

## A luta pelo teatro: o lugar de “Pelo Amor!” de Coelho Netto na produção teatral dos últimos anos do século XIX

Mestranda Danielle Crepaldi Carvalho<sup>1</sup> (UNICAMP)

### Resumo:

*Coelho Netto teve grande importância no cenário intelectual brasileiro de fins do século XIX e começo do século XX, período em que publicou aproximadamente 100 volumes. Parte importante desse trabalho foi dedicada ao teatro, pois o literato acreditava caber ao palco a condução do país ao mesmo progresso intelectual vivido pela Europa.*

*Tenho por objetivo analisar texto, encenação e crítica de “Pelo Amor!”, primeira produção teatral de Coelho Netto posta sob as luzes da ribalta. Essa peça foi escrita em 1897, momento no qual se considerava que o teatro vivia uma crise, pois o público preferia as produções que davam ênfase à música popular e a aspectos cenográficos em detrimento do texto. A novidade não demora a mobilizar os jornalistas que, ao dialogarem com a longa defesa que Coelho Netto faz de sua peça na imprensa, ajudam a dar cor a um momento que há muito se esvaeceu.*

**Palavras-chave:** Coelho Netto, teatro, teatro brasileiro, século XIX, Rio de Janeiro.

### Introdução: o teatro no Rio do final do século XIX

Em fins dos 1890, o Rio de Janeiro, capital federal da república, caminhava com entusiasmo rumo ao novo século. Ao menos assim o faziam aqueles que, pelas folhas da capital, dignavam-se a ditar os rumos da nação. As evoluções tecnológicas que denotavam progresso cultural eram absorvidas com frenesi, daí o convite enfático do cronista A.A. para que o público “animasse o animatógrafo” – alusão a uma das máquinas de projeção de fotografias em movimento, precursora do cinema, que nos visitou continuamente a partir de 1896 – pela “entontecedora variedade das suas fotografias” (A.A., 1897a, p. 1). Paralelamente, uma antiga forma de diversão absorvia parte considerável do público fluminense em suas horas de folga. Trata-se do **teatro**, que recebia, nos seus jardins, bares e salas de espetáculo, indivíduos de variadas classes sociais, e variado poder de influência: o empresário e o sapateiro, a moça de família e a *cocote*. Encontro que não é destituído de conflitos, que foram esboçados por tantos cronistas naqueles tempos. Exemplar nesse sentido é o debate entre **Coelho Netto** e **Arthur Azevedo** em meados de 1897. Azevedo, em sua coluna semanal de crônicas na qual assina como A.A., transcreve a opinião de Netto a respeito:

Fui duas vezes ao Lucinda”, narra o cronista, “Mas nem uma família! Se não é pelo que se diz, é talvez pelo que se faz. Toda a fila de camarotes estava tomada pelas princesas do mundanismo. No dia seguinte um jornal de grande formato da manhã citava-lhes os nomes, como a nota chic, deslumbrante da noite. Compreende-se que o que há de decoroso e recatado, o que há de honesto e são não vá meter-se nessa festa do cocotismo. (A.A., 1898, p. 2).

Netto considera que as “princesas do mundanismo” – eufemismo para se referir às prostitutas – eram as responsáveis pelo afastamento das famílias do teatro. O fato de essas mulheres ocuparem os lugares mais caros do teatro, e não mais apenas seus jardins, dá o tom da crítica do literato, que vê o espaço pertencente à elite ocupado por uma sorte indesejável de pessoas.

Ao debate sobre o público que freqüentava o teatro somava-se a crítica aos gêneros de peças nele encenadas. Uma leitura sistemática dos espaços reservados ao assunto nas folhas locais nos permite perceber que, naquele momento, as peças musicadas de **cunho popular** dividiam o gosto do público com os melodramas lacrimosos, de enredo passionai, diálogos prolixos e revelações surpreendentes, que mantinham o público em constante tensão do princípio ao fim. No entanto, se ambos os gêneros gozavam da apreciação do público, o preferido era o primeiro, e, entre seus representantes, a **mágica** era a rainha. As grandes bilheterias daquele **1897** pertenceram à mesma.

Apenas como exemplo, citaremos “**O Bico do Papagaio**”, mágica de **Eduardo Garrido** – escritor português que produziu alguns dos maiores sucessos do gênero – musicada por **Abdon Milanez**, que compôs a partitura de alguns sucessos de Arthur Azevedo, como a opereta “A Donzela Teodora”, e a revista “Comeu!” (MARCONDES, 1999). A mágica, que voltava a público em reprise, foi encenada pelo teatro Apolo quase que ininterruptamente por um ano, e alcançou um número aproximado de 120 representações (O PAIZ, 1897-1898).

Todavia, a crítica não acompanhava o público em seu entusiasmo pelas peças populares. Opiniões contrárias a tal entusiasmo não faltavam: julgava-se que elas eram despidas de qualidades artísticas e **licenciosas**, já que invariavelmente buscavam conotação sexual, através dos ditos ambíguos e danças sensuais. **Coelho Netto** se destaca nesse sentido, por ser o literato que mais páginas dedica, na imprensa, ao assunto. Eis as palavras de seu pseudônimo **N.**, nas **Fagulhas**, ao referir-se a esse gênero tão admirado pelas platéias fluminenses.

O gesto comedido e expressivo foi substituído pelos movimentos indecorosos, pela mímica desfaçada e incontinente; — para regular os bailados devassos teve foros elevados a música das aringas; para regalar a fibra erótica o bailado tornou-se convulsionário e a graça sutil dos passos foi substituída pelos requebros serpentinos.

Que lucro tira o público d’essas representações? aprende a desconjuntar-se, aprende a falar com solecismos, n’um calão de feira enxertado de trocadilhos; vê os cenários e vê os adereços, que têm, pelo menos, a virtude de ser castos e, quando, de volta à casa, entra a recapitular a noite, que acha na recordação? pernas nuas, seios espocados, sons d’uma chirinola livre, mais alguns barbarismos e muita imoralidade... Recorda-se então das vistas e do fausto dos personagens: castelos em montes, campos verdes, palácios maravilhosos, o céu resplandecente, o inferno em chamas, o fundo esmeraldino do mar, os trajes das damas e dos cavaleiros, os palanquins, os carros feéricos e... Nada mais. O nosso teatro-panorama deixará, como lembrança ao futuro, alguns sarrafos pintados e muita farpela crivada de lentejoulas. (N., 1897a, p. 1).

O trecho, apesar de longo, é fundamental por sintetizar o ponto de vista do literato acerca das peças populares. E mais, ao ler-se “**O Bico de Papagaio**”, **mágica** que foi o sucesso absoluto do ano de 1897, têm-se a impressão de que o literato refere-se especificamente a essa peça, a qual se trata de uma nítida representante do gênero.

O “**Bico do Papagaio**” do título pertence a um pássaro que, havia quatro séculos, atormentava a ilha do Girassol, governada pelo rei Girassol 70, o qual tinha como filha a princesa Girassoldina. Silvano, caçador que se enamora da princesa antes de saber de quem se trata, consegue atirar no pássaro e o bico da ave cai em suas mãos. O bico, na verdade, pertence ao feiticeiro Albatroz, que se transforma em papagaio para atormentar os moradores da ilha, e é um talismã, que realiza todos os desejos de quem o possui. O enredo, que mistura elementos reais e fantásticos, traz características comuns aos representantes do gênero, como ainda, a opereta, a revista e o vaudeville. No caso específico da mágica, importava que o escritor criasse um dispositivo que permitisse ao cenógrafo explorar todo o seu talento. O bico-talismã cumpre esse objetivo, por permitir aos personagens viajarem aos quatro cantos do mundo e terem todos os seus desejos realizados, por mais disparatados que sejam. Assim, enquanto Silvano roda o mundo com a princesa, conhecemos terras quentes e congeladas, o oriente, o ocidente e os domínios da fada Pérola, no fundo do mar. Além de dar ensejo à exploração dos elementos visuais, o artifício do talismã garantia a comicidade da representação. É bastante possível, por exemplo, que a platéia tenha se deliciado com o fato de o ramalhete de flores que o príncipe levava para presentear sua amada haver se transformado num nabo, ou com o fato de os ancestrais do rei, que estão nas fotografias, começarem a dançar animadamente a polca – tudo obra do pássaro zombeteiro. A rubrica do autor aponta claramente um

“No outro quadro a rainha levanta as saias dançando, e mostra as pernas até acima das ligas”, o que dá mostras à licenciosidade tão criticada por Netto. (GARRIDO, 1913, p. 14).

Na opinião do cronista das “Fagulhas”, os espetáculos do gênero em questão não ensinavam nada de bom ao público, que, por meio deles, pioraria o seu vocabulário e guardaria na memória as **belezas inúteis** do cenário e as **imoralidades** levadas à cena pelos artistas. A crítica ganharia ainda mais contundência dias depois, quando, pelas páginas do **Correio de Minas**, Coelho Netto toma como tema os artistas do **teatro profissional**, os quais, segundo ele, “vieram da tripeça, do banco do carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas dos arsenais, das plataformas dos bondes”, ou seja, vieram de classes populares,

e, sem sintaxe, sem distinção, encarregam-se de primeiros papéis metendo os pés pelas mãos com uma empáfia revoltante: as damas saem todas do Didascalion e, como são, na maioria, estrangeiras, vão para o teatro estropiar a doce e amável língua portuguesa. Não temos um só artista preparado para o teatro - é um elenco de *parvenus*. (COELHO NETTO, 1897a, p. 3)

Para ilustrar a situação do teatro, Netto toma como exemplo **Pepa e Brandão**, dois dos artistas mais populares da capital que, na época, dirigiam o Recreio Dramático, teatro especializado no gênero popular, e relaciona a admiração do público por eles com a degradação da “Arte”: “em uma cidade onde a Pepa é uma estrela de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia.” (Idem.). As linhas de Coelho Netto, que dão ensejo a um grande **protesto** por parte dos artistas teatrais e de escritores desse gênero, são traçadas pouco antes de subir à cena a primeira peça teatral do escritor, “Pelo Amor!”. Aliás, tais linhas são um dos expedientes utilizados por ele para promover seu drama, com o qual objetivava iniciar uma renovação dos palcos, que supunha conspurcados pelos gêneros de apelo popular.

## **1 “Pelo Amor!” em cena**

A peça de dois atos, classificada por seu autor como “poema dramático”, desenvolve seu enredo na Escócia de fins do **século XIII**, período em que, devido à conquista normanda da Inglaterra, o feudalismo começara a ser instalado no país. Toda a ação ocorre no castelo do conde Armínio, desde o entardecer até a madrugada do mesmo dia, e cobre, desde a consternação de sua esposa Malvina devido ao atraso do conde, que saíra para caçar no princípio do dia, até a morte do mesmo, que chegara ferido, e da esposa, que se suicida por **amor**. A grande maioria dos personagens pertence ao círculo do conde: a ama Darthula – que cuidara de Malvina fielmente desde o seu nascimento – o pagem, o alquimista Malthos, o sentinela do castelo, homens d’armas, cavaleiros, sendo Ducomar o decano deles, o bobo. A única personagem relevante que não vive no castelo é Samla, **mulher misteriosa** que habita a floresta, que os cavaleiros alternadamente consideram, ora uma feiticeira, ora uma mulher de grande beleza, que cativa os homens com seus beijos.

O tema escolhido por Netto não é uma novidade no Rio de Janeiro daquela época. Como observamos, a ação de “Bico do Papagaio” também se desenvolve numa corte. Outro grande sucesso do teatro popular de fins do século XIX foi “**Os Sinos de Corneville**”, opereta de Clair Ville e Gabet, traduzida por Eduardo Garrido e com música de Planquete – outro conhecido músico do teatro popular – e representado cerca de 30 vezes em 1897. (O PAIZ, 1897). “Os Sinos” põe em cena uma nobre que foi criada como plebéia por pedido do pai, que temia perdê-la devido a um litígio envolvendo a posse de um castelo – espaço no qual se desenrola todo um ato da peça.

Coelho Netto, no entanto, propõe um tratamento do tema fundamentalmente diferente. E para isso, começa por escolher, para encenar sua peça, apenas artistas amadores, provenientes dos cursos superiores da capital e de grêmios amadores das artes, como o Club Americano.

A seriedade que a peça se propõe a colocar em cena pode ser constatada tão logo analisamos a personagem do **bobo**, o qual, nas cortes medievais, servia para divertir o rei – personagem dúbio, que tinha direito de dizer o que quer que fosse sem despertar revolta, uma vez que era considerado destituído da razão. Sua situação o colocava, como diria Foucault, num lugar paradoxal, no qual era considerado livre, ao mesmo tempo que está preso em sua loucura, lugar a partir do qual proferia seu discurso (FOUCAULT, 1972, p. 12). No seu lugar social, seu discurso ora é destituído de relevância, ora é tomado como genial, já que a loucura é considerada um saber “difícil, fechado, esotérico” (Idem, p. 21).

Nathos, o bobo de “Pelo Amor!”, parece representar aquilo que Foucault, citando Erasmo de Roterdã, chama de “**louco-sábio**”, aquele para quem a loucura encontra-se no interior da razão e faz com que o homem enxergue mais longe que os demais (Idem, p. 35-6). Personagem preponderante na peça, Nathos distribui paradoxos do começo ao fim da mesma, e possui todo o saber daquela “bola de cristal, que para todos está vazia”, mas que “aos seus olhos está cheia de um saber invisível”. (Idem, p. 21). Isso fica claro desde o princípio, quando ele chama o vigia de “cego”, porque o mesmo só consegue enxergar a campina. Pouco depois, por aquela mesma campina que o sentinela viu deserta, chegará um cavaleiro que contará o acidente sofrido pelo conde, o qual, pouco depois, chega moribundo, algo de que o louco parece ter tomado conhecimento muito antes, ao cantar a história de um grilo que acabara de morrer (COELHO NETTO, 1897). O “Estribilho do bobo”, com que principia a peça, é também ilustrativo nesse sentido (Idem, p. 1). Ainda nos bastidores, o bobo canta um melancólico lamento de um eu lírico que clama ao vento que traga sua amada. Essa canção é, ainda, repetida quando o bobo conversa com a sentinela (Idem, p. 3), quando ele assiste à chegada do conde (Idem, p. 22), e, juntamente com a canção do grilo e a “Balada”, servem como uma espécie de estribilho da peça. A “Balada” é resultado de uma súbita iluminação do bobo, provocada pela lembrança de sua mãe. Trata-se da história de um jovem que morrera. A noiva, que não soube explicar como tomara conhecimento do fato, chega ao local onde o rapaz fora enterrado e suicida-se sobre o túmulo – algo semelhante ao que fará a condessa ao ver o esposo morto. (Idem, p. 44-5, 61-2).

O amor, grande tema da peça, é explorado, sobretudo, através da personagem da condessa. É a personagem mais bem desenhada no que toca a relação homem-mulher, já que o conde passa parte considerável do tempo desacordado e profere poucas palavras. É ela quem entra desganhada para receber o amado moribundo, depois de gritar “meu senhor” várias vezes. **Malvina** não concebe a existência sem ele, tanto que diz não se importar nem mesmo se o conde for tratado por uma “demoníaca”, contanto que ela o salve. (Idem, p. 55)

Nas páginas de seu “Pelo Amor!”, Coelho Netto demonstra saber que a tradição literária ocidental tem no amor um de seus temas mais caros. As epígrafes dos dois atos da peça contêm, respectivamente, versos conhecidos de **Leopardi** e de **Dante** e, além disso, o segundo ato ainda traz como epígrafe um longo trecho de uma composição em francês medieval, denominada “**Lay Mortel**” (Idem, p. 35). Todos eles relacionam o amor à morte. Em Leopardi, Amor e Morte são irmãos, uma vez que, tão logo surge o “afeto amoroso”, surge no coração uma “ânsia de morte”, que faz com que aquele que ama sinta a terra inabitável sem o amor (LEOPARDI, 1986, p. 127-130). No trecho de Dante, Francesca, que purga seus pecados junto do amado, conta ao eu lírico que o amor lhe tem eternamente presa (DANTE, 1970, p. 39-42). E na “Lay Mortel”, é **Tristão** quem canta docemente a *lay* que fizera a **Isolda** enquanto sofria por amor e, por causa dele, estava em vias de morrer. “Amor” e “Morte” querem destruí-lo, diz ele, que não vê mais razão de existir se não for junto de Isolda (VÁRIOS, séculos XII e XIII, p., 211-216). A “Lay Mortal” retoma a tradição literária, quando Tristão compara sua Isolda a **Genièvre**, e diz querer que sua *lay* seja transmitida a **Lancelot**, o qual, assim como ele, sofreu por amor. Dante alude a ambos enquanto passeia pelo círculo do inferno reservado aos luxuriosos, no qual vê Tristão e conhece, pela boca de Francesca, o amor que nutria pelo cunhado, revelado enquanto ambos liam a história de Lancelot.

Embora as epígrafes de “Pelo Amor!” não sejam postas em cena, elas são muito importantes para que entendamos o ideal de teatro defendido por Coelho Netto naquele momento, pois, além de terem sido publicadas no texto da peça vendido na época da apresentação, elas fazem eco aos textos produzidos pelo escritor na época da encenação. Vejamos um trecho do programa da peça, distribuído aos espectadores que foram vê-la, no Cassino Fluminense, em 24 de agosto de 1897:

Neste pequeno ensaio cênico que eu denominei, isento de presunção, *Poema dramático*, todas as figuras tendem a representar um sentimento. Sou dos que pensam que a Arte só consegue a sua essencial característica – a universalidade – quando é simbólica. O verdadeiro poema deve ser como um espelho em que todas as feições se encontrem refletidas. Como símbolos interpreto todas as criações monstruosas do gênio humano, porque nelas não caberia tanta emoção se fossem de proporções normais.

[...].

Quem é Antígone, essa doce irmã mais velha de Cordélia, senão o santo amor filial?

[...]

Que faço eu seguindo humildemente e de longe os grandes mestres? Procuro simbolizar o amor avaro - mais forte do que a morte. Se consegui ao menos, tocar a fimbria do véu que esconde a face misteriosa dessa Isis, a alma - que o digam os mestres. Malvina é o amor egoísta [...]. (N., 1897b, p. 2)

O texto é rico em informações que discutiremos ao longo desse artigo. Neste momento, é importante sublinharmos o intuito do literato de se inscrever numa tradição literária que remonta aos clássicos. Assim como Antígone, Cordélia, Julieta, Climenestra e tantas outras personagens dos “grandes mestres”, que ele lista à exaustão, seu objetivo é criar personagens tão fortes que simbolizem o sentimento de modo absoluto – daí o “Amor” do título ser grafado com letra maiúscula.

A remissão à tradição é intentada também nos diálogos da peça. O bobo ridiculariza o vigia, cujo olifante soa alto, mas não chama a atenção nem ao menos dos pastores, enquanto que Sócrates, que falou muito de longe, e em remotas eras, ainda naquele momento era ouvido, e compara-se com o mesmo: “Esse homem, mais louco do que eu, chamou-se Sócrates.” (COELHO NETTO, 1897, p. 2). O próprio olifante, utilizado na peça para anunciar chegadas e partidas, é crucial na “Canção de Rolando”, poema épico do século XII que narra o ataque sofrido pela retaguarda do exército de Carlos Magno nos Pirineus. Nessa gesta, Rolando, que está na retaguarda, vive o dilema de tocar ou não o olifante para receber a ajuda de seus amigos, que, em caso positivo, também poderiam se ferir na batalha. Além disso, o desfecho de Rolando e sua noiva se assemelha ao de Armínio e Malvina, e também dos jovens cuja história é narrada na balada: as mulheres morrem tão logo ficam sabendo das mortes dos homens. (S/N, 1988).

No que toca ao **desfecho trágico do amor**, devemos nos ater um pouco mais à história de **Tristão e Isolda**. Além dos motivos já levantados, é importante salientarmos a importância crescente que o músico alemão **Richard Wagner** estava gozando na capital brasileira naquele momento – uma vez que coube ao músico uma das mais famosas versões da lenda medieval. As execuções de trechos de óperas wagnerianas, cada vez mais comuns na capital, abalavam a hegemonia que a música clássica italiana gozava desde a chegada da Família Real ao Brasil, fazendo com que, naquele 1897, Wagner fosse um assunto palpitante. A **Sociedade de Concertos Populares**, encabeçada pelo músico Alberto Nepomuceno, apresentou, entre os meses de junho e agosto, quatro concertos, nos quais figuraram trechos de **Parsifal**, do **Ouro do Reno** (em primeira audição), de **As Valquírias** e de **Os Mestres Cantores**. As apresentações ocorreram no Teatro Lírico, o qual, naquele momento, recebia a **Companhia Lírica Sansone**, que, atendendo ao gosto do público, apresentou quase que apenas **óperas italianas**, como **Aida** e **Il Trovatore**, de Giuseppe Verdi; **La Gioconda**, de Amilcare Ponchielli; **I Pagliacci**, de Leoncavallo; **Cavalleria rusticana**,

de Pietro Mascagni, apenas para citarmos algumas. (O PAIZ, mai-ago 1897). A mudança no panorama cultural devia-se ao aumento da importância do Instituto Nacional de Música, dirigido por **Leopoldo Miguez**, que buscava, através da incorporação do wagnerianismo como influência marcante, afirmar uma corrente moderna de música que representasse a sociedade burguesa cosmopolita que se desejava consolidar no Brasil. (PEREIRA, 2007, p. 15). Isso fez com que o músico alemão fosse vítima de controvérsias. Um dos seus maiores críticos foi **Oscar Guanabarino**, ferrenho defensor da música italiana que, por esse motivo, não pôde entrar para o Instituto. (Idem, p. 72-3). São constantes os artigos do pianista criticando, não apenas a música de Wagner, que ele supunha estar sendo supervalorizada, como também a dos seus seguidores, a exemplo de Alberto Nepomuceno, também professor do Instituto, cuja música, em certo momento, chama de “cacete”. (O.G., 1897a, p. 2).

Embora não tenhamos encontrado registro da encenação de trechos de Tristão e Isolda, Coelho Netto a conhecia desde algum tempo, uma vez que, anos antes, faz seu pseudônimo Caliban louvar suas páginas, “de uma suprema beleza, onde o sentimento constitui propriamente a essência”. (CALIBAN, 1895, p. 1). A leitura de “Pelo Amor!” e dos artigos críticos que o defenderam na imprensa – e eles foram muitos – nos fazem notar a influência exercida por Wagner em Coelho Netto e Leopoldo Miguez, que escreveu a partitura da peça.

Logo após a encenação da peça, Luis de Castro, que ensaiou a parte dramática, vai a público discutir a importância da música na ação de “Pelo Amor!”. Ressalta que cada personagem tinha seu tema musical, o que realçava os sentimentos dos mesmos. A longa descrição sobre o papel da música no drama nos permite observar a influência do *leitmotiv* wagneriano. Luis de Castro aponta que a marcha grave, a qual representa o sofrimento do conde – que vem quase morto – soa em sua chegada, num “crescendo” que produzia profunda impressão, e é retomada novamente no segundo ato, e, neste momento, chega a um “crescendo impressionador”, que culmina com a morte do conde. Castro ressalta ainda que o tema de dor de Malvina é a base do prelúdio de “Pelo Amor!”, e reverbera ainda no final do primeiro ato, quando a condessa observa o sofrimento do esposo. (L. de C., 1897, p. 2). Um olhar para a partitura de “Pelo Amor” nos faz perceber a grande importância dada à música. O índice já nos mostra a vasta gama de gêneros: a prece, a romanza e o melodrama, gêneros já existentes na Idade Média, convivem com gêneros criados posteriormente à data em que se passa a ação, como a ária e a marcha, as quais surgem, respectivamente, nos séculos XIV e XVI. (RANDEL, 1986). Longos trechos de diálogos são acompanhados por música, o que esboça algo que Coelho Netto começará a teorizar um pouco depois: a necessidade de criação de uma ópera nacional, cantada em português, que tomaria o drama musical wagneriano como modelo. O intuito de experimentação, observado nessa mistura de gêneros, é visto ainda uma vez no título que a peça recebe de seu autor, “poema dramático”, o que também denota o intuito de reelaboração desse gênero de teatro, uma vez que a peça é quase totalmente em prosa e não em verso, como define o gênero em questão.

A influência de Wagner é também sentida na temática de “Pelo Amor!”. Além da idéia de se apropriar da **tradição** – que observamos ao analisar as menções a textos literários a respeito do amor ao longo da peça –, a peça de Netto também empreende uma reescritura na história de Tristão e Isolda. Aqui, todavia, encontramos mais o Tristão medieval, enamorado por uma mulher proibida e que acaba se casando com outra, do que o Tristão wagneriano, que se apaixona por Isolda enquanto ela o cura de um ferimento, e que termina morrendo, devido a um ferimento ocasionado pelo amor adúltero, já que ela era esposa de seu tio. Isso porque o conde Armínio, segundo suspeitam os cavaleiros e a esposa, amava Samla, **mulher misteriosa** que era a única possuidora do elixir que poderia salvá-lo – que é o que ocorre num dos tratamentos medievais da lenda. No texto medieval, a esposa de Tristão engana o moribundo ao afirmar que Isolda não conseguira chegar até ele para curá-lo, e ele sucumbe – refiro-me a **Beowulf**, poema anglo-saxão anônimo escrito entre os séculos VIII e X (WAGNER, 1948, p. 22); no texto de Coelho Netto, a condessa expulsa Samla do

quarto do esposo tão logo descobre sua identidade, e ele, que fora reanimado, acaba morrendo. A mulher da floresta de quem Malvina tinha tanto ciúmes é ora descrita como feiticeira, ora como uma mulher de grande beleza e irresistível poder de atração, cujo beijo é um “filtro encantado” (COELHO NETTO, 1897, p. 27), segundo Ducomar, e cujo amor deixara no coração do conde um “resíduo peçonhento, a lembrança fatal d’um criminoso tempo”, nas palavras de Malvina (Idem, p. 60). O “filtro encantado” remete à lenda de Tristão e Isolda, pois se refere à bebida que a mãe de Isolda preparara para a filha e seu noivo, para que ambos se apaixonassem, e que, por acaso, é ingerida por Tristão e Isolda. Isso remete Samla à lenda medieval, no entanto, ela também se trata de um desses exemplares de mulheres fatais que tanto foram criadas pelos escritores do século XIX, como **Flaubert**, que, segundo Coelho Netto, tão grande influência exerceu nele, ou **Álvares de Azevedo**, o qual Netto acabara de escolher como patrono da cadeira que passava a ocupar na recém-fundada **Academia Brasileira de Letras**.

Coelho Netto tratava, naquele momento, de criar uma obra que o inscrevesse na tradição literária ocidental, o que fez através da apropriação de um tema que foi cantado durante toda a tradição ocidental. A inauguração de um novo gênero de teatro, sustentado pela tradição erudita, seria, portanto, o veículo que levaria a verdadeira “Arte” para a capital do país, que Netto supunha conspurcada pela “chirinola” que, nos teatros, agradava o público.

## **2 Desfecho: A crítica de “Pelo Amor!”**

Ao pintar o quadro do campo da produção literária, Dominique Maingueneau ressalta a existência de uma constante luta, travada pelos escritores, para a inscrição dos mesmos no campo. (MAINGUENEAU, 2006). Isso nos parece muito válido para esboçar o que ocorria no ano de 1897. Aquele era o momento de se escolher os 40 membros da ABL, órgão que institucionalizava a produção literária nacional. Portanto, faz sentido a assertiva de Netto ao se referir a Arthur Azevedo, o qual, além de ser um dos escritores brasileiros que escreveu mais exemplares do teatro popular, também é um dos que mais colaboraram para a fundação da Academia:

Os chamados escritores dramáticos que se impõem, [ufanamente], como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas aparecem disputando a coroa imortal! (COELHO NETTO, 1897a, p. 3).

Para o escritor, parecia um despautério que Azevedo vestisse a mesma “coroa imortal” que ele, uma vez que não produzia nada que orgulhasse o “teatro nacional”. A criação da Academia acabara por deixar o debate ainda mais complexo. Na tentativa de estabelecimento de uma “unidade literária” – citando as palavras com que Machado de Assis inaugura a instituição – nem todos os gêneros teriam espaço de destaque. Apenas para exemplificarmos, a **Figueiredo Coimbra**, conhecido tradutor de peças populares e um dos responsáveis pelo texto da muitas vezes representada revista **Bendegó**, foi negado um dos assentos na instituição. (O PAIZ, 1897, p. 2). Azevedo, todavia, porque era tido pelos colegas de profissão também como autor de teatro “sério”, não sofreu as mesmas restrições de Coimbra.

Ironicamente, a resposta mais contundente às críticas de Netto partiu do próprio Azevedo, por meio de “**Amor ao pêlo**”, paródia de “Pelo Amor!”. Nela, Azevedo propõe uma inversão que já começa pelo título, para o qual se aproveita da homofonia dos vocábulos pelo/pêlo. O assunto sério torna-se cômico – o conde da história, que tem “amor” ao seu “pêlo”, finge-se de doente para não ter que explicar à esposa um dia passado fora de casa, em companhia da mulata de quem era amante –, a linguagem de todos os personagens é popular, assim como as canções por eles cantadas, por exemplo, o maxixe. A metalinguagem, uma das características do gênero, serve para Azevedo fazer uma divertida crítica à peça: critica o bobo, que não quer dar espaço para nenhuma das demais personagens – algo que Azevedo já havia observado ao falar de “Pelo Amor!”; critica o vocabulário empolado, que é utilizado pelo coro interno no início de “Amor ao pêlo” e se contrapõe à linguagem

popular do sentinela, que a ele se segue: “Confesso: comigo bole/ A idéia de que a Maria/ Procure uma companhia/ Que a saudade lhe console...” (AZEVEDO, 2002, p. 426); critica a marcha fúnebre, que a condessa pede que seja substituída por um maxixe, já que o marido não vem morto. Ademais, o próprio elenco da peça implicitamente ironiza Coelho Netto, uma vez que os personagens principais são representados pelos mesmos Pepa e Brandão por ele criticados. E o escritor da mesma, que Netto acusa de estar entre os “colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claqué de analfabetos de farandula” (COELHO NETTO, 1897A, p. 3), esconde-se atrás do pseudônimo de “Um poeta que deseja guardar o anônimo e as porcentagens”, e dedica “Amor ao pêlo” a Arthur Azevedo...

Sintomaticamente, Arthur Azevedo tem mais sucesso na aquisição das porcentagens que Coelho Netto, já que “Amor ao pêlo” rendeu, ao menos, dezessete representações, contra duas de “Pelo Amor!”. O que era de se esperar, uma vez que, como dissemos, esse era o gênero preferido pelo público. Embora Netto tenha recebido elogios de nomes como Araripe Júnior, a reação do público deixava claro que, se ele quisesse se impor como autor teatral, teria de ter uma posição mais conciliadora do que aquela que tivera por ocasião de “Pelo Amor!” – tanto com relação aos escritores e artistas profissionais, quanto no que toca ao tratamento do tema. Isso ele principiará a fazer nos anos subseqüentes, o que faz com que, em 1910, passe a exercer o cargo de diretor na Escola Dramática Municipal, cujo objetivo primeiro era preparar o elenco responsável pelos espetáculos teatrais que ocorreriam no recém-inaugurado Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] A.A. pseud. de AZEVEDO, Arthur. (1897a). Palestra. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p. 1.
- [2] A.A. pseud. de AZEVEDO, Arthur. O Teatro. **A Notícia**, 11 ago. 1898, p. 2.
- [3] ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. **Escola Dramática Municipal** - a primeira escola de teatro do Brasil (1908-1911). 1996. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- [4] AZEVEDO, Arthur. “Amor ao pêlo”, in: **Teatro Completo de Arthur Azevedo**. Volume 5. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- [5] CALIBAN. pseud. de COELHO NETTO. Wagner.. Vai, não vai!. **Gazeta de Notícias**, 22 mai. 1895, p. 1.
- [6] COELHO NETTO. **Correio de Minas**, 14 ago. 1897, apud. Pelo amor, in: Publicações a pedidos. (1897a). **Gazeta de Notícias**, 19 ago. 1897, p. 3.
- [7] COELHO NETTO, **Pelo Amor!**, poema dramático em 2 atos, com música de Leopoldo Miguez. Rio de Janeiro: Laemmert & C. – Editores, 1897.
- [8] COELHO NETTO, **Pelo Amor!**, poema dramático em 2 atos, com música de Leopoldo Miguez. Partitura de Canto e Piano. Leipzig, J. Rieter – Biedermann, S/D.
- [9] DANTE, Alighieri. **Divina Comédia**. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1970.
- [10] FLAUBERT, Gustave. **Salambô**: uma ressurreição da cidade de Cartago. Tradução revista por Marques Rebêlo. São Paulo: Ediouro, S/D.
- [11] FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.



- [12] GARRIDO, Eduardo. **Bico do Papagaio**, mágica em três atos e dezesseis quadros, música original de Abdon Milanez. Manuscrito com 153 páginas, pertencente ao acervo da SBAT, datado de 11 de 1913.
- [13] GARRIDO, Eduardo (tradutor). **Os Sinos de Corneville**, ópera cômica em 3 atos e 4 quadros. Original de Clair Ville e Gaber. Texto datilografado com 65 páginas, pertencente ao acervo da SBAT.
- [14] L. de C. pseud. de LUIZ DE CASTRO. No Cassino. **A Notícia**, 25 e 26 ago. 1897, p. 2.
- [15] LEOPARDI, Giacomo. **Cantos**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.
- [16] MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- [17] MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.
- [18] N. pseud. de COELHO NETTO. (1897a). Fagulhas. **O Paiz**, 7 ago. 1897, p. 1.
- [19] N. pseud. de COELHO NETTO. (1897b). Pelo Amor. **Gazeta de Notícias**, 15 ago. 1897, p. 2.
- [20] O.G. pseud. de GUANABARINO. (1897a). Artes e Artistas, **O Paiz**, 24 mai. 1897.
- [21] O PAIZ, 29 de janeiro de 1897, p. 2.
- [22] PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- [23] RANDEL, Don (editor). **The New Harvard Dictionary of Music**. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- [24] RODRIGUES, José Paulo Coelho de Souza. **A dança das cadeiras: Literatura e Política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)**. 2ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2003.
- [25] SCOTT, Walter (editor). **Sir Tristrem** – A Metrical Romance of the Thirteenth Century, by Thomas of Erceldoune, called The Rhymer. 4ª edição. Edinburgh, London: James Ballantyne & Co, 1819.
- [26] S/N. **A canção de Rolando**. Tradução Ligia Vassalo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- [27] VÁRIOS, **Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs a ses aventures** composés en François en anglo-normand et en grec dans les XII et XIII siècles. Londres: Guillaume Pickering, 1835.
- [28] WAGNER, Richard. **Tristan e Isolda**. Traducido y analizado por Ernesto de La Guardia. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A., 1948.

---

<sup>1</sup> **Danielle CARVALHO, Mestranda**  
Universidade de Campinas (UNICAMP)  
Departamento de Teoria e História Literária  
E-mail: megchristie@gmail.com