

*elizabeth*  
**AZEVEDO**

*Universidade de São Paulo (USP)*

**UM  
SHAKESPEARE  
ÍTALO-PAULISTA**

**RESUMO**> Este artigo traça a história das apresentações de peças shakespearianas em São Paulo, investigando quais companhias dramáticas e líricas que estiveram na cidade para, em seguida, recuperar a história do ator Enrico Cuneo, responsável pelas encenações com grupos amadores locais no início do século XX, considerando-as etapa intermediária antes do histórico de *Romeu e Julieta* do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938.

**PALAVRAS-CHAVE**> William Shakespeare; Enrico Cuneo; Italia Fausta.

## UM SHAKESPEARE ÍTALO-PAULISTA

**Elizabeth R. AZEVEDO<sup>1</sup>**  
Universidade de São Paulo (USP)

Ao longo do século XIX, a presença da obra de Shakespeare foi ganhando força nos palcos da Europa e do Brasil. Em São Paulo, em 1833, acompanhando as discussões estéticas teatrais que ocorriam na França, foi publicado no país, na *Revista da Sociedade Filomática*, o primeiro texto teórico sobre a tragédia (*Ensaio sobre a tragédia*), escrito por Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga, no qual a visão classicizante dos autores faz apresentar o Romantismo como algo nefasto, e Shakespeare como um poeta defeituoso, eivado de erros.

Na corte, entretanto, com o aparecimento do grande ator João Caetano dos Santos, nos anos de 1830, assistiu-se às tragédias *Otelo* e *Hamlet*. Questão relevante é saber se as montagens de João Caetano usaram os textos originais de Shakespeare ou as versões expurgadas pelo tradutor francês Jean-François Ducis. Estas eram pensadas do ponto de vista das regras clássicas para o teatro, que reconhecia a força do texto shakespeariano, mas “corrigia” vários “erros”. Tratou Ducis, portanto, de extirpá-los: apresentou mudanças no enredo, no nome dos personagens, no destaque de cada um deles.

As primeiras montagens com os textos de Ducis chegaram aos palcos do Brasil através de uma companhia espanhola aportada na corte em 1838 e dirigida pelo ator Adolfo Ribelle e outra em 1843, com o ator, também espanhol, José Lapuerta (RHINOW, 2007, p.82). Depois deles, foram cerca de trinta anos de espera pela chegada de outras trupes, agora italianas, trazendo os clássicos shakespearianos. Segundo aponta José Roberto O’Shea (2005, pp. 25-6), nos estudos efetuados por Dirk Delabastita e outros especialistas nas traduções shakespearianas, os atores italianos foram relevantes para a difusão da obra shakespeariana, não só no Brasil,

<sup>1</sup> Professora de Teatro Brasileiro do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.  
E-mail: bethazevedo@usp.br.

mas também na Europa –

(...) o culto do intérprete excepcionalmente dotado, os astros italianos (operísticos), auxiliado pelas circunstâncias tecnológicas, comerciais e estéticas – o estilo romântico de interpretação – fez muito para elevar a reputação de Shakespeare como um gênio dramático “universal” tanto na Itália quanto no exterior. O sucesso das óperas shakespearianas italianas (e balés) escritas/compostas durante do século dezenove contribuíram, significativamente, para o estabelecimento de uma cultura teatral shakespeariana na Itália e fora dela.

Mas, durante esses trinta anos, foi João Caetano quem manteve as peças de Shakespeare em cena, tendo pedido a Gonçalves de Magalhães que traduzisse as versões francesas de Ducis. Foi no papel de Otelo, segundo Bárbara Heliódora, que ele se consagrou nos palcos imperiais e permaneceu como único ator nacional a ter representado Shakespeare no Brasil no século XIX, ainda que não fosse a partir do texto original.

Foi necessário, contudo, esperar o fim do século para que São Paulo pudesse assistir às primeiras montagens de peças shakespearianas. De 1879 a 1939, entre encenações dramáticas e líricas, tivemos cinquenta temporadas, nas quais algumas obras de Shakespeare (ou relativa a ele) foram apresentadas. A primeira de que se tem registro é a da Companhia Dramática Italiana de Ernesto Rossi, que encenou um repertório composto por: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Romeu e Julieta* em 1879. As companhias que se seguiram pouco variaram na escolha das tragédias. Em 1882, a companhia dramática de Giacinta Pezzana Gualtieri trouxe sua atriz principal no papel de *Hamlet* e também uma paródia de *Romeu e Julieta* intitulada *Afecionado Comico*.

Saído da companhia de Pezzana, Augustro Boldrini voltou a São Paulo dois anos depois, em 1884, e encenou trechos de *Hamlet* (os monólogos *Ser ou não ser* e *Vai, entra para um convento*, ambos do 3º ato), entre outros extratos de peças. Em anúncio publicado pelo

ator, ele justificava assim sua escolha:

Lembrando-me de todas as manifestações de simpatia e estima de que fui alvo na ocasião em que estive aqui em 1879 com o distinto trágico E. Rossi e depois ao lado da célebre Pezzana, venho hoje apresentar-me no idioma de Camões que estudei com paixão, convicto de que este povo desculpará todas as faltas que eu cometer nesta minha nova carreira.

Não podendo organizar um espetáculo com uma peça inteira do meu repertório por falta de elementos dignos desta capital, e desejando porém ter um juízo imparcial da imprensa como deste ilustre povo, quis reunir um programa escolhido apresentando-me em papéis de diferentes caracteres. Na esperança, de ver-se honrado de valiosa proteção agradeço a todos de antemão. A. Boldrini (Correio Paulistano, 25/3/1883).

Importante notar que, ao contrário de seus antecessores, Boldrini levou um *Hamlet* (ou pelo menos partes dele) em português, enquanto os demais textos permaneciam em italiano.

Diversas outras companhias estiveram em São Paulo nesse final de século: em 1886, a Grande Companhia de Ópera Italiana, dirigida por Claudio Rossi, cantou também, em 16 de junho, um *Hamlet* no Teatro São José, tendo Paulo Lherie no papel principal; no ano seguinte, em agosto de 1887, Giovanni Emanuel apresentou *Otelo* e *Hamlet*, recebendo grandes elogios da crítica; Emanuel voltou ainda em 1891, com *Rei Lear*, *Romeu e Julieta* e, novamente, *Otelo*; em 1889, a Companhia Lírica Italiana de P. M. Musella encenou no Teatro São José um inédito *Otelo*, de Verdi, cantado por Franco Cardinale; em 1892, a Companhia de ópera-cômicas e operetas performou um novo *Otelo*.

Só em 1893, São Paulo pôde ver uma obra shakespeariana completa em português. A montagem foi apresentada pela Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa, no Teatro Politeama, trazendo como atores principais Eduardo Brazão e Rosa Damasceno. Em seu repertório, estava *Hamlet*, na tradução de J. S. Freitas.

Seguiram-se então a Grande Companhia de Ópera Lírica Ferrari, com um inédito *Falstaff*, de Verdi e uma nova versão do conhecido *Otelo*. A famosa Companhia Dramática Italiana Giovani Modena esteve em São Paulo em duas ocasiões: em 1894 e em 1896. Na primeira vez, apresentou *Romeu e Julieta* e *Hamlet*; na segunda temporada, acrescentou *Otelo* à lista anterior. Em 1895, a companhia do empresário Luis Milone representou *Hamlet*. Eram membros das duas companhias os atores Zaíra Tiozzo e Enrico Cuneo, este último, futuro diretor de um grupo dramático paulistano. No mesmo ano, Ernesto Novelli trouxe suas interpretações shakespearianas aos paulistanos. Na primeira passagem, apresentou *Hamlet* e *Otelo*. Novelli demorou a voltar. Suas outras temporadas aconteceram só no século XX, em 1912 e 1913, acrescentando ao repertório prévio *O mercador de Veneza*. Em 1896, associaram-se Giovanni Emanuel e Ernesto Rossi, instalando-se no teatro São José e com *Otelo*, *Rei Lear*, *O mercador de Veneza* e *Hamlet*.

No ano seguinte, Enrico Cuneo voltou a São Paulo acompanhado de Zaíra Tiozzo com quem formara uma companhia própria, que remontou *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta* no Teatro Politeama.

Para fechar o século XIX e abrir o XX em termos de apresentações das grandes tragédias inglesas, contou-se com duas temporadas da grande atriz italiana Clara Della Guardia. Em setembro de 1899, seu repertório incluía *Hamlet*. Já em 1902, atuou em *Romeu e Julieta*. Della Guardia esteve novamente na capital paulista em 1904, com *Hamlet*.

Das famosas atrizes italianas do período, Tina di Lorenzo também fez turnê por São Paulo no início do século XX, em 1906 e 1908, com sua companhia dramática. Nas duas ocasiões, incluiu na lista de peças *Romeu e Julieta*.

Entre uma visita e outra de Di Lorenzo, em 1907, houve uma invasão shakespeariana na capital paulista. Nada menos do que quatro companhias apresentaram tragédias e comédias do autor

inglês. Foram elas: Gustavo Salvini, com *Otelo*, *Rei Lear* e *Petruccio* [A megera domada]; a Companhia de Antonio Bolognesi com *Hamlet*; as versões líricas de *Otelo*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* com a Companhia Lírica Michele Tornesi; e, como grande destaque, o ator cômico francês Coquelin (1841-1909), que interpretou Petruccio em *A megera domada*.

Bolognesi retornou em 1898 e foi o único a trazer as peças inglesas nesse ano. Não repetiu o *Hamlet*, mas montou *Otelo* e *Romeu e Julieta*. Nos anos seguintes, registram-se as seguintes montagens: em 1909, a Companhia Lírica de Giuseppe Zonzini com *Otelo*; em 1910, Giovanni Grasso com sua Companhia Dramática representando a mesma peça; no mesmo ano, outra companhia portuguesa, a do Teatro D. Amélia, apresentou-se com um *Hamlet* feminino interpretado pela atriz Ângela Pinto, sendo que a crítica não lhe foi muito favorável, acusando-a de criar um príncipe falsamente louco, um tanto hipócrita, apenas sedento de vingança, sem a convencional depressão e falta de ação que por tanto tempo lhe foram atribuídas. Hoje, essa crítica nos parece favorável à compreensão, pela atriz, das verdadeiras intenções do autor.

Fazendo o contraponto lírico do ano, a Companhia Sansone cantou novamente um *Otelo*. E, coroando a série de montagens operísticas, a Companhia Lírica com Tita Ruffo, com *Hamlet*, de Ambroise Thomas, inaugurou o Teatro Municipal de São Paulo, em 1911.

Ermete Novelli e Ermete Zacconi revezaram-se nas encenações shakespearianas, em 1913. Novelli com *Otelo* e *O mercador de Veneza*, enquanto Zacconi n' *A megera domada*.

Depois de vários anos seguidos podendo contar com todas essas montagens, 1914 deixou o público órfão do Bardo. No ano seguinte, a família Salvini (Gustavo e Ida) retomou o caminho do patriarca e trouxe a São Paulo *Hamlet*, *Otelo* e “*Petruccio*”. Das líricas, tivemos *Hamlet*, com o maestro Walter Mocchi, no mesmo ano. 1916 ouviu um *Falstaffe*, dois anos depois, o maestro Arturo di

Angeli dirigiu *Otelo*, rerepresentando-o em 1920.

Nas décadas de 20 e 30, poucas representações foram registradas. Sabe-se de Ermete Zacconi em 1924 e 1938 com *Otelo*, *Hamlet* e *Rei Lear*. Em 1929, uma rara companhia alemã, do ator Paul Wegener, mostrou *Otelo*; depois foi a vez de Alexander Moissi trazer *Hamlet* em 1931 e um *Falstaff* com Salvatore Baccaloni, em 1937.

Certamente, para o teatro brasileiro, as montagens nacionais acontecidas no final da década de 30, isto é, a do Teatro Brasileiro do Estudante, organizada por Paschoal Carlos Magno e dirigida por Italia Fausta, e a dos estudantes da USP em 1939, dirigidos por George Readers, foram marcos na modernização da cena brasileira, fixando o autor inglês como uma referência de qualidade e seriedade para o novo teatro que se queria instaurar no país. No entanto, minha intenção foi a de investigar aqui com mais detalhes encenações anteriores, realizadas por Enrico Cuneo em São Paulo no princípio do século e que se relacionam mais diretamente com o trânsito das companhias estrangeiras pela cidade e o teatro dos amadores.

Diante do arrolamento de todas as montagens acima, fica evidente que o sotaque italiano prevalecia quando se tratava de Shakespeare. Entre atores e companhias italianas, contamos (contabilizando as diversas temporadas) 18 nomes italianos contra dois franceses, dois portugueses e dois alemães.

Chegava a ser motivo de ironia por parte da crítica a marcante presença dos italianos nos palcos paulistas, a ponto de o crítico do Estadão comentar, diante da temporada da Companhia de Óperas Cômicas do Teatro Santana do Rio: “(...) ouvir falar no nosso teatro São José alguma peça em português! Este fato é tão raro em nossa terra que devemos aguardar e saudar com íntimo regozijo” (Apud. MAGALDI, VARGAS, 2000, p.23).

Foi, portanto, por meio dos atores e atrizes italianos que

os paulistanos passaram a ter maior intimidade com as maiores tragédias e umas poucas comédias de Shakespeare. As temporadas dos atores italianos em São Paulo foram consideradas acontecimentos memoráveis, que colocavam a cidade no circuito do que havia de melhor em termos de teatro internacional. Ernesto Rossi, ao desembarcar em São Paulo para sua turnê de 1879, foi recebido por três comissões (brasileira, portuguesa e italiana) e acomodado em um vagão de bonde especialmente reservado para levá-lo ao Grande Hotel. Houve bandas de música, estação de ferro engalanada e bondes enfeitados que fizeram um circuito especial pela cidade. O mesmo tipo de recepção se repetiu com outros grandes nomes da cena, bem como críticas comparando cada estilo de interpretação. Todo esse sucesso animava o público a formar agremiações artísticas recreativas que procuravam reproduzir os maiores sucessos e os textos mais famosos. Assim, grupos amadores surgiram às dezenas entre o final do século XIX e início do XX, especialmente junto à comunidade italiana.

Ascendendo socialmente, o teatro ítalo-paulista perdia sua definição antagonista enquanto conquistava mecenas, espaços e objetivos mais prestigiosos. O farmacêutico Ernesto Materasso em 1901 ricava uma loja da rua dos Imigrantes um teatro com o qual “a nossa sociedade não tinha nunca podido sonhar”, reporta o *Fanfulla* (12/8/1901) (VANNUCCI).

É a um deles, o Teatro Popolare (Teatro Popular), a que se devem as montagens shakespearianas realizadas na cidade. O grupo foi criado e liderado pelo ator italiano, radicado em São Paulo, Enrico Cuneo.

Em 1903 a Companhia do Teatro Popular de Cuneo monta um elogiadíssimo Hamlet de Shakespeare e obtém uma sede estável, na rua do Gazômetro, onde apresenta um repertório ambicioso que alterna Shakespeare (Romeu e Julieta) com dramas concentrados sobre o tema da liberdade (Galileo dinanzi all’Inquisizione, de Monticini, I miserabili, de Victor Hugo, L’inquizizione in Spagna)



(Idem).

Cuneo pertencia à estirpe de atores que rodou o mundo com um repertório que alternava textos românticos e realistas, muitas vezes banhados no dramalhão, como a maioria das companhias italianas. Na Itália, tinha se formado artisticamente a partir dos grupos amadores, os mesmos filodramáticos que passaram a existir em São Paulo. Depois, engajara-se em companhias de terceiros, como a Pareti-Glech (1882), na qual era o diretor, para, finalmente, ter seu próprio conjunto, em 1884, associado ao ator Orestes Villa. Nos anos seguintes, continuou com suas atividades formando grupos em associação com outros atores (Compagnia Aleotti-Cottin-Lucchesi-Cuneo) e especializando-se sobretudo em autores franceses como Sardou e Dumas Filho. Encontram-se já em seu repertório desse período peças com as quais se exhibirá no Brasil na década de 1890: *Andreina*, *Divorcemo-nos*, *Fedora*, de Sardou e *A Dama das Camélias* e *A mulher de Cláudio*, de Dumas Filho. Também já representava nessa época *Maria Antonietta*, de Paolo Giacometti, grande sucesso de seu grupo.



Imagem: Revista Theatral (RJ), Ano 1, n. 11. Ed. 011, pp.4-5, 1894.

Ilustrações de Bento Barboza.

O ator veio ao Brasil pela primeira vez em 1894 com a Companhia Italiana G. Modena, cujo diretor era R. F. Lotti; o

administrador, Luiz Cerruti; e a atriz principal, Zaira Pieri Tiozzo. Desembarcados no Rio de Janeiro, apresentaram-se no Teatro São Pedro de Alcântara. Depois, partiram em viagem, passando por Juiz de Fora e chegando até São Paulo em junho daquele ano, mas voltando a Petrópolis e ao Rio em seguida. Enrico Cuneo, que já atingira alguma fama na Itália, usava o título de “Cavaleiro”.

As apresentações na capital paulista incluíram como peças principais dos programas: *Maria Antonietta*, *Izabel, rainha da Inglaterra*, *A morte civil* e *Christovan Colombo*, de Paolo Giacometti; *O mestre de forjas*, de Obnet; *Fedora*, *Pátria e Tosca*, de Victorien Sardou; *Os miseráveis*, adaptação a partir do romance de Victor Hugo; *A desforra*, de Theobaldo Ciconi; *O dominó cor de rosa*, de Dellacourt e Flernequin; *Galileu Galilei*, *eppur si muove*, de Paolo Ferrari; *Kean*, *desordem e gênio* e *O Conde de Monte Cristo*, adaptação em duas partes do romance de Alexandre Dumas; *A estátua de carne*, de Theobaldo Ciconi; *Maria Joanna ou a mulher do povo* e *As duas órfãs*, de D’Ennery e Cormon; *Cavalleria Rusticana*, de G. Verga; *Guerra em tempo de paz*, comédia alemã de G. Moser e F. Schoudan; *Os dois sargentos*, de Théodore Baudouin d’Aubigny e Auguste Maillard; *Soror Theresa, ou Elisabetta Soares*, de Luigi Camoletti; *Os mistérios da Inquisição na Espanha*, de A. Gaultieri e *Carmem*, de Ulisses Barbieri a partir da ópera de Bizet. Alguns desses textos eram inéditos em São Paulo, ou mesmo no Brasil, como *Os miseráveis* e *Galileu Galilei*.

De Shakespeare, trouxeram *Hamlet*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*, tendo Cuneo sempre como protagonista. Não há informações sobre as traduções italianas usadas nesses espetáculos, mas sabe-se que, como era comum nas apresentações de companhias de línguas estrangeiras, vendiam-se “argumentos das peças em português” nos teatros para que o público pudesse acompanhar o desenrolar do espetáculo. Foi possível recuperar um desses argumentos publicados nos jornais da época. Trata-se do argumento de *Hamlet*. Por ele, temos uma ideia do quanto o texto era adaptado ou não. Nele, logo de início, vê-se que a primeira cena foi eliminada, iniciando-se a tragédia pela cena de corte com o rei Cláudio falando sobre a morte

de seu irmão, sobre seu casamento com sua ex-cunhada e dando permissão a Laertes para voltar para a França. Pouco depois, Hamlet fica sabendo do aparecimento do fantasma de seu pai. Segue-se a cena entre o fantasma e Hamlet no caminho de ronda do castelo, pulando-se a cena entre Laerte e Ofélia. Na abertura do segundo ato, não temos a deliciosa conversa entre Polônio e Reinaldo, pouco antes da chegada de Ofélia, nem a recepção de Cláudio a Rosencrantz e Guildenstern. A peça salta diretamente para uma cena onde Hamlet “(...) tomado de profunda melancolia premedita vingança (...) ordena aos cômicos vindos à corte de representarem uma cena na qual é reproduzido o envenenamento de seu pai.” (Idem). Não há menção, portanto, do diálogo prévio entre Polônio, Cláudio e Gertrudes, nem o entre Polônio e Hamlet, nem entre Hamlet e Rosencrantz e Guildenstern. Passa-se, então, à cena entre Ofélia e Hamlet com Cláudio e Polônio escondidos atrás dos reposteiros (que no original corresponde às primeiras cenas do terceiro ato). Essa mudança já vinha ocorrendo havia tempos com as versões italianas. Eugênio Gomes, em *Shakespeare no Brasil* (1961), menciona o mesmo procedimento de Ernesto Rossi quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1871, o que causou muita polêmica. O ator se justificava explicando que

(...) o *To be or not to be*, está no 2º ato da primeira versão do drama. Nessa versão designada por Q1, que se acreditava haver sido calcada na peça original de Kyd, o referido solilóquio acha-se na altura do enredo que deveria corresponder ao 2º ato, mas numa forma reduzida, circunstância aliás invocada pelos exegetas em apoio da hipótese de que foi Shakespeare quem o ampliou dando-lhe a versão definitiva do Q2. Por qual dessas formas declamava Rossi? (...) Em suma, Rossi representava por uma adaptação mais ou menos livre, inclusive quanto às disposições cênicas (...) (GOMES, 1961, p. 32).

Parece, assim, que as versões italianas mantinham essa alteração como prática corrente. Além disso, qual seria esse solilóquio de Cuneo de “profunda melancolia”, o do final do segundo ato colocado no começo ou o famoso “to be or not to be...”?

O terceiro ato abre-se já sobre a cena de um teatro onde será representada a peça que “revelará a consciência do rei”, seguindo-se corretamente a raiva do rei e o espanto de Gertrude, que tem o diálogo ríspido com Hamlet ali mesmo (e não em seu quarto ao que parece), terminando com a morte de Polônio, confundido por Hamlet com o rei. Novamente, o fantasma do antigo rei aparece, encerrando o ato como no original.

Passa-se ao quarto ato diretamente à cena de loucura de Ofélia diante dos reis, sem apresentar-se a procura pelo corpo de Polônio e a decisão de Claudio de enviar Hamlet à Inglaterra, planejando assassiná-lo. Todas as cenas ligadas a esse episódio são eliminadas. Em seguida, é a vez de Laerte lamentar a morte do pai e da irmã, jurando ao rei vingar-se de Hamlet.

O último ato do original inglês é dividido em dois na versão italiana. O primeiro começa com a cena do cemitério. Só aqui é que Hamlet menciona que partirá em viagem por ordem do rei. O ato termina com Claudio declarando Hamlet louco. No ato final da adaptação, vemos a sala de armas do castelo onde Hamlet e Laerte esgrimam. Os acontecimentos precipitam-se, Gertrudes morre envenenada, Hamlet é atingido pela espada envenenada, Laerte morre, mas não sem antes acusar o rei, que é morto por Hamlet. Nesse momento, ouve-se ao longe a chegada do exército de Fortimbrás. Hamlet morre. Nada das últimas cenas (Fortimbrás, o embaixador ou Horacio) é mostrado.

As críticas à atuação do jovem Cuneo, que em outros espetáculos foi qualificado conforme a peça como “correto”, “discreto”, “regular” ou, às vezes, “muito bem”, não foram muito melhores, apesar da ressalva de que a tradução apresenta um Hamlet realmente louco e não alguém que está fingindo-se de louco:

(...) Apesar da sua boa vontade e do estudo que revelou no seu desempenho, vê-se que ainda é cedo para arcar com aquele papel monstruoso e tremendo. Todavia, devemos confessar que o sr. Cuneo nos deu muito mais do que esperávamos dele. Teve cenas muito

felizes, representadas com verdadeiro talento e veemência artística. Como na tradução que a companhia representa não se acha o pedido de Hamlet aos seus amigos para que não lhe estranhem os atos extravagantes que dali em diante o vissem a praticar, o sr. Cuneo fez um Hamlet perfeitamente louco, o que é um erro de interpretação gravíssimo. Não discutiremos esse erro visto que o público aceitou e aplaudiu por vezes freneticamente o trabalho do sr. Cuneo (O Estado de S. Paulo, 21/06/1894).

A peça foi retomada dias depois, em 22 e 24 de junho. Em 11 de julho, Cuneo apresentou-se com *Otelo*. Não foi encontrada a reprodução do argumento dessa tragédia, mas o exemplar existente da Companhia Rossi permite supor que também tenham sido feitas adaptações na obra original. Novamente, a crítica aponta problemas de concepção do papel principal devido à má tradução: “(...) Defeituosa, dando uma pálida ideia, em muitas cenas, da sublime tragédia (...), a tradução escolhida pelo sr. Cuneo devia fatalmente produzir um falso Otelo.” (O Commercio de São Paulo, 13/07/1894). Contudo, faz uma melhor avaliação do trabalho de interpretação de Cuneo, “(...) Entretanto, o trabalho daquele ator revela estudo e talento.” (Idem). O colunista do Correio Paulistano desenvolve um pouco mais sua avaliação:

(...) Do que deixamos dito fácil é depreender-se que não o consideramos uma notabilidade, que no palco possa ombrear com aqueles artistas [Sarah Bernhardt e Giovanni Emanuel]. Todavia, sob o ponto de vista da relatividade, podemos dizer que o trabalho do ator italiano é bastante aceitável, salvante um grave defeito que lhe apouca o valor, como seja o exagero em diversas cenas, o qual lembra as largas gesticulações do teatro romântico esgares dos trágicos antigos, a recitação apertados dos atores de 1830. (Correio Paulistano, 19/10/1894).

O mesmo crítico não compartilha da opinião de seu colega sobre a companhia como um todo, embora não seja entusiástico: “Os demais artistas contribuíram para o regular desempenho de ‘Othello’”. (Idem.).

Uma semana depois, Cuneo e sua parceira Zaira Tiozzo interpretaram *Romeu e Julieta*. A avaliação das interpretações não foi muito positiva novamente e estendia-se a toda a Companhia: “(...) Há ainda outra razão pela qual não suportamos a tragédia shakespeariana pela companhia Modena. É a tendência de uns artistas secundários para fazerem descambar os seus papéis na baixa comédia, no bufo, no grotesco.” (O Commercio de São Paulo, 20/07/1894). Além disso, a produção não se mostrava tão rica e nova como prometida pelos anúncios, “(...) O velho Capuleti, vestido com uma toga vermelha já nossa conhecida do Hamlet e do Otelo, e até com a mesma caracterização, produziu no palco o mesmo efeito hilariante.” (Idem).

Sobre a performance de Cuneo, o balanço não foi muito melhor: “O sr. Cuneo também nos não satisfaz no papel de Romeu. Como está longe do Gallileo Galilei que aplaudimos há dias!” (Idem).

Apesar das avaliações sobre os protagonistas nas três tragédias nem sempre ter sido das melhores, os espetáculos tiveram sempre casa cheia, muitos aplausos do público e flores jogadas sobre o palco. Na representação de *Romeu e Julieta*, em benefício de Zaira, das galerias foram soltos pombos arrastando fitas!

A companhia passou no mesmo ano, em outubro, rapidamente por São Paulo a caminho de Santos e da Bahia, dessa vez acrescentando algumas poucas peças sempre no mesmo estilo ao repertório inicial. De Shakespeare, remontaram *Otelo*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta*.

A seção de teatro do jornal O Commercio de São Paulo felicitou Cuneo e Tozzi pelo desempenho dos papéis principais de *Otelo*—“perfeitamente aceitável”, sem entrar em maiores considerações ou entusiasmo (O Commercio de São Paulo, 19/10/1894). Sobre as demais tragédias, apenas silêncio.

A companhia retornou a São Paulo por duas vezes, em 1895. Na primeira, no entanto, o grupo não se chamava Modena, mas

sim, Milone e a atriz principal era Vittorina Checchi Seraffini. Em setembro, volta a denominar-se Modena, contando novamente Zaira Tiozzo. Entre uma temporada e outra, o repertório pouco mudou em gênero.

As peças shakespearianas pouco apareceram nessas ocasiões. Houve apenas um *Otelo* e um *Hamlet*. Para a interpretação de *Otelo*, rápidas menções da crítica, sem destaque especial para Cuneo. Sobre *Hamlet*, o mais curioso é a apreciação que o crítico do Correio Paulistano faz do protagonista. O personagem é entendido como

(...) uma imaginação doentia, um espírito enfermo que chega a um período extremo de subexitação nervosa, principalmente quando começa a afagar a ideia de vingar o assassinato de um pai castigando o usurpador do trono. É um histérico, como bem o qualificou alguém, e nos seus monossílabos, nas suas frases soltas e sem nexos há verdadeiros e profundos conceitos filosóficos. (Correio Paulistano, 04/06/1895).

Ora, talvez suas “frases soltas e sem nexos” e sua histeria se devessem, afinal, à adaptação canhestra que se fazia da peça. Afinal, é da clareza que Hamlet tem do mundo, do comportamento humano e da vida que vêm seus “verdadeiros e profundos conceitos filosóficos”. Como poderia portar-se um ator diante “desse” personagem, por um lado contraditório e sem nexos e filósofo por outro? “O sr. Cuneo fez o que pode para agradar e pelo menos em parte consegui-o a se depender dos aplausos que obtive em algumas cenas” (Idem).

Dois anos se passaram até que Enrico Cuneo voltasse a São Paulo. Porém, em 1897, ele chegava com sua própria companhia, secundado pela atriz Zaira Tiozzo, instalando-se por duas vezes no Teatro Politeama. Em maio e junho, reapresentou alguns dramas que havia montado na Companhia Modena (*Maria Antonieta*, *La portatrice di pane* e *O cabo Simão*, por exemplo). Logo no princípio da temporada, encenou *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet*. Os comentários limitaram-se a dizer que o trabalho dos protagonistas já era conhecido do público e que foram bastante aplaudidos. A crítica

mais interessante é a que dizia:

(...) somos de opinião que o teatro moderno, exigente como é, não pode suportar os estirados monólogos daquela sublime produção do sublime poeta inglês. Assim o tem entendido todos os trágicos eminentes (entre os quais o grande Emmanuel), que os adaptam à cena hodierna, de modo a não prejudicar o pensamento do autor. Por que o distinto sr. Cuneo não faz o mesmo? (O Commercio de São Paulo, 11/06/1897).

O comentário parece indicar um problema com o ritmo da encenação, provavelmente apresentando solilóquios arrastados, para dar “profundidade” ao pensamento shakespeariano.

Depois de uma breve passagem por Santos, Taubaté e Botucatu, a companhia retornou em outubro e retomou seu repertório, agora acrescido de *Divorremo-nos!*, de Sardou, que passou a ser um grande sucesso do grupo, e de um surpreendente *Il buon Gesù o il fanatico di Canudos*, de C. G. Camilli (redator do jornal paulistano Fanfulla), sobre a palpitante e atual campanha de Canudos. Ainda no mesmo Politeama, teve-se pelo menos um *Hamlet*.

A companhia partiu para o interior do estado e há notícias de que esteve de passagem pela cidade de Amparo. O fato torna-se relevante porque, pouco tempo depois, Cuneo iria se fixar aí como comerciante. Realmente, é possível encontrá-lo nos almanaques da cidade como proprietário de uma casa de chopp na praça principal. Porém, embora estabelecido no comércio, colaborava com o grupo amador teatral italiano da cidade, interpretando, por exemplo, o drama *Os dois sargentos*, de D'Aubigni:

A sociedade dramática italiana Felice Cavallotti, do Amparo, realiza na noite 31 do corrente, um espetáculo de gala em benefício do seu diretor e ensaiador, o distinto ator Cuneo, que, com muitos aplausos, já trabalhou em São Paulo (O Commercio de São Paulo, 28/07/1898).



Depois de seus trabalhos da década de 1890, parece que Cuneo dedicou-se principalmente aos negócios comerciais, mas que manteve uma relação intermitente com o palco, apresentando-se eventualmente com alguma companhia de passagem pela cidade como, em 1902, quando colaborou com a Companhia de Pereira da Costa, representando no drama *O cabo Simão*, conhecido de seu antigo repertório.

Em março 1903, nós o encontramos de novo em São Paulo, no Teatro Santana, remontando *Hamlet*. Não fica claro quem eram seus companheiros amadores, provavelmente fossem aqueles que viriam a fundar o Teatro Popular pouco depois. Já em 06 de dezembro, o mesmo grupo encenou *Otelo* e no início de 1904, novamente *Hamlet*:

Pelo 'Grupo Dramatico Italiano', de que é diretor E. Cuneo, sábado, 16 do corrente, será representado o Amleto, de Shakespeare, no 'Teatro Popular'. A récita é em benefício de E. Cuneo, distinto artista, que de há muito goza das simpatias do nosso público (...) (Correio Paulistano, 13/1/1904).

Do grupo participava a jovem atriz F. Polloni [Fausta Polloni], que se tornaria famosa tempos depois e seria umas das envolvidas, décadas mais tarde, na primeira montagem brasileira de Shakespeare como diretora. O jornal O Cara Dura (*giornale il più stupido del mondo*), publicado em São Paulo, informava sobre a composição da companhia amadora:

(...) O querido amigo e artista talentoso Enrico Cuneo, deverá rerepresentar-se hoje à noite neste teatro sob o disfarce da obra-prima de W. Shakespeare, de Hamlet. O apoio das senhoras F. Polloni, E. Camilli (nomes que por si só podem indicar o alto valor) e Negrini, o Capizzi, o Schiatti, o Pasquanelli, e C. Polloni, o Corona, o Fiaschi etc., apoiam o grande Cuneo para o triunfo completo. Todo o Brás inteligente não deve perder esta noite no Teatro Popular, nem nós (...) (O Caradura, 17/01/1904).

Na retomada do *Hamlet*, em 10 de julho, Carmela Polloni, irmã de Fausta, incumbiu-se de Ofélia enquanto esta interpretou Gertrude.

Mas nem só de Shakespeare se fazia o repertório da companhia dramática italiana do Brás. Ao seguir sua trajetória de grupo amador do Teatro Popular por cerca de dois ou três anos, vê-se que ele reproduziu o repertório da antiga companhia de Cuneo: *Galileu Galilei*, *Os dois sargentos*, *I miserabili*, *A inquisição na Espanha*, *O cabo Simão*, *Il conte di Montecristo*, *La morte civile*, *A estátua de carne*. A crítica parecia especialmente animada com o conjunto, considerando-os como um “grupo de merecimento”. O público também apoiava as iniciativas, lotando sempre o pequeno teatro e aplaudindo com especial favor a “senhorita Polloni”. Chegaram mesmo a excursionar pelo interior do estado em 1904.

As atividades de Cuneo com o grupo ítalo-paulistano não ultrapassaram essa data. Um ano depois, ele estava de volta aos seus afazeres no interior do estado. Sua relação com a cidade de Amparo foi duradoura, sem que ele deixasse completamente o palco, atuando no Grupo Dramático Amparense. Em 1905, estava lá, acompanhado em várias ocasiões da jovem Fausta: “O aplaudido artista dramático Henrique [sic] Cuneo faz hoje a sua festa no teatro João Caetano, onde trabalha a companhia Fausta Palloni [Polloni]” (O Estado de S. Paulo, 21/1/1905).

É grande a expectativa pelos próximos espectadores no teatro João Caetano pelo Grupo Dramático Beneficente de amadores desta terra, que terão ao seu lado a notável artista sra. D. Fausta Poloni [sic] e outras distintas auxiliares. O próximo espetáculo será no dia 19 do corrente, com o drama de 3 atos Joana Ferraz e uma comédia (O Estado de S. Paulo, 13/03/1905).

A partir de todo esse levantamento de apresentações da atuação de Cuneo no que diz respeito aos textos shakespearianos, podemos afirmar que elas foram uma espécie de ponte, de elo perdido,

entre as companhias estrangeiras, italianas sobretudo, que apenas passaram pela cidade e a primeira montagem brasileira de um texto do autor inglês. Se Cuneo, propriamente dito, não colaborou com a montagem histórica de *Romeu e Julieta* de 1938, sua companheira de cena, Italia Fausta, estava lá transmitindo um *savoir faire* que adquiriu ao lado do ator italiano e do grupo ítalo-paulista que ajudou a criar. Porque na carreira de Italia, além dessas ocasiões em que ela encenou Shakespeare, sabe-se de uma montagem, também do Teatro Popular em 20 de fevereiro de 1904, de um *Romeu e Julieta*, ao lado de Alcide Capuzzi como Romeu, e não de Cuneo, que, provavelmente, atuava como diretor.

Cuneo não foi um ator renomado ou excepcional como Rossi, Emanuel, Novelli ou Zaconi, seus conterrâneos. Mas foi o único que permaneceu no país e movimentou o panorama teatral local, incentivando os italianos aqui radicados (talvez com brasileiros dentre eles) a se lançarem à cena, inclusive aceitando o desafio de montar alguns dos maiores textos teatrais do ocidente.

As peças shakespearianas do grupo amador do Teatro Popular foram legítimos espetáculos brasileiros, na medida em que a realidade da própria cidade de São Paulo estava eivada de sangue estrangeiro, numa mescla impressionante de línguas e culturas. Os italianos que participaram dessa aventura não partiram de volta; eles se tornaram parte de “nós”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Barreto do. *História do teatro em São Paulo*. São

Paulo, Governo do Estado, 1979.

ANAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961, Vol. 79, p.189.

CERQUEIRA, Paulo de O. Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, G. Fiscal, 1954.

COLEÇÃO DO JORNAL *O Estado de S. Paulo*.

COLEÇÃO DO JORNAL *O Commercio de São Paulo*.

COLEÇÃO DO JORNAL *Correio Paulistano*.

DIONYSOS. Especial: Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, Teatro Duse. Rio de Janeiro, MEC/DAC FUNARTE/SNT, setembro, 1978, n.25.

DUMAS, Alexandre. *Kean, désordre et genie*. Paris, Gallimard, 1954, pp. 219-305.

GOMES, Celeuta M. *William Shakespeare no Brasil*: bibliografia. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. S.l.: Ministério da Educação e Cultura, s.d. In: <http://www.impressionigrafiche.it/appendice-iter.pdf>

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo, Ed. SENAC, 2001.

O'SHEA, João Roberto. Early Shakesperean stars performing in Brazilian skies: João Caetano and National Theater. In: KLIMAN, Berenice W. e SANTOS, Rick J. *Latin American Shakespeares*. New Jersey, Crambury, 2005.

RHINOW, Daniela F. Elyseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional no século XIX*. São Paulo, Doutorado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculosa, FFLCH/USP,

2007.

SANTOS COMERCIAL. *Argumento da tragédia em 6 atos de Shakespeare intitulada Hamlet*. Santos, 29/10/1895, n.352, p.1.

TELES, Adriana da Costa. Machado de Assis crítico teatral: Ernesto Rossi e as encenações de Shakespeare no Brasil no ano de 1871. In: *ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, São Paulo, 40 (3), p. 1842-1851, set-dez 2011.

VANNUCCI, Alessandra. *La Patria in scena. Mobilitazione politica e costruzione di una identità nazionale nelle società filodrammatiche italiane a São Paulo* (1890-1910). In: [www.labini.com.br/artigos/1345128916](http://www.labini.com.br/artigos/1345128916) Acesso em: 25/11/2014.

## ABSTRACT

This article traces the history of the performances of Shakespearean plays in Sao Paulo, investigating which dramatic and lyrical companies that have been in town for, then restore the history of actor Enrico Cuneo, responsible for productions with local amateur groups in the early twentieth century, considering the intermediate step before Romeo and Juliet history of the T. do Estudante do Brasil in 1938.

## KEYWORDS

William Shakespeare; Enrico Cuneo; Italia Fausta.