

## *O Primo Basílio* na cena teatral brasileira

José Leonardo do Nascimento\*

Resumo: Este texto aborda a adaptação de *O Primo Basílio* para o teatro brasileiro em 1878. A presença do romance no teatro Cassino do Rio de Janeiro foi consequência das resenhas críticas do livro veiculadas pela imprensa brasileira da época. A representação teatral deu continuidade às divergências de interpretação e aos debates acalorados dos quais participaram Machado de Assis e Eça de Queirós. Os argumentos empregados pelos debatedores expressavam concepções hauridas nas noções estéticas clássicas e nas novidades da reflexão sobre arte do século XIX. O debate repercutia, também, a contraposição entre os pressupostos artísticos românticos e os naturalistas de feição zolaniana.

Palavras-chave: Eça de Queirós; Machado de Assis; história; estética; final do século XIX.

Abstract: The adaptation of the novel *Primo Basílio* for the Brazilian theater took place in 1878. The play was presented at The Cassino (a theater in Rio de Janeiro), as a consequence of the many reviews of the novel in the press. The stage version brought about more contradictory interpretations and excited debates, in which Eça de Queirós and Machado de Assis had already been participating. The arguments in the debates expressed classical aesthetical conceptions and the novelties in the reflections on the 19th-century art. These debates also expressed the contradiction between romantic artistic and the Zolanian naturalist presuppositions.

Key words: Eça de Queirós; Machado de Assis; history; aesthetics; late 19th century.

A importância de Eça de Queirós para a cultura brasileira não é, nem de longe, correspondida pela de Machado de Assis na literatura portuguesa. A excepcional projeção de Eça no Brasil data da publicação da primeira edição de *O Primo Basílio*, em 1878.

A sociedade letrada brasileira alvoroçou-se moralmente com o conteúdo do romance e recebeu a novidade literária do ano com um intenso debate, do qual participaram Machado de Assis, por meio de suas colunas semanalmente publicadas na primeira página do jornal *O Cruzeiro*, e o próprio Eça de Queirós que, de seu consulado em New Castle-on-Tyne, respondeu, por carta, à primeira crítica machadiana.

\* Professor de História da Cultura do Instituto de Artes da Unesp. leo.filipo@uol.com.br

O espaço das divergências de interpretação de *O Primo Basílio*, no último quartel do Oitocentos brasileiro, foi, sobretudo, a imprensa diária e hebdomadária da capital do império.

O Rio de Janeiro, com uma população estimada, em 1878, de 300 mil habitantes,<sup>1</sup> contava com um público leitor expressivo, se considerarmos o número de diários impressos na cidade:

Numerosos, para a população da época, são [...] os jornais. *O Figaro* os enumera na edição de 12 de janeiro de 1878, indicando a idade que então contavam: *Diário do Rio*, 61 anos; *Jornal do Comércio*, 57 anos; *Pátria*, 22 anos; *Diário Oficial*, 17 anos; *Apóstolo*, 13 anos; *Reforma*, 10 anos; *Globo*, 6 anos; *Gazeta de Notícias*, 4 anos; *Jornal da Tarde*, 2 anos; *República*, 6 meses; *Cruzeiro*, 12 dias (FARO, 1977, p.116).

Acrescentem-se, a estas folhas diárias, as revistas ilustradas, de publicação semanal, com uma sobrevida claramente mais curta do que a dos grandes jornais. Circulavam na capital federal neste mesmo ano os seguintes hebdomadários: o *Figaro*, *A Lanterna*, a *Revista Ilustrada*, o *Zigue-Zague*, *O Besouro* e o *Mequetrefe* (FARO, 1977, p. 115-116). Entre esses, destacava-se a *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini, com o primeiro número datado de 1 de janeiro de 1876 e que se estenderia, com sucesso, até 1891.

A *Ilustrada* marcou a história da imprensa brasileira, atingindo uma tiragem recorde de “4 mil exemplares, índice até aí não alcançado por qualquer periódico ilustrado na América do Sul, [sendo] regularmente distribuída em todas as províncias e nas principais cidades do interior, com assinantes por toda parte” (SODRÉ, 1966. p.249).

A qualidade artística, a importância do conteúdo e do engajamento social do semanário, o seu combate à escravidão, por exemplo, distinguiram a revista e o seu proprietário na história do Brasil, a ponto de a Confederação Abolicionista, pelas palavras de José do Patrocínio, render sensível homenagem a Ângelo Agostini, em 1888. Dias depois, na cerimônia de sua naturalização – o artista nascera na Itália —, coube a Joaquim Nabuco saudar o célebre caricaturista (SODRÉ, 1966, nota 144, p. 252-253).

A imprensa fluminense ostentava uma vida paradoxalmente intensa numa sociedade escravista e com altíssimo percentual de analfabetismo, mesmo entre os homens livres. Já havia, na época, alguns dados a respeito da população e dos índices nacionais de alfabetizados.

1. “Em 1878, o Rio de Janeiro deve ter cerca de 300.000 habitantes, pois 274.972, exatamente, acusara um recenseamento em 31 de dezembro de 1875”. (FARO, 1977, p. 109).

A questão da alfabetização tornou-se objeto de disputa política assim que os liberais ascenderam ao governo em 05 de janeiro de 1878, empossando-se o ministério presidido pelo político alagoano João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu.

Os liberais apresentaram um projeto de lei sobre a reforma eleitoral, prevendo a exclusão do direito de voto dos analfabetos e o aumento do censo eleitoral. Como alguns próceres liberais — José Bonifácio, o Moço, Joaquim Nabuco e outros — manifestaram-se apaixonadamente contrários ao projeto, logo foram divulgados os números sobre a população livre e a taxa de analfabetismo no País.

Ficava evidente que o fechamento das urnas aos analfabetos reduziria o direito de participação política a uma ínfima parcela da população. Segundo uma estimativa oficial de 1876, a população nacional livre era de 8.419.672 habitantes. Deste total, 1.012.087 eram alfabetizados.<sup>2</sup> O projeto do ministério Cansanção de Sinimbu emagreceria drasticamente o número de eleitores, reduzindo-o a apenas 1/20 dos homens livres.

Pode-se supor que o percentual de alfabetizados crescia no Rio de Janeiro na mesma proporção em que diminuía nas regiões e nas províncias mais distantes do centro de decisão do império. Seria, sobretudo, esta base de leitores que garantiria a efervescência cultural da cidade, o seu número de periódicos, de livrarias e de salas de espetáculos teatrais.

Num anúncio de venda de *Iáíá Garcia*, de Machado de Assis, na página quatro de *O Cruzeiro* de 11 de dezembro de 1878, foram assinalados nomes e endereços de algumas livrarias em que o romance poderia ser encontrado:

Este formoso romance, que tanta aceitação obteve dos leitores do *Cruzeiro*, saiu agora à luz em um nítido volume de mais de 300 páginas. Vende-se nesta tipografia, rua do Ourives n. 51, e em casa dos Srs. A. J. Brandão, rua da Quitanda n. 90; B. L. Garnier, rua do Ouvidor n. 65; E. & H. Laemmert, rua do Ouvidor n. 66; Livraria Luso-Brasileira, rua da Quitanda n. 24; Livraria Imperial, rua do Ouvidor n. 81; Livraria Econômica, rua Sete de Setembro n. 83; Livraria Acadêmica, rua da Uruguaiana n. 33.

Arnaldo Faro, esclarecendo que as livrarias não se limitavam à venda de livros, pois ofertavam mercadorias como guarda-chuvas, bengalas, aparelhos tipográficos, remédios, águas minerais, relembra outros estabelecimentos do gênero, como a Livraria Contemporânea, de Faro & Lino, na rua Nova do Ouvidor n. 74, e a de A. M. Fernandes da Silva, nos números 25 e 27 da rua Ouvidor (FARO, 1977, p. 123).<sup>3</sup>

2. Cf. Sérgio Buarque de Holanda (1985, p. 202). Sobre este projeto de reforma encaminhado ao Parlamento pelo ministério liberal, ver p. 196-238.

3. A livraria Imperial, situada na rua do Ouvidor 81, apareceu citada na página 3 do *Diário do Rio*, de 8 de abril de 1878, como pertencendo a J. Barbosa e Irmão.

A multiplicidade de produtos oferecidos aos consumidores talvez explicasse o número relativamente elevado destes numa cidade em que parte substancial da população era analfabeta e escrava. Observando o endereço dessas casas comerciais, verifica-se o seu adensamento em algumas ruas, num perímetro estreito em que se concentrava, ao que parece, a elite instruída da corte imperial.

As sedes dos grandes jornais também se acavalavam num território próximo às livrarias: na rua Nova do Ouvidor n. 28 situava-se *O Globo*, já o *Jornal do Comércio*, *O Cruzeiro* e a *Gazeta de Notícias* abriam as suas portas no endereço mais nobre da cidade, na rua do Ouvidor, nos números 61, 63 e 70, respectivamente. O *Besouro* de Rafael Bordalo Pinheiro ocupou dois endereços na rua do Ouvidor, transferindo-se do número 50 para o 130, mais próximo à rua Gonçalves Dias, ponto ainda mais requintado e nobre.

Bastam esses dados para se concluir da exigüidade do circuito das letras da maior cidade brasileira e da intensificação cultural que a aglomeração desses meios de comunicação promovia.

Poucos sabiam ler e escrever, um contingente ainda menor de pessoas lia, escrevia e debatia idéias, mas tudo parecia ocorrer e se fermentar num local estreitamente demarcado. As salas de teatro rondavam, também, por esses mesmos lugares.

Em julho de 1878, com *O Primo Basílio* em cartaz, os jornais estampavam na página quatro (como era de hábito) os nomes das salas e os dramas e as comédias que representavam: Teatro Cassino; Imperial Teatro D. Pedro II; Teatro das Variedades; Teatro São Luís; Teatro Fênix Dramática; Alcazar Lírico Francês. Arnaldo Faro indica, também, o Imperial Teatro São Pedro de Alcântara e o Ginásio, ambos em plena atividade e importância em 1878 (FARO, 1977, p.146)<sup>4</sup>. Havia, ainda, o teatro de São Januário, palco da história do célebre conto de Machado de Assis *A causa secreta* (ASSIS, 1896).

Sucedendo ao candente debate literário em torno da recepção crítica a *O Primo Basílio*, que se estendeu de março a maio de 1878, o romance foi adaptado para o teatro, perfazendo uma curta apresentação no palco do Cassino, no Rio de Janeiro.<sup>5</sup> A temporada teatral de *O Primo...* reinstalou o livro de Eça no centro da atenção e das considerações da imprensa carioca da época.

4. O Ginásio foi nos anos cinquenta do século XIX diretamente responsável pela atualização do teatro brasileiro, sobretudo depois que estreou a *Dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em 7 de fevereiro de 1756. O sucesso da peça – que havia na França inaugurado o realismo teatral em 1852 – na cena do Ginásio pode ser constatado pelo número elevado de representações para os padrões brasileiros da época: quatorze representações seguidas. (Ver FARIAS, 1993).

5. De acordo com Arnaldo Faro, já houvera uma adaptação de *O Primo Basílio* para o teatro, feita por ninguém menos que Ferreira de Araújo, médico, jornalista e diretor fundador da *Gazeta de Notícias*. A peça foi anunciada no Rio de Janeiro nos primeiros dias de maio de 1878. Tratava-se,

Em 06 de julho, a *Gazeta de Notícias* publicava, na primeira página, um artigo longo com título rebuscado e enfático: “*O Primo Basílio*, Peça Extraída do Romance do Mesmo Título, pelo Dr. A. Cardoso de Meneses”.

O autor da matéria, que assinava como S. Saraiva, era o mesmo que respondera a crítica que Machado de Assis havia feito a *O Primo Basílio* pelas páginas do jornal *O Cruzeiro* em 16 de abril.<sup>6</sup> Agora, Saraiva discutia a transferência do romance “das páginas frias da brochura para os lumes do proscênio”.

A crítica teatral carioca foi unânime em condenar a adaptação teatral de *O Primo Basílio*, apresentando o argumento basilar da extrema dificuldade em se extrair “um drama de um livro”. Considerava a tal ponto as particularidades dos gêneros artísticos que descrevia de qualquer possibilidade de sucesso dessas adaptações: “O que no livro pode deleitar o leitor e revelar a arte do autor, no teatro pode enfastiar o espectador que, na sua cadeira de platéia, tem exigências bem diversas do que quando lê o livro no seu gabinete”.

Saraiva pensava que essas dificuldades aumentavam com o livro de Eça, que nem classificado ou tido como romance fora, mas como um “episódio doméstico”, totalmente desprovido de ação. Julgava, além do mais, que qualquer autor de drama teatral devia “lealdade literária” ao autor do livro, estando “obrigado a respeitar o seu ponto de vista”.

Argumentando sempre com rigor e clareza, o articulista encareceu as virtudes artísticas do “episódio doméstico” e a incongruência do drama representado no teatro Cassino, no Rio de Janeiro.

---

no entanto, de um gênero teatral denominado, na época, de *a-propósito*, que focalizava um acontecimento qualquer da atualidade. O *a-propósito* de Ferreira de Araújo transformou o drama em peça cômica, reduzida a quatro personagens (Basílio, Luisa, Juliana e o Conselheiro Acácio) e a um só ato. A comédia foi apresentada no teatro Fênix Dramática, em 27 de maio, em “benefício” do ator Silva Pereira, que representou o primo Basílio. A respeito de seu desempenho escreveu *O Besouro* em primeiro de junho: “O Silva Pereira fez de Basílio um homem inteligente; não é papel para ele”. Segundo Faro, o *benefício* era um espetáculo variado, em que se representavam duas ou três peças, aparecendo o ator “beneficiado” em todas elas. (ver FARO, 1977, p.150-153). No *benefício*, a bilheteria do espetáculo revertia-se em favor de alguém, de alguma pessoa “beneficiada”. A mais conhecida e importante adaptação teatral do romance de Eça foi feita por Antônio Frederico Cardoso de Meneses, que era teatrólogo, compositor musical, jornalista, funcionário público. A temporada da representação dramática de *O Primo Basílio* no teatro carioca Cassino foi demasiadamente curta, estendendo-se de 4 a 13 de julho de 1878.

6. S. Saraiva era, provavelmente, um dos pseudônimos empregados na assinatura de seus textos por Henrique Samuel da Nogueira Rodrigues Chaves. Henrique Chaves nasceu em Lisboa em 1849 e veio para o Brasil em 1868. Fundou com Rafael Bordalo Pinheiro *O Mosquito*, jornal de crítica e de caricaturas. Mais tarde colaborou em *O Besouro*, também pertencente a Bordalo. Entrou para o serviço taquigráfico da Câmara dos Deputados e foi, com Ferreira de Araújo, um dos fundadores da *Gazeta de Notícias*. Em 1893, em *O Álbum*, Machado de Assis fez um retrato de Henrique Chaves, enaltecendo as suas qualidades intelectuais de grande jornalista e a sua sorte de ter nascido numa cidade como Lisboa. Chaves foi também autor e crítico teatral. Morreu em 1910 nas dependências do teatro Lírico no Rio de Janeiro, onde residia.

O dramaturgo transgredira, com “deslealdade”, a perspectiva do texto-base. Nos nove quadros e nos cinco atos que compunham a peça, nada havia que pudesse interessar o espectador. O curioso é que Machado de Assis em duas críticas dirigidas ao livro, publicadas no jornal *O Cruzeiro*, tivera essa mesma impressão.

S. Saraiva enumerou os graves defeitos artísticos do drama: quadros sem encaideamento lógico ou fio que os justificasse; propósito artificial do autor em alongar a trama, ingerindo-se arbitrariamente na história; a cena principal de um quadro já prevista e praticamente descrita no antecedente; diálogos indiferentes à ação; presença de quadros sem utilidade e ausentes no livro.

Na crítica sobre o romance, publicada nesse mesmo jornal, em 20 de abril, Saraiva enaltecera como um dos seus méritos frisantes a articulação coerente das palavras com a caracterização dos heróis. No drama do Cassino, os diálogos, ao contrário, pareciam nada haver com a ação dos personagens.

Entretanto, o que pareceu mais grave ao crítico foi, de um lado, a alteração do caráter de Jorge que, na peça, transformou-se em marido sanguinário, disposto a punir com a morte a mulher adúltera; de outro, a ausência de referências ao que constituía “o maior valor da obra”, as descrições das torturas de Luísa, a esposa adúltera, que se escandiam por mais de trezentas páginas, feitas com “profunda observação e grande conhecimento dos sentimentos humanos”.

A Luísa torturada era a chave, no entender de muitos analistas, da moralidade da trama. O seu sofrimento seria uma sorte de ascese, de purificação de seu erro. A moralidade ter-se-ia, pois, esfumado no drama de Cardoso de Menezes, que apresou a morte da heroína, evitando a representação do longo martírio descrito pelo romancista.

S. Saraiva, combatendo a adaptação teatral, reiterava a sua admiração pelo simples “episódio doméstico” de *O Primo Basílio* – descrição de “trivialíssimo episódio de um adultério sem escândalo” (conforme o seu artigo do dia 20 de abril) – composto com naturalidade e com ausência de lugares comuns.

As objeções do colunista da *Gazeta de Notícias* ao drama teatral revelavam, sensivelmente, uma nítida apreensão de teorias artísticas, talvez predominantes na época, e que postulavam, como condição da boa fatura artística, a relação necessária entre as partes; a submissão do autor à cadeia factual, aos limites de verossimilhança da fábula; o caráter pouco previsível das ações dos personagens num quadro em que se sobressaíam os vínculos não contingentes entre os elementos de uma obra de arte.

Outros veículos da imprensa carioca, antes favoráveis ao romance, comentaram negativamente a sua montagem teatral. O hebdomadário a *Revista Ilustrada*, na sua edição de 07 de julho, na seção “Sobre Teatros”, assinada por *Toby*, pseudônimo provável de Fontoura Xavier,<sup>7</sup> percutiu com ironia a encenação de *O Primo Basílio*.

7. Antônio Vicente da Fontoura Xavier (Cachoeira do Sul, RJ, 1856 – Lisboa, Portugal, 1922) foi poeta, jornalista e diplomata. Publicou os volumes de verso *O régio saltimbanco* (1877) e *Opala* (1884).

O autor confessou-se surpreso: no lugar de uma coisa ruim como esperava, veio algo verdadeiramente péssimo. A peça primava pela lentidão, tinha “mais atos do que ação”. O golpe de misericórdia no pelintra e estrangeirado amante e primo de Luísa foi, no entender do articulista, perpetrado pela encenação brasileira do romance. O ator que representou o primo Basílio, o Torres,<sup>8</sup> acabara de condená-lo definitivamente.

O artigo repetia o traço típico da *Revista*, habitualmente zombeteira para com as celebridades vaidosas da época, aludindo, com mofa, à representação até mesmo de Lucinda Simões,<sup>9</sup> a prestigiada artista e empresária teatral do momento.

Segundo o colunista, Lucinda — que encarnou a personagem de uma francesa inventada pelo dramaturgo, Cardoso de Menezes — fora irrepreensível, como sempre, não permitindo ao público que entendesse uma só palavra que pronunciou em cena.<sup>10</sup>

*Toby* considerou uma honra para Eça de Queirós ter a história de um de seus livros levada à cena por tão formoso talento. Num dos instantes mais calorosos da representação, no momento em que o texto cênico se afastou nitidamente do original, o público prorrompeu em aplausos e Cardoso de Menezes foi chamado ao palco.

Para o colunista, este fato comprovava que Eça era um “tolo” e Cardoso um luminar. Também Ernestinho, personagem do romance *O Primo Basílio*, foi chamado ao palco algumas vezes durante a apresentação de um drama piegas e romântico de sua autoria. Chamar o autor ao palco era, ao que parece, uma convenção da época que permitia medir o sucesso da encenação.<sup>11</sup>

8. Não foi possível a identificação deste ator.

9. Lucinda Simões (Lisboa, Portugal, 1850 – Rio de Janeiro, RJ, 1928) foi importante atriz nos palcos brasileiros da época. Décio de Almeida Prado (1999, p. 79), analisando a ascensão do teatro realista no Brasil, escreveu: “Portugal participou com destaque deste movimento de renovação, seja de textos, seja de modos de representar. Jovens artistas de procedência lisboeta, com alguma vocação literária e bastante apetite amoroso, ou iniciaram a sua carreira de palco no Brasil, a exemplo de Luís Cândido Furtado Coelho (1831 – 1900), ou tiveram aqui prosseguida a sua trajetória, caso de Eugênia Infante da Câmara (1837 – 1879), menos conhecida entre nós por seus versos do que por ter sido amante de Castro Alves”. Furtado Coelho, ator, autor e empresário teatral, encomendou a Cardoso de Menezes a adaptação de *O Primo Basílio* para o teatro, representando na oportunidade o papel de Jorge, o marido de Luísa. Em homenagem a sua esposa, Lucinda Simões, Furtado Coelho construiu no Rio de Janeiro o teatro Lucinda, que estava, ainda no início do século passado, em plena atividade.

10. Havia alguma ambigüidade na crítica de *Toby*: “O papel que coube a Sra. Lucinda é um papel ingrato, infeliz, sem razão de ser, e aquela atriz, inteligente como é, executou-o à risca, não permitindo que o público o compreendesse, nem entendesse uma só palavra do que pronunciou em cena”. Era provável que *Toby* elogiasse o desempenho de Lucinda, que mais uma vez cumpria em cena o seu justo papel, evitando que os espectadores compreendessem as palavras duma personagem mal inventada e pessimamente construída.

11. O mesmo crítico da *Revista Ilustrada*, num outro número do mesmo periódico, assinou um poemeto no qual se lia: “Não é drama, é uma peça/ O Basílio do Menezes:/ Uma troça feita ao

As críticas sobre a peça representada no Cassino sucediam-se. No mesmo dia do artigo da *Ilustrada*, 07 de julho, ninguém menos do que Eleasar (pseudônimo de Machado de Assis) opinava, na sua coluna de *O Cruzeiro*, sobre um espetáculo que muito possivelmente não assistira.

Machado prometera não voltar ao assunto sobre a escola realista, *O Primo Basílio*, mas não cumpriu o prometido. O seu curto artigo reiterou o argumento da dificuldade de se transportar uma obra de “uma forma” artística para “outra”.

Sendo assim, concluía que o fracasso da encenação nada provava “contra a escola realista e seus sectários”. A “nossa e nova igreja” podia persistir, com tranquilidade, “na doce convicção que a última palavra em estética [era] suprimi-la [e] que todo o movimento literário do mundo [estava] contido nos nossos livros”.

Nessas poucas linhas, pois, Machado de Assis reaparecia como crítico ainda mais rigoroso do realismo.<sup>12</sup> Reunidos em “igreja”, os realistas pareciam-lhe fanáticos e os livros brasileiros pareciam-lhe dedicados, exclusivamente, à nova escola. No seu entendimento, tudo era realismo na cultura brasileira do momento e quem não comungasse com o novo credo enfrentava a intolerância congregada em seita.

Os ecos de idéias recorrentes, os assentimentos coletivos, as unanimidades incomodavam o crítico e escritor brasileiro. Muito de sua produção cultural fundava-se num diálogo cético com as certezas de seu tempo. Como reconhecia que a escola era “nova”, podia deliberar, nas entrelinhas, que o novo nem sempre era benfazejo.

Havia, além disso, uma novidade na invectiva anti-realista de Machado. Ao lado de Zola, erguia ele à categoria de mestre o “feitiço” da “nova igreja”, Baudelaire, o poeta de “La Charogne”.

A escolha, entre tantos, deste poema das *Flores do Malera*, sem dúvida, revelador. Machado de Assis entendia, assim, o realismo como a descrição literária minuciosa da decomposição e do putrefato.

As críticas da peça revezavam-se na grande imprensa do Rio de Janeiro; os que haviam escrito sobre o livro de Eça voltavam-se, agora, para a sua adaptação teatral. O longo folhetim da *Gazeta de Notícias*, as “Cartas Egípcias” de 12 de julho, foi inteiramente dedicado à representação de *O Primo Basílio* no teatro Cassino.<sup>13</sup>

Eça,/ Não é drama, é uma peça./ Ri o povo e diz: Hom'essa! Uma troça tantas vezes! Não é drama, é uma peça./ O Basílio do Menezes/” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1965. p. 183).

12. Machado, embora empregasse a expressão realismo, referia-se, de fato, ao naturalismo zolaniano.

13. O médico Ataliba de Gomensoro publicava então um folhetim semanal na *Gazeta de Notícias*, intitulado “Cartas Egípcias” e assinado com o pseudônimo de Amenófis Efendi. O folhetim, inspirado nas *Cartas persas* de Montesquieu, reportava as impressões de um egípcio em excursão pelo Brasil. Efendi procurava enxergar a sociedade brasileira, do final do século XIX, com o olhar do estrangeiro, que captaria, com mais nitidez do que o dos nativos, as bizarrices culturais



Amenofis-Efendi, pseudônimo do médico Ataliba de Gomensoro, escreveu, provavelmente, o seu texto no correr da pena, dando a impressão de não tê-lo relido e corrigido.

Como outros críticos, enalteceu o livro e rebaixou o drama teatral. Ridicularizou a criação por Cardoso de Menezes da figura de uma “cocotte” francesa, amante de Basílio e inexistente no livro. A péssima recepção de tal personagem pelo público precipitou a sua exclusão na segunda representação do drama.<sup>14</sup>

Gomensoro confirmou tratar-se, paradoxalmente, de um drama “sem ação”. No palco, reinavam a anarquia e a incongruência artísticas, descravam-se das mais mezinhas leis da arte. O autor impunha, decidia, as ações não se explicavam, nem se determinavam mutuamente: “os atores [entravam e saíam] sem razão de ser [...] quando o poeta carecia deles em cena, sem outro motivo plausível”.

Na sua maneira de ver, a transposição do livro para o teatro transformou o “realismo romântico” do romance num “melodrama”. Algumas teses realistas, porém, permaneceram no texto cênico. E foram essas que transformaram, segundo o folhetinista, o drama num espetáculo abjeto.

Para alguém que justificara o erotismo do romance, comparando-o com certas passagens da Bíblia,<sup>15</sup> a perspectiva de Gomensoro, crítico de teatro, era estranhamente moralista. Admitia no romance o que excluía no palco.

Dissertou que o teatro, escudado no realismo, tornava-se “um corruptor, um depravador de costumes”. Relembrou Horácio que, há dois mil anos, definira o teatro como um admoestador severo dos maus costumes sociais e concluiu da impossibilidade de se converter romances da escola realista em dramas.

Além disso, Cardoso de Menezes havia, segundo Efendi, apagado a lição moral e essencial do romance, premiando “a mulher que errou” com o “bem supremo” da “morte instantânea”. No livro, porém, o sentido da fábula estaria na tortura da personagem e na lembrança de seu crime.

Analisando a peça, Gomensoro repisava, em certa medida, as objurgatórias de Machado contra o livro e assumia uma perspectiva radicalmente preconceituosa. As cenas do encontro de Luísa e Basílio no “Paraíso” provocaram-lhe engulho.

Já a sua leitura do romance era semelhante à de S. Saraiva: julgava que o autor intentara punir a falta de Luísa, o que ficara evidente nas precisas descrições do

---

da sua nova terra. Amenófis havia participado do debate em torno do romance de Eça, opondo-se com cruzeza, nos folhetins de 24 de abril e de 3 de maio da *Gazeta*, às argumentações, decididamente contrárias ao livro, de Machado de Assis.

14. Segundo informação dos críticos da peça e, também, de Amenófis Efendi: “Na noite seguinte à da primeira representação, a peça já foi representada sem esta cena. Ainda bem!”.

15. Efendi refutara a célebre censura moralista feita por Machado de Assis ao romance de Eça, citando descrições licenciosas do *Cântico dos Cânticos* do Antigo Testamento, atribuído a Salomão.

seu sofrimento. O ponto de vista do romancista era, para eles, justo e certo, como se o patriarcalismo tivesse em Eça um paladino e defensor de talento.

Não havia mais dúvida a respeito da adaptação de *O Primo Basílio* para a cena brasileira — o resultado tinha sido um flagrante e reconhecido fracasso.

A “Resenha Teatral” da *Revista Ilustrada* ainda voltou ao assunto, no seu número de 21 de julho, criticando, sempre com humor, o dramaturgo por ter extraído do romance o que ele não tinha.

Como a ironia da *Ilustrada* possuía como alvo as celebridades do momento, o resenhista tomava os personagens pelos atores. Disse ter dormido durante a representação e acordado somente quando “a Sra. Apolônia [que fez o papel de Luísa] morreu, coitada!”<sup>16</sup>

A matéria, não assinada, sugeria a Cardoso de Menezes, “excelente pianista”, aproveitar “a celebridade do romance”, reduzindo-o a um gênero de sucesso imediato e seguro no Brasil, que fazia “parte do repertório do assobio”, a polca.

Concluía que o espetáculo foi tão “amolador” que, no lugar de *O Primo Basílio*, assistiu-se, de fato, no Cassino, a uma “Sogra Basília”.

A temporada de *O Primo Basílio* no teatro foi demasiadamente curta, estendendo-se de 4 de julho a 13 do mesmo mês.<sup>17</sup> Com o encerramento do espetáculo, caiu o pano sobre o debate brasileiro em torno da estética naturalista aportada na literatura em língua portuguesa pelo romance de Eça de Queirós.

A análise jornalística da adaptação teatral de *O Primo...* é reveladora dos pressupostos e hábitos culturais do final do século XIX brasileiro. A arte cênica era, para a elite letrada da época, culturalmente essencial. Além do grande número de salas de espetáculo, relativamente ao número de habitantes da capital do Império,

16. Apolônia Pinto (São Luís, Maranhão, 1854 – Rio de Janeiro, RJ, 1937). Importante atriz brasileira, filha da artista portuguesa Rosa Adelaide Marchezy Pinto, nasceu entre o segundo e terceiro ato da peça *O tributo das cem donzelas*, de J. da Silva Mendes Júnior, no camarim número 1 do teatro São Luís. Com dezesseis anos estreou no Rio de Janeiro, ao lado de Furtado Coelho, representando a *Morgadinha de Val Flor*, de Pinheiro Chagas. Contracenou com os maiores atores da época, como Francisco Correa Vasques (1829 – 1892) e representou personagens da importância de Margarida do *Fausto* e de Antígona, da peça de mesmo nome (tradução de Carlos Maul). Em 1878, trabalhou em *Os Lazaristas* de José Enes e *O Primo Basílio*, adaptação do romance feita por Cardoso de Menezes. Apolônia fez o papel de Luísa e, apesar do fracasso da encenação, foi elogiada pela crítica. A atriz foi celebrada por poetas e grandes sonetistas do final do século XIX, como Alberto de Oliveira, Adelino Fontoura, Afonso Celso, Luís de Albuquerque. Neta, por parte de mãe, de Nicola, proprietário do célebre café do Rocio, em Lisboa, Apolônia trazia sempre no pescoço um adereço que pertencera ao poeta Bocage (1765 – 1805), presente duma descendente do poeta à filha de Nicola. No século XX, trabalhou com Oduvaldo Viana. Morreu no Rio de Janeiro no Retiro dos Artistas. (Sobre Apolônia, ver José Jansen (1953).

17. Ver Faro (1977, p. 160).

os teatros dispunham-se em rede, formavam sistemas, havendo os mais renovadores do que outros, os especializados nestes ou naqueles gêneros artísticos.<sup>18</sup>

Os atores eram personalidades sociais conhecidas e comentadas. Em 1865 e 1866, no Recife, Castro Alves e Tobias Barreto divergiram publicamente em torno de duas atrizes de origem portuguesa, célebres beldades do momento: Eugênia Câmara e Adelaide Amaral.<sup>19</sup> Mesmo Machado de Assis, que passou para a posteridade uma imagem de si mesmo marcada pela austeridade e compostura, dizia ter sido na juventude um dos cavalos atrelados ao carro da Candiani.<sup>20</sup>

Grandes autores exerciam a crítica dramatúrgica e escreviam para o teatro, como José de Alencar e Machado de Assis. As imagens da representação cênica eram objeto de referência constante nos textos da época, inclusive literários.<sup>21</sup> A imprensa abria as suas páginas para a crítica teatral feita, como vimos acima, de forma zombeteira (os artigos da *Revista Ilustrada*) ou criticamente rigorosa, empregando noções hauridas em filosofias da arte de grande curso.

O que os analistas reprovaram na adaptação de Cardoso de Meneses foi, sobretudo, a ausência de liames necessários entre as partes do drama, ausência de qualquer totalidade orgânica capaz de limitar a interferência arbitrária do autor na trama e de garantir o desenrolar verossimilhante da fábula.

18. A opereta bufa, criação francesa de Jacques Offenbach, com a peça *Orphée aux enfers*, em 1858, fez logo um sucesso prodigioso no Brasil. Em 1864, *Orfeu nos infernos* foi representado no Brasil. Em 1866, na opereta bufa musicada por Offenbach e com texto de Meilhac e Halévy, *La vie parisienne*, surgiu no palco europeu a imagem do "brasileiro", que chegava ao velho mundo com os dedos carregados de jóias e acompanhado de dois negrinhos portadores de malas e valises. Segundo Décio de Almeida Prado, como era hábito na opereta, assim que o personagem entrava em cena, ele se voltava diretamente para público, declarando quem era e para que veio: "*Je suis brésilien, j'ai de l'or/ Et j'arrive de Rio-Janeiro/ Ce que je veux de toi, Paris./ Ce que je veux, ce sont tes femmes/ Ni bourgeoises, ni grandes dames./ Mais les autres... l'on m'a compris!*" (ALMEIDA PRADO, 1999, p.93). A opereta bufa, que tomava como objeto de sátira a solenidade da ópera e a mitologia clássica, logo faria grande sucesso no Brasil com o ator português Francisco Correa Vasques (1829 – 1892). Este, no palco do Alcazar do Rio de Janeiro, acrescentou um tom brasileiro e paródico à opereta, aproximando, nas palavras de Décio de Almeida Prado, França e Brasil, Offenbach e Martins Pena. Em 1868, *Orfeu na roça* deu 500 representações consecutivas (ver ALMEIDA PRADO, 1999, p. 89-95).

19. Eugênia Infante da Câmara (1837 – 1879) e Adelaide Amaral (1834 – 1889).

20. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1955. p. 96), a cantora Candiani entusiasmava (no início dos anos sessenta no Rio de Janeiro) os moços, a ponto de, na saída dos espetáculos, eles "se substituírem aos cavalos do seu carro".

21. Num ensaio sobre a história do Brasil, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1900 e republicado na coletânea de artigos *À margem da história*, em 1909, com o título "Da Independência à República", Euclides da Cunha (1995. p. 381-382) empregou, na caracterização de um dos conselheiros do Imperador Pedro I, uma imagem burlesca, diretamente tirada da opereta bufa: "... o maravilhosamente ridículo Gordilho da Barbuda, ofenbaquiando Marquês de Jacarepaguá e senador do império por decreto...".

Como a adaptação teatral sucedeu ao extraordinário debate travado em torno de *O Primo Basílio*, os críticos teatrais, no caso os mesmos da discussão anterior, não deixariam de comparar a peça ao texto, o teatro à literatura, assim como exigiriam do dramaturgo mais respeito e fidelidade ao romance.

Um outro aspecto, também essencial para a cultura da época, era o sólido e estreito vínculo entre os cultores da língua portuguesa nas duas margens do Atlântico. No mesmo ano da encenação de *O Primo Basílio* no teatro Cassino, em 1878, caiu a interdição governamental que pesava sobre a peça *Os Lazaristas*<sup>22</sup>, do escritor português José Enes, que foi, também, levada à cena pela companhia de Furtado Coelho.

Grande parte dos atores que atuavam no Brasil naquela época era de origem portuguesa, incluindo o próprio Furtado Coelho. Escritores portugueses da Geração de Setenta publicavam regularmente na imprensa brasileira do final do Oitocentos.<sup>23</sup> Havia, ao que parece, uma forte impregnação da República (brasileira) das Letras pelo engenho e arte lusitanos.<sup>24</sup>

Machado de Assis, nas severas críticas formuladas a *O Primo Basílio*, publicadas no jornal *O Cruzeiro*, nos dias 16 e 30 de abril, não postulou, em nenhum mo-

22. Peça do autor português Antônio José Enes (1848 – 1907), que apresentava um conteúdo antijesuítico. Encenada pela primeira vez em Portugal em 1875, foi montada no Brasil em 1878.
23. Eça de Queirós escreveu para o jornal carioca *Gazeta de Notícias: A reliquia, A correspondência de Fradique Mendes, O defunto, Carta de Inglaterra, Ecos de Paris, Cartas familiares e Bilhetes de Paris*. Ramalho Ortigão colaborava com a *Gazeta de Notícias* e a *Província de São Paulo*. Teófilo Braga publicava na *Província de São Paulo*, Oliveira Martins no *Jornal do Brasil*, no *Jornal do Comércio* e na *Gazeta de Notícias*. Bordalo Pinheiro residiu no Brasil. Camilo Castelo Branco escrevia para *O Diário do Rio de Janeiro* e a ensaísta portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, para o *Jornal do Comércio*. Sobre as relações de Oliveira Martins com o Brasil, ver J. P. de Oliveira Martins (2005).
24. A Geração de Setenta foi profundamente marcada pelo tema da decadência do reino, assim como a ideologia republicana portuguesa. Não foi casual que Camões, que deplorava as ruínas do Império e investivava a decadência portuguesa, tenha se transformado num ícone dos republicanos lusitanos. São conhecidos os versos do último Canto da epopéia camoniana, *Os lusíadas*, publicada em 1572: “O favor com que mais se acende o engenho/ Não no da a pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Duma austera, apagada e vil tristeza”. Portanto, a questão da decadência portuguesa rapidamente se transferiu para alguns autores brasileiros do final do século XIX. Euclides da Cunha em *Os sertões* (1.ed., 1902), por exemplo, citando Oliveira Martins, concluiu que a sociedade brasileira já trazia na origem o estigma da decadência, infundido na colônia pelos colonizadores portugueses do final do século XVI. No entender de Euclides, o povo que colonizou as terras brasileiras não era o mesmo que enfrentara e vencera os mares bravios. Do descobrimento à colonização efetiva da nova terra, a Metrópole havia mergulhado na mais completa decadência, de que era exemplo frisante a crença sebastianista. O tema da “herança decadente” era uma espécie de patrimônio comum da geração de escritores brasileiros do final do século XIX. Gonzaga Duque (1995. p. 53), autor de *A arte brasileira*, publicado em 1888, trabalho pioneiro sobre as artes plásticas no Brasil, assim se referia à sociedade americana nascida da colonização portuguesa: “As causas que levaram a decadência a Portugal têm sido estudadas por notáveis escritores, e são conhecidas [...] Essa decadência foi, naturalmente, transmitida ao organismo social brasileiro...”

mento, qualquer argumento de matiz nacionalista, atinente à constituição de uma arte literária brasileira. Sua perspectiva abrangia as artes em língua portuguesa de Herculano, Garret e Alencar. Era o cultivo do tesouro, do patrimônio comum da língua pátria, a portuguesa, que movia os seus duros reparos ao livro de Eça de Queirós.

É possível, entretanto, que no horizonte cultural brasileiro alguma mudança de perspectiva se avizinhasse. Em 1888, a primeira história da literatura brasileira, de autoria de Sílvio Romero, preocupava-se com o instante de ruptura, procurava o momento em que, no lugar da literatura em língua portuguesa, passou a ter feição nítida, própria ou específica a arte literária lavrada em solo brasileiro.

#### Referências bibliográficas

- ALMEIDA PRADO, Décio de. *História concisa do teatro brasileiro (1570 – 1908)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Editora Laemmert, 1896.
- CUNHA, Euclides da. À margem da história. *Obra Completa*. v.I. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.
- FARIAS, José Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- FARO, A. *Eça e o Brasil*. Col. Brasiliana. v. 358. São Paulo: Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. Direção de S. Buarque de Holanda. II – O Brasil Monárquico. 5 – Do Império à República. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1985.
- JANSEN, José. *Apolônia Pinto e seu tempo*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1953.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *O Império em Chinelos*. Apud LYRA, Heitor. *O Brasil na Vida de Eça de Queirós*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1965.
- OLIVEIRA MARTINS, J. P. de. *Portugal e Brasil*. Introdução e notas de Sérgio Campos. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

*Recebido em 10 de março de 2006 e aprovado em 11 de agosto de 2006.*