre a cena, na medida em que ele não só observa, como também compõe personagens femininas (o que muitas vezes deve ter feito com base em atrizes que conhecia, ou para elas). A maneira como avalia encenações subentende, portanto, uma vivência prática de dificuldades, conceitos, cobranças que norteiam as relações de produção e convívio das companhias teatrais no Rio de Janeiro.

O número de estudos que se debruçam sobre o dramaturgo Arthur Azevedo é, aliás, muito maior do que sobre o cronista; neste âmbito, um trabalho importante, não propriamente sobre Arthur Azevedo mas, como a própria autora coloca, cuja crônica “se toma aqui como paradigmática da crítica teatral produzida na imprensa brasileira durante a virada de século” (SÜSSEKIND, 2003, p. 72), é o ensaio de Flora Süssekind sobre “A crônica teatral brasileira da virada do século XIX” (2003). Ao abordar o “método crítico do cronista teatral” (p. 68), a autora enumera algumas noções básicas das crônicas teatrais do período, a começar pela ideia de “adequação”, um dos pilares da crítica da época, em torno do qual outros se ordenavam. Ela gera, por exemplo, exigências como a manutenção do decoro, a separação rigorosa entre os gêneros dramáticos e a tipificação dos atores. Faz-se presente na própria escrita do cronista: “porque se, de um lado, não se abandonam os juízos, as avaliações e a imagem de

imparcialidade [...] de outro, opta-se por um texto capaz de sugerir um clima de intimidade ao leitor” (2003, p. 62).

Esta atmosfera de informalidade entre autor e leitor, existente em grande parte das crônicas teatrais do final do século XIX, segundo Sússekind (2003), também era construída por Arthur Azevedo. De fato, suas crônicas a todo o momento inserem o leitor “ora como um confidente [...] ora paternalmente, como alguém a quem deve ensinar alguma coisa” (SÜSSEKIND, 2003, p. 63), e ganham contornos de propaganda política, crítica social, “crônica mundana” (p. 65). Temas como a construção do Teatro Municipal, sem dúvida uma de suas mais insistentes campanhas, o elogio a algum empresário teatral, que trouxe uma boa companhia estrangeira ou optou por uma boa peça, e a crítica à administração de um teatro, que subiu demais o preço dos ingressos, frequentemente substituíam a intenção de Arthur Azevedo de analisar espetáculos. E mesmo quando comentava a noite da encenação, não raro sua atenção voltava-se para as condições do edifício teatral ou, o que era mais comum, para o comportamento dos espectadores.

Este tom de conversa fazia imperar, nas crônicas de Arthur Azevedo, suas visões, suas opiniões sobre quaisquer assuntos, muito mais do que sua “mediação”, ou reflexão neutra, ou mesmo a divulgação de informações. O conteúdo emocional prevalecia sobre o factual, fossem os interlocutores postos como confidentes ou aprendizes. Neste sentido, um dado sugestivo merece atenção: os títulos das seções de Arthur Azevedo, em dois dos jornais para os quais escreveu por mais tempo, o *Diário de Notícias*²¹ e *O Paiz*²², eram, respectivamente, “De Palanque” e “Palestra”. Ora, ambos os títulos das seções sugerem um local de debate. “De Palanque”²³ dá a entender um encontro festivo, uma confraternização, em que o tom do diálogo é informal; indica também o ato de espiar, observar, permanecer fora do ato. “Palestra”²⁴ talvez remeta mais a uma ocasião do que a um lugar propriamente; mesmo assim, aponta para um espaço ocupado por pessoas com uma especialidade, isto é, que visam falar sobre uma área específica. Se sairmos do dicionário e nos apropriarmos de acepções do

²¹ Periódico diário, onde Arthur Azevedo manteve coluna diária de 07/06/1885 a 03/06/1886 e de 01/08/1888 a 25/01/1889.

²² Periódico diário, onde Arthur Azevedo manteve coluna diária de 11/04/1894 a 17/10/1908.

²³ “[De *palanca*, poss.] Substantivo masculino. 1. Estrado com degraus, para espectadores de festas ao ar livre; tablado. 2. Palanca (1). 3. Bras. SP a RS Tronco ou esteio grosso e forte que se finca no chão e ao qual se prende o cavalo para o domar, encilhar, ou tratá-lo de bicheira” (FERREIRA, 1986, p. 1248).

²⁴ “[do gr. *palaistra*, pelo lat. *palaestra*]. Substantivo feminino. 1. V. conversação (1). 2. Conferência ou discussão sobre assunto cultural. 3. Ant. Na Grécia e Roma antigas, lugar onde se faziam exercícios ginásticos” (FERREIRA, 1986, p. 1248).

“senso comum”, encontraremos também a imagem de alguém reverenciado, cujo falar atrai um grande público (leitor), cujas opiniões devem ser ouvidas. O que vemos, assim, é a ideia de um espaço de manifestação de opiniões, visões, que se encontram, se chocam, debatem, não tanto uma cúpula ordenada, metódica, que se quer idônea e imparcial.

Na verdade, pelo que observamos através dos estudos realizados, Arthur Azevedo mantém características que podem ser notadas nas apreciações teatrais do Rio de Janeiro ao longo de toda a segunda metade do século XIX. Nos folhetins, ao pé da página, ou mesmo nas “Publicações a pedido” (título de uma seção do *Jornal do Commercio*, mas espaço existente em grande parte dos jornais do período), o que se vê, majoritariamente, são opiniões sobre o espetáculo, a noite da apresentação ou, muito comum, a vida pessoal dos atores, muito mais do que uma análise criteriosa da encenação e seus componentes.²⁵

Quando se tratava de avaliar atuações, no entanto, critérios menos subjetivos emergem. Por exemplo: formação, esforço, tipo físico. Às vezes Arthur Azevedo acompanhava o processo de ensaio; em outras, recebia informações de terceiros. Num caso como no outro, ponderava o tempo de preparação, a facilidade do papel e o investimento pessoal no momento de julgar o desempenho de cada ator no palco. Mencionamos a tipificação de personagens e de atores, outro ponto nodal: as análises de Arthur Azevedo não costumam deixar de dissertar sobre a adequação de cada ator – ou pelo menos dos principais – a seu papel naquele espetáculo. Positivo ou negativo, independente do gênero da peça, este era um item praticamente fixo na pauta.

Estes critérios só não se aplicavam de modo tão imediato em determinadas situações, que envolviam outro conceito basilar da época: talento. Quando se considerava que o ator possuía talento, o diálogo estabelecido pelo cronista era de outra ordem. Também destacada por Süsskind, “a crença romântica no dom genial” (2003, p 75) anula a necessidade de “adequação” a qualquer convenção ou padrão estético. Desperta a atenção do cronista, que passa a adotar outros parâmetros para análise; ou melhor, quebra por completo seus parâmetros, limitando-o a elogios ininterruptos, ou intrigando-o a ponto de fazê-lo se dedicar quase exclusivamente a decifrar as qualidades do intérprete, o porquê de seu carisma, a razão

²⁵ O objeto de nossa pesquisa de iniciação científica foi Maria Baderna, bailarina italiana que trabalhou no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, no palco e como professora de dança. Em nossas buscas, nos deparávamos com estes espaços nos jornais que frequentemente tratavam de assuntos relativos ao nosso teatro, e dos quais a crônica de Arthur Azevedo pode ser vista como uma continuidade.

pela qual o surpreendeu em cena. Nas crônicas de Arthur Azevedo, notamos este embate quando nosso cronista dramaturgo depara-se com Eleonora Duse.

Natural de Vigevano, na Lombardia, Eleonora Duse (1858-1924) era filha de atores. Seus pais faziam parte de uma trupe itinerante, então, raramente a menina passava mais de cinco ou seis semanas no mesmo lugar (PONTIERO, 1995, p. 23). Com estas vida e carreira imbricadas e nômades, fez sucesso pela primeira vez com *Romeu e Julieta*, em 1873. (GARZANTI, 1982, p. 215). Em 1881 torna-se primeira atriz da companhia de Cesare Rossi (a mesma que a trará ao Brasil em 1885), após a saída de Giacinta Pezzana. Em 1882 tem grande triunfo em Torino e Roma com *A princesa de Bagdá*, peça de Alexandre Dumas Filho (*Dizionario enciclopedico italiano*, 1956, p. 230). Gradativamente, passa a ser conhecida – e sua dicção é um elemento importante na construção deste olhar – como uma atriz que busca uma compreensão mais ampla da personagem, suas motivações psicológicas, seus gestos, sua embocadura, enfim, uma abordagem diferente daquela rotineiramente vista no período – o papel moldado de acordo com a personalidade de sua intérprete – como fazia Sarah Bernhardt, por exemplo (GARZANTI, 1982, p. 215).

A sua carreira foi lenta e difícil, não só pela falta daquela presença física e daquela potência vocal que foram então a fama das primeiras atrizes, mas ainda e sobretudo por uma recitação naturalmente mais íntima, essencial e nua que aquela geralmente apreciada. [...] Primeira atriz em 1880 na Companhia Cidade de Torino, com Rossi e Emanuel, depois de ver uma série de récitas de Sarah Bernhardt, arriscou-se na *Princesa de Bagdá* de Dumas, um dos cavalos de batalha da grande diva francesa, dando uma interpretação muito diversa mas igualmente eficaz, e afirmou-se definitivamente entre as estrelas de primeira grandeza (GARZANTI, 1982, p. 215; tradução aproximativa nossa).²⁶

A própria visão do ator romântico como presença corporal existente para personificar as acepções de um texto dramático, isto é, as colocações de um autor, contribui para a compreensão de Duse como uma atriz “modelo”. Permeando as mentes teatrais europeias de

²⁶ “La sua carriera fu lenta e faticosa, non solo per la mancanza di quella presenza fisica e di quella potenza vocale che facevano allora la fama delle prime attrici, ma anche e soprattutto per una recitazione naturalmente più intima, essenziale e spoglia di quella generalmente apprezzata. [...] Primattrice nel 1880 nella Compagnia Città di Torino, con Rossi ed Emanuel, dopo aver visto una serie di recite di Sarah Bernhardt si cimentò nella *Principessa di Bagdad* di Dumas, uno dei cavalli di battaglia della grande diva francese, dandone un’interpretazione assai diversa ma altrettanto efficace, e segnalandosi definitivamente tra le stelle di prima grandezza” (GARZANTI, 1982, p. 215).

meados do século XIX com Denis Diderot (1713-1784),²⁷ François-Joseph Talma (1763-1826)²⁸ e outros, os escritos sobre o ator como uma marionete quase disforme, disponível para corporificar uma personagem concebida inteiramente por outro, pelo dramaturgo, traz à tona o questionamento sobre a relevância do intérprete como criador, ao deixar transparecer em seus papéis aspectos pessoais.²⁹ Diderot afirma: “o que é, pois, um grande comediante? Um grande zombador trágico ou cômico, a quem o poeta ditou seu discurso” (DIDEROT, 2000, p. 48).

No que se refere a Eleonora Duse, vale notar que um dos críticos teatrais a destacar esta característica da atriz, e associá-la à ideia de uma interpretação “moderna”, segundo Rabetti (2004, p. 32), foi Silvio D’Amico. Para o cronista, a valorização e o respeito à tradição atorial italiana é fundamental, mas também o é sua gradativa transformação. Para que ela ocorra, é necessário um ator não apenas disponível a, mas sobretudo capaz de trabalhar nos limites de uma “sublime passividade, na utopia de um generoso apagamento, de fidelidade espiritual quase absoluta” (RABETTI, 2004, p. 27). A próxima etapa, após este reconhecimento – e exercício – da soberania criativa do autor dramático, consistiria em colorir a “transparência” com a personalidade do intérprete. E esta capacidade, este delicado balanceamento, só é possível em talentos ímpares, como o de Eleonora Duse, pois

o empreendimento damiceano em busca de um novo ator italiano para o século XX também vislumbra esta entrega do ator a um estado fluido e maleável em que trafegará cada papel. Deste lugar recôndito e submerso, também ele, paradoxalmente, espera que o ator, este “manequim de vime” e recipiente dócil, venha a expressar algo de sua própria personalidade, sempre de modo fugidio e quase imperceptível, que só uma “grande atriz”, tal como Eleonora Duse, consegue realizar (RABETTI, 2004, p. 29).

D’Amico também realça a importância de um novo repertório dramático, não mais composto de “personagens genéricos” com os quais, de algum modo, a identificação do ator estaria garantida (RABETTI, 2004, p. 27). Este novo modelo de autor, e de personagens individualizados, será encontrado pelo crítico em Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturgo com o qual Duse passa a ter profunda afinidade em determinado momento de sua carreira, representando suas peças frequentemente. Essa “maturação” na trajetória da atriz e de suas

²⁷ Cujo *Paradoxo sobre o comediante*, apesar de escrito em 1769, só foi publicado, na íntegra, postumamente, em 1830, segundo P. Vernière (*apud* Jaco Guinsburg em nota de rodapé em Diderot [2000, p. 29]).

²⁸ *Algumas reflexões sobre Lekain e sobre a arte teatral*, publicado em 1825, segundo Marvin Carlson (1997, p. 208).

²⁹ Retornaremos a estas questões mais à frente. Não continuamos aqui para não seccionar Eleonora Duse como tema.

personagens, tal como pensada por Silvio D'Amico, é vista também no Brasil em sua segunda temporada, em 1907, quando encena, entre outras, *La Gioconda* (de Gabriele D'Annunzio, 1898), *Hedda Gabler* (de Henrik Ibsen, 1890), *Monna Vanna* (de Maurice Maeterlinck, 1902), *Visita de Núpcias* (de Alexandre Dumas Filho, 1871) e *Rosmersholm* (também de Ibsen, 1886). Mas retornemos à sua primeira temporada no Brasil, 1885, recorte temporal escolhido (pelos motivos apontados no primeiro capítulo).

Naquele momento, pelo que pudemos verificar, questões relativas a uma “modernização” das personagens ou da atuação da diva italiana ainda não estavam em voga (ou talvez não fossem claramente vislumbradas na primeira grande etapa da carreira da atriz). Na ocasião, o que compunha praticamente a totalidade de seu repertório eram obras de Alexandre Dumas Filho e Victorien Sardou – muitas, aliás, posteriormente referidas como antiquadas. A atriz apresenta-se ao público brasileiro com *Fedora*, de Sardou (1882), em 25 de junho de 1885. Não é um grande acontecimento para Arthur Azevedo, que aloca a atriz em outro tipo de papel:

A Checchi (A xexi, dizia certo repórter...) é na realidade uma grande atriz. Mas se o declaro aqui, desassombradamente, é menos pelo que a vi fazer na *Fédora*, do que pelo que adivinhei que há de fazer em outros papéis e, aliás, de maior responsabilidade. O seu temperamento não se amolda em absoluto ao caráter da vingativa princesa. Por isso, reservo-me para dizer as minhas impressões definitivas depois que a ouvir nesses papéis, – eu cá sei quais são. Mas fique bem assentado que, a despeito de tudo, a minha opinião é a seguinte: – É uma grande atriz (*Diário de Notícias*, 27/06/1885, p. 01, col. 02).

Denise (Alexandre Dumas Filho, 1885) e *Divorçons* (Victorien Sardou, 1880) vêm confirmar para nosso cronista dramaturgo a qualidade da atriz apenas “prevista” em *Fedora*: “que lampejos no olhar, que mobilidade na fisionomia, que propriedade no gesto, que música na voz e, sobretudo, que mocidade! que seiva! que exuberância! / Não se pode representar melhor a *Denise* nem o *Divorçons*” (*Diário de Notícias*, 01/07/1885, p. 01, col. 02). Tanto no drama quanto na comédia – “O público se convenceu de que o pranto é também contagioso, como o riso” (*Diário de Notícias*, 01/07/1885, p. 01, col. 02) – Arthur Azevedo começa a perceber que Duse possui, além do talento e da exuberância, a disciplina de estudar um papel e optar por uma forma de abordagem: em *Divorciemo-nos* (*Divorçons*), o cronista lembra que a personagem Cipriana de Prunelles já foi representada duas vezes no Rio de Janeiro, e muito

bem, mas que a opção de Duse por interpretá-la mais “criança” foi a mais adequada, a mais bem sucedida:

No *Divorçons* não se pode ser mais graciosa, mais leviana, mais estonteada, mais adorável! Com que graça, com que talento foi representado todo aquele segundo ato!

Decididamente o papel de Cipriana de Prunelles é feliz no Rio de Janeiro! Tessero, Lucinda e Duse-Checchi o interpretaram cada qual a seu modo, mas todas três com muita habilidade. Tessero foi uma matrona, Lucinda uma senhora e Duse-Checchi uma criança. Quer me parecer que foi esta quem mais acertou, porque desde o momento em que a petulante heroína de Sardou e Najac não tenha umas tantas infantilidades românticas, que atenuem a responsabilidade de certas inconseqüências, o papel torna-se de alguma forma odioso, e o espectador tem repugnância em aceitar a engenhosa filosofia de Des Prunelles. Parece-me que os autores pretenderam realmente fazer de Cipriana uma “cabecinha louca” desde o momento em que a fizeram contar ao marido com tanta franqueza e tanta ingenuidade os perigos a que andou exposto o cabeça do casal (*Diário de Notícias*, 01/07/1885, p. 01, col. 02).

Fernanda (Sardou, 1870), encenada em 07/07/1885, é apenas mencionada por Arthur Azevedo para destacar o ótimo desempenho de Eleonora Duse. *A mulher de Claudio* (Dumas Filho, 1873), encenada em 11/07/1885, não é comentada, mas é muito anunciada pelo cronista, que clama pela presença do público. *Romance de um moço pobre* (Octave Feuillet, 1821-1890, peça escrita em 1858) não aparece nas linhas do autor. É em *A Dama das Camélias* (Dumas Filho), finalmente, que um novo triunfo, à altura de *Denise* e *Divorciemo-nos*, emerge para o admirador da atriz. *Odete* (Sardou, 1881) e *A donzela Teodora* (Sardou, 1884) são elogiosamente citadas, enquanto em *Demi-monde* (Dumas Filho, 1855) Arthur Azevedo lamenta a performance da atriz, pois entende que este papel “é dos que se não amoldam à sua índole artística” (*Diário de Notícias*, 13/09/1885, p. 01, col. 02).

Além de Arthur Azevedo, outros cronistas recebem a musa italiana, procuram compreendê-la, dedicam-lhe versos, preenchem as linhas dos periódicos com suas peças. Um exemplo concentrado desta larga apreensão jornalística de Eleonora Duse no Rio de Janeiro é o exemplar de *A Semana* de 17/07/1885, que presta homenagem à atriz (ela recebe um exemplar na noite de sua apresentação em *A Dama das Camélias*).³⁰ Dentre os vários artigos

³⁰ Este número de *A Semana* segue anexo a esta dissertação. Vale lembrar que ele abriga artigos sobre Duse em diversas peças apresentadas no Rio de Janeiro até aquela data, mas *A Dama das Camélias* não está entre elas, pois será encenada justamente no dia da publicação do volume.

ali presentes, dois são particularmente interessantes para nosso trabalho: as colocações de Filinto de Almeida e as palavras de fôlego de Valentim Magalhães.

Filinto de Almeida ressalta a maestria de Duse, mas alerta para a “maturação” necessária: “porque os seus grandes dotes artísticos ainda não estão completamente desenvolvidos pelo profundo conhecimento da arte” (*A Semana*, 17/07/1885, p. 02, col. 03). Mas a maior contribuição para o problema que estamos tratando vem dois parágrafos adiante, quando Filinto de Almeida desenvolve o que pensa ser a razão pela qual Duse encanta as plateias por onde passa:

Sobre quantas temos visto, Duse tem a vantagem de não ter escola nenhuma, de se não subordinar a preceitos e a regras estabelecidas, de repelir a tirania das convenções, quase sempre absurdas, que delimitam num estreito círculo muitas das qualidades individuais do artista, não lhe permitindo a espontaneidade e a originalidade, que constituem o maior valor de todas as manifestações da arte (Filinto de Almeida, *A Semana*, 17/07/1885, p. 02, col. 03).

O perfil do artigo de Valentim Magalhães é bastante distinto. Ele expõe, inicialmente, sua visão sobre a força do “talento dos grandes artistas”, mas a grande especificidade de seu texto é sintetizar todas as peças apresentadas por Duse até aquele dia, procurando dar conta de cada uma das personagens, explicar as diversas facetas assumidas pela atriz. E chega a mencionar Margarida Gauthier, mais uma das muitas personagens que ganharão corpo no Brasil através de Eleonora Duse, o que acontecerá naquele mesmo dia.

Prodigioso poder o do talento dos grandes artistas!
Multiplica, transforma, aniquila a própria individualidade para corporizar as criações dos grandes autores dramáticos.
[...] Sangue, nervos, músculos, cérebro e coração não lhes pertencem, mas aos tipos dramáticos a que houverem de imprimir a vida cênica.
Duse-Checchi, por exemplo.
Quem é ela? (Valentim Magalhães, *A Semana*, 17/07/1885, p. 03, col 1-2).

Desta maneira, não só Arthur Azevedo via na atuação de Eleonora Duse um caráter excepcional, incomum. Filinto de Almeida e Valentim Magalhães ressaltam, cada qual a seu modo, o que entendiam como a ausência de uma forma predeterminada, o fato de Duse não possuir escola, ser espontânea (no primeiro caso) e multifacetada, não podendo ser definida (no segundo). Mais adiante, procuraremos entender a natureza desta visão.

Este considerável consenso entre os cronistas, no que se refere a um “novo” modo de interpretar de Duse, ocorre paralelamente à constatação de que seu repertório compunha-se de peças representadas pela maioria das atrizes europeias do período. Talvez a maior delas, “a peça que era o ‘cavalo de batalha’ das atrizes do seu tempo” (MAGALHÃES, 1966, p. 86), *A Dama das Camélias* configura-se para Duse um momento importante de sua primeira vinda ao Brasil (por ser a noite de sua festa, por ser a data em que *A Semana* publica um número em sua homenagem, presenteando-a, pela quantidade de espectadores no teatro, pela acolhida, pelo sucesso, pelos presentes etc.) e, o que mais nos importa, para Arthur Azevedo uma iluminação sobre a personagem Margarida Gauthier – já representada no Rio de Janeiro “um sem número de vezes” (Arthur Azevedo, *Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).³¹

O lugar de *A Dama das Camélias* e de seu autor na história do nosso teatro é bastante contundente. Fixaremos aqui apenas uma breve reconstrução dos principais pontos considerados para a análise do nosso tema.

Como obra, a peça *A Dama das Camélias*³² ocupa um lugar muito particular na história da arte e dos movimentos estéticos. É tida como uma peça divisória entre romantismo e realismo no teatro. Considerada por muitos a obra-prima de Alexandre Dumas Filho, foi sem dúvida a sua criação mais célebre. No Brasil, dela se diz que “do repertório de Dumas é a peça que mais se popularizou no Rio de Janeiro, como em toda parte” (Arthur Azevedo, *A Notícia*, 05/12/1895, p. 01, col. 06).

A encruzilhada onde se encontram Dumas Filho e sua *A Dama das Camélias* remonta às origens do drama romântico francês, cujo ponto de partida teórico, convencionado pelos estudos de referência, é o prefácio a *Cromwell*, de Vitor Hugo. Manifesto da ânsia romântica pela liberdade em face das regras classicistas, ali se fundamenta uma noção central para as discussões posteriores, a do “drama”, que, situado entre tragédia e comédia, agrega elementos dos gêneros clássicos (PRADO, 2005, p. 171). Em outras palavras, como o lugar do drama passa a articular sublime e grotesco em uma única obra: os princípios nobres da tragédia, sua

³¹ Nesta temporada, com a Companhia Dramática Italiana, a ficha técnica, segundo consta no anúncio do *Diário de Notícias* (17/07/1885, p. 04, col. 01 e 02), foi a seguinte: “Margarida Gautier – E. Duse Checchi; Armando Duval – F. Andó; Duval, suo padre – C. Rossi; Madama Duvernoy – G. Solazzi; Manuetta – C. Boda; Saint Gaudens – A. Tomabari; Gustavo – A. Cottin; Il Conte de Giray – A. Zoli; Il signor de Varvil – T. Checchi; Un dottore – A. Aleotti; Un Servo – E. Zangheri; Un portelletere – A. Pirovano”. A peça foi representada no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, pela empresa C. Ciacchi, com direção do “artista comendador” Cesar Rossi, em benefício de Eleonora Duse (“grande festa artística em benefício da eminente artista Eleonora Duse-Checchi”).

³² Anexo a esta dissertação está o enredo da peça.

harmonia e beleza, e a representação da vida própria da comédia, não mais abordando reis e deuses, mas seres humanos comuns.

Decio de Almeida Prado (2005) lembra a anterioridade do drama burguês, pensado e experimentado, dentre outros, por Diderot, mas ressalta:

Diderot, e Beaumarchais, na França, Lessing, na Alemanha, para citar apenas os nomes mais eminentes, acreditaram ter encontrado uma saída no drama burguês, gênero teatral moderno, intermediário entre a grandeza remota da tragédia e a proximidade despreziosa da comédia, e que já vinha sendo praticado ocasionalmente na Inglaterra. Mas toda esta fermentação dramaturgica, bem como toda esta elaboração teórica, mais tarde aproveitada pelos românticos, se conseguiram abalar um tanto a solidez da tragédia, permitindo, por exemplo, o *Sturm und Drang* alemão e as liberdades de um Schiller no fim do século, não bastaram para reformular verdadeiramente o quadro estético (PRADO, 2005, p. 169).

As questões daí em diante (pelo menos até o naturalismo) irão se centrar, grosso modo, no quanto se deveria abandonar o sublime e ceder ao grotesco, ou vice-versa. Os românticos, por exemplo, preconizarão uma representação da realidade estilizada, embelezada, além de portadora de uma moral. A libertação do classicismo francês se dá formal e tematicamente, mas o movimento anterior, a respeito da função social do teatro, ainda mantém no drama romântico algumas de suas bases, como o decoro burguês (CARLSON, 1997, p. 266). Ao lado de Vitor Hugo, Alexandre Dumas (pai) será um dos pioneiros desta nova escola francesa. Seu *Antony* (1831), “sua tragédia da vida moderna” (CARLSON, 1997, p. 203), torna-se paradigmático da tentativa de representar as inquietações de uma sociedade e é, para Marvin Carlson (1997), uma prévia encabulada de *A Dama das Camélias*.

Alexandre Dumas Filho, por sua vez, filho ilegítimo, mulato, criado pela mãe, foi na adolescência viver com o pai, já famoso escritor, em Paris. Lá, em 1844, conhece Marie Duplessis (ou Aphonsine Plessis, seu nome antes de tornar-se conhecida nos círculos parisienses), linda, elegante e prestigiada cortesã (MESQUITA, 1996, p. 10). Marie Duplessis falece em 1847, e um ano depois Alexandre Dumas Filho publica um romance com sua história, intitulado *A Dama das Camélias*. Passam-se três anos e, após o sucesso do romance, Alexandre Dumas Filho adapta a obra para o teatro, e a peça *A Dama das Camélias* estreia em 02/02/1852, no *Théâtre Du Vaudeville*, em Paris (SANTANA, s/d, s/p).

O último exemplar da dramaturgia romântica, como não podia deixar de ser, pode ser citado também como o precursor do realismo no teatro. Alexandre Dumas Filho, com sua *A Dama das Camélias*, é ao mesmo tempo um inegável romântico e um ousado realista, na medida em que introduz passagens sobre o mundo da prostituição jamais imaginadas num espetáculo absolutamente romântico (BRAGA, 1994, p. 155-156).

Em termos de atuação, este embate, ou esta conciliação, também ocupa lugar determinante nesse período. Natureza e arte, sublime e grotesco debatem-se mais uma vez aí conforme a veracidade ou a moderação decorosa que se visa exprimir. Se, por um lado, após o rompimento com o classicismo francês e seus códigos (que mesmo assim ainda se fazem presentes, em alguma medida, como falamos), o ator romântico tem como ofício imitar a realidade, suas dúvidas, frustrações e agonias, por outro, esta imitação, se não mediada, crivada por um senso estético, adquire contornos repulsivos, imorais, por demais inadequados para a noção do que seria uma obra de arte.

Refleti um momento sobre o que se chama no teatro *ser verdadeiro*. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é, pois, o verdadeiro no palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Esse modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura. Daí vem que o comediante na rua ou na cena são dois personagens tão diferentes que mal se consegue reconhecê-los (DIDEROT, 2000, p. 39).

Para além de uma opção estética, ou da obediência a convenções, a premissa mesma de que a obra de arte é uma adaptação da vida, e não a própria vida – como vimos no primeiro capítulo ao falar sobre a personagem e sua (ou seu estatuto de) condensação – por si só instaura o questionamento sobre o lugar do ator a partir do momento em que o drama passa a alojar-se no seio da família burguesa, e não mais nos grandes palácios. Para Diderot, este ponto de equilíbrio só poderia ser encontrado por um ator racional, isto é, que não se deixasse dominar por sua emoção, por seu ímpeto, no momento do espetáculo:

Porque ninguém vem assistir aos prantos, mas ouvir discursos que os arranquem, porque essa verdade da natureza destoa da verdade da convenção. Explico-me: quero dizer que nem o sistema dramático, nem a ação, nem os discursos do poeta se conciliariam com minha declamação sufocada, entrecortada, soluçada. [...] Os comediantes impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. Nos

tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos, finge-se ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos. Aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada o executa (DIDEROT, 2000, p. 79, 81).

Segundo Carlson (1997), Talma discorda de Diderot sobre a sensibilidade como instância prejudicial, uma vez que ela impediria certa monotonia e frieza do ator no palco, apesar de talvez corromper sua regularidade: “no estilo de um bom romântico, Talma jura que ‘prefere a interpretação sublime à interpretação perfeita’” (CARLSON, 1997, p. 209). Mas as duas teorias encontram-se quando percebem o ator como um veículo do dramaturgo, um observador da natureza e, sobretudo, um congregante de natureza e arte, sublime e grotesco, alguém que promove a “união do ideal e do verdadeiro” (TALMA citado por CARLSON, 1997, p. 209).

Beti Rabetti percebe um duplo sentido impresso nas atrizes românticas. Ao pensar a figura da atriz entre *commedia dell’arte* e romantismo (1989), a autora destaca para as atrizes dessa época a particularidade de ocuparem uma zona de transição, entre o anular-se perante o texto dramático e a exposição de seu acervo técnico-expressivo, oriundo de suas experiências melodramáticas no Boulevard du Temple, na investida de atrair um público, necessário para a sobrevivência daquele teatro: “a presença de um público pagante se coloca como instância cada vez mais definidora dos próprios mecanismos expressivos da arte teatral” (RABETTI, 1989, p. 66). Se essas atrizes alçavam-se ao posto de fornecedoras de dotes pessoais indispensáveis para a manutenção deste “negócio”, desta “empresa”, um teatro agora organizado em companhias, ao mesmo tempo a compreensão de seu ofício estava intimamente ligada ao entendimento de que ele nasce na visão de mundo de um autor:

Sabe-se hoje que a grande tradição interpretativa, de forte intensidade expressiva e emocional, das atrizes de melodrama do Boulevard, foi uma verdadeira escola prática para alcançar aqueles dotes que mais tarde tornar-se-iam exigências do movimento romântico em seu esplendor. [...] No entanto, como se vê, esta interferência de qualidade emocional e física mais individual, embora trazendo novamente à cena alguns daqueles elementos primeiramente atribuídos à presença feminina em cena, ocorre sempre no espaço determinado, em última instância, pela palavra do outro (RABETTI, 1989, p. 69).

O que se nota, portanto, é um ator que deve, simultaneamente, ser ele mesmo e ser outros (não só seu personagem, mas o conjunto de seus repertórios físicos, vocais etc.), de

preferência em igual proporção. Por um lado, o público não deve reconhecê-lo fora do palco, tamanha é a sua transmutação, sua doação à personagem do dramaturgo; por outro, não pode ser apenas um veículo nulo, frio, que interpreta segundo normas ou convenções – que, contudo, também não podem ser ignoradas. Deve ter “bom senso”, para pesar sua equidistância da personagem, entendida ao mesmo tempo como “real” e como uma idealização. “Real” na medida em que tem pontos de contato com o ator, necessários para que a interpretação seja crível, baseada na observação do mundo. “Ideal”, de modo que a natureza não se instaure no palco em toda a sua plenitude e crueza (pois deve-se ter decoro, além de que arte não é vida), e que a personagem não se torne inteiramente o ator.

Está claro que estamos exagerando os termos. Mas apenas para introduzirmos mais uma variável na nossa equação: não se trata mais, assim, só das relações entre atriz e personagem; elas pressupõem um autor. Por isto também nos voltamos aqui, diretamente, para *A Dama das Camélias*, mesmo porque Eleonora Duse, de acordo com Silvio D’Amico (citado por RABETTI, 1989), foi uma das atrizes do período que mais procuraram operar esse autoanulamento em prol da personagem, segundo ditames mais modernos.

Assim como fizemos com o debate sobre a categoria de gênero no capítulo 1, também aqui não poderíamos passar ao largo destas questões, que dizem respeito a uma colocação histórica e estética sobre *A Dama das Camélias* e Alexandre Dumas Filho na literatura teatral. Mas também não é nosso objetivo entrar em tais discussões, sequer questionar suas determinações. Entretanto, a ciência desta historicidade pode ser utilizada para uma observação de como estas questões são postas no interior da própria peça. Desta forma, estaremos ao mesmo tempo não priorizando um embate com os estudos e construindo uma percepção pessoal de suas influências em nosso trabalho. Na investida, e considerando que a maioria das abordagens históricas sobre *A Dama das Camélias* debruça-se sobre a copresença de realismo e romantismo, representados, essencial e muito sinteticamente, pelo tema da peça e a moral que ela encerra, nosso esforço será desmembrar os mecanismos que articulam estas duas presenças enquanto instâncias em choque, ou não.

Na perspectiva de Jean-Pierre Ryngaert (1995), uma peça é elaborada por meio de um conjunto de relações entre as personagens, de modo a construir uma ação dramática e, ao menos na maior parte dos casos (especialmente antes do século XX), apresentar uma intriga. Identificar esta intriga passa a ser a grande tarefa de alguém que visa entender os mecanismos de significação daquela obra; “a primeira tarefa consiste na identificação do conflito central.

Existe conflito quando um indivíduo é contrariado por um outro (uma personagem) ou quando se depara com um obstáculo social, psicológico, moral” (RYNGAERT, 1995, p. 64).

Sob um primeiro olhar, temos apenas um obstáculo à ação em *A Dama das Camélias*: Jorge Duval. É ele o único personagem que constitui de fato uma oposição à relação de Armando e Margarida ao longo de toda a peça. No entanto, se nos detivermos com um pouco mais de atenção, veremos rapidamente que o sr. Duval não seria muito mais que o veículo de uma moral, ou seja, apesar de ser a personagem que instaura um impedimento ao relacionamento de Margarida e Armando, ele não é o único que julga a união inapropriada. Antes de se apaixonar e decidir viver com Armando, a própria Margarida afirma, na cena IX do primeiro ato: “Coração... É a única ameaça de naufrágio na travessia que estou fazendo” (DUMAS, 1996, p. 27). Prudência, na segunda cena do quarto ato, interroga Armando se ele ainda pensa em Margarida e, quando ouve como resposta “Margarida me despediu de uma tal maneira, que percebi que fui um idiota me apaixonando daquele jeito” (DUMAS, 1996, p. 94), exclama: “mas o que você quer? Já estava a ponto de vender o que tinha!”.³³

Há algo de estranho, de incomum, naquela relação, percebido pela própria Margarida desde o primeiro diálogo que tem com Armando, quando tenta desesperaná-lo; vemos sua hesitação em aceitar aquele afeto, e posteriormente sua decisão consciente de trilhar um caminho que nota ser inadequado – decisão tomada menos por compreender a natureza do sentimento do que por julgá-lo inofensivo: “MARGARIDA – (*Margarida sozinha, olhando a porta fechada*). Por que não? Para quê? E entre estas duas frases minha vida vai e vem” (DUMAS, 1996, p. 33).

Jorge Duval, no duelo que trava com Margarida na cena IV do terceiro ato, enumera as instituições que formam o bom casamento, ou pelo menos uma união aceita e respeitada socialmente: família, religião e castidade. “E esta ligação, ou este casamento, que não teve a castidade por base, a religião por apoio, nem a família por resultado? Seria desculpável no rapaz, mas nunca no homem maduro...” (DUMAS, 1996, p. 77). Por sinal, esta cena é a única participação ativa de Jorge Duval na peça, quase como se uma personagem precisasse surgir para personificar os obstáculos sociais. O que vemos, portanto, é menos um antagonista do que alguém que, contra a sua vontade (como o próprio Duval sublinha para Margarida), vê-se forçado a mostrar as barreiras inevitáveis impostas por uma sociedade àquele tipo de união. E

³³ Para estas considerações, no corpo do presente trabalho, utilizamos a versão da peça de Dumas Filho traduzida por Gilda de Mello e Souza, publicada pela editora Paz e Terra em 1996.

nada mais adequado do que esta “voz da razão” provir da família – uma das instituições nobres – de Armando, o lado “puro” da relação, desviado do caminho correto por Margarida, a representação do “mau caminho”, da ausência completa das três instâncias (sem família, religião, muito menos castidade).

Estas três instâncias são mencionadas mais de uma vez ao longo da peça, como símbolos de uma dignidade almejada por todos, inclusive pela própria Margarida – que, apesar de não possuí-la, reconhece seu valor: “se soubesse que coração grande ele tem, como fala na mãe e na irmã!” (DUMAS, 1996, p. 37); Margarida faz esta afirmação para Prudência na primeira cena do segundo ato, evocando a família como sinônimo da bondade de Armando. Pouco antes de falecer, ela chega a justificar sua morte em nome da religião:

Mesmo que eu não quisesse, teria de me conformar, querido, é a vontade de Deus. Se eu fosse uma moça direita, se em mim tudo fosse puro, talvez ainda chorasse à ideia de te deixar neste mundo. [...] Creia, tudo o que Deus faz é bem feito (DUMAS, 1996, p. 125).

Sacrifício, afinal, um dos pilares do cristianismo e uma sina recorrente das encantatrizes europeias, como nos mostrou Jean Starobinski (2010).

A partir do momento em que tiramos a intriga do âmbito da personagem – operação recomendada por Ryngaert (1995, p. 64): “ao fixar a análise sobre as personagens, colocamos no terreno da anedota, raramente no da história” – vemos como o conflito central formase justamente no espaço de transição entre romantismo e realismo, destacado por tantos críticos como peculiar em *A Dama das Camélias*. Para além dos aspectos formais (e externos) da peça – a base biográfica e a escolha de uma cortesã como tema de uma obra teatral, contrapostas à noção de amor romântico e redentor, e a presença de valores moralistas latentes, por exemplo – vimos como preceitos realistas e românticos permeiam as diversas etapas da intriga,³⁴ que se funda nesta dualidade e no interior da personagem Margarida Gauthier.

Núcleo do drama, é em Margarida que esta problemática germina, e só devido a ela e através dela o conflito existe e se desenvolve. Uma vez estabelecido, ele se amplia e passa não só a envolver as outras personagens como a construir-se em parte por elas, mas apenas depois

³⁴ Para mais detalhes sobre o conceito de intriga e suas fases, ver Ryngaert (1995, p. 65) sobre o léxico da intriga: “a intriga não se reduz ao conflito. Mas o conflito comanda todo o léxico da arte de composição das peças de teatro”.

de devidamente amadurecido em Margarida. Nanami Sato (2008) vai mais além, e explora a dualidade sublime / grotesco também a partir da personagem da irmã de Armando, álibi de Jorge Duval para coibir Margarida, e da própria diferença entre duas naturezas de amor:

A personagem da irmã serve para marcar o contraste de dois tipos opostos de mulher: a que jamais deixa os limites do lar e a que se lança no mundo. Em outras palavras, a mulher só pode ser anjo, destinada ao papel de esposa-mãe, ou prostituta, reservada apenas para a satisfação física do homem. Pensando mais longe, pode-se dizer que a pureza de uma irmã e a sensualidade da outra representam a dificuldade de conciliar sentimento amoroso (puro) e sexualidade (pecaminosa); (SATO, 2008, p. 09).

Ainda assim – o que nos auxilia a confirmar nosso pensamento – a autora reflete que, a partir do momento em que a literatura clássica separa bruscamente o amor espiritual do físico, a única solução possível para a representação do amor pleno passa a ser unir os dois, “as figuras de anjo e cortesã” (SATO, 2008, p. 09) em uma mesma personagem. Mas uma vez diante da moral burguesa, a única salvação possível “na visão romântica – que é a de Dumas Filho” é através do próprio amor, e “o caminho para a salvação pelo amor passa pelo sofrimento, que é uma forma de purificação” (SATO, 2008, p. 09). Logo, para tematizar o amor romântico, Dumas Filho é obrigado a matar sua criação. Levado a condensar a personagem ainda mais (fora a condensação já inerente a ela, segundo a noção de Anatol Rosenfeld) para que ela seja portadora de um amor pleno, ele soma em Margarida Gauthier duas distintas formas de afeto – ou duas figuras femininas – e que se opõem à moral burguesa, instituição essencial do drama, para Dumas Filho.

De maneira completamente diferente, vemos aqui o amadurecimento da personagem até conquistar sua autonomia em relação à obra. Margarida Gauthier concentra uma problemática mais ampla que o universo de sua peça. Ainda assim, vemos como as questões de *A Dama das Camélias* não se encerram nela.

Quando inspira *A Traviata*, ópera de Giuseppe Verdi que estreia em Veneza em 06 de março de 1853 (GARZANTI, 1982, p. 749), *A Dama das Camélias* insere-se em mais uma teia de relações que, como as estéticas romântica e realista, permite infinitas discussões e contaminações: teatro e música. Pensemos a princípio esta presença musical apenas na obra de Dumas Filho.

O primeiro ato de *A Dama das Camélias* se passa na casa de Margarida. Dentre os móveis descritos pela didascália inicial, encontramos um piano. Poucos momentos antes da

chegada dos convidados para a ceia, Margarida dialoga com Varville e diz: “MARGARIDA – Não quer ir embora? / VARVILLE – Não. / – Então sente-se ao piano, é a única coisa que sabe fazer / – Que quer que eu toque? / – O que quiser” (DUMAS, 1996, p. 09); esta última fala de Margarida praticamente dispensa comentários. Não interessa que música Varville vá tocar, sequer o estilo ou a erudição, o importante é que haja uma atmosfera sonora, um ambiente melodioso. Podemos amenizar este dado se interpretarmos que o desejo pela execução de uma música se deva à “festa” prestes a acontecer. No entanto, nenhum convidado chegou ainda, e não há indício de qualquer iminência de visitas.

Com o correr do ato, os convidados chegam, e durante a ceia Margarida retoma o mesmo ímpeto: “MARGARIDA – Gastão, toque qualquer coisa para Saint-Gaudens dançar. / GASTÃO – Só sei uma polca. / – Pois que venha a polca! Vamos, Saint-Gaudens e Armando, arrastem a mesa” (DUMAS, 1996, p. 24). A vontade pela música – e pela dança, neste caso – desta vez chega a alterar completamente a cena, mudar o cenário; todos interrompem a ceia para celebrar a música, mais uma vez independente de qual seja – é aquela única que Gastão sabe tocar. No âmbito da trama, é um momento importante: além de originar o primeiro diálogo privado entre Margarida e Armando, quando este revela seu amor, é também a primeira vez que vemos Margarida sofrer da tuberculose (ela tem um acesso de tosse), doença que acabará acarretando sua morte no final da peça. Como vemos, a música atua, em alguma medida, como uma projeção dos anseios de Margarida, além de desempenhar um papel concreto no enredo.

Os atos dois e três acontecem, respectivamente, no quarto de Margarida e no seu refúgio de verão, a casa de campo onde ela e Armando vão para relaxar. Nestes dois ambientes, não há piano ou qualquer referência direta à música. Mas o quarto ato decorre em um salão na casa de Olímpia, ou seja, retornamos ao ambiente público no interior privado das casas. Nenhum piano é revelado pela didascália que abre o ato; contudo, ela descreve “Ruído de orquestra; dança, movimento” (DUMAS, 1996, p. 89). Ora, não temos a presença da música marcada concretamente por um piano ou qualquer instrumento musical, mas ela permeia a cena, envolve o ambiente da casa em festa. E não só um instrumento, mas um murmúrio “de orquestra”, o que sugere uma densidade, um volume sonoro. Neste ato, ao contrário do primeiro, a participação da música não é precisa, nem na sua intervenção nem no instrumento que ocupa o palco; ela é uma ideia, uma sensação, uma pulsação indispensável.

No quinto e último ato, com Margarida já no leito onde virá a falecer, temos o contrário. Um piano, no quarto de Margarida (pela primeira vez na peça em um cômodo estritamente privado), estacionado junto à lareira, que não é tocado em nenhum momento, nem cabe que seja – se levarmos em consideração as situações sempre festivas nas quais foi acionado até agora. Mas está lá, marca a cena, seu retrato, seu clima. Por fim, uma peça pontuada pela música, por vezes sem o instrumento em cena, termina em silêncio, mas com um piano, para que o espectador visualize esta ausência. O que mais importa para o presente trabalho: uma peça para a qual o olhar de nosso cronista, dramaturgo do teatro musicado, poderá definir-se com alguma particularidade especial.

A Dama das Camélias é a obra de Dumas Filho de maior cunho autobiográfico, mas não é a única com raízes na sociedade que o rodeava, segundo John Gassner (1974, p. 405) e Marvin Carlson (1997, p. 267). Este último nota, inclusive, nos prefácios do dramaturgo, uma preocupação em comunicar a existência de algumas personagens, ou as origens verídicas da estória.³⁵ Em certa medida, se seguirmos este entendimento, poderemos ver suas obras quase como capítulos de um diário pessoal, em que presenciamos entendimentos de mundo, a observação de um homem sobre a realidade que o cerca. Associado à presença musical constante que acabamos de observar, este aspecto (em especial, mas não exclusivamente) de retrato do cotidiano nos leva a crer, diferentemente da tradição que pende para a compreensão desta obra como uma peça realista padrão, que se trata, ao menos formalmente, de um *vaudeville*:

no século XIX, o vaudeville passa a ser, com Scribe (entre 1815 e 1850) e depois Labiche e Feydeau, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual. “O vaudeville [...] é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas (BERGSON, 1899, 78). *Peça bem-feita*, o *vaudeville* se prolonga hoje no *boulevard* que herdou sua vivacidade, seu espírito popular e suas *palavras de autor* (PAVIS, 1999, p. 427).

Segundo a *Enciclopedia Garzanti dello Spettacolo* (1982, p. 639), o “termo francês de etimologia incerta”³⁶ (tradução aproximativa nossa) pode ter duas origens: *vaux-de-vire* (local

³⁵ “O mundo de *Le Demi-monde* (1855), assegura-nos o prefácio, é ‘absolutamente verdadeiro’. Jeannine, em *Les Idées de Madame Aubry* [*As ideias da senhora Aubry*], diz Dumas, ‘realmente existia’; ele conservava um desenho dela em sua escrivaninha” (CARLSON, 1997, p. 267).

³⁶ “**vaudeville**, termine francese di etimo incerto che designava in origine certe canzoni popolari (alcuni dette delle vaux-de-Vire dal luogo di origine, altre chiamate voix-de-ville, voci della città)”; (*Enciclopedia Garzanti dello Spettacolo*, 1982, p. 639).

de origem) ou *voix-de-ville* (voz da cidade). As duas acepções sugerem uma representação, vozes, de características locais, ou mesmo uma atividade que é realizada por indivíduos deste local. Ainda que estes dois significados se encontrem, ou ainda que eles apontem para o próprio conceito de realismo no teatro,³⁷ parecem designar uma esfera mais específica do que o espelhamento da sociedade no palco da forma mais neutra possível. Ainda por cima, referem-se a estas “vozes”.

Exatamente como faz *A Dama das Camélias*: transporta para o palco a Paris da década de 1840, com seus conceitos, regras de conduta e convívio, o ambiente festivo das salas de estar, a vida marginalizada mas abastada (sustentada por terceiros) de uma cortesã de luxo, de forma embebida em música. E, como vimos, a peça não evoca este ambiente por meio de uma narrativa imparcial, pelo contrário: o tempo todo suscita análises das personagens e de suas ações com base nas noções de moral burguesa (que critica) e, sobretudo, de amor romântico. Se quisermos ir mais longe, incluindo uma pequena reflexão sobre o espaço na obra, também há sugestões de avaliações de pureza a partir da oposição cidade-campo, perceptível não só através das casas de Margarida e Olímpia em Paris (com sua ostentação nas salas de estar e jantar, espaços simultaneamente privados e públicos, de grande afluência de convidados) contrapostas à casa de campo onde Armando e Margarida refugiam-se durante o verão, mas também na própria diferenciação entre os casais Nichette/Gustavo e Olímpia/Saint-Gaudens.

Nesta direção, John Gassner (1974) sublinha certa superficialidade de Dumas Filho na tradução teatral da vida, afastando-o da estética realista:

o realismo europeu teria sido um exercício rotariano caso houvesse permanecido nas mãos de escritores como Dumas Filho e Augier. Faltava a estes autores a capacidade de tocar as emoções ou medir o homem dentro da sociedade com algo que fosse maior que um metro. Não tinham objetivo afora corrigir o mau comportamento nos termos da Sociedade para a Supressão do Vício, e seu horizonte não ia além das virtudes e lugares-comuns burgueses. Mesmo quando atacavam o poder do dinheiro na sociedade, estavam simplesmente levantando objeções à iniciativa dos

³⁷ Segundo o *Dicionário de Teatro*, “Realista (representação) – 1. Pontos de referência”: “o realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. É também uma técnica capaz de dar conta, de maneira objetiva, da realidade psicológica e social do homem. [...] Em todas as artes em que se encontra esboçado um retrato do homem ou da sociedade, a representação realista tenta dar uma imagem considerada adequada ao seu objeto, sem idealizar, interpretar pessoal ou incompletamente o real. A arte realista apresenta signos icônicos da realidade na qual se inspira” (PAVIS, 1999, p. 327). Vale conferir também “3. Realismo crítico”: “O realismo, diferentemente do naturalismo, não se limita à produção de aparências, nem à cópia do real. Para ele, não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade graças à sua atividade simbólica e lúdica” (PAVIS, 1999, p. 328).

capitalistas que estavam tornando a vida menos confortável para os membros da classe média menos providos de recursos; raramente desafiavam os padrões do dinheiro *per se* (GASSNER, 1974, p. 407).

Além deste caráter de transposição contestadora (ou não análoga) de uma fração específica da realidade para o palco, notamos em *A Dama das Camélias* também um esforço de manutenção da “voz da cidade” a partir do momento que veicula uma preferência pela vida longe de Paris, afastada de um grande centro urbano – um retorno aos princípios de um cotidiano simples, original, aí incluído o próprio ideal de amor romântico, concretizado para Margarida em Nichette e Gustavo. Na cena III do terceiro ato, Margarida, Nichette e Gustavo conversam:

NICHETTE – E você é feliz?

MARGARIDA – Se sou!

NICHETTE – Bem que eu dizia, Margarida, que a verdadeira felicidade está no sossego e na paz do coração. Quantas vezes eu e Gustavo comentamos – “Quando será que Margarida vai gostar de alguém e levar uma vida mais tranquila!”.

MARGARIDA – Pois é! O seu desejo se realizou, estou apaixonada e estou feliz; fiquei com inveja do amor de vocês dois.

GUSTAVO – O fato é que nós somos felizes, não é mesmo Nichette?

NICHETTE – Acho que somos e não fica assim tão caro. Você é uma grande dama, Margarida, e nunca foi nos visitar; mas se fosse também haveria de querer viver como nós dois. Está pensando que a vida que leva aqui é simples – imagine se visse os nossos dois quatinhos no 5º andar... as janelas dão para um jardim onde os donos nem aparecem! Como pode haver gente que não aproveita o seu jardim? (DUMAS FILHO, 1996, p. 63-64).

Em um extremo, Olímpia e Saint-Gaudens moram em Paris e estão sempre presentes nos encontros festivos, sejam eles na casa de Margarida ou na sua própria. São personagens de discursos empolgados, expansivos, e que incutem um ritmo mais acelerado ao diálogo. Frequentam locais públicos, como a Ópera de Paris, onde não raro encontram Margarida. Nichette e Gustavo, por outro lado, possuem uma fala que suscita um ritmo mais terno, mais cadenciado. Têm menor renda e veem Margarida com menos frequência, mas nos momentos-chave da peça. Por exemplo, na cena final, no quinto ato, os dois estão presentes, enquanto Saint-Gaudens manda um anel com um bilhete.

O tempo que Margarida e Armando passam juntos fora de Paris, em Auteil, no terceiro ato (quando acontece o diálogo que transcrevemos acima), é o mais feliz de toda a peça, o ápice do amor dos dois. Além disto, o fim do ato marca o fim da relação, que só será

retomada no limiar do quinto ato, culminando com a morte de Margarida. Se vimos que no terceiro ato não há piano ou referências diretas à música, vemos agora como ele abriga uma imagem de paz e felicidade associada à vida na província.

A própria Margarida Gauthier é conhecida como a dama das camélias, em alusão às flores que gosta de receber de presente e que sempre carrega consigo. A cortesã da cidade não se abstém de signos campestres constantemente presos à sua indumentária, acompanhando-a, compondo-a. O encontro campo-cidade, flor-ideia de dama virou título, tanto da peça quanto do romance, e mantém-se nas diversas línguas para as quais as obras foram traduzidas.

Em suma, de alguma forma, parece haver na peça uma apologia ao campo, ou uma sugestão da cidade como um ambiente que desvirtua os indivíduos, polui os valores. Neste sentido, o campo emerge como um guardião das características que progressivamente afirmarão a identidade da França em face de uma Europa cada vez mais desprovida de fronteiras. A cidade (especialmente Paris, nessa época), espaço público de constante contato com o mundo externo, começa a ser o agente que dilui pormenores regionais, transformando cada vez mais os moradores em “indivíduos internacionais”.

Nas imediações do meio-século, o *vaudeville* já havia criado o seu próprio corpo de personagens, extraídos da nova sociedade, num elenco em que estavam o marido ingênuo, o par romântico, os criados perspicazes, ingredientes desse espetáculo que brindava o público com canções. Scribe, um dos iniciadores do vago Realismo que fez limite com o Romantismo, soube transplantar para as suas peças, multiplicando as figuras, e sobretudo as situações, esta humanidade de estofos leve e sem grandes complicações (ARAÚJO, 1991, p. 193).

A representação do “local de origem” é feita, assim, pelo deslocamento do ideal de vida da cidade para o campo, aqui entendido não como espaço rural necessariamente, mas reduto dos aspectos originais de um grupo de pessoas. Beti Rabetti (2007), ao analisar esta característica, que considera canônica na tradição da comédia de costumes brasileira onde insere a comediografia carioca ligeira, que, com ajustes, persiste na comediografia carioca dos primeiros anos do século XX, a sintetiza nos veios da chamada:

oposição entre campo e cidade (Corte e província, capital federal e interior, centro da cidade e periferia) operada com frequência e com suaves atualizações que mantiveram, no entanto, a sempre essencial positividade do campo, reserva de valores morais que se andavam perdendo nos raros mas atrativos centros urbanos daquele longo período (RABETTI, 2007, p. 66).

Vemos semelhanças entre *A Dama das Camélias* e um *vaudeville* também devido à sua capacidade de sugerir a manutenção de um conjunto de costumes e princípios. Mas existem mais elementos do gênero sobre os quais não falamos. Segundo as obras consultadas,³⁸ a composição do *vaudeville* parte de canções populares, e ele se organiza por meio dos elementos da “peça bem-feita” (*pièce bien-faite*),³⁹ tal qual idealizada por Eugène Scribe (1791-1861). Já abordamos o primeiro elemento: *A Dama das Camélias* é permeada de música, fundo melódico e mesmo de um piano, que é tocado em cena para animar e fazer dançarem os presentes (adotamos aqui a noção de popular como algo reconhecidamente capaz de agradar, alegrar um número consideravelmente grande de pessoas); e em todas as suas incursões pontuais a música tem papel determinante. Sobre a influência do método de Scribe, vale salientar a admiração confessa de Dumas Filho pelo conterrâneo: “o dramaturgo que conhece o *homem* como Balzac o conhecia e o *teatro* como Scribe o conhecia será o maior dramaturgo que já existiu” (DUMAS Filho citado por CARLSON, 1997, p. 268).

Para além do elogio pessoal, Dumas Filho parece partidário de Scribe também em relação à função social do teatro, não tanto a de copiar e apresentar o mundo como ele realmente é, mas sim reconstruir este mundo, elaborá-lo em melhores moldes, mais perfeitos, mais morais: “o teatro deve mostrar o homem como ele é, mas só para lhe indicar o que ele pode se tornar e como consegui-lo” (DUMAS Filho citado por CARLSON, 1997, p. 268). O próprio Scribe, por sua vez, defende o terreno da ficção no palco como a melhor forma de entreter o espectador:

os espectadores vão ao teatro “não para instrução ou aprimoramento, mas por diversão e entretenimento, e o que mais os diverte não é a verdade, mas a ficção. Ver de novo o que se tem diante dos olhos diariamente não agrada, mas sim o que não é disponível no dia a dia: o extraordinário e o romântico (SCRIBE citado por CARLSON, 1997, p. 207-208).

³⁸ Obras consultadas: *Dicionário de Teatro* (VASCONCELLOS, 1987, p. 156, 216), *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 1999, p. 427), *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos* (GUINSBURG, 2009, p. 345-346), *Enciclopedia Garzanti dello Spetacolo* (1982, p. 639), *História do Teatro* (ARAÚJO, 1991, p. 192-194) e *Storia del Teatro Drammatico* (D’AMICO, 1982, p. 76-77).

³⁹ “Expressão usada unicamente no original francês, empregada pela crítica para designar um tipo de peça escrita de acordo com a fórmula ditada por Eugène Scribe (1791-1861), seu criador. Essa fórmula incluía, necessariamente, o uso de segredos, suspense, maquinações, surpresas, mal-entendidos, revelações e reviravoltas, a maioria das vezes em detrimento da caracterização e do conteúdo” (VASCONCELLOS, 1987, p. 156).

Enfim, em *A Dama das Camélias*, além da constatação de elementos que apontam fortemente para um *vaudeville*, como a presença marcante da música, a valorização do interior francês, entendido como “local de origem” de valores românticos, como o amor puro, e a estrutura da ação baseada em uma mecânica fixa (que inclui, por exemplo, a necessidade da *scène à faire*⁴⁰ e de um *raisonneur*,⁴¹ ambos também presentes na peça), nota-se ainda que alguns destes elementos distanciam-na da denominação “realista”, como sua leveza e considerável despreensão quanto a uma representação absolutamente fiel do mundo, e os desdobramentos dos mecanismos sociais deste mundo de maneira clara, neutra e lúdica (ao julgar e contestar, por exemplo, a moral burguesa ou a “nobreza” da vida na cidade).

Curiosamente, a primeira peça de Eugène Scribe, de 1816, foi um *vaudeville*, segundo Gassner (1974, p. 402). Sobre *A Dama das Camélias*, o mesmo Gassner afirma, também no bojo de uma rivalidade realista-romântica:

Está mais do que claro tratar-se de um preparado romântico – e uma beberagem que só pode ser ingerida por certo tipo de atriz. Contudo, sua evocação de um mundo sórdido introduzia um realismo descritivo maior que o costumeiramente encontrado no teatro (GASSNER, 1974, p. 405).

Outro apontamento para a consistente musicalidade da peça: Giuseppe Verdi foi um dos espectadores de *A Dama das Camélias*. Da plateia, viu no palco uma série de elementos, aspectos, características, e um ano depois a Europa assistiria em Veneza àquela mesma história, mas desta vez com uma música onipresente, uma música que se alça ao posto de linguagem principal. O enredo de *A Traviata* é o mesmo de *A Dama das Camélias*, e suas protagonistas, Violetta Valery e Margarida Gauthier, enfrentam idênticas inquietações e desempenham iguais funções na trama. Além de um indicativo vaudevillesco, mais uma vez *A Dama das Camélias* está em uma fronteira. Mais uma vez a presença da peça em dois

⁴⁰ *Scène à faire*: “complementando essa concepção [da peça bem-feita] de texto teatral fechado, Sarcey estabeleceu a necessidade de uma cena obrigatória (*scène à faire*), uma cena inescapável para o dramaturgo, sobretudo reveladora, conclusiva, solucionadora do conflito central” (GUINSBURG, 2009, p. 262). Em *A Dama das Camélias*, a última cena.

⁴¹ *Raisonneur*: “Palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade. De um modo geral, é uma personagem que acompanha o destino do protagonista – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador” (GUINSBURG, 2009, p. 292). Como sugerido, podemos perceber em Jorge Duval a função desta personagem em *A Dama das Camélias*, ainda que, em teoria, seja Armando o correspondente ficcional de Alexandre Dumas Filho, se considerarmos o caráter biográfico da peça.

universos distintos (ópera e teatro, como realismo e romantismo) pode ser entendida como um indício, ou até mais, uma demonstração, de que uma distinção desta espécie não passa de uma abstração. Necessária sim, pois dependemos de categorizações para estruturarmos qualquer tipo de cadeia de conhecimento. Mas móvel, fluida, disponível para intercalar-se com os outros universos existentes.

A mesma obra é expressa por meio da música e do teatro, da linguagem falada e da linguagem cantada, por atrizes e por cantoras, em “espaços teatrais” e em “espaços operísticos”. A coexistência de duas personagens semelhantes, ou melhor, de uma personagem que se manifesta em dois corpos, na mesma época, e subentendendo a possibilidade de que os públicos de teatro e ópera sejam diferentes, em termos predominantes, aponta para a pertinência de suas questões enquanto ícone, imagem do feminino em cena.

Com Dumas, e depois com Verdi, a sua figura tornou-se um símbolo da piedade e da compreensão humana em face de uma criatura frágil, vítima das convenções e da moral burguesa; de fato, “a equivocada” não é redimida, mas sacrificada, e o sacrifício é o de um amor puro e profundo, finalmente alcançado, mas irrealizável: tese que havia suscitado escândalo (GARZANTI, 1982, p. 749; tradução aproximativa nossa).⁴²

Margarida Gauthier / Violetta Valéry corporifica inquietações de espectadores que se estendem, no mínimo, de Paris a Veneza (se levarmos em consideração apenas as cidades de estreia de seus países natais). Inquietações não apenas psicológicas (como destaca a passagem acima) e sociais, mas também teatrais, românticas e/ou realistas, e o que é mais interessante: musicais. Se este ícone do palco escapa aos gêneros e comporta sempre um pendor de musicalidade à sua volta, então estamos falando de um feminino cuja abrangência ecoa para além de uma única forma de arte; seus detalhes, assim como seu encantamento, são também sensíveis à música. Basta “apenas” que um compositor – ou para o que interessa ao nosso tema, um ator – os saiba expressar, traduzindo esta “visão” sobre o feminino que Alexandre Dumas Filho entendeu teatral (mas sob a forma de *vaudeville*, atente-se) para sua “versão” musical, sonora, melódica.

⁴² “Con Dumas, e poi con Verdi, la sua figura è divenuta un simbolo della pietà e della comprensione umana nei confronti di una fragile creatura, vittima delle convenzioni e della morale borghese; infatti “la traviata” non viene redenta, ma sacrificata, e il sacrificio è quello di un amore puro e profondo, finalmente raggiunto, ma irrealizzabile: tesi questa che aveva suscitato scandalo” (GARZANTI, 1982, p. 749).

é talvez a partitura musical mais densa de interioridade psicológica de todo o teatro de ópera romântico: as figuras femininas verdianas anteriormente delineadas encontram em Violetta a mais alta e perfeita expressão, e impõe-se com esta um novo tipo de lirismo dramático (já delineado em *Luisa Miller*, 1849), não mais fundado sobre os violentos contrastes da paixão, mas sobre as sutis e frequentemente refinadas notações dos sentimentos (GARZANTI, 1982, p. 749; tradução aproximativa nossa).⁴³

Não operaremos um grande salto cognitivo se concluirmos que, se a existência paralela de duas versões de uma mesma personagem na Europa de meados do século XIX não só é possível, como redundante em um sucesso tremendo, nas duas línguas, sua fusão não deve alcançar menor resultado. Margarida Gauthier / Violetta Valéry talvez não seja a personagem que faz a Europa atentar para aspectos positivos do teatro musicado, que o continente já conhecia, mas pode ser vista ao menos como uma feliz experiência, quem sabe uma centelha, para futuras incursões densas, consistentes, no âmbito do teatro musicado e suas personagens femininas.

Naturalmente, esta ligação entre a peça *vaudeville* e a ópera diz respeito não só a uma personagem, mas a toda uma intriga, compreendida no sentido mais amplo do termo.⁴⁴ Estabelecemos a conexão através da(s) protagonista(s) pois entendemos que é a personagem nosso foco, e não toda a peça de Dumas Filho; também porque vemos nesta figura feminina o centro que polariza os vetores de sentido de ambas as obras.

No Brasil, curiosamente, *A Traviata* teria estreado antes de *A Dama das Camélias*. A obra de Verdi acontece pela primeira vez nos palcos brasileiros em 15 de dezembro de 1855 (ANDRADE, 1967, p. 53), enquanto *A Dama das Camélias* teria a sua noite de estreia em 07 de fevereiro de 1856 (FARIA, 2001, p. 88). De toda forma, assim como na Europa, não houve aqui grande distância entre os tempos de suas encenações. Quase trinta anos depois, e após inúmeras atrizes representarem o antológico papel de Margarida Gauthier diante da plateia brasileira, chega a vez de Eleonora Duse apresentar sua interpretação, em 17 de julho de 1885.

⁴³ “è forse la partitura musicale più densa di interiorità psicologica di tutto il teatro d’opera romantico: le figure femminili verdiane precedentemente delineate trovano in Violetta la più alta e perfetta espressione, e si impone con essa un nuovo tipo di lirismo drammatico (già delineato in *Luisa Miller*, 1849), non più fondato sui violenti contrasti delle passioni, ma su sottili e spesso raffinate notazioni dei sentimenti” (GARZANTI, 1982, p. 749).

⁴⁴ Tal qual explicitado por Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 63): “A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade [...] Desse ponto de vista, ela oferece uma visão mais abstrata da peça, corresponde a uma modelização relativa das obras”.

É sobre ela que falaremos daqui em diante. Aliás, antes de seguir, vale esclarecer uma terminologia: estaremos pensando uma visão sobre uma atuação. Para nos referirmos a esta atuação, utilizaremos o conceito de “modo de interpretar” (fundamental para quem objetiva pensar atores no palco e seus modos de atuar), proposto por Rabetti (1999), em seu texto sobre a atriz Dulcina de Moraes, já referido. Não visamos abordar suas questões, mas unicamente utilizar a noção que, no entendimento de Rabetti, espelha uma perspectiva mais ampla, que não se atém à categorização de um gênero, estilo, ou escola, por si só viciosas e redutoras:

Insiste-se na expressão “modo de interpretar” porque seu pressuposto é o de uma perspectiva histórico / cultural que não almeja elencar os traços característicos da interpretação de um ou mais atores para circunscrevê-los em estilo ou escola. As variáveis que entram em jogo na busca por um modo de interpretar, ao ampliarem os círculos de correlações e conexões entre diferentes ordens (ou faixas culturais), extrapolam o arco delimitado (e vicioso) de um “estilismo” que termina por fazer equivaler uma estreita relação de similaridade entre “gênero dramático” – “estilo de interpretação”. Em síntese, acredita-se que, para a história do ator, procurar fazer com que o modo se sobreponha ao gênero e ao estilo, permita ampliar o espaço da análise na medida em que dificulta avaliações valorativas e normatizadoras (RABETTI, 1999, p. 44).

Estritamente sobre a encenação de *A Dama das Camélias* pela Companhia Dramática Italiana na primeira temporada de Eleonora Duse no Brasil, Arthur Azevedo escreve uma crônica. Uma crônica, que apesar de não se ocupar inteiramente da encenação em si, transforma a noite de 17 de julho de 1885 em um verdadeiro marco histórico-artístico da obra de Dumas Filho no Rio de Janeiro. Esta crônica é publicada no dia 19 de julho, no *Diário de Notícias*, e é retomada mais três vezes ao longo da primeira estadia de Duse no Brasil: a primeira para rebater um crítico que desmereceu os comentários de Arthur Azevedo sobre a atuação da diva italiana na peça; a segunda para lembrar o talento da atriz em personagens “vítimas do amor”; e a terceira para lamentar o mal-estar de Duse, que a teria impedido de despedir-se do Rio de Janeiro em 1885 representando *A Dama das Camélias* (passagem já transcrita).⁴⁵

Veremos, daqui para frente, período a período, frase a frase, como se constrói o encantamento de Arthur Azevedo pela interpretação de Margarida Gauthier por Eleonora

⁴⁵ A crônica na íntegra e as passagens que se referem a ela, ou à interpretação de Eleonora Duse em *A Dama das Camélias* em 1885 no Brasil, compõem os anexos desta dissertação.

Duse, como esta crônica de 19/07/1885 que, apesar de isolada, é uma das poucas da primeira temporada de Duse no Brasil que se debruçam exclusivamente sobre uma encenação, além de ser uma das mais longas, indicando um novo paradigma de atuação feminina – ou ao menos no que diz respeito à peça de Dumas Filho.

A crônica inicia-se com a seguinte frase: “A festa artística da Duse-Checchi ficará eternamente gravada na memória de quantos tiveram a felicidade de se achar anteontem no teatro de S. Pedro de Alcântara” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02). O evento “festa artística” é um derivado dos espetáculos “em benefício”, como nos explica o *Dicionário do teatro brasileiro* (que, aliás, como exemplo, cita esta crônica de Arthur Azevedo): “os benefícios podiam transformar-se numa festa para o artista, numa demonstração de seu prestígio junto ao público e à imprensa” (GUINSBURG, 2009, p. 146). Ambos visavam arrecadar dinheiro para determinado artista ou sua família.⁴⁶

Vale reparar como a primeira frase de Arthur Azevedo sobre Eleonora Duse em *A Dama das Camélias* já introduz um mote importante de sua crônica, que associa àquela noite o estatuto de uma experiência singular. Continuando, no segundo parágrafo, o autor coloca:

Estavam presentes todas as pessoas para as quais a imprensa inventou o famoso *cliché* da “elite da sociedade fluminense”. Não havia um lugar vazio. A Duse, que tinha as suas razões de queixa contra o público, ficou anteontem reconciliada com ele. O leão dormia: despertou anteontem. Raras vezes temos assistido a uma ovação tão espontânea, tão entusiástica (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

Curiosamente, ao mesmo tempo em que ressalta a presença de personalidades célebres da sociedade carioca da época, o autor ironiza a imprensa e suas designações sociais. Por mais que não concorde com os critérios que estipularam tais pessoas como “elite” da sociedade fluminense, ou que seja contra o próprio hábito de categorização dos espectadores, ainda assim Arthur Azevedo se utiliza destas denominações para valorizar a interpretação de Margarida Gauthier por Eleonora Duse enquanto acontecimento memorável. O cronista destaca tanto a qualidade quanto a quantidade de espectadores – “não havia um lugar vazio”.

Em sua primeira crônica da temporada de Eleonora Duse no Brasil, em 27/06/1885 (*Diário de Notícias*, p. 01, col. 02), quando analisa a encenação de *Fedora*, de Victorien Sardou, Arthur Azevedo menciona com certa indignação o fato de o teatro São Pedro de

⁴⁶ Para uma excelente visão sobre o espetáculo “de benefício”, ver Chiaradia (1997).

Alcântara não ter estado lotado.⁴⁷ Possivelmente seja a esta “pouca” afluência de espectadores em suas peças anteriores que o cronista se refira quando fala das “razões de queixa contra o público” que teria Eleonora Duse. Infelizmente não encontramos mais dados que confirmem esta escassez de espectadores para as peças de Duse no Brasil. Mesmo o autor de “Foyer”, seção não assinada e adjacente à “De Palanque” no *Diário de Notícias*, ao falar sobre a representação de *Fedora* pela Companhia Dramática Italiana, encaminha os leitores para a coluna de Arthur Azevedo: “sem intenção de detidamente nos ocuparmos hoje com a companhia Checchi, enviamos os leitores para a secção – *De Palanque* e terminamos esta ligura notícia cumprimentando o Sr. T. Checchi” (*Diário de Notícias*, seção “Foyer”, 19/07/2885, p. 01, col. 04).

Na terceira frase, o “leão” pode referir-se tanto ao público quanto à atriz. Em ambas as leituras, mais uma vez vemos esboçada a imagem de uma virada, uma experiência surpreendente, inesperada, distinta de qualquer outra anterior. Se apelarmos para uma interpretação mais poética, ou ainda para a leitura que o cronista teria buscado provocar uma visão nos seus leitores, poderemos pensar que a metáfora sugere que o Rio de Janeiro não conhecia a arte do teatro, “de verdade”, até aquele dia: só com *A Dama das Camélias* e Eleonora Duse, no dia 17/07/1885, a cidade teria vivido uma ocasião, de fato, fortemente teatral.

Em seguida, o autor ressalta a excepcionalidade de uma ovação como aquela, caracterizando-a como espontânea e entusiástica. Espontâneo:⁴⁸ o aplauso como que se produz naturalmente no interior do espectador, e adquire uma dimensão grande o bastante para externar-se. A ovação é o resultado, tanto inerente quanto menor,⁴⁹ de todo um movimento emocional interno. Entusiasmo: o vocábulo suscita um lugar semelhante,⁵⁰ um fervor, uma flama, um estado de pura animação, uma sensação involuntária. A ideia de que o

⁴⁷ “Acreditam que o S. Pedro de Alcântara não se enchesse anteontem? Que houvesse alguns claros – poucos, é verdade – nas últimas filas de cadeiras, e alguns camarotes vazios?

Como se explica isto? Inaugura-se um teatro; representa-se a *Fédora*, – ou antes – a *Fedóra*, como dizem os italianos, ou antes a *Fedorá*, como dizem os franceses; estreia a Duse-Chechi, – e não há enchente real?!

Um teatro reformado, um drama aplaudido, uma atriz célebre...!

Como se explica isto?” (*Diário de Notícias*, 27/06/1885, p. 01, col. 02).

⁴⁸ “1. Que ocorre ou se manifesta voluntariamente, sem constrangimento ou suscitação externa; SINCERO [...] 3. Que se realiza sem premeditação, como que por instinto, como que por si mesmo” (iDicionário Aulete, s/d: s/p); “2. Que se desenvolveu sem cultura; natural” (FERREIRA, 1986, p. 708).

⁴⁹ Como a ponta de um “iceberg”.

⁵⁰ “1. Na Antiguidade, exaltação ou arrebatamento daqueles que estavam sob inspiração divina, como as sibilas, etc.; transe, transporte. 4. Veemência, vigor [...] 5. Dedicção ardente” (FERREIRA, 1986, p. 668); “2. Fervor, veemência com que se age; ARDOR; PAIXÃO; 3. Admiração fervorosa por algo ou alguém; ARREBATAMENTO” (iDicionário Aulete, s/d: s/p).

espectador deixa de ser senhor de si mesmo, abandonando-se em função da encantatriz, inspirado divinamente, encontra pontuações iniciais já em Ferreira (1986, p. 668), fato que merecerá desdobramento em estudo futuro.

Em ambas as palavras percebemos um descontrole, algo que tira o indivíduo de sua zona de conforto, impelindo-o a parar o que está fazendo ou sentindo para se doar ao objeto de sua admiração – em forma de aplausos, no caso. O objeto: Eleonora Duse. Este arrebatamento, tão incontrolável que leva à doação instantânea e empolgada da ovação: um encantamento; que tomaria posse do espectador, quase passando a agir em seu lugar, falando através dele.

No entanto, o que mais nos interessa aqui é que o conceito de Starobinski (2010) parece associar-se a outro, que ilustra não o ato de abandono de si em função da encantatriz, mas a apreciação racional imediatamente anterior: o conceito de prazer estético de Anatol Rosenfeld (2002) – que mencionamos rapidamente no capítulo 1. Para este autor, a apreensão mais total e plena de uma obra de arte ocorre quando o observador sente um “prazer estético” (ROSENFELD, 2002, p. 47). Tal prazer nasce da condição de a obra ficcional proporcionar a seu leitor/espectador, simultaneamente, vivência e contemplação. O valor estético transcende os valores morais, abarcando-os; o espectador/leitor tem consciência da importância destes valores morais, mas eles não são mais do que partes constitutivas, não são determinantes. A experiência estética suspende seu peso, fazendo com que o espectador/leitor os assimile sem julgamentos, mas com plena consciência e sensibilidade no olhar e, ao abranger suas divergências, percebe seu lugar no mundo.

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; [...] A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética que, enquanto suspende o peso real das outras valorizações, lhes assimila ao mesmo tempo a essência e a seriedade em todos os matizes (ROSENFELD, 2002, p. 48-49).

A euforia causada por Duse, percebida na maneira como Arthur Azevedo a descreve e pelo número de pessoas que ela parece abarcar, aponta para uma experiência deste porte. O foco de atenção do espectador transfere-se da moralidade da personagem – mote de grande parte das críticas atorais do período – para a forma como a atriz, com seus repertórios

atoriais, interpretativos, representou-a. A maneira de fazer, a entonação escolhida, os gestos realizados, cativam o espectador e trazem a sensação de algo totalmente novo a instaurar-se no palco do São Pedro. Mas esta ciência do “novo” só é possível graças a um conhecimento prévio do espectador do que habitualmente é feito, do que se espera daquela obra ou de uma passagem específica dela.

Outro fator essencial é a apreciação consciente; lembremos as duas etapas que levam ao encantamento: um agente externo (que seduz, que apresenta o desvio do caminho) e uma escolha que consente. Esta escolha é racional, ou semirracional: talvez delineie já os efeitos do encantamento progressivo provocado por Duse; talvez esboce a interação entre elementos racionais – os critérios de análise de Arthur Azevedo, por exemplo, seus parâmetros do que é “bom” e do que é “ruim” teatralmente – e emocionais, sensíveis, que processam o “novo”, o inesperado, o espaço de transição entre o conhecido (o texto, a personagem) e o desconhecido (a atriz Duse e seu modo de interpretar a personagem).

Notemos que até agora pensamos a apreciação de Arthur Azevedo sobre a atuação de Duse apenas a partir dos indícios da crônica sobre a repercussão no público. Realizamos este trajeto para seguir a ordem da escrita: primeiro Arthur Azevedo fala da grande impressão causada nele e no público pelo “modo de interpretar” de Duse, para depois tentar entender suas raízes. Felizmente, esta opção permitiu-nos também mostrar a importância dada por Arthur Azevedo ao público, à sua aceitação, ao mesmo tempo em que visualizamos como o lugar de onde fala nosso cronista tem relação com a noção de encantamento de Starobinski (2010), talvez associada aos conceitos de valor e prazer estéticos de Rosenfeld (2002).

Neste sentido, como já mencionado, Arthur Azevedo delineia-se mais como espectador do que como crítico – um espectador dramaturgo, preso dentro da cena – e sua crônica mais como um espaço de expressão de opiniões do que de análise criteriosa. Continuando a acompanhar a sequência da crônica de Arthur Azevedo, vejamos agora como o autor começa a constituir uma imagem da atuação de Duse na peça:

Esta senhora tem morrido um sem-número de vezes no Rio de Janeiro. Entre Emília das Neves e Lucinda Furtado Coelho, cinquenta damas das camélias têm tossido no palco brasileiro o seu interessante papel. Das que eu tenho visto morrer, algumas o fizeram mais teatralmente: nenhuma o fez ainda com tanta e tão pungente verdade (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

Aqui alcançamos dois pontos cruciais. O primeiro deles diz mais respeito a um método, a um tipo de percurso normalmente usado por Arthur Azevedo em suas análises de atuações: uma vez diante de algo que já foi feito, a comparação é inevitável. E no caso específico de *A Dama das Camélias*, isto ainda se acentua, pois, como já falamos, trata-se de um verdadeiro paradigma de atuação feminina na segunda metade do século XIX. E não só de atuação: o fato de a peça ter sido representada no Rio de Janeiro algumas vezes indica que também o público se interessava pelo papel de Margarida Gauthier, de variadas formas, por distintas atrizes, em função de observar no palco os infortúnios da personagem de Dumas Filho. Em outras palavras, o fato de o espectador já conhecer a personagem e sua trajetória não o afasta do teatro, pelo contrário, ele visa justamente presenciar um novo olhar, de uma outra atriz, com outra personalidade, enfim, uma maneira diversa de fazer (prazer estético). A personagem Margarida Gauthier, em 1885, já se constituía, assim, em uma personagem conhecida também pelo público do Rio de Janeiro, enquanto a atriz Eleonora Duse, não.

Nesta conjuntura, a relação com a crônica teatral muda, pois este espectador privilegiado, “conhecedor” da personagem e de suas possibilidades interpretativas, não lê a seção de Arthur Azevedo apenas para inteirar-se da trama e do tipo de atriz a quem a personagem principal se destina. Com expectativas sobre os modos de atuar, estabelece um diálogo com o cronista nesta direção. O próprio Arthur Azevedo deixa de ter apenas a função de introduzir o universo da peça, e assume um papel mais interativo com o público, de discussão sobre aquela atuação específica, aquele cenário peculiar, e assim por diante.⁵¹ Nestes casos, o recurso de diferenciar duas atrizes no mesmo papel, para assim individualizar o que cada uma tem de particular e precioso, é prática comum em suas crônicas – lembremos a passagem já transcrita aqui na qual Arthur Azevedo compara três atrizes (Duse, Tessero e Lucinda) em *Divorciemo-nos*, de Sardou.

O segundo ponto é o cerne de como o cronista recebeu a atuação de Duse em Margarida Gauthier: a atriz percebeu a personagem de maneira diferente; a “verdade” prevaleceu sobre a “teatralidade” (aqui aparentemente encarada como uma opção “mais simples”) sobre o que em geral se vê no palco ou se ouve dizer sobre esta personagem icônica do século XIX – também para o público do Rio de Janeiro. De forma irônica, parece que cronista e público são positivamente frustrados: como supostos conhecedores do papel, teriam

⁵¹ No início do capítulo 2 destacamos algumas noções salientadas por Flora Süssekind (2003) sobre a crônica teatral do século XIX, dentre elas o caráter de intimidade entre cronista e leitor e a abordagem do primeiro em relação ao segundo pelo viés do confidente ou do aprendiz. Vemos aqui um exemplo claro destas colocações.

alguns parâmetros de análise, oriundos de suas compreensões pessoais da personagem literária e da comparação com as intérpretes anteriores. Contudo, Eleonora Duse apresenta uma visão tão distinta da esperada, tão menos “teatral”, que esses parâmetros se tornam indiferentes, insuficientes. É como se Duse desconsiderasse as impressões deixadas pelas outras atrizes, inaugurando um novo caminho – talvez mesmo um novo padrão para as interpretações subseqüentes. Arthur Azevedo desenvolve o raciocínio no parágrafo seguinte:

A Duse, que é, talvez, uma Margarida Gautier menos tuberculosa do que cardíaca, teve o bom senso de desprezar as *ficelles* convencionais do seu papel, e aproximá-lo da verdade o mais que lhe foi possível (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

Arthur Azevedo opõe claramente as noções de verdade e convenção. Em melhores palavras, reconhece que as convenções teatrais – tão determinantes na época, e muito presentes nos critérios de análise de inúmeras crônicas do próprio Arthur Azevedo, como também aponta Flora Süssekind (2003) – nublam uma compreensão mais ampla de Margarida Gauthier, revelada agora em mais pormenores pela atriz italiana.

Na cena do 1º ato, quando Armando lhe diz que a ama, no grande diálogo com o velho Duval no 3º ato, em todo o 4º ato e na leitura da carta, no 5º, a grande artista encontrou efeitos novos, pequeninas coisas que escaparam às suas predecessoras. Ainda no último ato, quando a criada lhe vem anunciar a inesperada visita de Armando, o flamejar daqueles olhos, aquele desejo de viver, aquela reanimação fictícia do seu espírito, – como tudo isso foi feito debaixo de todas as regras da verdadeira arte de representar! (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

A ideia de que uma personagem possui camadas, e que não necessariamente todas elas são acessadas por todos os leitores/espectadores, ou mesmo intérpretes, nos faz lembrar o conceito de fragmento de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2004), tratado no primeiro capítulo, e como certas personagens enquadram-se nele. É o caso de Margarida Gauthier. A cortesã francesa é tão complexa, tão cheia de questões e conflitos a serem compreendidos e desdobrados (provenientes não só de sua psicologia, como vimos, mas de sua própria estrutura e função na peça, uma vez que concentra uma série de fatores que acabam por desencadear o conflito central), que diversas releituras são possíveis. O lugar da

“prostituta elegante” (FERREIRA, 1986, p. 487),⁵² que equilibra o sucesso financeiro – mesmo que oriundo de outras pessoas que a sustentam – e o *status* social, e as infinitas gradações em ambos os lados da balança, parece não encontrar limites de casos nem de análises por todo o mundo.

Margarida é uma mulher “masculinamente” bem-sucedida: estável no aspecto financeiro, dirige sua própria vida. Sua autonomia talvez aponte para um lugar predominantemente associado ao homem, uma vez que a personagem não existe “em função” de ninguém – como vimos no primeiro capítulo, por exemplo, no caso das esposas europeias que apareciam nos jornais como acompanhantes de seus maridos.⁵³ Ela também não ilustra uma circunstância específica, polarizando outras personagens da peça devido a um estado – como as escravas amas de leite ou as mães de soldados enviados para a guerra contra Napoleão. Desta forma, não se assemelha a nenhum dos exemplos de mulheres que vimos aparecer na imprensa carioca do século XIX que consultamos.

Para Arthur Azevedo, Eleonora Duse alcança níveis de entendimento do feminino – no sentido conceitual, ou seja, nas acepções que permeiam a mente de cada indivíduo, de qualquer época – presentes na musa de Dumas ainda não explorados por nenhuma outra atriz que tenha se apresentado no Rio de Janeiro. Se dividirmos a noção de personagem em duas partes, uma relativa à sua função dentro da obra e outra relativa à sua proximidade com o mundo “real”, veremos que Arthur Azevedo destaca em Eleonora Duse justamente sua capacidade de perceber a segunda parte, isto é, elementos de Margarida Gauthier que a aproximam da maior parte das mulheres:⁵⁴ angústias, medos, e mesmo alegrias, formas de expressar sua empolgação, de sorrir etc., facilmente identificáveis.

Vale lembrar que o cronista opôs, em passagem anterior, cenicamente, verdade e teatralidade. Talvez esta seja a questão para ele: outras intérpretes valorizaram aspectos reluzentes de Margarida, enquanto Duse procurou concebê-la, construí-la, a partir de indicadores textuais – nem sempre diretos, ou mesmo expostos. Para além da elaboração formal, talvez Duse em cena não tenha ficado preocupada com a tradução de emoções por meio de gestos claramente decifráveis, mas sim em externar sentimentos, e através de “janelas

⁵² Definição do dicionário para cortesã.

⁵³ “Tanto no **Correio** quanto na **Gazeta**, durante todo o período joanino, aparecem, em espaços discursivos bem marcados nos jornais – os relatos dos acontecimentos na Europa –, mulheres de diferentes hierarquias nobiliárquicas: rainhas, princesas de diferentes casas reais, duquesas, marquesas, etc. Em geral, aparecem como coadjuvantes de seus maridos, em relatos sobre eventos sociais e políticos” (FERREIRA, 2010, p. 08).

⁵⁴ Este raciocínio é semelhante à aproximação que fizemos da personagem com a ideia de fragmento, sendo que agora não visamos pensar seu descolamento da obra.

expressivas” habitualmente associadas à mulher,⁵⁵ como os olhos: “o flamejar daqueles olhos, aquele desejo de viver, aquela reanimação fictícia do seu espírito” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

Notemos que a sensação de “novidade” trazida por Duse não está apenas nas novas compreensões da personagem por ela elaboradas, mas também na opção da atriz de amenizar (ou mesmo ignorar) entendimentos anteriores já consagrados, como o foco no fato de que Margarida sofria de tuberculose,⁵⁶ como bem nota, com alguma ironia, Arthur Azevedo que, na passagem anterior, parece se referir a um redundante modo de atuar “tossindo”... (ver p. 84). Ao que tudo indica, Duse não via a doença como um dos significantes mais fundamentais de Margarida, e sua escolha por destacar outros aspectos da personagem cativou especialmente nosso cronista encantado.

“Alguns pombinhos voaram de uma frisa e foram cair no palco. Há muito tempo que esses inocentes bichinhos não tomavam parte nas ovações teatrais” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02). Mais uma vez (como quando falou da “*elite* da sociedade fluminense”), vemos Arthur Azevedo observar os acontecimentos como comprovações do caráter de “evento inesquecível” que teria sido a apresentação de *A Dama das Camélias* pela Companhia Dramática Italiana. É importante notar este dado, esta tentativa de construir uma visão, ainda que mitificada, exagerada – “espontânea”, “entusiasmada”, “encantada” – da atuação de Duse: essa visão – ou melhor, esse processo (talvez inconsciente) de elaboração de uma visão – progressivamente se afirmará como uma imagem, que moldará (ou modificará) um “padrão” para Arthur Azevedo, tanto da personagem Margarida Gauthier quanto da atriz Eleonora Duse. E, em parte, também do feminino, conseqüentemente.

Não tenho expressões para dizer o que se passou depois do 5º ato. Em linguagem popular há uma frase que exprime perfeitamente o caso: – Parecia que vinha o teatro abaixo. – À décima chamada, a cena ficou juncada de chapéus: já não havia flores... Alguns espectadores saltaram ao palco, e entre eles o Vasques, que se ajoelhou e beijou a mão à Duse, como noutra época fizera à Ristori (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

⁵⁵ Vimos nas análises das personagens do primeiro capítulo (especialmente em Maria, de *Gonzaga ou a Revolução de Minas*) como certos pontos do corpo são recorrentes dramaturgicamente para a apreciação (não teatral, não entre plateia e palco, como aqui) do feminino.

⁵⁶ Um dado não necessariamente relevante, mas no mínimo inquietante: a mãe de Duse havia morrido de tuberculose dez anos antes (PONTIERO, 1995, p. 32-33).

Novamente a aprovação do público transforma-se em uma prova da qualidade da encenação.

Tocamos em uma série de questões, relativas a uma visão sobre atrizes e personagens, através de uma abordagem da crônica de Arthur Azevedo, parágrafo a parágrafo. Saíamos agora do âmbito da análise da crônica especificamente, no intuito de tentar entender a escrita e a visão de Arthur Azevedo com um olhar mais amplo. Para começar, podemos nos perguntar: de onde fala o jornalista? Como Arthur Azevedo vê sua crônica? Já enumeramos, segundo Sússekind (2003), mecanismos utilizados pela crítica teatral da virada do século XIX para avaliar um espetáculo. Vejamos a informalidade, que faz o texto assumir proporções de uma “crônica mundana” (SÜSSEKIND, 2003, p. 65) e, neste sentido, a opção do cronista por considerar seu leitor aprendiz ou confidente: no segundo caso, como um bom e inocente espectador, fica evidente que todo este deslumbre por Duse, esta admiração progressiva, poderia espelhar sua “conversa ao pé do ouvido” (SÜSSEKIND, 2003, p. 62), o detalhamento de um amigo a outro de como foi a experiência no teatro naquela noite. Em outras palavras, a crônica torna-se um relato pessoal de uma experiência social.

Por outro lado, pensar as acepções possíveis do primeiro caso mostra-se uma tarefa mais profunda, e agrega os possíveis erros que uma tentativa de descortinar intenções, visões, pode engendrar. Inicialmente, considerar a influência externa (francesa, sobretudo, mas também italiana) como determinante para a reflexão que Arthur Azevedo deseja divulgar sobre a atuação de Duse pode mostrar-se redutora, a partir do momento em que se descarta (ou se atenua muito) a hipótese de o cronista / dramaturgo ter realmente gostado da atriz no palco mas não saber explicar por quê. Esta hipótese foi a que levantamos quando falamos de um espaço de transição – análogo ao de romantismo/realismo em *A Dama das Camélias* – entre as apreciações consciente e inconsciente, próprio do encantamento.

Não obstante, investir na compreensão de que agentes conceituais externos possam de fato ter moldado a visão de Arthur Azevedo mostra-se frutífero na medida em que mapeamos percursos, confluências. Nesta trajetória, vamos pensar em primeiro lugar em seu maior modelo de crítico teatral – que influencia, naturalmente, no modo como o próprio Arthur Azevedo vê suas crônicas e seu papel na imprensa – destacado pelo próprio cronista inúmeras vezes: Francisque Sarcey (1827-1899). Carlson (1997, p. 276) nos diz que “entre os defensores de Scribe estava o principal crítico teatral francês da segunda metade do século

XIX”, e destaca sua preocupação com a visão do público, muito mais do que com prerrogativas estéticas previamente estabelecidas e entendidas como diretrizes formais:

o efeito sobre o público foi sempre sua pedra de toque. Assim, ele reconhece o argumento de Hugo segundo o qual na realidade as lágrimas às vezes se misturam com o riso e o sublime é visto como justaposto ao grotesco, porém este não é necessariamente um argumento a favor da criação no palco de uma imitação da realidade. [...] Sarcey só recomendava as mudanças abruptas se o público pudesse chegar a aceitá-las; ele admite que os dramaturgos de sua época podiam introduzir certo grau de grotesco que teria sido inaceitável em 1817, já que as ideias e o gosto do público haviam mudado desde então (CARLSON, 1997, p. 276).

Se Arthur Azevedo partilha esta premissa de aceitação do público como parâmetro de análise de espetáculos, podemos compreender, por exemplo, sua veemente defesa da “verdade” de Duse em detrimento da “convenção” impressa por grande parte das intérpretes anteriores de Margarida Gauthier. A própria denominação, “verdade”, desenha aquela interpretação como a mais crível, a mais próxima da vida, do público, facilitando a identificação – assim como “convenção” sugere certa incapacidade de ser verossímil, “natural” na atuação. Na verdade, a contraposição é aí instaurada com base no que o público (tratado como unidade, bloco homogêneo) saudou. Vimos como Arthur Azevedo recorre repetidas vezes à aprovação do público para afirmar a qualidade de um espetáculo; no entanto, esta linha de raciocínio deriva da questão: o que era “o público” para Arthur Azevedo? Pergunta escorregadia, a começar pela própria singularização de um grande grupo de pessoas. Também porque, instância extremamente imprecisa, definir o público do Rio de Janeiro no século XIX mostra-se um beco sem saída. Ainda mais para nosso trabalho, que não propôs se dedicar a defini-lo nem a desvendar como Arthur Azevedo o definia.

Outra limitação deste entendimento é ignorar como o próprio Arthur Azevedo se colocava perante seus leitores (na vertente que considera o público como aprendiz, vale lembrar): um guia, um professor, alguém supostamente mais capacitado que exprime sua opinião em suas crônicas como quem informa um caminho a ser seguido, ou mais ainda, forma um “gosto” pelo teatro. Aparentemente também não inserido no bojo das discussões europeias por uma reformulação das estéticas dramáticas, a questão para Arthur Azevedo não é inaugurar uma nova percepção do teatro enquanto equilíbrio entre realidade e ficção, sublime e grotesco. Sarcey utiliza-se do público neste sentido, pois acredita, segundo Carlson (1997), que sua apreciação do palco – a quem ele se destina, afinal – é mais valiosa do que

colocações teóricas. Arthur Azevedo trilha a direção contrária: formar o público brasileiro para que ele saiba apreciar a arte dramática tanto quanto o europeu, percebido em estágio posterior e superior ao nosso. Por mais que leve em conta a resposta do público na hora de avaliar um espetáculo, julgar que esta resposta se sobrepõe ao exame pessoal do cronista – ao olhar direto do cronista sobre a atriz – talvez seja valorizar demais os termos.

Como sabemos, a força das ideias europeias é um ponto fundamental no Brasil.⁵⁷ Marcado por uma “consciência amena do atraso” – noção de Antonio Candido discutida por tantos intelectuais, inclusive para a questão do nosso teatro, com Beti Rabetti (2007, p. 63) – o país importa tudo, especialmente da França, e o Romantismo acaba por impregnar-se em nossa sociedade de um modo que não ocorreu na Europa. Lá, um movimento de teor explosivo mas de curta duração; aqui, a nossa principal diretriz estética que permeia todo o século XIX. Assim, enquanto tratamos da recepção, por exemplo, de *A Dama das Camélias* na França como uma tensão entre realismo e romantismo, aqui temos que relativizar esta tensão. Mesmo porque os “ídolos” eleitos por nossos cronistas, e cujas reflexões são consideradas isoladamente, na Europa, por vezes, sua repercussão se dava através de uma lógica comparativa, ou partidária.

Com as obras “em série” de Scribe e Sardou (também profusamente utilizadas por nossos adeptos do romantismo), os ideais românticos de Lessing e Hugo descem ao mais tolo lugar comum e esta corrente começa a abrir espaço para a reação realista / naturalista de meados do século XIX (BRAGA, 1994, p. 155).

Além de Sarcey, exemplar do ponto de vista de Arthur Azevedo como crítico, Victorien Sardou é o seu correspondente dramaturgic. Estes dois padrões não são absolutos, e muitas vezes Arthur Azevedo discorda de suas colocações ou, no caso de Sardou, critica sua obra: “Se Victorien Sardou fosse meu camarada como Demetrio Toledo, eu teria dois desgostos neste folhetim, porque também *Madame Sans-gêne* me desagradou como peça de teatro” (*A Notícia*, 05/08/1897, p. 02, col. 04). Mas podemos pensar, por exemplo, que a admiração por Eleonora Duse pode ter sido influenciada pelo gosto dos ídolos franceses; se não objetivamente, por elogios que o crítico lhe fez ou peças que o dramaturgo teria escrito

⁵⁷ “Independentemente da modalidade do registro, foi o olhar do estrangeiro que nos enquadrou, ao mesmo tempo em que educava o nosso olhar, para que nós mesmos pudéssemos nos mirar nos espelhos da cultura importada de seus países de origem” (MAUAD, 1997, p. 184).

diretamente para ela, mas ao menos por aproximações com as musas dos dois, reconhecíveis nos comentários do primeiro e nas personagens (ou tipos de personagem) do segundo.

Em relação a este ponto, isto é, sobre a ciência de Arthur Azevedo do lugar ocupado por Eleonora Duse no quadro de atrizes europeias, ou mesmo especificamente sobre seu modo de interpretar, têm-se algumas informações contraditórias. O autor salienta em sua crônica de 23/06/1885, antes de a diva italiana chegar ao Brasil:

Dizem-nos maravilhas da Duse-Checchi e do César Rossi, as duas principais estrelas da constelação Ciachi. Efetivamente tenho visto a fotografia desses dois artistas em muitas caixas de fósforos de cera, e lá, na pátria do ideal, quando o retrato de um indivíduo entra no domínio da indústria fosfórica, é porque esse indivíduo vale muito. Na Itália, toda a moderna geração artística, literária e política está fotografada nas caixinhas de papelão de Trofarello, “di Torino” (*Diário de Notícias*, 23/06/1885, p. 01, col. 02).

Esta passagem dá a entender que Arthur Azevedo não conhece Eleonora Duse em termos de atuação, apenas o seu sucesso, a sua fama na Europa. No entanto, posteriormente, o cronista irá reconhecer a si mesmo como um dos primeiros a aplaudir seu talento,⁵⁸ pioneirismo reiterado por alguns estudiosos de referência, como Raimundo Magalhães Júnior⁵⁹ e Sábato Magaldi.⁶⁰ Ora, se a atriz aparece nas caixinhas de fósforos, e se “toda a moderna geração artística” italiana está ali representada, Eleonora Duse já seria conhecida o suficiente em 1885 para, no mínimo, ser alocada na categoria de uma atriz italiana “moderna”. Afora, claro está, a fama, tudo o que ela conquistou, as companhias por onde passou, as críticas que recebeu, o grande público que encantou, até chegar ao nível de celebridade impressa em propagandas. Então, como Arthur Azevedo é um dos primeiros a proclamar seu talento no mundo? A não ser, obviamente, que a noção de “primeiro” do cronista, de Sábato ou Raimundo Magalhães se aplique exclusivamente ao Brasil, ou que sua referência seja uma apreensão da crítica francesa, por exemplo, de determinada densidade. Esta segunda suposição é, aliás, indicada por Arthur Azevedo em sua crônica de 11/07/1885:

⁵⁸ “Muita gente ha de estar lembrada que na minha seção *De palanque*, do saudoso *Diario de Noticias*, fui no Rio de Janeiro o maior campeão da inolvidavel artista, quando aqui se apresentou **sem nome, sem recomendação**, mas já na força do seu divino talento [...] Oxalá que ela voltasse agora triunfante e celebre, a esta formosa terra onde **recebeu, por bem dizer, o seu batismo de gloria**, e onde deixou um publico fanatisado que a acolheria nos braços com explosões sinceras de entusiasmo e de amor! (*A Notícia*, 01/07/1897, p. 02, col. 06; grifos nossos).

⁵⁹ Arthur Azevedo foi, assim, dos primeiros a reconhecer e a saudar o gênio de Eleonora Duse (MAGALHÃES, 1966, p. 89).

⁶⁰ “Crítico de visão, foi dos primeiros a proclamar o gênio de Eleonora Duse, ainda Duse-Checchi, quando veio ao Brasil com 25 anos de idade, em 1885” (MAGALDI, 1997, p. 165).

Há tempos esteve ele [o empresário Cesar Ciacchi] em trato com Sarah Bernhardt para uma digressão à América do Sul; estou convencido porém, de que hoje deseja poupar à célebre atriz o dissabor de representar para os bancos – sem alusão ao do Brasil, proprietário do S. Pedro.

É isso, infelizmente, o que sucede à Duse, que, no meu fraco entender, vale alguma coisa mais que a própria Sarah.

O seu nome não é certamente conhecido como o da outra, que, à força de rufar, tem rasgado as peles de todos os tambores da *réclame*; mas dentro em pouco tempo verão que a fama do seu talento se tornará universal.

Sabem o que lhe falta? Falta-lhe a consagração de Paris. E nada mais.

Mas se os macacos... (*Diário de Notícias*, 11/07/1885, p. 01, col. 02).

Neste caso, Arthur Azevedo reforçaria o desconhecimento internacional de Duse, ao mesmo tempo em que vislumbraria seu sucesso em Paris como catapulta para a glória mundial. Com esta passagem, exclui-se a possibilidade de sua recepção de Eleonora Duse ter sido influenciada por Francisque Sarcey ou Victorien Sardou, e acentua-se nossa hipótese de seu encantamento ter sido formado na fronteira entre o desconhecimento da atriz e o conhecimento da personagem.

Nestas circunstâncias, a visão do cronista sobre Eleonora Duse como Margarida Gauthier desenha-se essencialmente em função da silhueta de uma personagem entendida como “vítima do amor” (*Diário de Notícias*, 13/09/1885, p. 01, col. 02) e de uma atriz cuja “anulação pessoal” permite a percepção de seus infortúnios de maneira mais completa e pormenorizada do que a maioria das intérpretes assistidas pelo espectador Arthur Azevedo o havia feito até então.

Aquele papel é dos que se não amoldam à sua índole artística, visivelmente talhada para os papéis de vítima. Ninguém será capaz de representar como ela a *Denise*, a *Fernanda*, a *Odete* e a *Dama das Camélias*. As peças em que a Duse é verdadeiramente notável formam uma série que poderia ter por título coletivo *As vítimas do amor*.

Mas desde o momento em que a grande atriz se transforma em Teodora, Margarida Larocque, Clara de Beaulieu, Suzana d’Ange, ou quaisquer outras heroínas tirânicas, autoritárias, maliciosas, cínicas ou hipócritas desmerece naturalmente o seu trabalho artístico (*Diário de Notícias*, 13/09/1885, p. 01, col. 02).

Como dramaturgo do teatro musicado do final do século XIX e início do XX, Arthur Azevedo faz-se portador de uma preferência estética – ou de uma visualidade, se se preferir – de valorização da figura da mulher como personagem central no palco. Podemos também observá-lo através do prisma de uma facilidade, ou de uma inclinação, em associar

personagens a tipos bem definidos de atrizes, do mesmo modo em que as percebe menos em sua individualidade e mais como partes de um jogo de forças, no qual cada uma desempenha sua função em prol da obra como um todo (a coreografia, o culminar da trama, sua moralidade, o efeito cômico, dentre outros). A nosso ver, estes dados somam-se às tendências gerais da crônica teatral do período, que incutem o ideal de “adequação” na análise espetacular, aí incluídas a tipificação dos atores e a exigência de decoro:

não me parece que, para fazer rir a uma parte da plateia, ou antes, das galerias, tenhamos o direito de trazer ao palco as indecências que se toleravam na Grécia, há dois mil anos, e que já não se compadecem com a nossa civilização moral (AZEVEDO, Arthur [*A Notícia*, 13/09/1894] citado por SÜSSEKIND, 2003, p. 72).

O resultado é um Arthur Azevedo – dramaturgo e cronista encantado – cuja visão sobre a personagem feminina de *A Dama das Camélias* constitui-se fundamentalmente a partir de sua imagem como núcleo depositário de um conjunto de vetores oriundos da dinâmica da intriga: uma vítima, enfim – simultaneamente o centro da ação, mas sem “agir”. Neste viés de entendimento, uma atriz que não “age” sobre a personagem, isto é, menos propícia a imprimir sua marca pessoal na personificação de Margarida Gauthier, é vista como mais “adequada” a este tipo de papel.

Arriscamos considerar que a compreensão de Arthur Azevedo da peça de Dumas Filho, e especialmente de sua protagonista, pende para sua parcela romântica – o que está em consonância com os pressupostos estéticos que se instauraram no Brasil com tanta propriedade – na qual o que importa é menos sua vertente realista “fatia-de-vida” (CARLSON, 1997, p. 268) do que sua moral, vista não como a morte de Margarida simbolizando a coroação das imposições sociais, mas sim a “elevação da alma pelo amor” (SATO, 2008, p. 08). Assim, a atriz Eleonora Duse e a personagem Margarida Gauthier combinam, enquanto imagens do feminino de Arthur Azevedo, um modo de ser que age de acordo com o que lhes é solicitado, que “dança conforme a música”.

Se, nesta proposta de leitura, a passividade do feminino compromete o entendimento da sedução como um ato da encantatriz, devemos lembrar que Starobinski (2010, p. 41) realça diversas vezes que esta ação de desviar o herói de seu caminho não é deliberadamente voluntária na figura feminina, mas uma influência sobrenatural. Margarida Gauthier é levada a agir tanto devido à moral burguesa (a magia maléfica) quanto ao seu amor (contramagia

superior), assim como Duse divide-se entre a obediência ao autor, na leitura que faz da personagem sem levar em conta sua personalidade, e o momento em que impõe sua vontade, suas opções de interpretação, quando se torna, por exemplo, “uma Margarida Gautier menos tuberculosa do que cardíaca” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02). Aqui, nestes dois exemplos específicos (Duse e Margarida), podemos notar semelhanças entre a visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena e a percepção futura de Silvio D’Amico (citado por RABETTI, 2004, p. 29) da atuação de Duse como paradigmática de uma modernidade atorial italiana, na qual o ator, este “recipiente dócil, venha a expressar algo de sua própria personalidade”.

Nesta imagem do feminino, a atriz-personagem, o ser Duse-Margarida, incorpora a função de acumular sentidos provenientes dos quatro cantos da cena e redirecioná-los, com “estilo”, para seus espectadores, que se deslumbram progressivamente à medida que se dão conta da densidade que se doa diante deles. Ela se impõe, não em demasia a ponto de anular os outros componentes da cena, mas o suficiente para tornar-se o veículo de comunicação entre palco e plateia, gerando uma gravidade, uma identificação, irreversíveis. E esta gravidade será tanto maior quanto mais poderosa for a capacidade da encantatriz de administrar esta responsabilidade e temperá-la com suas características pessoais (o que chamamos de “estilo”).

Uma grande atriz, a Duse-Checchi impõe-se neste momento à minha atenção, à minha admiração; que outro, senão ela, deve ser hoje o objeto destas mal traçadas regras? Não me lembra ter visto nunca, em teatro algum, atriz que tanto me impressionasse e comovesse. Questão de simpatia? Talvez. Estarei iludido? Pode ser. Erro? Quem sabe? (*Diário de Notícias*, 01/07/1885, p. 01, col. 02).

Vemos nesta passagem do início da primeira temporada de Eleonora Duse no Brasil a tomada de consciência de Arthur Azevedo de seu encantamento. Fruto do pressuposto do desconhecido, ele não necessariamente se manifesta de forma negativa, apenas involuntária, e descontrolada. Contudo, depois que o dramaturgo cronista se dá conta do “feitiço”, ponto em que não existe mais volta, ele simplesmente o leva às últimas consequências, entregando camélias à Duse, escrevendo cartas à Duse,⁶¹ publicando escritos de Duse em suas crônicas;⁶²

⁶¹ “O meu bom amigo Artur Azevedo, depois de oferecer à heroína da noite um modesto *bouquet*, em nome da redação desta folha, entregou-lhe também uma camélia, acompanhada por estes oito versos infelizes” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

normalmente na terceira pessoa, como se Arthur Azevedo não fosse o autor, mas um amigo próximo – o fato de assinar a coluna com o pseudônimo “Eloy, o herói” já indica sua intenção de esconder a identidade. Esse procedimento desencadeia um efeito no mínimo interessante para nós, uma vez que vemos o próprio cronista manifestar o desejo, “heroico”, de diferenciar o espectador “imparcial” daquele deslumbrado, seduzido, cujo discernimento crítico já se esvaiu há algum tempo. Tentamos entender aqui a natureza desse encantamento, o desabrochar de uma visão; como se formou no interior de Arthur Azevedo e, na medida do possível, como e por que se desenvolveu.

Uma ressalva a ser feita é que mantivemos as discussões no seio do teatro francês. Isto ocorreu por três razões. Em primeiro lugar, por um esforço em dar conta das influências do teatro brasileiro, particularmente em Arthur Azevedo, que se espelham, como falamos, acima de tudo em Paris, centro artístico-cultural da Europa no período. Em segundo, pela limitação temporal, que nos impediu, por exemplo, de chegar à Itália mais detidamente, berço do “teatro musicado”, de Eleonora Duse, Giuseppe Verdi e *A Traviata*. Em terceiro, pela própria reincidência, nos estudos de referência, de associação da origem dos movimentos teatrais europeus da época, de um modo geral, à França (naturalmente, a própria constatação de Paris como núcleo polarizador só vem corroborar os textos, que buscam menos as raízes das estéticas do que o momento em que adquirem certa proporção). Decio de Almeida Prado explica esta impressão, no que tange ao Romantismo, a partir da “batalha do Hernani”:

Foi o momento exato em que as correntes estéticas minoritárias, de procedência inglesa, espanhola ou alemã, penetrando na cidade adversária, recebendo o aval poderoso de Paris, centro literário da Europa, tornaram-se majoritárias. Daí o aparente paradoxo histórico: o Romantismo teatral, engendrado fora da França, e contra ela, será e apresentar-se-á ao mundo ocidental como um fenômeno predominantemente francês (PRADO, 2005, p. 169).

Um desdobramento deste estudo, com vistas ao aprofundamento das relações entre música e teatro nas atuações do século XIX, certamente contribuirá para ajustes de rotas.

⁶² “O meu melhor amigo (já sabem que me refiro a Artur Azevedo) está que não cabe na pele. O felizardo foi ontem agradavelmente surpreendido por uma carta da Duse-Checchi, e, sem mais tir-te nem guar-te, mandou pedir-lhe licença para publicá-la integralmente nesta seção. Alcançou-a, mas sob a condição de suprimir o trecho que vai substituído por uma linha de reticências” (*Diário de Notícias*, 19/07/1885, p. 01, col. 02).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos nesta dissertação contribuir para uma percepção da visão de Arthur Azevedo sobre o feminino em cena. Para tanto, recorreremos a seus escritos jornalísticos sobre Eleonora Duse em *A Dama das Camélias*, em sua primeira temporada no Brasil, de 25 de junho a 16 de setembro de 1885, amparados em algumas análises da peça e histórias de atuação. E orientados, dentre outros, fundamentalmente por Jean Starobinski (2010) e suas noções ligadas ao fenômeno que chamou “encantatrizes”.

Quanto às questões levantadas, uma que nos parece particularmente interessante é como Arthur Azevedo opera sua apreciação da atriz italiana através da premissa do novo, do desconhecimento. E como esta sensação de novidade é potencializada a partir do momento em que a personagem representada tem já um histórico no Brasil, e nosso cronista dramaturgo se habituou a vê-la em cena por variado número de atrizes. Arthur Azevedo só tem plena consciência do caráter extra-ordinário (incomum) da interpretação de Duse quando contrapõe sua atuação às anteriores, percebendo nela diversos elementos inéditos, o que o leva a questionar a noção de uma “verdade” cênica, que opõe tanto à ideia de “convenção” quanto à de “teatralidade”.

Os dois últimos conceitos parecem designar um conjunto de gestos e dicções ditado por um imaginário externo à atriz, isto é, como se as intérpretes anteriores obedecessem a uma determinação geral, a uma codificação coletiva, do que deve ser feito no palco para dar conta com plenitude da personagem Margarida Gauthier. O resultado são atuações que se assemelham. No outro polo, a “verdade” de Duse parece associar sua interpretação a uma procura da personagem “genuína”, “original”, uma elaboração do papel que não se baseia em uma estética preestabelecida, e por isto recorre a seu reduto primeiro, o texto. Este, apesar de inquestionável para Arthur Azevedo, depositário dos sentidos que devem ser não só respeitados pelo ator como seu ponto de partida, aparentemente não assume um lugar determinante na comparação do cronista. Ele permanece no âmbito da cena.

A apresentação de Duse de uma nova leitura, ou melhor, o desligamento da atriz de toda uma gama de convenções que aproximou as atuações anteriores, o seduz e o faz perceber que tem diante de si um caminho conhecido, esperado (a personagem tal qual interpretada até aquele momento), mas também um caminho de surpresas, desconhecido (descortinado pela

atriz Eleonora Duse e seu outro modo de ver Margarida Gauthier). Na sua escrita, vemos que ele escolhe a segunda opção: poderia, por exemplo, basear sua apreciação da atuação de Duse na eleição dos pormenores de Margarida não mostrados pela atriz, presentes nas interpretações anteriores. Mas não é o que nosso cronista dramaturgo faz. Pelo contrário, ele escolhe observar o caminho novo, expor-se ao desconhecido. Escravo então da encantatriz, dedica-se a enaltecer suas qualidades e, em alguma medida, a tentar entender a natureza de seu encanto.

Ao que tudo indica, o desconhecido emerge para Arthur Azevedo nos espaços de transição entre atriz e personagem, ali onde estão as características de ambas, e onde a mistura é tão original, tão pessoal – fruto não só da contaminação involuntária de uma pela outra, mas também de escolhas de interpretação, aquilo que será mostrado ou velado – que não existe como ser imitado. Não há possibilidade deste novo indivíduo, atriz-personagem, aparecer novamente no corpo de outra atriz, sequer no da mesma atriz, anos depois.

Talvez o feminino esteja aí também, no lugar onde a cena encontra um ocupante novo, um recém-chegado. Como dizer que ele é isto ou aquilo, se uma atriz pode personificar Margarida Gauthier e revelar ainda mais acepções, imprevisíveis imagens cênicas do feminino, como fez Duse em 1885? É interessante pensar que o feminino em cena para Arthur Azevedo forma-se em cena, não antes dela. Vemos seu encantamento pelas interseções incomuns, pelas vezes em que foi tomado de entusiasmo diante de pactos entre atriz e personagem que lhe pareciam irrealizáveis. Não só com Eleonora Duse, mas com Sarah Bernhardt, um ano depois, na mesma peça, o que o leva a retirar a italiana do pedestal e a colocar a francesa, acarretando uma briga com Oscar Pederneiras, redator do *Diário de Notícias*, daí resultando a saída de Arthur Azevedo do jornal...⁶³ enfim, outra perda completa de rumo, causada pelo olhar encantado.

Este olhar é, aliás, também aquele que molda a percepção de Margarida Gauthier e Eleonora Duse como “vítimas”, talvez seu principal ponto em comum na visão de Arthur Azevedo. A sensação de uma “não ação”, na verdade uma não imposição de uma sobre a outra, faz crer que atriz e personagem influenciam-se mutuamente e equilibradamente, sem deixar que aspectos de uma pesem demais sobre a outra e sobressaiam no resultado final. As duas se deixam levar da mesma forma por uma intriga que, no entender de nosso cronista

⁶³ Para mais informações sobre a recepção de Sarah Bernhardt, ver o capítulo de Raimundo Magalhães Júnior, “Aos pés da Divina Sarah” (1966, p. 93-103).

dramaturgo (talvez mais do dramaturgo, aqui), coloca-as como centro passivo, ainda que germinador, de uma complicada teia de relações. A “verdade” de Duse seria a sua consciência da necessidade de não agir, não tentar significar antes da personagem – por meio de uma “teatralidade” rasa, de gestos “convencionados” – procurando atuar como veículo, exatamente como Margarida seria um juguete de seu amor e de seus valores, a moral que respeita.

Outra confluência muito importante sobre a qual falamos durante a dissertação, e também um instrumento do encantamento, foi a relação teatro e música: o *vaudeville* de Dumas Filho é permeado de música; esta presença atinge Giuseppe Verdi de uma maneira tão sensível que o compositor entende que *A Dama das Camélias*, ou mesmo sua protagonista, pediam um arcabouço melodioso mais consistente. A peça transforma-se em canção e numa ópera, *A Traviata*, de mesmo enredo e mesma personagem feminina central, Margarida Gauthier / Violetta Valery. Teatro e música, já em comunhão no interior de ambas as obras, fundem-se em uma escala maior, na representação de uma das figuras femininas mais difundidas do século XIX. São ao mesmo tempo esferas amplas, que poderiam ser associadas, por exemplo, ao domínio do *vaudeville* e da ópera, no âmbito de uma comparação, e instâncias que coexistem e auxiliam-se mutuamente no interior de cada um destes domínios. Poderiam a princípio ser consideradas apenas como denominações de gêneros espetaculares, até que no correr das pesquisas se percebesse que são categorias vastas, que se imbricam, se misturam, se impregnam.

A música, assim, perpassa os estilos, ignora as fronteiras. Inicialmente talvez apenas um elemento secundário, afirma-se cada vez mais, nesse período, como uma ferramenta eficiente de transmissão e envolvimento emocional. Está também em Arthur Azevedo. Como falamos, ele foi um de nossos principais dramaturgos do teatro musicado, e considerado por muitos um dos precursores do teatro de revista, gênero espetacular que fez muito sucesso no Brasil sobretudo nos anos seguintes ao período estudado aqui, as primeiras décadas do século XX.

Neste sentido, em uma época considerada como de formação do teatro brasileiro, entendemos que uma compreensão sobre o feminino em cena mostra-se capital para uma expansão das reflexões acerca da procedência de noções que permearão palco e plateia nos anos subsequentes. A primeira metade do século XX será dominada por gêneros teatrais extremamente valorizadores do feminino, da atriz-mulher-personagem como centro e estandarte da cena. Nestas circunstâncias, o esforço de visualizar a visão (trocadilho proposital) de Arthur Azevedo se deu justamente por seu papel determinante no meio teatral

carioca da virada do século, em especial no que se refere ao lugar dado ao feminino no palco. Na mesma proporção, *A Dama das Camélias* e *Eleonora Duse* são essenciais para a constituição de uma imagem do feminino em cena na segunda metade do século XIX, no Brasil e no exterior.

Como cronista e dramaturgo do teatro musicado, a maneira como Arthur Azevedo transmitiu a seus leitores um olhar encantado sobre atriz e personagem, e sua interação, certamente pede novos estudos. De que maneira ele influenciou esses ideais e essas premissas que resultaram tão fundamentais para o espetáculo brasileiro em formação? Esperamos que, nesta direção, nosso trabalho venha a suscitar discussões interessantes para novos pesquisadores. Por fim, acreditamos ter lidado com esta faceta do passado de forma a contribuir com novos dados, ou um novo olhar. Que nosso trabalho tenha conseguido, mesmo que de forma turva, desenhar uma silhueta na qual atriz e personagem feminina coexistem – em síntese, em contrastes – estabelecendo relações observadas pelo cronista e dramaturgo Arthur Azevedo na passagem do século XIX para o século XX, sentidos “de mundo”, um olhar, enfim, sobre o feminino em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Antonio de Castro. *Gonzaga ou A Revolução de Minas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

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*. Vol. II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 53.

ARAÚJO, Antonio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

ARAÚJO, H. C. *Há já lugar para algum mapeamento nos estudos sobre gênero e educação em Portugal?: uma tentativa exploratória*. Disponível em: <http://www.apem-estudos.org/textonline.pdf>. Acesso em: 07/05/2011.

ARAÚJO, Nelson. O Romantismo e o Realismo In: _____. *História do teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991. p. 192-194.

BARA, Olivier. Le texte épistolaire comme source historique: les lettres de Marie Dorval à Alfred de Vigny (1833-1837), tableau de la vie théâtrale en province. In: *Le public de province au XIXe siècle*. Actes de la Journée d'étude organisée le 21 février 2007 par Sophie-Anne Leterrier à l'Université d'Artois (Arras). (c) Publications numériques du CÉRÉdI, "Actes de colloques et journées d'étude", n° 2, 2009. In: URL: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-texte-epistolaire-comme-source.html>. Acesso em: 12/04/2011.

BASTOS, M. H. C. *Leituras das famílias brasileiras no século XIX: o Jornal das Famílias*. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/374/37415209.pdf>. CIEd, Universidade do Minho, 2002. Acesso em: 12/04/2011.

BERNHARDT, Sarah. *Memórias de Sarah Bernhardt: minhas duas vidas*. Trad. Gulnara Lobato de Moraes Pereira. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1949.

BOSCO, Umberto *et al.* *Dizionario Enciclopedico Italiano*. Istituto Della Enciclopedia Italiana, 1956.

BRAGA, Claudia. O teatro romântico In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate *et al.* *O teatro através da história; teatro ocidental*. Vol. 01. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1994.

BRAITH, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUITONI, D. S. Introdução e capítulo 1. In: BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009. p. 21-49.

CAMPELLO, Eliane T. A. "A mulher e a arte", na visão de Júlia Lopes de Almeida. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura. Ilhéus: Editora da

UESC, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE%20TEREZINHA%20DO%20AMARAL%20CAMPELLO.pdf>. Acesso em 20/03/2011.

CÂNDIDO, Antônio (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARLSON, Marvin. A Itália e a França no início do século XIX; A França no final do século XIX. In: _____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 191-213, 265-277.

D'AMICO, Silvio. L'Ottocento. In: _____. *Storia del teatro drammatico*. Vol 2. Roma: Biblioteca di Cultura 230 / Bulzoni Editore, 1982. p. 71-77.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante In: GUINSBURG, J. (org.). *Diderot: obras II; Estética, Poética e Contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 29-82.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, M. D. (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 223-240.

DUMAS, Alexandre. *A Dama das Camélias*. Trad. Gilda de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. [peça]

_____. *A Dama das Camélias*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2008. [romance]

_____. *A Dama das Camélias*. São Paulo: Brasiliense, 1965. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000008.pdf>. Acesso em: 26/03/2011.

FARIA, João Roberto. O Realismo In: _____. *Ideias Teatrais; o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. p. 85-144.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Lucia M. A. *Representações da sociabilidade feminina na imprensa do século XIX*. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/ARTIGO_15_LUCIA_M_A_FERREIRA_FENIX_M_AIO_AGOSTO_2010.pdf. Acesso em: 12/04/2011

FLORESTA, Nísia. Apresentação; Prefácio; Bruxelas. In: _____. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*. Santa Cruz do Sul: Edunisc; Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 09-17, 35-58.

FREYRE, Gilberto. A mulher e o homem. In: _____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 254-329.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira – um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GARZANTI. *Enciclopedia de Música*. Milano: Garzanti Editore s.p.a, 1982.

_____. *Enciclopedia dello Spettacolo*. Milano: Garzanti Editore s.p.a, 1982.

GASSNER, John. Scribe e Sardou; Dumas Filho e Augier: o Fim do Romantismo In: *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974. (p. 402-407)

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HÉBRAD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, A. C. & BASTOS, M. H. C. (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000.

IBSEN, Henrik. *A Dama do Mar*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO / Banco de Peças.

IPANEMA, Marcello de & IPANEMA, Cybelle de. *Imprensa Fluminense: ensaios e trajetos*. Rio de Janeiro: Instituto de Comunicações Ipanema, 1984.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc. A Exigência Fragmentária. In: *Terceira Margem; Estética, Filosofia e Ciência nos Séculos XVIII e XIX*. Trad. João Camillo Penna. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em: 26/01/2011.

LAROUSSE. *Dicionário Míni Francês/Português-Português/Francês*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

LEITE, L. B. A mulher no teatro brasileiro; Apollonia Pinto; Dulcina e o pioneirismo In: *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965. (p. 09-44)

LEITE, Miriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo: HUCITEC, 1984. p. 35-65.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES Jr., Raimundo de. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 181-231.

MENDONÇA, Carlos Sussekind de. A formação scenica e literária In: *História do teatro brasileiro: ideias geraes – Os precursores (1365-1840)*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado & Cia, 1926. p. 43-46.

MESQUITA, Alfredo. Prefácio. In: FILHO, Alexandre Dumas. *A Dama das Camélias*. Trad. Gilda de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

METZLER, Martha. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: _____. *As mil faces de um herói canalha*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

MIGNOT, A. C. & BASTOS, M. H. C. (orgs.). Tecendo educação, história, escrita autobiográfica. In: CUNHA, Maria Teresa Santos; BASTOS, Maria Helena Camara & MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000. p. 17-27.

NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer (orgs.). *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERROT, M. Escrever a história das mulheres. In: _____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 13-39.

PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: GUINSBURG, Jaco (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 83-101.

_____. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RABETTI, M. L. *Contribuição para o estudo do "moderno" teatro brasileiro: a presença italiana*. 1989. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Eleonora Duse por Silvio D'Amico: a interpretação que se esconde. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 22-33, 2004.

_____. A figura da atriz entre *commedia dell'arte* e romantismo. In: KÜHNER, Maria Helena. *A Transgressão do Feminino; ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. Rio de Janeiro: IDAC / PUC-Rio, 1989. p. 61-70.

_____. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia (UFU), vol. 09, n. 15, p. 62-81, 2007.

_____. Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno. In: SPERBER, Suzi Frankl (coord.). *Revista do Lume*, Campinas (LUME; UNICAMP), nº 2, p. 31-55, 1999.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

_____. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul. Vol. 3. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.

RODRIGUES, Marise. A presença de Maria Jacintha na dramaturgia brasileira do século XX. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARISE%20RODRIGUES.pdf>. Acesso em: 05/06/2011.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: GUINSBURG, Jaco (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 11-49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTANA, Ana Lucia. *A Dama das Camélias*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/livros/a-dama-das-camelias/>. Acesso em: 02/06/2012.

SATO, Nanami. Apresentação. In: FILHO, Alexandre Dumas. *A Dama das Camélias*. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em: <http://sistema.clam.org.br/biblioteca/files/Genero%20-%20Joan%20Scott%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 20/03/2011.

SEIDL, Roberto. *Arthur Azevedo*. Ensaio bio-bibliográfico. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1937.

SILVA, Esequiel Gomes da. *O império do cronista: a colaboração de Artur Azevedo no Diário de Notícias 1885/1886*. Anais do Seta, nº 3, 2009. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/571/411>. Acesso em: 25/09/2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

STAROBINSKI, Jean. Cantar, Seduzir. In: *As encantatrizes; Sedutoras na ópera*. Trad. Ana Valéria Martins Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 13-55.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a Vapor – A crônica teatral brasileira da virada do século XIX. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 57-98.

TIBAJI, Alberto. Narrativa e teatro: Artur Azevedo através da história. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 34-43, 2004.

_____. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VALENÇA, Rachel T. Nas entrelinhas de “O Teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et. al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOODCOCK, Sarah C. Margareth Rolfe’s Memoirs of Marie Taglione: Part 1. *Dance Research Journal* – Society for Dance Research, Edimburg University Press, v. VII, n. 1, p. 13-19, Spring 1989.

_____. Margareth Rolfe’s Memoirs of Marie Taglione: Part 2. *Dance Research Journal* – Society for Dance Research, Edimburg University Press, v. VII, n. 2, p. 55-69, Autumn 1989.

ANEXOS

ANEXO 1

Enredo de *A Dama das Camélias*

Margarida Gauthier é uma elitizada cortesã de Paris, que sofre de tuberculose. É conhecida como “dama das camélias” por sempre se adornar com camélias, únicas flores de que gosta (DUMAS, 1996, p. 11).

Cerca de dois anos antes da ação da peça, seu estado agrava-se, e ela viaja com sua criada Nanine para Bagnères, um balneário, para descansar e se tratar. Lá, Margarida conhece a filha do duque de Mauriac, uma moça fisicamente muito parecida com ela, e aproximadamente da mesma idade. As duas se assemelhavam até na doença: a filha do duque também tinha tuberculose, só que em grau mais avançado. Após algum tempo, a moça morre, e o duque de Mauriac pede a Margarida que o deixe visitá-la periodicamente para contemplar nela a imagem da filha, e amá-la como um pai. Margarida concorda, mas revela sua profissão. O duque pede que ela abandone a vida de cortesã e, sob esta condição, compromete-se a dar-lhe 200.000 francos por ano. Margarida aceita; no entanto, de volta a Paris, retoma seu ofício. O duque acaba descobrindo e, apesar de continuar visitando Margarida, reduz pela metade o valor de sua contribuição (DUMAS, 1996, p. 06-10).

Um ano depois, Margarida tem nova recaída, e fica três meses de cama. Durante esse tempo, um jovem de 18 anos passa todos os dias em sua casa, em Paris, para saber notícias, sem nunca deixar o nome (DUMAS, 1996, p. 17).

Mais um ano se passa. Arthur de Varville, barão que conheceu Margarida um ano atrás, em Bagnères, e por quem nutre um afeto insistente desde então, aguarda-a na casa dela, como todos os dias, com Nanine. Quando chega, Margarida desdenha-o e pede a Nanine que prepare a ceia para seus amigos, o casal Olímpia e Saint-Gaudens. Chama também sua vizinha, a modista Prudência, e os dois homens que ela recebe em casa, Gastão Rieux e Armando Duval. Antes da ceia, Margarida fica sabendo que Armando Duval é apaixonado por ela há dois anos, e que foi ele o jovem que passou todos os dias em sua casa para saber de sua saúde, quando ela esteve três meses de cama no ano anterior.

Durante a ceia, a refeição é interrompida por um ímpeto geral de dançar. Gastão começa a tocar uma polca no piano, Olímpia dança com Armando e Saint-Gaudens com

Margarida, mas esta subitamente para, com falta de ar. Pede a todos que se dirijam à outra sala para que possa ficar só. Armando fica com ela. Eles conversam.

Quinze dias depois, Margarida marca encontro com Armando às 22h para falar de sua ideia de passar o verão em uma casa de campo, e com o conde de Giray, às 22h30, para pedir dinheiro para custear a estadia. Ao sair, Armando vê uma carruagem se aproximar da casa de Margarida. Enquanto pede ao conde 15.000 francos, alegando precisar pagar credores, Margarida recebe de Nanine uma carta de Armando, terminando a relação. Ela então conta a verdade ao conde, e desce com ele para cearem juntos. Entretanto, antes de saírem, Prudência chega à casa de Margarida e pede para chamá-la. Margarida sobe, e Prudência explica que Armando está em sua casa desesperado para falar com ela. Margarida pede a Nanine que desmarque a ceia com o conde – que vai embora irritado – e manda chamar Armando. Ele chega se desculhando, ela expõe sua decepção. Após algum tempo de conversa, ela recebe uma carta do conde.

Margarida e Armando vão passar o verão na casa de campo de Auteuil, a uma hora de Paris, aproximadamente. Após quarenta e cinco dias, Armando fica sabendo por Prudência que Margarida vem penhorando e vendendo seus bens para sustentar os dois; ele então vai a Paris para fechar com seu tabelião a doação de tudo o que herdou de sua mãe. Depois de sua saída, Margarida, Nichette e Gustavo conversam. Chega então Jorge Duval, o pai de Armando. Margarida pede para Gustavo e Nichette se retirarem para o jardim. Jorge Duval insiste com Margarida que abandone seu filho em nome da felicidade de sua filha mais nova, que está apaixonada, a família de seu noivo tendo colocado como condição para o casamento que Armando deixasse para trás a vida ao lado de uma cortesã, de modo que o nome da família ficasse intacto. Após muito argumentar, e principalmente após evocar a impossibilidade de apagar o passado, o que comprometeria a honra da filha e, futuramente, também a do filho, Jorge Duval convence Margarida de que deixar Armando é a melhor opção para garantir uma vida digna a ele e à sua família.

Margarida entrega a Prudência uma carta para Armando. Ele chega em seguida e os dois conversam. Armando menciona que seu pai lhe deixou uma carta em Paris, expondo seu conhecimento do relacionamento dos dois e da vida que levam há três meses, e que está para chegar. Margarida diz que vai ficar um pouco com Nichete e Gustavo no jardim, mas vai para Paris. Armando fica só por um tempo, depois recebe de um mensageiro a carta de Margarida. Enquanto lê a carta, seu pai se aproxima, e Armando cai em seus braços.

Um mês se passa. Varville pagou as dívidas de Margarida e restituiu-lhe sua antiga qualidade de vida. Ela voltou a trabalhar, chegou a passar mal por três dias mas, assim que recebeu alta do médico, retornou à vida agitada. Armando voltou para Tours, a cidade de seu pai mas, impellido pela vontade de ver Margarida, volta a Paris para ir a uma festa na casa de Olímpia, de que soube através de uma carta de Gustavo.

Na casa de Olímpia, durante a festa, Armando e Gustavo conversam quando Margarida chega ao lado de Varville. Armando é irônico, irrita Varville, e este desafia-o para um jogo. Eles apostam duas vezes e Armando acaba ganhando trezentos luíses. Olímpia convida todos para a ceia. Margarida fica na sala e pede para Prudência chamar Armando. Eles discutem. Armando convoca todos os que estão na sala de jantar e, quando chegam, ele reconhece que foi Margarida quem sustentou os dois pelos três meses em que viveram juntos, e que todos são testemunhas de que ele pagou sua dívida, e atira sobre ela o dinheiro que ganhou de Varville. Margarida dá um grito e cai desmaiada (DUMAS, 1996, p. 110).

Em meados de novembro,⁶⁴ Jorge Duval manda uma carta para Margarida pedindo desculpas pelo mal que lhe causou, dizendo que contou a verdade a Armando e que ele deve visitá-la em breve. No dia 1º de janeiro, Margarida, já muito doente e pobre, após receber visitas, presentes e uma carta de Nichette, vê Armando chegar. Os dois se reencontram, mas Margarida está muito fraca. Ela manda uma carta a Nichette falando sobre sua morte iminente. A amiga chega com Gustavo, Gastão retorna, e Margarida morre feliz ao lado deles e de Nanine e Armando.

Observações

Em primeiro lugar, é importante colocarmos que não levamos em consideração o romance na elaboração do enredo, por uma opção conceitual e também por inúmeras divergências existentes entre as duas versões.

Por fim, um detalhe que achei muito interessante foi excluído do enredo, por não influir na ação da peça: *Manon Lescaut*, obra de Abbé Prévost (1697-1763), escritor francês (DUMAS, 2008, p. 26). Este livro é mencionado duas vezes na peça, ambas por Armando Duval, revelando a ele os planos de Margarida. Na primeira vez, na cena IV do segundo ato,

⁶⁴ Não sabemos quanto tempo depois.

Armando desconfia da estratégia de Margarida para levá-los para o campo, e então cita a passagem em que “Manon também descobriu um plano, extorquir dinheiro do sr. B, para gastá-lo com Des Grieux” (DUMAS, 1996, p. 40). E é exatamente isto que Margarida pretende fazer: tirar dinheiro do conde de Giray, sob o argumento de precisar pagar credores, para gastá-lo com Armando. Nenhuma consequência emerge desta “pista” fornecida por *Manon Lescaut* e, apesar da desconfiança de Armando não desaparecer, ele não volta mais ao livro.

A segunda vez é quando a grande virada da peça acontece. Após conversar com Jorge Duval, Margarida prepara a carta que terminará, contra a sua vontade, sua relação com Armando, ao afirmar que seria amante de outro homem (DUMAS, 1996, p. 107). Ele chega, eles conversam, e Margarida está desolada. Ela diz a Armando que vai ficar um pouco com Nichette e Gustavo no jardim, quando na verdade já está de partida para Paris, deixando a carta com um mensageiro, que chegará pouco tempo depois de Armando ler uma passagem de *Manon Lescaut*. Desta vez Armando não desconfia de nada, mas na cena VII do terceiro ato, quando está só e conclui que seu pai não virá mais, para “passar o tempo”, ele pega o livro e lê uma fala em que Manon exterioriza sua dor de abandonar o homem que ama, mas que entende esta necessidade: “Mas não vês, pobre alma querida, que no estado a que estamos reduzidos, a felicidade é uma virtude bem tola? Acaso é possível a ternura quando nos falta o pão?” (PRÉVOST citado por DUMAS, 1996, p. 86). Diferente da primeira vez, agora Armando não dá importância à ideia veiculada no livro, justificando que “Manon tinha razão mas não amava, porque quem ama não sabe raciocinar... (*Vai à janela*). Essa leitura me fez mal, esse livro é falso...”. Mais uma vez, *Manon Lescaut* não altera em nada o curso da ação.

É interessante notarmos como *Manon Lescaut* antecipa os acontecimentos, e nas duas únicas ocasiões da peça em que há uma ruptura entre Margarida e Armando. Vale lembrar também que nos dois momentos o leitor está a par da situação antes que a previsão aconteça, o que nos faz quase torcer para que Armando acredite nas palavras de Prévost.

ANEXO 2

Crônica e passagens de Arthur Azevedo sobre a encenação de *A Dama das Camélias* pela Companhia Dramática Italiana, no Rio de Janeiro, em 17/07/1885

19/07/1885

Diário de Notícias, p. 01 – colunas 02 e 03; seção: De Palanque
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
Departamento de Referência e Difusão

A festa artística da Duse-Checchi ficará eternamente gravada na memória de quantos tiveram a felicidade de se achar anteontem no teatro de S. Pedro de Alcântara.

Estavam presentes todas as pessoas para as quais a imprensa inventou o famoso *cliché* da “*elite* da sociedade fluminense”. Não havia um lugar vazio. A Duse, que tinha as suas razões de queixa contra o público, ficou anteontem reconciliada com ele. O leão dormia: despertou anteontem. Raras vezes temos assistido a uma ovação tão espontânea, tão entusiástica.

Na competente seção desta folha, outro dirá que espécie de Margarida Gautier se encarnou anteontem no corpo da eminente atriz, e como as honras da representação lhe foram brilhantemente disputadas, no final do 4º ato, por Flávio Andó. Outro transmitirá ao leitor a dolorosa impressão que lhe produziu a morte de Margarida.

Esta senhora tem morrido um sem-número de vezes no Rio de Janeiro. Entre Emília das Neves e Lucinda Furtado Coelho, cinquenta damas das camélias têm tossido no palco brasileiro o seu interessante papel. Das que eu tenho visto morrer, algumas o fizeram mais teatralmente: nenhuma o fez ainda com tanta e tão pungente verdade.

A Duse, que é, talvez, uma Margarida Gautier menos tuberculosa do que cardíaca, teve o bom senso de desprezar as *ficelles* convencionais do seu papel, e aproximá-lo da verdade o mais que lhe foi possível.

Na cena do 1º ato, quando Armando lhe diz que a ama, no grande diálogo com o velho Duval no 3º ato, em todo o 4º ato e na leitura da carta, no 5º, a grande artista encontrou efeitos novos, pequeninas coisas que escaparam às suas predecessoras. Ainda no último ato, quando a criada lhe vem anunciar a inesperada visita de Armando, o flamejar daqueles olhos, aquele desejo de viver, aquela reanimação fictícia do seu espírito, – como tudo isso foi feito debaixo de todas as regras da verdadeira arte de representar!

A ovação começou depois do 3º ato.

Nessa ocasião os Srs. Pederneiras (pelo *Jornal do Commercio*), Pereira da Silva (pelo *Paiz*), e Jacinto Heller, invadindo o camarote do Conservatório Dramático, ofereceram à Duse três belos e custosos ramilhetes.

A beneficiada foi repetidas vezes chamada ao proscênio, e entusiástica e unanimemente aclamada pelo público. Alguns pombinhos voaram de uma frisa e foram cair no palco. Há muito tempo que esses inocentes bichinhos não tomavam parte nas ovações teatrais.

No intervalo do 3º para o 4º ato Sua Majestade o Imperador mandou chamar a Duse ao seu camarote. Quando, correspondendo ao imperial convite, ela passou pelos corredores do teatro, as numerosas pessoas que aí se achavam saudaram-na ainda ruidosamente, freneticamente. O monarca, depois de conversar algum tempo com ela, brindou-a com um riquíssimo bracelete de ouro e brilhantes.

Depois do 4º ato a ovação tornou-se indescritível.

O meu bom amigo Artur Azevedo, depois de oferecer à heroína da noite um modesto *bouquet*, em nome da redação desta folha, entregou-lhe também uma camélia, acompanhada por estes oito versos infelizes:

Descamba aquele astro esplêndido
Ristori, o assombro, o portento,
E surges no firmamento
Formosa estrela de amor!
Entusiasmada, frenética
Agita-se a alma do povo...
Em seu nome, ao astro novo
Venho trazer esta flor.

Sirva de atenuado ao *poeta* ter sido a oitava escrita sobre o joelho, no camarim do Andó, poucos momentos antes de ser recitada.

Em seguida Valentim Magalhães recitou igualmente o seguinte *envoi* do número especial da *Semana*, impresso em seda e ricamente encadernado em uma pasta de *peluche bleu foncé*:

Senhora. Permitti que aos vossos pés levemos,
Nesta noite de glória e de vivos fulgores,
Já que as joias do Oriente ofertar não podemos,

Um punhado de flores.
Nesta parte feliz do continente novo,
Onde o sol mais escalda e colora a paisagem,
Não é raro sentir estremecer o povo
Numa ardente homenagem.

A Ristori, o Salvini, o que há de mais severo
Na grande Arte onde agora o vosso gênio avança
A Paladini, o Rossi, a Pezzana, a Tessero,
Gema a grande criança.

Todos que a Itália, o ninho da Arte, solta, e errantes
Aves de plumas de ouro e luz, que o imenso oceano
Cortam, têm visto aqui os estes deslumbrantes
Do aplauso americano.

É hoje o vosso dia, e consenti, senhora,
Que, no meio da glória e dos vivos fulgores,
A *Semana* engrinalde a vossa frente, e agora
Cubra o solo de flores!

Esses versos foram escritos por Filinto de Almeida.

De todos os lados do teatro partiam palmas e bravos uníssonos e vibrantes; as senhoras, de pé, nos camarotes, agitavam os lenços. Um delírio! E a Duse, comovidíssima, chorava... chorava muito.

– *En êtes vous content?* perguntou-lhe ontem alguém.

– *J'eu suis encore malade*, respondeu ela.

Não tenho expressões para dizer o que se passou depois do 5º ato. Em linguagem popular há uma frase que exprime perfeitamente o caso: – Parecia que vinha o teatro abaixo. – À décima chamada, a cena ficou juncada de chapéus: já não havia flores... Alguns espectadores saltaram ao palco, e entre eles o Vasques, que se ajoelhou e beijou a mão à Duse, como noutra época fizera à Ristori.

Eis a relação completa dos brindes:

De Sua Majestade o Imperador: um bracelete com muitos brilhantes.

Dos Srs. Dr. Ferreira de Araújo, G. Gianelli, E. Foglia, S. Pedemonte, Dr. Salvi, Artur Braga, Adriano de Castro, Julio Glech, Dr. Aulicini e C. Cresta: uma estrela com brilhantes.

Dos Srs. Augusto da Fonseca e outros: um broche com brilhantes e esmeraldas.

Do Sr. comendador Aguiar e sua senhora: um indispensável de ouro e prata.

Do empresário Ciacchi: uma grande estrela de flores artificiais e ouro, e um alfinete para cabelo, de ouro e brilhantes.

Dos Srs. Barão de Paranaíba, Dr. Rodrigo Silva, Dr. Martinho Prado e comendador Pereira: um enorme ramo de camélias, vindo expressamente de S. Paulo.

Do casal Furtado Coelho: uma grande *corbeille* e os retratos dos dois distintos artistas.

De Mlle. Rose Méryss: uma palma de veludo e ouro, uma aquarela pintada pela ofertante, e a sua fotografia, representando-a no *Boccacio*, quando vem vestida de pastor, – com a seguinte dedicatória:

“Lorsque le soir à l’horizon
Phoebus s’endort sous un long voile,
Au zenith apparait étoile
Qui la haut doit porter ton nom”

assinada por – *Un pauvre petit pâtre.*

Do *Jornal do Comércio*, *Diário de Notícias*, D. Isabel Mora de Aguiar, Dr. Félix da Costa, C. Pedroso, Baldomero Carqueja, Dr. Bernardo Ferreira de Carvalho, Castelo, Jacinto Heller, Vasques, e um anônimo: flores naturais.

Da *Gazeta de Notícias*, D. Manuel Piera, Baldomero Carqueja e um anônimo: flores artificiais.

Do *País*: um leque de penas.

Da *Voce del Popolo*: um acróstico.

Da *Revista Teatral*: um autógrafo.

Da *Semana*: o número especial de que acima falei.

Do Sr. J. C. David: uma aquarela.

Do ator Arêas: o seu retrato.

Do Sr. Matos Faro e sua senhora: um *E*, formado de camélias.

E mais uns sessenta ramilhetes anônimos.

Uf!

Eloi, o herói

27/07/1885

Diário de Notícias, p. 01 – coluna 02; seção: De Palanque
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
Departamento de Referência e Difusão

[...]

A propósito de Escaravelho:

Aí está um homem que me faz ditoso: 1º, porque diariamente dá prova pública de que lê todos os meus artigos, e já é alguma coisa ter a gente certeza de que pode contar com um leitor efetivo e então um leitor de alto bordo; 2º, porque, para desafogar a má vontade que tem contra mim, o Escaravelho pega-se a coisas tão insignificantes, que a sua sátira redundava em louvor.

Ainda ontem gratificou-me ele com as seguintes amabilidades:

“Fino observador o herói do palanque. Falando da doença da Checchi exclama: ‘Quando poderá Margarida Gautier expectorar de novo o seu amor profundo?’

“Nem sequer viu que Checchi é uma Margarida que se afasta de todas as outras até mesmo em não tossir. O homem tinha na cabeça a Margarida típica dos ensaiadores”.

O “ensaiadores” é pilhéria sutil... sutil demais. Chega-se a não perceber. Passo-a por alto.

O autor destes artigos não é um fino observador, mas foi o único jornalista que notou ter-nos a Duse-Checchi dado uma dama das camélias menos tuberculosa que cardíaca.

O próprio Escaravelho talvez se valesse, para a confecção daquele hemorroidário lembrete, da minha própria observação. Eu mesmo lhe forneci a arma.

Eloi, o herói

13/09/1885

Diário de Notícias, p. 01 – coluna 02; seção: De Palanque
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
Departamento de Referência e Difusão

A Duse-Checchi não quis representar no Rio de Janeiro o papel de Suzana d'Ange, do *Demi-monde*, enquanto a Lucinda aqui esteve.

Reconheci anteontem que eram fundados os escrúpulos da eminente atriz italiana.

Aquele papel é dos que se não amoldam à sua índole artística, visivelmente talhada para os papéis de vítima. Ninguém será capaz de representar como ela a *Denise*, a *Fernanda*, a *Odete* e a *Dama das Camélias*. As peças em que a Duse é verdadeiramente notável formam uma série que poderia ter por título coletivo *As vítimas do amor*.

Mas desde o momento em que a grande atriz se transforma em Teodora, Margarida Larocque, Clara de Beaulieu, Suzana d'Ange, ou quaisquer outras heroínas tirânicas, autoritárias, maliciosas, cínicas ou hipócritas, desmerece naturalmente o seu trabalho artístico.

[...]

16/09/1885

Diário de Notícias, p. 01 – coluna 02; seção: De Palanque
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil
Departamento de Referência e Difusão

[...]

A Duse despede-se hoje do público fluminense.

O seu desejo era fazê-lo com a *Dama das Camélias*, por ser esta a peça em que foi aqui mais aplaudida e festejada. Mas o seu estado de saúde não lhe permite arcar com o fatigante papel de Margarida Gauthier.

[...]

ANEXO 3

Número especial de *A Semana*, de 17/07/1885 (mesmo dia da representação de *A Dama das Camélias* pela Companhia Dramática Italiana no Rio de Janeiro), em homenagem a Eleonora Duse

A Redacç

S. Paulo.

ANNO I

Rio de Janeiro, 17 de Julho de 1885

N. 29

A SEMANA

CORTE
Trimestre..... 28000
Semestre..... 48000
Anno..... 89000

PUBLICA-SE AOS SABBADOS

PROVINCIAS
Semestre..... 48000
Anno..... 89000

Gerente -- F. d'Almeida | Proprietario e director -- Valentim Magalhães | Secretario da red. -- A. Mendes

REDACÇÃO, OFFICINA E GERENCIA --- TRAVESSA DO OUVIDOR, 36, SOBRADO, ESQUINA DA RUA DO OUVIDOR

NUMERO AVULSO 100 RS.

Não se restituem originaes, embora não publicadas

NUMERO ATRAZADO 200 RS.

A' GRANDE ACTRIZ

ELEONORA DUSE-CHECCHI HOMENAGEM D'A SEMANA

SUMMARY

Homenagem a Duse-Checchi; *A Semana*, Lucinda Simões, Furtado Coelho, Vasquez, Eug. de Magalhães, M. de A., Pereira da Silva, Fogliani, E. Roude, Arthur Azevedo, Labartière, Aluisio Azevedo, Urbano D'arte, Alfredo de Souza, Luiz Murat, Arthur Mendes, R. Porciuncula, F. de Almeida e V. Magalhães. — Cartas de Dumas filho a Duse-Checchi. — 14 do Julho. — A vida elegante; Lorgnon. — Theatros. — Questão interessante. — Galeria jornalística; Zeca. — Não temas! poesia; L. Murat. — Quadros de honrem e de hoje; A. Severo. — Poesia e poetas; V. Magalhães. — Carnaval da Historia; P. Veron. — Cofre das graças; Bibiano. — O relógio da vida; Laurio. — Factos e noticias. — Tratos á bola; D. Pastel. — Correio. — Recebemos. — Expediente. — Anuncios.

A SEMANA

RIO, 17 DE JULHO DE 1885.

Aos que têm visto a brilhantissima serie de trabalhos de Eleonora Duse-Cecchi, não parecerá extraordinario que *A Semana* adiante a sua publicação com o fim unico de ser distribuida na noite da festa da grande actriz, pois que o presente numero lhe é dedicado, como uma singela homenagem da Redacção.

Os que ainda não tiveram a fortuna de ver os admiraveis trabalhos de Duse-Checchi não estranharão tambem esta manifestação por parte do unico jornal litterario da Corte, visto que toda a imprensa tem aclamado e victoriado ruidosamente a eminente actriz.

Reunindo o grupo de distinctos escriptores e artistas, que hoje fulgura nas columnas da nossa folha, tivemos por fim ampliar a homenagem que prestamos e realizar o que apenas com os proprios recursos nos não fóra possível.

Honrar o merito e o talento é sem duvida um dever para quem se de-

dica ás manifestações da actividade intellectual, e os artistas e homens de letras que honram hoje a nossa folha cumpriram gostosamente esse dever—fazendo o elogio da grande actriz italiana.

Agradecemos-lhes a gentileza com que corresponderam ao nosso pedido; e aos pés da genial interprete do moderno theatro italiano e francez depomos esta modesta homenagem da nossa profunda admiração.

Se a Italia teve a Ristori—a Musa animada da tragedia classica—tem hoje em Eleonora Duse-Checchi a mais assombrosa personificação do drama contemporaneo.

Affigura-se-me vêr a Ristori, ao descer o ultimo degráu do throno, que abdicou, entregar a Duse-Checchi o sceptro com que esta sobe ao logar supremo damoderna scena italiana.

LUCINDA SIMÕES FURTADO COELHO.
Rio, 17—7—88.

Se Victorien Sardou, visse Duse-Checchi na «Clotilde» da *Fernanda*, sentir-se-ia absorto e ficaria até em duvida se o drama, que elle fóra buscar a um conto de Diderot, era simplesmente uma obra de arte, ou apenas a paraphrase de um transe pungente da vida real!

L. C. FURTADO COELHO.
Rio, 17—7—85.

Eleonora Duse-Checchi

Se eu fossej espirítista tinha forçosamente de acreditar que o espirito protector d'esse grande prodigio não passa de um refinado gajuno.

Eu me explico:

Deus fez o mundo em seis dias e descançou no septimo. Não estou muito certo; porém deve ser isso mesmo.)

Provavelmente, como todos os seus companheiros mestres de obras, foi nesse dia que o *Eterno Operario* arranjou o seu biscate.

Obra fina, para seu uso particular, a que acertadamente chamou—*Scentelha sagrada!*

E' por isso que ás vezes apparecem na terra creaturas que assombram o mundo com o esplendor de seu genio: Trazem carta de recommendação.

Duse-Checchi está neste caso; creio porém que o seu espirito protector apanhou um dia aberta a porta da eterna officina e, como lá por cima não ha policia nem *Leites Borges*, palmou grande porção da scentelha e veio respeitoso deposital-a aos pés da sua protegida!

Só assim se pôde explicar o enorme talento de DUSE-CHECCHI.

F. C. VASQUES.

DUSE-CHECCHI

Tenho visto todas as peças em que a grande actriz tem representado, e confesso que o meu enthusiasmo, sempre crescente, chegou até ao delirio quando a vi representar o papel de Clotilde, na *Fernanda*, de Sardou.

E' estupendo! Deante d'aquillo fica-se pasmo!

A prodigiosa intuição da grande actriz dá-lhe um cunho especial.

E' singular, é unica.

Encontram-se quasi sempre, mesmo entre os artistas mais notaveis, certos pontos de contacto. Em Duse-Checchi nada se vê, nada se encontra de todas as actrices notaveis que a tem precedido nos nossos theatros.

Dizem por ahí que ella escolhera Sarah Bernhardt para seu modelo. E'

