

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

RAQUEL BARROSO SILVA

**A COMPANHIA TEATRAL PHENIX DRAMÁTICA: TEATRO
LIGEIRAMENTE NACIONAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE AS DÉCADAS
DE 1860 E 1870.**

JUIZ DE FORA
2016

RAQUEL BARROSO SILVA

**A COMPANHIA TEATRAL PHENIX DRAMÁTICA: TEATRO
LIGEIRAMENTE NACIONAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE AS DÉCADAS
DE 1860 E 1870.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Doutora em História. Linha de Pesquisa: Narrativas, Imagens e Sociabilidades

Orientadora: Professora Doutora Silvana Mota Barbosa

JUIZ DE FORA
2016

RAQUEL BARROSO SILVA

**A COMPANHIA TEATRAL PHENIX DRAMÁTICA: TEATRO
LIGEIRAMENTE NACIONAL NO RIO DE JANEIRO ENTRE AS DÉCADAS
DE 1860 E 1870.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Doutora em História. Linha de Pesquisa: Narrativas, Imagens e Sociabilidades

Juiz de Fora, 18 de abril de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Silvana Mota Barbosa - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Beatriz Helena Domingues

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.Dr.Alexandre Mansur Barata

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Silvia Cristina Martins de Souza

Universidade Estadual de Londrina

Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

*Dedico este trabalho à minha mãe Fátima,
que me ensinou o que é amor incondicional
pelo método empírico.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Silvana Mota Barbosa, exímia em sua tarefa de criticar, sugerir e auxiliar a condução deste trabalho, e também em dar colo, apoiar, incentivar, acreditar e até proteger.

Ao coordenador do curso de pós-graduação em história da Universidade Federal de Juiz de Fora, Professor Doutor Alexandre Mansur Barata, pela sua impecável condução do Programa, por sua competência em conciliar as demandas dos discentes e as exigências institucionais e também pelos importantes apontamentos realizados durante o exame de qualificação.

Ao professor Doutor Leonardo Afonso de Miranda Pereira, pela sua contribuição na decisão final a respeito do recorte temático e cronológico do trabalho a partir de sua leitura do texto de qualificação.

Ao professores e bolsistas do Núcleo de Estudos de História Social da Política – NEHSP, com os quais podemos debater questões importantes a respeito da historiografia política do século XIX e ao estudante Rumennig Weitzel, que colaborou no processo de compilação das fontes jornalísticas.

Ao professor Pedro Gonçalves Pinto, meu querido sogro, por sua prontidão, disposição e eficácia para realizar a correção ortográfica da tese.

Aos meus amigos historiadores, com quem dividi os medos e anseios com que nos deparamos durante a realização de um trabalho acadêmico.

À CAPES pelo imprescindível apoio financeiro.

À Luana e Maria Flor, minhas filhas gêmeas; que, mesmo sem saber, deram razão à minha vida, e força para que eu pudesse concluir meus projetos.

Ao meu esposo Rômulo, por estar ao meu lado e não permitir que eu fraquejasse.

Ao meu pai, Rui; minha sogra, Aparecida; minha irmã, Nathália; toda minha família e a família de meu esposo, pelo apoio e pela torcida.

À Maria e à Renata, que realizaram seu trabalho com tanto amor e carinho, para que eu pudesse realizar o meu.

*No teatro, somos sempre três. O livro fala
baixo, num canto, portas e janelas
fechadas, para uma única pessoa; procede,
ao mesmo tempo, da alcova e do
confessionário; já o teatro se dirige a 1100
ou 1500 pessoas reunidas e procede da
tribuna e da praça pública.
(Alexandre Dumas Filho)*

RESUMO

O empenho para a construção de um “teatro nacional” na capital do Império do Brasil contou com o esforço de muitos homens de letras, em especial dos dramaturgos adeptos da escola romântica e realista. A partir da década de 1860, quando do advento dos gêneros do teatro ligeiro no Brasil, e especialmente no início da década de 1870 quando houve a fixação desses gêneros em nossos palcos, o ideal de “teatro nacional” construído pelos representantes daquelas escolas foi sensivelmente abalado. O trabalho demonstra que as transformações no contexto social, econômico, cultural e político do Rio de Janeiro, entre o final da década de 1860 e começo da década de 1870, alteraram a própria definição do conceito de “teatro nacional”, tornando-o mais amplo e menos rigoroso, pois passaram a ser considerados “nacionais” espetáculos que, na década anterior não seriam aceitos como tal. Para compreendermos profundamente a reverberação de tais transformações contextuais no campo do teatro foi necessário nos debruçarmos sobre o cotidiano de uma das mais importantes companhias do período, e a mais representativa em relação a essa adoção dos gêneros ligeiros pelo mundo teatral carioca: a companhia teatral Phenix Dramática (1868-1891). Dialogando com os aportes fornecidos pela chamada História dos Conceitos e no campo metodológico, com a História Social, em especial História Social da Cultura, esta tese lança mão da imprensa periódica como principal fonte de pesquisa. Foram diretamente consultados 25 jornais, em sua maioria do Rio de Janeiro, entre os anos de 1821 (*Diário do Rio de Janeiro*) e 1889 (*O Paiz*).

Palavras chave: Rio de Janeiro. Teatro Nacional. Companhia Teatral Phenix Dramática

ABSTRACT

The endeavor to the construction of a “National Theater” in the capital of the Empire of Brazil had the effort of many literate men, especially of playwrights who supported the Romantic and Realist schools. From the 1860s on, time of the advent of genres of Light Theater (Teatro Ligeiro) in Brazil, and especially in the early 1870s when these genres were established on our stages, the ideal of a “National Theater” built by the representatives of those schools were significantly unsettled. This work demonstrates that the transformations in the social, economic, cultural, and political context of Rio de Janeiro between the late 1860s and early 1870s changed the very definition of the “National Theater” concept, making it wider and less strict, because spectacles which, in the previous decade, would not be accepted as “National”, started being considered as such. In order to deeply understand the repercussion of such contextual changes in the field of drama, it was necessary thorough dedication to the everyday events of one of the most important theater companies of that time and the most representative one regarding the adoption of Light Theater Genres throughout the world of theater in Rio de Janeiro, *Phenix Dramática* theater company (1868 – 1891). Dialoguing with the contributions provided by the History of the Concepts and, in the methodology field, with the Social History, especially Social History of Culture, this thesis uses the periodic press as main source of research. Twenty-five newspapers were directly consulted, most of them in Rio de Janeiro, between 1821 (*Diário do Rio de Janeiro*) and 1889 (*O Paiz*).

Keywords: Rio de Janeiro. National Theater. Phenix Dramática Theater Company

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ‘TEATRO NACIONAL’: UM IDEAL EM FORMAÇÃO.....	24
1.1 O TEATRO NACIONAL NA IMPRENSA.....	26
1.2 O PALCO COMO TRIBUNA.....	34
1.3 O TEATRO NACIONAL EM CENA: ROMANTISMO E REALISMO.....	47
2. VASQUES ENCONTRA O ELDORADO.....	58
2.1 UM NOVO TEATRO PARA UMA NOVA COMPANHIA: DE <i>ELDORADO A PHENIX</i>	58
2.2 A EMPRESA TEATRAL SOB A ADMINISTRAÇÃO DE FRANCISCO CORREA VASQUES (1868-1870).....	78
3. PHENIX DRAMÁTICA, O TEATRO DA MODA.....	102
3.1 OS PRIMEIROS ANOS DE HELLER À FRENTE DA COMPANHIA DO <i>TEATRO PHENIX</i>	108
3.2 UMA ABENÇOADA TERRA DE PATACAS.....	127
4. NACIONAL OU LIGEIRO?.....	144
4.1 FRÁGEIS DICOTOMIAS TEATRAIS.....	145
4.1.1 Nacional x estrangeiro.....	147
4.1.2 Carpinteiros x grandes literatos.....	158
4.2 AMPLIAÇÕES DA FRONTEIRA SEMÂNTICA DO TEATRO NACIONAL....	161
4.2.1 O repertório escolhido para mostrar “nosso teatro” a Ernesto Rossi.....	162
4.2.2 A mudança de parâmetros por parte da opinião pública.....	168
4.2.3 Um ideal difícil de ser definido.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	189

INTRODUÇÃO

Em julho de 1895, o *Jornal do Comércio* anunciou que “inúmeros cartazes afixados em todas as praças e ruas do Rio de Janeiro”¹ apregoavam a reabertura do teatro da rua da Ajuda; que, por muitos anos, denominou-se *Phenix Dramática* e então havia ganhado o nome de *Teatro Nacional*. Todavia, o nome escolhido pelo empresário português Ludgero Vianna² para o teatro reformado não agradou alguns homens de letras que escreviam para os jornais no período. Um deles redator do *Jornal do Comércio*:

Não podemos calar e sancionar com o nosso silêncio a extravagância inexplicável de dar o nome de *Nacional* ao teatro que inicia a série de seus espetáculos em uma opereta de autor estrangeiro, música de autor estrangeiro, representada e cantada por uma companhia de artistas estrangeiros, entre os quais contam-se *rari nantes* alguns, muito poucos nacionais.[...] O que diria de nós o estrangeiro que aqui chegando, fosse ao Teatro Nacional para conhecer nossa literatura dramática, nossa arte e nossos artistas e soubesse, que tudo aquilo é estrangeiro? Não vê a empresa que o nome escolhido pode até parecer uma ironia, e que é muito pungente e dolorosa para o nosso país e para a arte nacional?³

Arthur Azevedo, sem dúvida o mais importante nome do teatro brasileiro do período⁴, também escreveu diversos artigos na imprensa se opondo à nova denominação:

Está anunciada para hoje a inauguração do Teatro Nacional, ex-Phenix Dramática. Apesar das judiciosas observações do *Jornal do Comércio* (não falo das minhas), os novos locatários do teatrinho da rua da

¹ TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.173,p.2. 13 jul.1895.

² De acordo com Souza Bastos, Ludgero Viana foi um empresário, autor e tipógrafo nascido em Lisboa em 1844. Cf: SOUSA BASTOS, 1898.

³ TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.173, p.2. 13 jul.1895.

⁴ Muito participativo na vida teatral do Rio de Janeiro especialmente a partir da década de 1880, trabalhou incessantemente até a sua morte em 1908, pelo erguimento de um “teatro nacional”, o que resultou, anos depois, na construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O perfil deste fundamental personagem de nosso teatro foi trabalhado em trabalhos importantes. Convém destacarmos a compilação, transcrição e disponibilização em *cd-room* de todas as crônicas escritas pelo autor para a série *Teatro*, publicada no jornal carioca *A Notícia*, de 1894 a 1908. O que se deu graças aos esforços das professoras Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin, que, paralelamente, organizaram um volume impresso sobre a vida e a obra do autor. Tais crônicas reunidas e transcritas serviram e servem como importante fonte de estudos não só da participação do próprio escritor na cultura oitocentista, como também para estudos sobre o teatro do período e compreensão da memória que se construiu a respeito do mesmo. Cf: NEVES; LEVIN, 2009; TEATRO, 2008; MENCARELLI, 1999; LIMA, 2006.

Ajuda persistiram n'aquela extravagante mudança de título. Paciência. [...] O empresário Ludgero Vianna declarou ao grande órgão que Nacional é um título como outro qualquer. Não me parece que assim seja. Aplicado ao hotel da rua do Lavradio, ou a uma charutaria, ou a qualquer outro estabelecimento comercial ou industrial, esse título tem uma significação muito diversa da que pode ter aplicada a um teatro.⁵

Arthur Azevedo cita, em seu artigo, a atitude de Ludgero Vianna ao receber tais ressalvas do “grande órgão”. Escreveu uma carta à folha na qual declarou: “A questão do título nada influi para o caso. Tem aquele título, como poderia ter qualquer outro”⁶. Para os críticos de Vianna, o “qualificativo” nacional, dado a um teatro, impunha aos empresários “compromissos e obrigações que eles não podem satisfazer e cumprir”⁷. As razões que impediam os donos do novo teatro a cumprirem tais compromissos eram explicadas por Arthur Azevedo nos mesmos termos que o *Jornal* já havia, inicialmente colocado:

[...] o Nacional hoje se estreia com a opereta estrangeira em 3 atos, a Filha do Sr. Chrispim, escrita pelo estrangeiro Ludgero Vianna, posta em música pelo compositor estrangeiro Alcântara Ferreira, e cuja ação se passa no estrangeiro (na Porcalhota e em Alhães). Os artistas que tomam parte na representação (exceção feita de dois ou três), os ensaiadores, o regente da orquestra, os alfaiates, o maquinista, o aderecista, o cabeleireiro, etc., são todos estrangeiros. Nacional é apenas o dinheiro que vai entrar para a bilheteria⁸

Artur Azevedo nos revela acima, a contrapelo, quais são as pré-condições que ele considerava necessárias para que um teatro carregasse o título de nacional em termos muito parecidos com os usados pelo *Jornal do Comércio*. Para ele e para seus colegas da redação aqui estão alguns dos princípios aos quais o teatro, para ser chamado de nacional deveria se submeter. As peças deveriam ser produzidas por escritores e compositores “nacionais”, a ação deve se passar no Brasil, os intérpretes, bem como o público também precisam ser representativos de nossa nacionalidade, ou seja, a tríade que sustenta o teatro como sistema (CANDIDO, 2012): peça, intérpretes e plateia, deveria ser eminentemente brasileira.

Ao afirmarem que a companhia era composta por “artistas estrangeiros, entre os quais contam-se *rari nantes* alguns, muito poucos nacionais” ou que “Nacional é apenas

⁵ Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

⁶ TEATROS e música -Teatro Nacional. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro. ed.173,p.2. 13 jul.1895.

⁷ TEATROS e música -Teatro Nacional. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, ed.173, p.2. 13 jul.1895.

⁸ Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

o dinheiro que vai entrar para a bilheteria ⁹, Arthur Azevedo faz uma clara oposição entre “nacional” e “estrangeiro”, utilizando o adjetivo Nacional - quando qualificativo do substantivo Teatro - como sinônimo de “brasileiro”.

De um lado o empresário “estrangeiro” afirmava que “nacional é um título como outro qualquer” ¹⁰; de outro, homens de letras “nacionais” como Arthur Azevedo, afirmam que esse título, quando aplicado a um teatro “tem uma significação bem diversa” ¹¹, ou que implica em “compromissos e obrigações”, nas palavras dos redatores do *Jornal do Comércio*. Para os dois últimos, portanto, diferentemente de uma charutaria ou de um hotel da rua do Lavradio, o teatro tinha uma função fundamental na sociedade brasileira, a de construí-la. Função que, nunca é demais frisar, não desempenhava sozinho ¹².

O dar de ombros do empresário sobre as ressalvas feitas pelo maior jornal do Rio de Janeiro e pelo mais importante homem de teatro daquela cidade ainda se mostrou mais evidente dias depois da inauguração. Em récita especial da opereta de sua lavra intitulada *A Filha do Sr. Crispim* ¹³, oferecida em sua própria homenagem, os anúncios destacaram que, para o espetáculo daquela noite, foram convidados a colônia Portuguesa e um ministro português, o Sr. conselheiro Thomaz Ribeiro, que então encontrava-se na capital ¹⁴, todos eles reunidos no *Teatro Nacional* da rua da Ajuda.

Analisando esta pequena contenda a respeito do nome do teatro da rua da Ajuda, podemos perceber que o empresário Ludgero Vianna demonstrava atribuir à palavra “teatro” e à palavra “nacional” sentidos bem diferentes daqueles dados por Arthur Azevedo e os redatores do *Jornal do Comércio*. Diferença que se potencializava quando ambas formavam juntas a expressão “teatro nacional”.

Para o empresário, “teatro” seria um local, um edifício próprio para abrigar espetáculos cênicos e “nacional” seria apenas um nome escolhido para tal espaço. Para

⁹ Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

¹⁰ Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

¹¹ Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

¹² Autores que realizaram pesquisas importantes a respeito da influência de outras manifestações culturais na construção da nação, como o carnaval foram, Pereira (1994) e Cunha (2001), as festas ABREU (2000), o futebol Pereira (2000). Ao longo desta tese também foram citados os trabalhos de Jefferson Cano (2001) sobre a literatura nacional. As artes plásticas também participaram do debate de forjamento da identidade nacional. Para um maior detalhamento a respeito do tema ver, entre outros: Dazzi; Valle, (2008), Christo, (2009a); Christo, (2009b). Não podemos deixar de fora desta lista a produção historiográfica do período, a qual se dedicou especialmente os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (cf: GUIMARÃES, 1988.)

¹³ Com música do maestro português Alcântara Ferreira. TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.178, p.2. 18 jul. 1895; TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.173, p.2. 13 jul. 1895.

¹⁴ ANÚNCIOS. **Jornal do Comercio**. Rio de Janeiro, ed.189, p.8. 29 jul. 1895.

Azevedo e os redatores do *Jornal do Comércio* a palavra teatro, lida dentro da expressão “teatro nacional”, era um sistema que compreendia a produção dramatúrgica e sua representação nos palcos destinada à assistência de um público espectador. “Nacional”, por sua vez carregava em si significados complexos e abstratos, já que o adjetivo estava ligado a um conjunto de convicções e valores, e por isso representava mais que uma palavra, configurava um conceito (KOSELLECK, 2006). Dessa forma, “teatro nacional” era um sistema construído a partir de determinados princípios, que implicava em compromissos por parte de quem se enunciava como parte do mesmo.

Há alguns anos, em nossos estudos para a elaboração da dissertação de mestrado, tivemos a oportunidade de conhecer e trazer à luz a produção letrada de Joaquim José da França Junior (1838-1890) (SILVA, 2011); que, até aquele momento, tinha sido trabalhada de maneira fragmentada e insipiente pela bibliografia teatral e nunca abordada pelo olhar de um historiador. Dramaturgo, jornalista, folhetinista e pintor de paisagens, França Junior se mostrou um homem de múltiplas habilidades enquanto trabalhava como funcionário público – foi segundo curador geral da segunda vara de órfãos e ausentes da Corte. No início de sua carreira, quando havia acabado de se formar bacharel em direito na academia paulista, chegou a ser candidato a deputado da Assembleia Legislativa provincial do Rio de Janeiro. Vê-se que este foi um típico homem de letras do século XIX; que, de acordo com Nelson Werneck Sodré, homens que “faziam as peças, faziam os jornais, faziam a política, faziam versos, faziam razões de defesa, faziam discursos, faziam tudo” (SODRÉ, 1995. p. 212). Ao recuperar a obra de França Junior percebi que este, a quem era legado um pequeno espaço na memória do teatro brasileiro, teve um papel preponderante em seu tempo, não só como um dos dramaturgos brasileiros mais aplaudidos de sua época, mas também como colaborador de vários jornais. Nesta pesquisa, os periódicos cariocas foram as principais fontes utilizadas como tentativa de alcançar o cotidiano da vida cultural da Corte e compreender a polissemia de vozes que relatavam e opinavam sobre esse cotidiano.

Ao experimentar este contato com o dia a dia do Rio de Janeiro das últimas décadas imperiais, por meio dos registros realizados diariamente por homens de letras, conhecidos ou anônimos, que escreviam para os jornais, percebi que, paralelamente aos aplausos recebidos pelo “teatro nacional” produzido por França Junior, a crítica teatral apontava defeitos em suas composições que as impediriam de ser assim classificadas.

Já de antemão, tanto pela leitura da historiografia do teatro brasileiro, quanto dos jornais do período, sabíamos que essa época foi marcada pela disseminação do teatro

ligeiro, de origem europeia, inaugurando um momento de perda da centralidade do texto como principal elemento da apresentação, passando a dividir, em condições de igualdade, seu espaço com a cenografia, o figurino, a música, a dança, a simpatia e o talento dos artistas e diretores. Paralelamente, foi possível notar uma intensificação na vida teatral na corte, cujo aumento das casas de espetáculo e da frequência de aparecimento de anúncios e artigos nos jornais sobre os espetáculos são testemunhas. Mais tarde, especialmente a partir da leitura do trabalho de Charle (2011) que estudou o teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena, percebemos que este fora um fenômeno internacional. Sobre este contexto de degradação do teatro literário e incremento da vida teatral que atingiu a Europa no mesmo período, o autor afirmou:

A abertura econômica e a escalada da sedução se alimentam mutuamente, pois quebrar tabus assegura a prosperidade, enquanto o sucesso financeiro mantém a censura à distância e suscita o respeito das elites adeptas do culto ao dinheiro [...] Caminham lado a lado uma expansão do número de salas nas capitais e a dominação crescente do teatro comercial e dos gêneros leves, em detrimento do teatro literário e do repertório nacional (CHARLE, 2011.p.25).

Mas o que seria um repertório nacional no Brasil do século XIX? Podemos utilizar aqui os mesmos critérios usados para definir o teatro nacional Frances, Inglês ou Alemão? Foi a partir das reflexões suscitadas por tais questões que percebemos um descompasso entre um teatro nacional almejado por alguns homens de letras da corte e o que se apresentou nas casas de espetáculo do Rio de Janeiro, especialmente a partir da década de 1870, levando milhares de espectadores aos teatros e ocupando maciamente as colunas dos jornais com anúncios, artigos, notícias e polêmicas. Então não seria nacional o teatro do Rio de Janeiro?

Por conta, talvez, da dificuldade de apreensão dos espetáculos teatrais do passado, advinda da característica efêmera da apresentação, a memória de nosso teatro foi, durante muito tempo, uma história da dramaturgia no Brasil, como podemos verificar nos trabalhos pioneiros de Sábado Magaldi (1997) e Décio de Almeida Prado (1999; 1997). Todavia, essa questão do arrolamento das principais peças e autores de cada período, já foi superada em trabalhos posteriores, expoentes de uma mudança de foco em relação à historiografia teatral tradicional. O pioneiro dentre eles é João Roberto Faria; que, em sua vasta obra sobre o teatro brasileiro (1993; 1987; 1998; 2001), preocupou-se em ir além da análise textual e revelou a importância do tratamento

da recepção das peças. A questão da recepção aprofundou-se ainda mais quando autores como Flora Sussekind (1986), Neyde Veneziano (1996, 2013) e, mais recentemente, Antônio Mencarelli (2003, 1999), Silvia Souza (2002, 2006, 2007, 2010, 2011, 2012) e Tiago de Melo Gomes (2004), Vanda Bellard Freire (2011), dedicaram-se ao estudo dos gêneros ligeiros no Brasil, levando em conta a interação entre texto, recepção e sociabilidade, reivindicando a tais elementos um justo papel na história do teatro no Brasil.

A partir da leitura desta bibliografia consagrada e de outros trabalhos, bem como da recente produção acadêmica que trata do tema ¹⁵, outra questão se colocou. As abordagens sobre o teatro no Brasil no século XIX - ao menos a partir da década de 1840 - e princípio do século XX tratam, em geral, da questão do teatro nacional no Brasil, sem uma discussão prévia, e, a nosso ver, necessária, sobre qual “teatro nacional” estava em pauta naquele momento. O reforço do “discurso de estruturação do teatro nacional” (INACIO, 2013), suscitado pela chegada da primeira companhia francesa no Brasil, por exemplo, não remete ao mesmo teatro nacional, que Gonçalves de Magalhães acreditou inaugurar em 1838, que por sua vez guarda diferenças com o teatro nacional que, por um período relativamente breve, levou o público ao teatro *Ginásio Dramático* e, por fim, do teatro nacional que Arthur Azevedo defendeu quando da inauguração da companhia de Ludgero Vianna no Rio de Janeiro, em 1895. Conforme afirmou R. Koselleck (2006,p.105) “as palavras que permanecem as mesmas não são, por si só, um indício suficiente da permanência do mesmo conteúdo ou significado”. O tratamento adequado ao termo faz-se necessário; pois, ao desconsiderarmos as variações sofridas por ele ao longo das décadas, corremos um grave risco de anacronismo, buscando no Império traços de um teatro absolutamente nacionalista, por exemplo, ou ainda, incorporando acriticamente as denominações utilizadas pelas fontes.

Podemos citar, como exemplo, o trabalho de Mariano (2008), propondo um resgate do teatro nacional - que a autora defende ter existido nas duas primeiras décadas do século XX. Apesar de tratar-se de um contexto histórico posterior ao que trabalhamos nesta tese, o discurso de decadência do teatro e o lamento pela comercialização da arte ainda eram muito presentes naquele período. Segundo ela:

¹⁵ Algumas teses e dissertações que tiveram importância direta ou indireta para construção desta tese além das já citadas são: CARDOSO, 2006; INACIO, 2013; FRANCA 2011; MARIANO 2008.

Nesta fase do teatro a que comumente está associada a ideia de ‘decadência do teatro brasileiro’ também encontramos tentativas de ‘cunho literário’, tais como *As Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza, ou as peças em francês de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, além de incursões inéditas de Mário de Andrade na seara do teatro. Portanto, dizer que não houve teatro nacional nesse momento talvez seja um pouco precipitado (MARIANO, 2008.p.7).

Ao observarmos as peças citadas pela autora para que ela considere a possibilidade de ter existido um “teatro nacional” no Brasil das décadas de 1900 e 1910, percebemos alguns traços de sua própria concepção de teatro nacional, qual seja, uma dramaturgia produzida por escritores brasileiros e com qualidade literária. Essa definição certamente não coincide com o sentido dado ao termo por aqueles que, segundo ela, “comumente” associam o período à “decadência do teatro brasileiro” e que por sua vez, não concordariam com que peças como *As Flores de Sombra*, fossem representativas da existência de um “teatro nacional no período”. Portanto, antes de se propor um resgate do teatro nacional, ou mesmo de se afirmar que o mesmo estava em decadência, é preciso compreender o que cada sujeito histórico identifica como tal e então estaremos aptos a buscar a existência, inexistência ou a resgatar o que, de acordo com parâmetros pré-estabelecidos, chamamos de teatro nacional. Em segundo lugar, se o que foi encontrado na produção dramaturgica do período estudado pela autora, segundo ela não passou de “tentativas” de cunho literário, isso significa que nem mesmo um teatro literário existiu, ele não passou de um ensaio. Portanto, poderíamos considerar a possibilidade de o senso comum estar correto no que se refere à decadência do teatro nacional nas primeiras décadas do século XX.

Tal abordagem se torna ainda mais problemática porque busca embasamento em interpretações equivocadas de autores consagrados como Neyde Veneziano (1996;2003) e Miroel Silveira (1976):

Estudos já realizados por pesquisadores como Miroel Silveira e Neyde Veneziano, confirmam a existência e a atividade do teatro nacional no início do século XX, uma vez que o teatro de revista seria uma manifestação que contribuiu e muito para a nossa formação cultural, retratando e criticando nossos costumes; crítica essa, aliás, que ia do campo social ao político. Além disso, Tiago de Melo Gomes desmistifica a tão propagada ideia de que esses gêneros teatrais só atraíam as massas (MARIANO, 2008.p.7).

Veneziano (1996; 2013), Gomes (2004) e todos os outros autores já citados que estudaram o teatro no período, realmente demonstram um importante e fundamental diálogo entre as produções artísticas e as questões sociais e políticas da época, mas não “confirmam a existência de um teatro nacional”. Aqui, mais uma vez, a autora utiliza seus próprios critérios de definição de teatro nacional para afirmar que a crítica político-social e a heterogeneidade do público configurariam, *per si*, uma cena nacional. Não que a recuperação de peças originais de autoria brasileira não seja importante. Justamente por existir essa mudança de critérios entre o que é ou não é nacional, ou mesmo pelas transformações ocorridas no campo da estética teatral, algumas composições interessantes para o campo da literatura ou da história acabaram caindo no ostracismo, e as tentativas de resgatá-las do esquecimento são sempre válidas. O que queremos destacar, a partir deste exemplo, é que mais importante que procurarmos a existência de teatro nacional no Brasil em determinados períodos de nossa história seria ocuparmo-nos em estudar o sistema teatral existente em cada período e sua relação com o forjamento de uma identidade nacional no Brasil.

Os diferentes sentidos contemplados pela expressão “teatro nacional” no Brasil, ao longo do século XIX, podem ser percebidos por meio uma leitura dos periódicos da época. As diferenças aparecem com mais evidência entre o final da década de 1860 e início de 1870, quando o teatro ligeiro ganhou definitivamente os palcos do Rio de Janeiro e a *Companhia Phenix Dramática* surgiu e se estabeleceu como a mais famosa da Corte. Este momento crítico para o teatro foi percebido de maneiras diferentes e acarretavam em manifestações na imprensa que elucidam os diferentes ideais de construção do teatro como sistema.

À primeira vista, acreditamos na existência de um descompasso entre o “teatro nacional” idealizado pelos homens de letras da Corte e o teatro na Corte - ou seja, o que se produzia, apresentava e a que se assistia no Rio de Janeiro. Contudo, a leitura preliminar das fontes nos mostraram que esse pensamento reduz a complexidade de significados que essa questão possuiu a dois polos antagônicos: de um lado, um teatro que se almejava , e, de outro, o teatro que se vivenciava. Partiu daí a ideia de compreender o dinamismo que aquela expressão possuiu ao logo do século, ou seja, sua diacronia, e entre sujeitos que compartilharam o mesmo momento histórico, mas que emitiam suas opiniões de lugares sociais diferentes (um político, um ator, um literato respeitado, um empresário teatral, um anônimo, etc.), ou seja, sua sincronia. Como pressuposto, acreditamos que essa polifonia de vozes, emitidas dos mais diferentes

grupos e sujeitos, de maneira “circular”¹⁶, deu forma à atividade teatral no Rio de Janeiro, durante o longo século XIX.

Assim como afirmou Valdeci Lopes Araujo (2011) ao trabalhar conceitos políticos dos anos 1830 no Brasil, nós também “estamos à procura menos de definições normativas ou definições teóricas e mais de uma descrição da dimensão histórico-pragmática desse discurso” (ARAÚJO, 2011, p.77). Ou seja, não se trata de estabelecer uma história do conceito de “teatro nacional” no Brasil, do romantismo ao fim do século, nem simplesmente de buscar seu sentido mais aceito ou usado, mas sim apontar para o fato de que a compreensão daquele universo discursivo pode iluminar as experiências vivenciadas na vida teatral da corte imperial; que, por sua vez, visa a contribuir para o debate a respeito da construção da própria nacionalidade no Brasil, visto que o teatro foi a principal atividade cultural da corte e uma das principais da capital federal.

De acordo com R. Koselleck: “uma análise histórica dos conceitos deve remeter [...] também a dados da história social, pois toda semântica se relaciona a conteúdos que ultrapassam a dimensão linguística” (KOSELLECK, 2006, p.193). Apesar de não se tratar de estabelecer uma história do conceito, podemos tomar de empréstimo algumas considerações teórico-metodológicas, cunhadas por R. Koselleck (1992; 2003), afinal trataremos das diferentes abordagens e projetos contidos na utilização de um termo em um determinado contexto histórico-social. Sob o pretexto da construção de um “teatro nacional”, são reveladas experiências como a escolha dos repertórios das companhias, as manifestações da plateia, as organizações formadas para a institucionalização da arte teatral, as trajetórias de alguns homens do ramo, etc. Tudo isso, lido por meio das opiniões expressadas nos jornais, seja por redatores, seja por colaboradores mais diversificados, como os das colunas pagas, pode nos dizer muito a respeito do que estava em pauta na construção de nosso ser nacional durante parte do século XIX. Afinal:

ao longo da investigação da história de um conceito [...] [torna-se] possível investigar também o espaço da experiência e o horizonte de expectativa associados a um determinado período ao mesmo tempo em que se [...] [investiga] a função política e social desse mesmo conceito (KOSELLECK, 2006, p.104).

¹⁶ Nos remetemos aqui a ideia de circularidade conforme trabalhada por Ginzburg (1987).

No início da década de 1870, o contexto teatral carioca havia sofrido uma mudança significativa com a popularização do teatro, fruto da recepção positiva que os gêneros ligeiros tiveram em nossas plagas, em processo iniciado em 1840, com a atuação da primeira companhia francesa no Brasil, mas que se torna hegemônico neste período. Esse é o momento mais fecundo da discussão em torno do “teatro nacional” no Brasil. O sucesso do teatro ligeiro ou musicado parece ter abalado toda a estrutura de um ideal de “teatro nacional” que estava se consolidando ao longo de décadas. Autores renomados de nossa literatura como Machado de Assis¹⁷ e José de Alencar (*apud* FARIA, 1987) deixaram registradas suas decepções na imprensa periódica, assim como vários outros intelectuais importantes, dentre eles Moreira de Azevedo, Luis Leitão, Joaquim Manuel de Macedo, Francisco Otaviano, e Carlos Ferreira (FARIA, 2001.p.160) e também redatores desconhecidos, muitos dos quais encontramos ao longo deste trabalho. Esse lamento pela “decadência”¹⁸ do nosso teatro, contudo não era unânime, e suscitou diálogos e manifestações de diferentes opiniões acerca do que seria o “nosso teatro”, o “teatro brasileiro”, ou o “teatro nacional” na imprensa. Por isso, escolhemos a passagem da década de 1860 para 1870 como os anos centrais de nossa análise da construção de um “teatro nacional” no Brasil. É exatamente nesse marco temporal que se forma e se consolida a companhia dramática que, podemos afirmar, sintetiza toda a dinâmica da vida teatral carioca da época, a *Companhia Phenix Dramática*.

A *Phenix* iniciou seus trabalhos no final do ano de 1868 e se desintegrou somente mais de duas décadas depois. Além de ter sido a companhia mais duradoura da Corte, dela fazia parte o mais festejado ator do período e um dos mais destacados na história do teatro no Brasil, Francisco Correa Vasques, ou somente “o Vasques”. Apesar disso, nenhum trabalho acadêmico até o momento se dedicou a um estudo mais aprofundado da mesma, mesmo que a bibliografia do teatro ligeiro esteja em conformidade em relação à sua importância. A maior contribuição ao tema foi dada, sem dúvida, pelo trabalho de Fernando Antonio Mencarelli, em sua tese de doutorado, na qual abordou diferentes momentos da atuação da companhia em seu estudo do teatro musicado no Rio de Janeiro, a partir da década de 1870 e sua transformação em “indústria”, na virada do século XIX para o XX.

¹⁷ Cf: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. **O Novo Mundo**: Periódico Ilustrado do Progresso da Idade. Nova Iorque, p.107-108. 24 mar.1873.

¹⁸ Faria (2001.p.150) nos chama a atenção para a frequente utilização desta palavra para designar a situação do teatro brasileiro no período.

Por sua importante participação na vida teatral da Corte, durante todo o período de sua existência, a *Phenix* foi lembrada, muitas vezes, como uma companhia de sucessos alcançados pelo investimento em um repertório ligeiro e aparatoso e em decorrência dessa característica, responsabilizada pela falência do “teatro nacional”.

Alguns anos depois da dissolução da *Phenix Dramática*, Arthur Azevedo, em sua coluna *O Teatro*, do jornal *A Notícia*, escreveu, em mais de uma ocasião, sobre a atuação do empresário Jacinto Heller à frente da mesma. As crônicas publicadas naquele espaço ¹⁹, aludem a alguns juízos que se tornaram comuns a respeito do empresário e sua companhia.

Em 1896, aproveitando uma ocasião na qual tecia comentários a respeito de uma zarzuela que se apresentava no teatro *Recreio Dramático*, Arthur Azevedo afirmou que Heller, à frente da *Phenix*, havia sido o responsável por acostumar o público a exigir suntuosa *mise en cene* nas montagens em detrimento da “verdadeira arte do teatro”.

As cem operetas francesas que o Heller pôs em cena deviam ter sido representadas em Paris com mais gosto, com mais fantasia, com mais harmonia de aspectos; não com mais luxo. Na *Phenix* desperdiçava-se dinheiro, vestiam-se comparsas de cetim e ouro, não se olhava a despesas para que qualquer estrela deslumbrasse a plateia e os camarotes com as mais suntuosas *toilettes*.

O guarda-roupa e os cenários da extinta empresa Heller representam centenas e centenas de contos de réis!

É preciso notar que havia muito critério na escolha das peças; o empresário não arriscava o seu rico dinheiro senão munido das melhores probabilidades de ressarcir-lo. ²⁰

As afirmações de Arthur Azevedo nesta crônica remetem à memória de um teatro de operetas suntuosas, exclusivamente preocupado com o luxo da apresentação, cenários e figurinos, já que era essa a fórmula para se obter mais lucro da bilheteria. Esse discurso remete a uma velha oposição feita pelos críticos do teatro ligeiro da qual ele mesmo, como autor de revistas de ano, sofreu as consequências: a oposição entre literatura dramática e o lucro da bilheteria, que, por sua vez, faz parte de uma discussão ainda mais complexa que tenta definir limites entre arte e mercadoria ²¹.

A história da *Companhia Phenix* ainda deve muito a essa memória construída por quem vivenciou o período, conheceu seus participantes e se envolveu nos embates

¹⁹ Todas as crônicas se encontram digitalizadas na obra de NEVES, LEVIN, 2009.

²⁰ Arthur Azevedo, 09/01/1896. In: NEVES, LEVIN, 2009.

²¹ Essa discussão nos remete aos pensadores da Escola de Frankfurt, em especial Walter Benjamin (2000). Sobre o tema ver também: ORTIZ, s/d.

de construção de uma nacionalidade, por meio do teatro, no final do século XIX e início do XX. Este trabalho realiza uma leitura mais profunda por meio de um olhar mais distanciado buscando menos um julgamento das escolhas feitas pelos empresários da companhia e mais compreender os motivos para tais escolhas que deram forma ao teatro produzido, representado e assistido no Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX.

Dentre os diferentes sujeitos que participaram do constructo de um “teatro nacional”, sem dúvidas, os mais empenhados foram os homens de letras das escolas romântica e realista que tomaram para si a tarefa de o construírem assim como à nossa literatura (CANO, 2001). Por isso, no Capítulo 1, dedicamos-nos a buscar a origem e a formação do que chamamos de ideal de teatro nacional, o qual começou a ser forjado desde a nossa independência política e ganhou novas camadas de significados até a década de 1860. Esse exercício se realiza por meio de uma seleção aleatória de usos do termo, ao longo das décadas de 1820 até meados de 1860, que procura dar conta das diferentes configurações que recebeu.

No Capítulo 2 mostramos o surgimento da *Companhia Phenix* em finais de 1868, bem como alguns episódios importantes para a compreensão de sua história, que antecederam seu surgimento. Mostramos que os usos do teatro no qual a companhia se estabeleceu marcou a sala ocupada pela insipiente companhia organizada por Francisco Correa Vasques, em 1868. Também tratamos da atuação das companhias francesas no período, representantes do primeiro contato do público carioca com o teatro ligeiro. Uma vez estabelecida a companhia de Vasques no *Teatro Eldorado*, examinamos as escolhas de repertório e a trajetória de seu organizador, o ator cômico, empresário e autor dramático, Francisco Correa Vasques, o que elucida a compreensão de uma mudança no perfil da nova casa, agora denominada *Phenix*.

O acompanhamento sistemático das peças, seus temas, e a recepção obtida pelas mesmas durante o período em que a companhia fora dirigida por Vasques dá lugar, no Capítulo 3, a uma análise um pouco mais geral, e não menos cautelosa, da história da companhia durante os primeiros anos em que fora capitaneada por Jacintho Heller, quando a mesma se consolidou como a mais famosa da Corte e no qual as peças ligeiras, em especial as operetas e mágicas tornaram-se hegemônicas em seu repertório.

O Capítulo 4 resgata os debates suscitados na imprensa, envolvendo o conceito de “teatro nacional” ocorrido paralelamente à atuação da companhia Phenix na Corte, o que nos leva a compreender os diversos sentidos atribuídos ao termo durante a chamada

“invasão ligeira”, bem como as transformações ocorridas após o estabelecimento dos tais “gêneros alegres”.

Num sentido lato, acreditamos na importância de uma pesquisa sobre o “teatro nacional” para o debate a respeito da construção da identidade nacional. Num sentido estrito, contudo, iremos nos deparar nas páginas que se seguem com homens e mulheres reais, que, com mais ou menos consciência do momento histórico no qual estavam inseridos, viviam seus medos, contradições, conflitos, momentos de fama e de fracasso e buscavam soluções para o suprimento de suas necessidades básicas e imediatas. Conhecer a trajetória de mulheres comuns - como a atriz que veio da Europa escondendo sua gravidez para que pudesse trabalhar - e de homens de teatro incansáveis - como Jacinto Heller, lembrado pelo luxo com que apresentava seus trabalhos, mas morrendo pobre e desamparado – torna mais humana a história.

Por ser uma construção humana, quando acompanhada um pouco mais de perto, a história sempre se mostra mais complexa do que imaginávamos inicialmente. Por isso, alguns termos e conceitos criados pelos historiadores a fim de explicá-la muitas vezes se revelam pouco elucidativos e novos termos são criados para tentarmos alcançar esse passado. Assim, esse trabalho irá demonstrar que “teatro ligeiramente nacional” explica mais precisamente o que aconteceu no Rio de Janeiro entre o final da década de 1860 e início de 1870, do que “teatro nacional” ou “teatro ligeiro”.

1. ‘TEATRO NACIONAL’: UM IDEAL EM FORMAÇÃO

A 2 de julho de 1829, lia-se no *Jornal do Comércio* a seguinte nota: “Acaba de chegar de Lisboa, no Navio Onze de Maio, parte da Companhia Portuguesa que se esperava para o Teatro Nacional.”¹ Cerca de vinte artistas e trabalhadores foram contratados por D. Pedro I, para ocupar o *Teatro Imperial*. A companhia dramática compunha-se de todos os artistas necessários à hierarquia usual do palco, além da primeira dama Ludovina Soares da Costa, dela faziam parte “segundas damas, primeiro gala, gala central e tirano, velho sério, primeiro gracioso e petimetre (correspondendo ao *petit-maitre* francês), segundo gracioso e etc” (PRADO, 1999.p.36). Em 1829, também já possuíamos uma Companhia Nacional: “Hoje, quarta feira 23 do corrente, A Companhia Nacional representará a bem aceita comédia intitulada *Cristierno Rei de Dinamarca*”². A companhia era dirigida por Victor Porfírio de Borja “nascido em Portugal, brasileiro por adotar a constituição do Império” (BLAKE, 1898. p.382).

A possível estranheza que a “importação” de uma companhia para ocupar um Teatro Nacional e a própria existência de uma companhia nacional em um país com sete anos de idade pode nos causar serve justamente para provocar a reflexão sobre o quão distantes podem ser as concepções acerca de um mesmo termo ao longo da história, nesse caso, o de teatro nacional. Naquele ano, para D. Pedro I e os seus súditos, estabelecer uma companhia Portuguesa em um Teatro Nacional parecia cabível e, inclusive, louvável. “O século de ouro de nossa cena vai, sem dúvida, principiar”³, escreveu um redator do *Jornal do Comércio* ao divulgar a notícia sobre a contratação da companhia. Passados somente cinco anos, conforme veremos, isso foi considerado inaceitável e a alteridade evidenciava-se nas críticas feitas a uma companhia de artistas portugueses que recebia subsídios do governo Imperial para ocupar o *Teatro da Praia de D. Manoel*.

Para compreendermos as transformações no significado e as apropriações do termo teatro nacional, seus “espaços de experiência” e “horizontes de expectativa” (KOSELLECK, 2006), precisamos nos debruçar, ainda que rapidamente, na leitura de alguns artigos da imprensa periódica entre as décadas de 1820 a 1860. A imprensa foi escolhida por seu maior alcance de leitores e por estabelecer uma conexão mais afinada e direta com o dia-dia da

¹ PARTE Política. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 510, p.1, 2 jul. 1829.

² **JORNAL do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.652, p.3. 23 dez.1829.

³ PARTE Política. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.393, p.1. 31 jan. 1829.

sociedade em que está inserida do que a literatura impressa, as enciclopédias e os dicionários⁴, por exemplo. A utilização dessas fontes certamente seria mais adequada a um estudo conceitual de maior envergadura⁵, mas o que propomos aqui é um relativamente breve e limitado – especialmente - estudo dos usos do termo “teatro nacional”. Dessa forma, aquilo que estudiosos da história dos conceitos como R. Koselleck consideram “fontes próprias da linguagem do cotidiano” e que, por isso, as menos interessantes para a produção de uma história dos conceitos, são justamente as que nos interessam aqui. É importante lembrar que nosso estudo, longe de ser uma história do conceito de teatro nacional, apresenta-se como uma tentativa de contribuir para o debate sobre a construção da nacionalidade no Brasil, dando luz às questões sociais, políticas e culturais que envolveram a atividade teatral na corte/capital federal. Essa tentativa se dará, neste capítulo, por meio de uma panorâmica análise dos usos do termo teatro nacional até o teatro ligeiro tornar-se hegemônico nas noites cariocas.

Escolhemos começar nossa busca pelos usos do termo teatro nacional na década de 1820, não queremos com isso estabelecer uma relação direta entre nossa independência política e o surgimento de um Teatro Nacional, ou de uma nacionalidade. Estamos de acordo com os historiadores que reconhecem que a nacionalidade brasileira começa a ser forjada após nossa independência política: “Hoje é assente que não se deve tomar a declaração da vontade de emancipação política como equivalente da constituição do Estado nacional brasileiro” (JANCSO; PIMENTA, 2000.p.393-394). A escolha por iniciar nosso estudo na década de 1820 foi pautada, em especial, nas considerações da historiadora Gladys Sabina Ribeiro ao estudar a nação e cidadania no Império. Para ela,

os anos de 1820 a 1834 constituem-se momento importante nos debates ao redor dos princípios do constitucionalismo, da necessidade de construção de uma ideia de nação e da cidadania brasileiras diferentes da portuguesa e do confronto entre projetos políticos diferenciados, que traziam consigo noções igualmente diversas do que se compreendia por nação, por Estado e por cidadania. (RIBEIRO, 2007. p.14)

⁴ KOSELLECK e os demais autores do dicionário de conceitos (*Geschichtliche Grundbegriffe - Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Conceitos básicos de história – um dicionário sobre os princípios da linguagem político-social na Alemanha) utilizaram três grupos de fontes, buscando “descrever de forma sistemática as estruturas temporais desses textos”. O primeiro grupo são as “fontes próprias da linguagem do cotidiano”, nas quais podem ser listadas cartas, jornais, manifestos, petições, requerimentos. Do segundo grupo “bastante mais interessante, posto que a relação entre repetição e unicidade/singularidade aparece de forma clara” fazem parte os dicionários e as enciclopédias. O terceiro grupo são os textos clássicos. (KOSELLECK, 1992, p.134-146).

⁵ Podemos citar como exemplo o trabalho de Koselleck (2006), que traça a história de conceitos como Estado, História, Classe, Ordem, Sociedade, remetendo das origens da formação da língua latina e alemã até a era moderna, alcançando uma amplitude temporal e espacial muito maior do que pretendemos aqui.

Nossa análise das transformações sofridas no “espaço de experiência” e no “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2006) do “teatro nacional”, no decorrer das quatro décadas que se seguiram à nossa independência política (aproximadamente de 1820 até 1860), ocorreu por meio de uma busca onomástica do termo em nove periódicos do Rio de Janeiro, a saber: *Diário do Rio de Janeiro*; *Gazeta do Brasil*; *Império do Brasil Diário do Governo*; *O Espelho Diamantino*; *Império do Brasil Diário Fluminense*; *Diário Mercantil*; *Correio Brasiliense*; *Grito da Razão*; *O Despertador*. Esses periódicos contemplam o período de 1820 a 1849. Para analisar a questão durante os anos seguintes, utilizamos a ampla e completa bibliografia que se produziu a respeito do teatro realista no Brasil, inclusive com a publicação de fontes como é o caso de *Ideias Teatrais* de João Roberto Faria (2001).

1.1 O TEATRO NACIONAL NA IMPRENSA

O adjetivo nacional, usado para designar um teatro, uma companhia teatral, ou mesmo uma charutaria, devia fazer pouco ou nenhum sentido para a maioria dos habitantes do Brasil na década de 1820, todavia, mal D. Pedro I havia proclamado nossa independência política, já tínhamos, em 1822, um teatro e uma companhia nacional. O teatro era o edifício, construído em 1813, para ser a casa das óperas e demais espetáculos que serviriam para o desenfado da corte portuguesa que aqui se instalou em 1808. Durante a época de D. João, o teatro foi ocupado espaçadamente com apresentações de óperas. Após a independência, o pesquisador Lino Cardoso verificou a transformação do *Teatro São João* em um “verdadeiro centro operístico” (CARDOSO, 2006. p.7), o que causou, inclusive, uma querela entre a companhia Italiana, composta por um elenco de naturalidade heterogênea e a companhia dramática nacional, de cuja composição não temos relatos sobre os locais de nascimento, mas que provavelmente possuía um elenco variado de artistas nascidos na colônia, portugueses, e outros europeus.

Durante a maior parte da década de 1820, teatro nacional era o edifício construído após a vinda da corte de Portugal para o Brasil. Os articulistas dos jornais pesquisados neste período, usaram o termo apenas para se referirem diretamente ao *Teatro Nacional de S. João* (1813-1824) ou ao processo de sua reconstrução, após o primeiro incêndio em 1824⁶. Ainda segundo Lino Cardoso, um dos fatores responsáveis pela intensa atividade no *Teatro São João* foi a proteção do governo Imperial. Para auxiliar sua reconstrução após o incêndio de

⁶ Cf: ARTIGOS não oficiais. Notícias Nacionais. Dia 1 de dezembro. **Império do Brasil Diário do Governo**, ed.02, p.594 e 595. 1823; ARTIGOS não oficiais. **Império do Brasil Diário do Governo**, ed.03, p.285.1824.

1824, até a abdicação de D. Pedro I, nada menos que vinte loterias foram extraídas - “sem contar as três últimas, concedidas pelo decreto de 27 de setembro de 1830, que só seriam extraídas, [...] entre 1834 e 1835” (CARDOSO, 2006.p.188).

A primeira ocorrência, na qual o termo foi usado para designar algo que não fosse um edifício público com a finalidade de abrigar espetáculos, foi encontrada no periódico *O Espelho Diamantino*⁷. Nela, a utilização da expressão “teatro nacional” se aproximou do que Antônio Cândido definiu, ao tratar da literatura, como “sistema” (CANDIDO, 2012), ou seja, como uma integração entre autores, intérpretes, obras e público. Escrevendo sobre os meios de se estabelecer um “teatro nacional” - “Sobre a indispensabilidade de um teatro nacional, anunciamos que havíamos de discutir os meios de o estabelecer”⁸ - o redator do *Espelho Diamantino* acreditava que o grande obstáculo a ser ultrapassado a fim de se instituir a arte dramática no Brasil era o despreparo dos atores. Os outros empecilhos, como a falta de público, a baixa receita e o fato de a sala parecer muito grande e com uma acústica ruim, decorriam do primeiro. Ou seja, sem intérpretes capazes de apresentar a arte dramática ao público, não havia público. Como solução, o redator não propunha a criação de um novo Teatro (edifício), o que viria a ser “um sumidouro de capitais”⁹, afinal o governo já tinha gastos com os subsídios fornecidos ao Teatro Francês e ao Italiano. A proposta era a criação de uma companhia teatral profissional. Além de resolver o principal entrave à existência de um teatro nacional, tal solução seria menos onerosa ao governo, posto que, com um pequeno aumento das loterias, seria “mui fácil sustentar a nova companhia”¹⁰. Feito isso, aconselhou ao futuro diretor de sua hipotética companhia a tomar medidas como: ensaiar seus atores, agenciar aprendizes para que fosse criada uma tradição dramatúrgica e, por fim, contratar um “lente na arte dramática”¹¹ para dar lições ao grupo. Os novatos, além das lições dramáticas, também deveriam aprender a cantar e dançar, não só para se acostumarem com os palcos como também para diminuir a quantidade de figurantes contratados. O diretor dessa companhia nacional deveria optar, primeiramente, por pequenos entremezes¹² às peças italianas. Em menos de um ano já poderia produzir comédias até que, com mais experiência,

⁷ THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, p.28-31. 01 out. 1827

⁸ THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, p.28. 01 out. 1827.

⁹ THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, p.28. 01 out. 1827.

¹⁰ THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, p.29. 01 out. 1827.

¹¹ THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, p.29. 01 out. 1827.

¹² O entremez era uma pequena comédia, originária da península ibérica medieval apresentada entre o 2º e o 3º ato de peças mais longas. De acordo com Prado (1999.p.56): “A prática do entremez, como complemento de um espetáculo, chegara ao Rio de Janeiro trazida pelos artistas portugueses que aportaram aqui em 1829, na companhia encabeçada por Ludovina Soares da Costa” E interessante notarmos que um dos primeiros autores dramáticos brasileiros, Luis Carlos Martins Pena, consagrou-se escrevendo entremezes.

chegasse à execução de tragédias. Além disso, lembrava que deveriam ser oferecidas “vantagens pecuniárias” para incentivar os jovens autores.

É perceptível que tais indicações haviam saído da pena de alguém que demonstrava certo conhecimento da dinâmica de trabalho teatral, mas o que convém salientar é o caráter basilar dessas sugestões do redator do *Espelho Diamantino* ao diretor da nova companhia, que, em poucas palavras, podemos resumir em ensaios e remuneração. Percebamos que tais propostas manifestavam, por um lado, o desejo da criação de um “teatro como sistema” no Brasil - bem aos moldes do que ocorria na Europa - por outro, a absoluta ausência do mesmo naquele momento.

Cabe ressaltar aqui as particularidades do periódico no qual se apresentavam tais ideias. O *Espelho Diamantino*, cujo subtítulo era “periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas”, surgiu em 1827. Um dos principais objetivos da folha era “fornecer às mães e esposas a instrução necessária”¹³, por isso ao denominar-se um periódico que trataria do teatro, seu redator, que assinava pelo nome de Julio Floro das Palmeiras, definiu o papel atribuído ao teatro em seu periódico: “escola de costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente, e agradável dos divertimentos públicos”¹⁴. Segundo o redator, as mulheres deveriam dedicar sua atenção a esse “divertimento”, pois formam “um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e bom tom”¹⁵. Editado na tipografia do francês Pierre Plancher, *O Espelho Diamantino*¹⁶, assim como outras publicações do editor, caracterizava-se por uma mistura de entretenimento e instrução. Marco Morel destaca essa relação presente nas publicações de Plancher como parte de um “*esfuerzo de divulgación de la cultura europea y Del establecimiento de modelos civilizatórios*” (MOREL, 2002). Portanto, também é possível observar neste momento a percepção do potencial didático do teatro no Brasil.

A história do teatro no Brasil, em especial durante a primeira metade do século XIX, esteve estreitamente ligada à história política imperial. A morte de Dom João VI, em 1826, inquietou a jovem “nação” brasileira, visto que D. Pedro I herdara a coroa de Portugal. Mesmo abdicando ao trono de Portugal em favor de sua filha, até que o destino das duas nações estivesse definido, muito foi discutido a respeito do perigo de uma reunificação do Brasil à sua antiga metrópole (BARBOSA, 2004).

¹³ POLÍTICA. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº3, capa.15 out.1827.

¹⁴ *O ESPELHO Diamantino*. Rio de Janeiro. prospecto, p.3. s/d.

¹⁵ *O ESPELHO Diamantino*. Rio de Janeiro. prospecto, p.3. s/d.

¹⁶ Para maiores informações sobre jornal *O Espelho Diamantino* e seu impacto na imprensa feminina da primeira metade dos Oitocentos ver BERÇOT, 2013.

Em 1828, no mesmo dia em que D. Miguel desembarcou em Lisboa, para receber a regência do trono português, um redator do jornal carioca *A Aurora Fluminense*, a pretexto de comentar um espetáculo ocorrido dias antes no *Teatrinho da Rua dos Arcos* (1826-1834)¹⁷, acabou por revelar uma nova e significativa atribuição que o termo “teatro nacional” ganhava em decorrência do clima político vivido.

De acordo com o redator, o espetáculo que apresentou a comédia em dois atos, *Zulmira*, de Antônio Xavier de Azevedo (1784-1814) naquele teatrinho, “fazia nascer na alma do justo apreciador” reflexões “suaves e patrióticas”¹⁸. A “companhia de jovens *brasileiros*”¹⁹ que apresentava a comédia merecia ser parabenizada porque empenhava-se nos “dois principais fins da instituição dos teatros, a *instrução e o deleite*”²⁰. Pare ele: “Tudo [...] fazia bem aparecer ali a assás conhecida facilidade do gênio *brasileiro* para tudo quanto há de bom”²¹. Às atrizes da companhia, referia-se como “delicadas e meigas *brasileiras*, em cujo aspeito[sic] se divisa[va] a amabilidade e doçura, *que lhes são próprias*”²². Na plateia encontrava-se “grande parte da *juventude brasileira*, [...] *cheia de patriotismo*, que na época atual tão justamente a anima”²³, além de “alguns dos nossos dignos deputados”²⁴ que possivelmente estariam a refletir:

Que doce satisfação e que glória nos resulta de termos em nossas mãos os destinos de um *povo novo*, que oferece ao mundo uma tal geração: trabalhem pois, quanto em nós couber, para elevar ao mais alto grau o desenvolvimento de seus talentos naturais²⁵

Noticiava-se que o espetáculo terminou com a apresentação da farsa *Tudo à Estrangeira*, na qual, segundo ele, “a companhia fez sentir, com energia e com bastante espírito, o ridículo das nações que aproveitam dos estrangeiros [...] dando-se assim a mais expressiva lição de quanto é útil e necessário haver sempre nos costumes uma *cor nacional*”

¹⁷ No *website* do Centro Técnico de Artes Cênicas/ Teatros do Brasil encontra-se a data de criação e desaparecimento do Teatrinho, assim como outras informações sobre o mesmo (CENTRO Técnico de Artes Cênicas: Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/> acesso em: 22/03/2015).

¹⁸ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

¹⁹ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso. O brasileiro de 1828 era aquele que, independente do local de nascimento havia adotado o Brasil como pátria. Jose de Alencar ainda é mais preciso quando afirma na Constituinte: “é cidadão brasileiro tanto o nascido em Portugal quanto o nascido no Brasil, contanto que entrassem de principio no novo pacto social”. (SANTOS; FERREIRA, 2009.p.54).

²⁰ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso.

²¹ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso.

²² TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso.

²³ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso.

²⁴ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

²⁵ TEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828. Grifo nosso.

²⁶. Por fim, o redator ainda tocou na questão do papel do teatro na formação da língua parabenizando os jovens atores por aperfeiçoarem-se “*na arte de declamar, e na pureza da linguagem nacional*”²⁷. Feito isso, conclui:

[...] é grande a utilidade de se fazer sentir a administração a urgente necessidade, que uma *nação livre*, e sobretudo em seu começo, tem de um *Teatro Nacional*, que seja a escola, onde seus filhos aprendam os bons costumes, a respeitar a execução das instituições livres de seu país, e aborrecer essas leis bárbaras, dignas do tempo da tirania. Sem dúvida, quem pode ver sem espanto que o Brasil ainda não possui um Teatro Nacional! Sim, dizemos nacional, por quanto estamos bem persuadidos que o que possuímos só tem de nacional o custar grandes somas à Nação, e nada mais.
28

É possível perceber em suas palavras o momento em que um novo e importante papel é atribuído ao “teatro nacional” no Brasil, papel que ultrapassa aquele já sugerido pelo editor do *Espelho Diamantino* de escola de bons costumes. O artigo da *Aurora Fluminense*, de certa forma, especifica quais seriam esses bons costumes transmitidos no teatro, a saber, aqueles pautados no sentimento de patriotismo²⁹. No teatro se aprenderia a amar a liberdade e repelir leis que remetem ao período colonial, ele seria uma escola que trabalharia em benefício de levantar e fortalecer uma fronteira definitiva entre o Império do Brasil e as nações estrangeiras.

Ponto de encontro entre o Estado - “alguns dos nossos dignos deputados”³⁰ - e o povo - “povo novo”, “brasileiros” e “brasileiras”³¹ - “o teatro nacional” se prestaria, não só, a ensinar o povo a ser nação, mas também para mostrar ao Estado quem era seu povo (habitantes). Faz-se necessário lembrarmos que a imagem de uma plateia composta pela juventude brasileira e por nobres deputados, remete, ainda, neste começo de século, a uma plateia eminentemente masculina e elitizada, esse era o “*povo novo*” ao qual o redator se referia e não um grupo que fosse representativo da diversidade de gênero e social dos habitantes do Rio de Janeiro, menos ainda do Brasil. Uma década e meia depois, em charge de 1844, Araújo Porto Alegre representou em sua revista, *A Lanterna Mágica*, o interior do

²⁶ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

²⁷ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

²⁸ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

²⁹ Para Frei Caneca, em texto publicado em 1823, “pátria não é tanto o lugar em que nascemos, quanto aquele em que fazemos uma parte e somos membros da sociedade” (*apud* SANTOS; FERREIRA, 2009.p.54.) comentando a frase de Caneca, Santos e Ferreira (2009) ressaltam a necessidade de “distinguir a ‘pátria de lugar’ (‘efeito de puro acaso’) da ‘pátria de direito’ (‘ação do nosso arbítrio’) Esta, e não aquela, seria a ‘pátria do cidadão’.” (SANTOS; FERREIRA, 2009.p.54).

³⁰ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

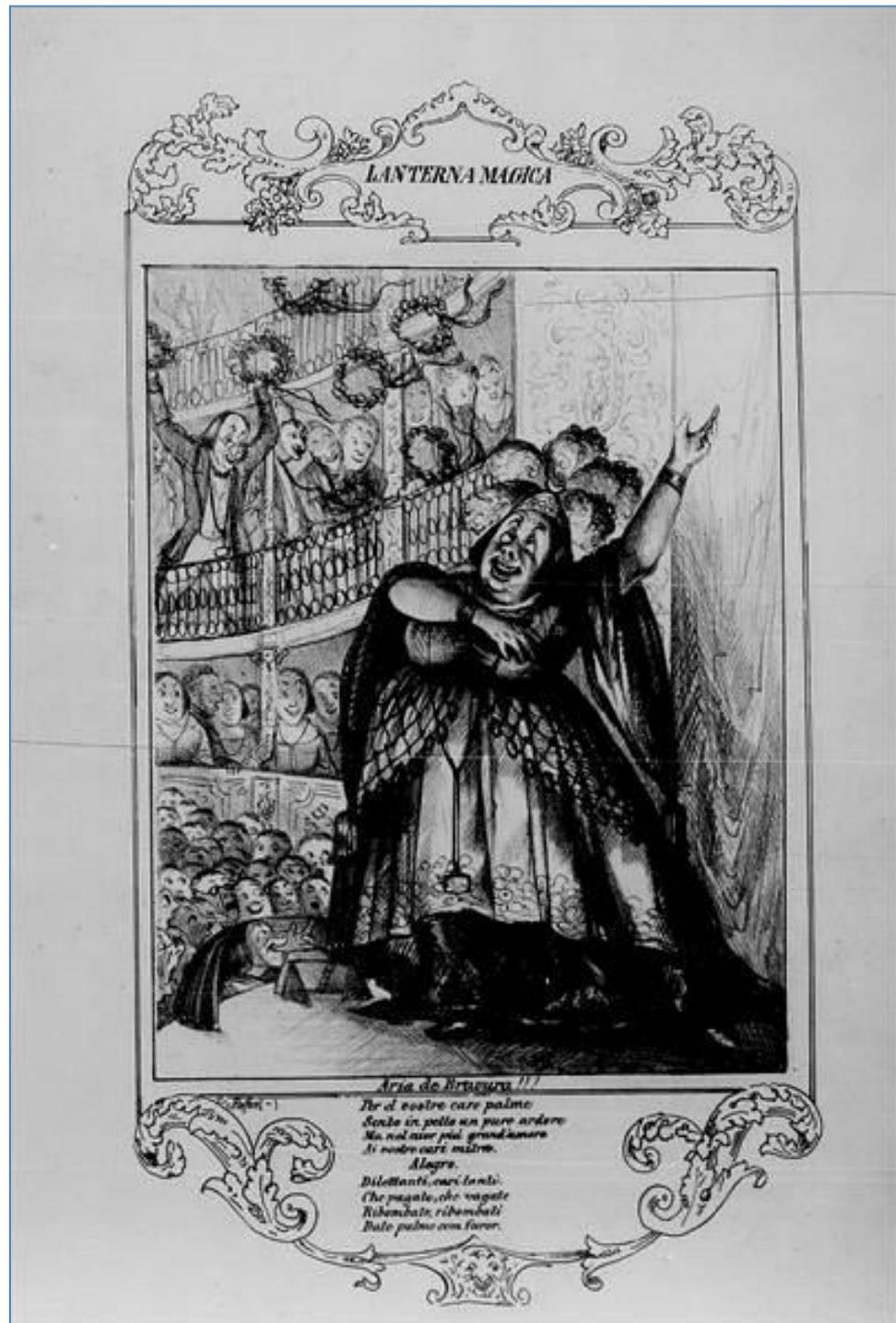
³¹ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

Teatro São Pedro, em uma noite de ópera (figura 1). É possível percebermos que o artista representa um público que ainda era composto, principalmente, por um grupo socialmente privilegiado, branco e de homens. As poucas mulheres que aparecem na ilustração estão confinadas a seus camarotes, em um espaço reservado ao belo sexo, indicando que a mistura de gêneros nas plateias dos teatros ainda era embaraçosa para a sociedade da época.

Escrito no momento em que o Brasil encontrava-se em uma delicada pendenga política com seus antigos colonizadores verifica-se, por meio das opiniões expressadas neste artigo, aquilo que foi observado por José Carlos Chiaramonte ao se debruçar sobre as metamorfoses do conceito de nação, durante os séculos XVII e XVIII: no início do século XIX, “a consciência nacional é produto da unidade política” e “expressa o pertencimento a um estado” (CHIARAMONTE, 2003, p.90). Nesse sentido, podemos afirmar, já de antemão, que o “teatro nacional” é parte de um projeto maior de fundação e manutenção de uma nação e um Estado brasileiros.

O pioneirismo com que o redator da *Aurora Fluminense* percebe as potencialidades de um “teatro nacional” é digno de ser destacado. A dilatação do sentido da expressão de edifício para escola de patriotismo continha elementos que muito recentemente haviam estado na pauta dos homens de letras do período a respeito da literatura nacional, como é o caso da formação da língua. Além disso, seus apontamentos não se restringiam ao texto, mas sim ao evento teatral como um todo dotado de texto, apresentação e recepção.

Figura 1



FORTE: A Lanterna Mágica, Ed.3, 1844, p.9.

A discussão sobre as especificidades da língua foram discutidas ao longo do século, paralelamente ao debate a respeito da literatura. Um dos primeiros registros citados sobre o assunto data de janeiro de 1822. Às vésperas do que ficou conhecido como “dia do fico”, José da Silva Lisboa “chamava a atenção para as peculiaridades que enriqueciam a ‘língua brasílica’” (CANO, 2001, p.146). Três anos mais tarde, portanto depois da independência

política, José Bonifácio, em suas *Poesias Avulsas*, considerou o português uma língua de excelência, mas dizia que as traduções para o português “aguavam” os pensamentos dos autores, sugerindo a inserção de mais palavras de origem latina ao Português. Em 1828, ao incorporar uma função de purificação da “linguagem nacional” ao teatro, o redator da *Aurora Fluminense* se coloca como um precursor desse tipo de reflexão, visto que essa questão só ganhou foros de oficialidade mais de uma década depois, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (1843) ³².

Outra discussão que estava na pauta dos letrados, desde a segunda metade da década de 1810, mas até então encontrava-se restrita ao campo da literatura (leia-se romance e poesia) aparece no artigo da *Aurora Fluminense*. Trata-se da repulsa ao caráter imitativo e um rompimento com a herança literária portuguesa em prol de uma literatura que apresentasse um conteúdo tipicamente nacional, mais original, ou, nas palavras do redator, ao se remeter ao teatro, imbuído de certa “cor nacional”. Em *Resumo da História Literária de Portugal* (1816-1819) Ferdinand Denis separa um espaço para um *Resumo da História Literária de Portugal*, que por sua vez possui um apêndice, *Resumo da História da literatura no Brasil*. Para o francês, os escritores da América não devem se inspirar em mitologia grega e nem na literatura francesa, pois possuem uma bela natureza como fonte de inspiração (CANO, 2001, p.147). Reforçando essa ideia, no mesmo período, temos a publicação do *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* (1816-1819) por Almeida Garret. Obra na qual defende que os poetas brasileiros deveriam ser mais originais, sempre inspirados por sua natureza, e não por sua educação europeia (CANO, 2001, p.149).

No pequeno artigo da *Aurora Fluminense*, a cor nacional que era revelada no teatro, não se restringia ao conteúdo do texto, em especial o texto que encerra o espetáculo, mas estendia-se aos atores que o encenavam, dotando-os de características específicas como um determinado “gênio brasileiro” caracterizado por uma “conhecida facilidade” “para tudo quanto há de bom” ³³ e uma doçura, delicadeza e amabilidade “próprias” das atrizes brasileiras. Faculdades que se reportavam também à plateia, já que nela se reunia a “juventude brasileira”³⁴.

³² “Ao Conservatório cabia o poder de censura sobre as peças que se quisessem levar à cena nos teatros da Corte, seguindo-se nesta censura os critérios estatuidos em seu artigo 8º, que tinham por fundamento a “veneração à nossa Santa Religião, o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, a guarda da moral e decência pública, a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à ortoépia” (CANO, 2001, p.29.) Sobre o conservatório dramático brasileiro ver também: SOUZA, 2002.

³³ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

³⁴ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

Ou seja, o redator da *Aurora Fluminense* expressou em seu artigo, vários atributos que configuravam o sentido do teatro nacional. Em primeiro lugar, ao afirmar que o Brasil não possui um “teatro nacional” deixou claro que para ele “teatro nacional” não era simplesmente a manutenção de um edifício público que abrigaria representações teatrais- “estamos bem persuadidos de que o que possuímos só tem de nacional o custar grandes somas à Nação”³⁵. De acordo com ele, esse teatro (edifício público), para ser verdadeiramente “nacional”, deveria abrigar representações encenadas por “brasileiros” e cujo teor fosse “patriótico”. Essa questão só seria levantada e levada em conta por parte do governo bem mais tarde. Quando João Caetano dos Santos assinou o contrato para assumir o *Teatro de São Pedro de Alcântara* sob subvenção do Governo Imperial (1838), uma das cláusulas foi a obrigação de que um número mínimo de peças fossem de autoria nacional e que a companhia fosse formada exclusivamente por atores brasileiros (SOUZA, 2002). O artigo expressa que o teatro nacional deve se formar como um “sistema” viabilizando assim sua tarefa em ser escola de costumes. Essa escola teria como eixo norteador de seu currículo a inculcação do patriotismo, ou seja, o papel de disseminador da ideia de nação, ou, como diria Benedict Anderson, formador de uma comunidade nacional imaginada (ANDERSON, 2005).

Poderíamos tratar o pequeno artigo a respeito da apresentação do *Teatrinho da Rua dos Arcos* como um caso isolado e, por isso, não representativo de uma mudança de significado do termo em questão. Mas, assim como Martha Abreu apontou, ao estudar as características peculiares e precoces da obra de Mello Moraes Filho, (ABREU, 1998) podemos afirmar que a versão de “teatro nacional” usada ali já demonstra uma possibilidade de transformação no significado da expressão, ou seja, “como uma leitura possível de ser feita” (ABREU, 1998, p.184). No caso das produções de Mello Moraes Filho, a autora irá afirmar que “a sua ideia de nação era histórica e socialmente possível naquele momento” (ABREU, 1998, p.184). Compreendemos que o mesmo se passa com as ideias contidas no artigo em questão. O redator desenvolve seus argumentos buscando, obviamente, ser compreendido por seus leitores, para isso utiliza conceitos cujo significado seja minimamente compartilhado por esses. Dessa forma, o artigo sobre a apresentação ocorrida no *Teatrinho da Rua dos Arcos*, em uma noite de fevereiro de 1828, é representativo da mudança semântica que então se operava no termo.

1.2 O PALCO COMO TRIBUNA

³⁵ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

Voltando aos acontecimentos da política no sentido estrito da palavra, lembramos que a disputa pelo trono português com D. Miguel, as ações e reações políticas e sociais que se seguiram a esse acontecimento, culminou na abdicação de Dom Pedro I, em 1831. É muito significativo que, menos de um mês depois da partida do Imperador, o *Teatro São Pedro de Alcântara* foi rebatizado, passando a se chamar *Teatro Constitucional Fluminense*³⁶. Iniciou-se, então, um período de “depressão musical” (CARDOSO, 2006) identificado pelo historiador Lino Cardoso. De acordo com o mesmo “entre setembro de 1831 e janeiro de 1844, surpreende notar que nenhum espetáculo de ópera completa tenha sido estreado ou sequer encenado no Rio de Janeiro” (CARDOSO, 2006). O autor liga essa ausência de óperas no *Teatro Constitucional* à inexistência de um soberano, durante o período regencial, que as utilizasse como pretexto para ser reconhecido e aclamado como o centro do poder do império, durante o período regencial

Essa parte mais importante da vida musical no Rio de Janeiro – a produção de te-déuns e óperas - esteve, até então [...] intimamente ligada ao simbolismo da figura do soberano, ao status do artifício maravilhoso sagrado do poder real. [...] a principal causa da decadência dos dois mais importantes organismos musicais do Rio de Janeiro durante os anos de 1831-1843 [foi] o concomitante enfraquecimento, após a partida de Dom Pedro I, dessa antiga expressão simbólica da monarquia, um ritual de manutenção de poder real que se efetivava na atividade social de corte, prática recuperada, em parte, entre 1840 e 1841, com a Maioridade e a Coroação, e, cabalmente, e, 1843, com o imperial consórcio.

Os organismos musicais que voltaram a ter uma atividade mais intensa e regular, após o casamento de Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina, é Capela Imperial e o Teatro Constitucional. A ópera, muito usada nas primeiras décadas do século como oportunidade de manifestação simbólica da realeza, perdeu, temporariamente, a sua função durante a regência. Somado a isso, o clima político exacerbado parece ter desviado a atenção dos governantes em relação à necessidade de manutenção do teatro, principalmente para a execução das dispendiosas óperas, muitas vezes representadas por companhias inteiras vindas de fora. No segundo reinado, houve um retorno dos espetáculos líricos, muitos deles anunciados como espetáculos de gala, nos quais a ostentação do poder imperial era reforçada pelo luxo das noites em que a família real estaria presente no teatro. De acordo com Décio de Almeida Prado: “Antes de ser arte ou diversão, o teatro propunha-se como cerimônia cívica” (PRADO,

³⁶ Em 1838 volta a se chamar *São Pedro de Alcântara*, mas desta vez em homenagem ao futuro Imperador, D. Pedro II (PRADO, 1999).

1999.p.26). Com D. Pedro II, houve uma ampliação desse aspecto político-ritual do teatro - até então restrito à elitizada ópera - às outras manifestações artísticas dedicadas a um público mais heterogêneo como as peças dramáticas cômicas, as mágicas ou os chamados dramas fantásticos. A presença da família Imperial no Teatro se dava, em especial, em datas comemorativas, como aniversários natalícios ou da constituição do Império³⁷. Como veremos à frente, a presença da família imperial em espetáculos que fugiam ao padrão erudito representado pelas óperas chegou a ser criticada na imprensa.

Mesmo sem a apresentação das elegantes óperas, e praticamente desprovido dos auxílios governamentais, o *Teatro Constitucional Fluminense* continuou em funcionamento e, quatro meses após receber a nova denominação, consoante ao acirrado clima político vivido a partir de então, o *Teatro* se transformou em palco de um episódio conhecido pela historiografia como “tiros no teatro”. De acordo com Marcelo Basile, (2007. s/p) o *Teatro* já era “ponto habitual de reunião dos exaltados, [...] foco de agitação política e, não raro, palco de pequenos tumultos”. Esse conflito foi o segundo em uma série de oito distúrbios ocorridos durante a regência pelas ruas do Rio de Janeiro. Apresentava-se naquela noite, o drama *O estatuário*, em benefício do ator Manoel Baptista Lisboa. Uma das primeiras versões sobre o ocorrido foi publicada no *Jornal do Comércio* por um protagonista do conflito, o juiz de paz Saturnino de Souza Oliveira. Em seu relato, Saturnino contou que foi chamado para resolver uma briga entre dois oficiais militares, um “nato” (brasileiro) e outro “adotivo” (português); que ocorria próximo ao teatro. Chegando ao local, desferiu ordem de prisão a ambos e um grupo – mais tarde soube-se que “liderado pelo alferes do 5º batalhão de Caçadores, Francisco Bacellar” (BASILE, 2007.s/p) - saiu em defesa do “brasileiro”, impedindo sua prisão e levando-o para dentro do *Teatro* e instigando a plateia contra a decisão do juiz de paz. Dirigindo-se ao comandante Miguel Frias e comunicando que o oficial escondido no teatro deveria ser preso, Saturnino ouviu que o “brasileiro” não seria preso porque “‘a populaça[sic] não queria’ e essa ‘podia mais’ do que o juiz” (CARDOSO, 2011. p.420). Diante dessa situação, o juiz convocou as forças municipais e estas cercaram o teatro, segundo ele, “a certa distância”. Da plateia, os agitadores começaram a desferir palavras de baixo calão e vaiar as

³⁷ Em 1872 a *Companhia Phenix* preparou um espetáculo em homenagem ao aniversário Imperatriz no *Lírico Fluminense*, “Honrado dom as augustas presenças de S. A. Imperial a Princesa Regente e seu augusto esposo”, para assistir a paródia de Vasques, “Orfeu na Roça” (**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 72. 12 mar. 1872). A peça fantástica *O Vampiro* também contou com a augusta assistência de D. Pedro II em um espetáculo em benefício, realizado no *Teatro Phenix* em 12 de dezembro de 1873 (**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 342, 11 dez. 1873). A *Phenix Dramática* também organizou um espetáculo de grande gala por ser o dia de aniversário da constituição do Império apresentando o drama fantástico e religioso *Roberto do Diabo*. A apresentação contou “com as augustas presenças de SS.MM.II” (**Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed. 81, 23 mar.1874).

forças militares até que, de dentro do *Teatro*, saiu o primeiro disparo que teria dado início ao tiroteio.

Carl Seidler, mercenário alemão que esteve durante dez anos no Brasil e lutou na repressão da revolta no sul do Império também estava presente naquela noite. Contou em suas memórias que estava cochilando durante a apresentação da peça principal quando acordou com gritos de vivas à república e vivas a Dom Pedro I e Dom Pedro II. De acordo com o alemão, o tiroteio só começou quando a guarda tomou conta do prédio e foi recebida a tiros (CARDOSO, 2011). As fontes divergem a respeito do número de mortos e feridos, fala-se em números de três a trinta.

Após o tiroteio, a multidão se dispersou, mas continuaram a chegar à praça da Constituição guardas convocados de várias freguesias, de modo que, à meia-noite, se achavam reunidos no local mais de 1.400 guardas e, em toda a cidade, mais de 3 mil, só dispensados às quatro horas da manhã. (BASILE, 2007.s/p).

Os conflitos e manifestações iniciadas no *Teatro* duraram até o anoitecer do dia seguinte, envolvendo mais mortos e feridos pela cidade. Para nossa análise, porém, o mais importante neste episódio, que foi considerado pela historiografia como uma revolta promovida pelos liberais exaltados, foi que contou com a participação de diversas camadas sociais (BASILE, 2007) e estamos certos de que o fato de a mesma ter tido como palco um teatro teve papel preponderante nesta heterogeneidade. Possibilitando a aglomeração de pessoas, não somente em seu interior, mas também em seu entorno, - carroceiros, escravos e vendedores ambulantes, aguardavam a saída dos expectadores - o teatro se mostrava como local de sociabilidade e encontro, proporcionando rara integração de diferentes grupos sociais, profissionais e políticos. Por isso consideramos que a atividade teatral foi fundamental para o desencadeamento dos fatos ocorridos naquela noite. Ali a revolta ganhou um sentido social mais amplo do que se ocorresse às portas de um botequim frequentado por trabalhadores ou de um baile distinto, onde certamente teria uma participação social restrita.

Esses usos políticos do espaço teatral reforçam a sua imagem como instituição “nacional” e de espaço de atuação na esfera pública. Para elucidarmos essa afirmação, podemos ainda citar outros casos importantes deste tipo de uso do teatro no século XIX, para isso vamos nos permitir uma pequena digressão até o final da década de 1860.

Em 1869, os radicais e reformadores usaram o teatro *Phenix* como local de suas reuniões, o que suscitou vários artigos comentando ou divulgando na imprensa, essas reuniões. Também foram produzidos desenhos satíricos nas revistas ilustradas a respeito do

tema, dois deles na *Vida Fluminense*. No primeiro, em uma charge de capa, Vasques vê seu lugar tomado pelos reformadores (fig.2) e na outra (fig.3) o Clube Radical, foi representado como uma companhia teatral e um dos políticos que fazem o convite à participação nas tais Conferências Radicais ocorridas no *Teatro Phenix* é representado como um ator que tenta vender bilhetes para um espetáculo em seu benefício. Todavia, o homem a quem é oferecido o bilhete recusa a oferta e numa referência a essa recusa o nome do espetáculo anunciado é “A queda do Ministério ou Os Pregadores no Deserto”. Apesar da sátira apontar para uma impopularidade das ideias disseminadas nas conferências ocorridas no *Phenix*, o decorrer dos acontecimentos nos mostrou que as palestras ministradas 1869 e em 1870 definitivamente não foram “pregações no deserto”. O Clube Radical, formado em 1868 durou aproximadamente dois anos. Em novembro de 1870, após várias conferências regularmente anunciadas nos jornais ³⁸, ministradas por Jose Inácio Silveira da Mota, senador por Goiás, os membros do Clube Radical fundaram o Clube Republicano do Rio de Janeiro (CARVALHO, s/d.). Suas “pregações” resultaram na publicação do Manifesto Republicano, o que estimulou a criação de mais de 20 jornais e clubes republicanos nas províncias (SILVA, s/d).

³⁸ Encontramos no jornal *Opinião Liberal*, folha que era a porta voz do Club Radical (CARVALHO, s/d) um pedido para que os participantes das conferências tomassem mais cuidado com as poltronas do *Phenix*, que estavam sendo danificadas pelos participantes das palestras: “Os frequentadores tem o hábito de sair galgando as bancadas, o que tem ocasionado dano às cadeiras, que são de palhinha”. CRÔNICA. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.53, p.4. 09 jul 1869. Em 1870, em uma pesquisa aleatória, encontramos um número maior de anúncios divulgando as Conferências Radicais. Os anúncios apareceram no *Jornal da Tarde* e no *Diário do Rio de Janeiro*. Cf: Gazetilha. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.326, p.1.19 nov.1870; PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.322, p.3.21 nov.1870; UM DO POVO. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.340, p.3. 09 dez.1870; PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.341, p.3.10 dez.1870; NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.343, p.1.12 dez.1870.

Figura 2 – Clube Radical na *Phenix Dramática*

ANNO 2. SABBADO 26 DE JUNHO DE 1869. N. 78

VIDA FLUMINENSE

Folha Ilustrada.

ESCRITORIO
RUA DO OUVIDOR
52 - sobrado - 52

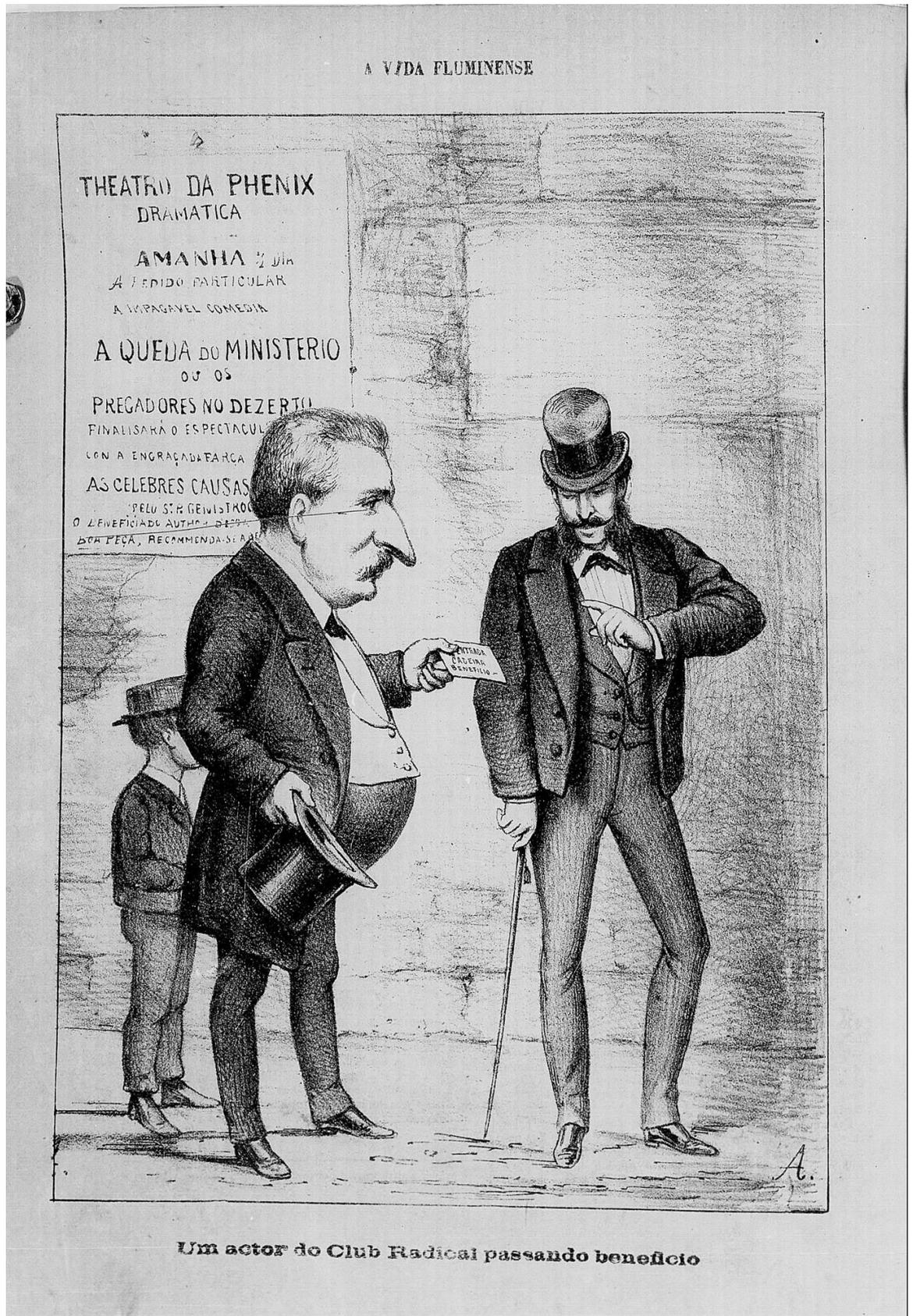
CORTE		PROVINCIAS	
Trimestre	5\$000	Semestre	11\$000
Semestre	10\$000	Anno	21\$000
Anno	20\$000	Avulso	1\$000

Club Radical na Phenix Dramatica

— E esta!?.. Eu que pensava ser o primeiro nas scenas comicas, encontro aqui um rival desta ordem!.. Decididamente, se a coisa continuar, ver-me-hei obrigado a abandonar a arte dramatical!..

Fonte: A. A *Vida Fluminense*, ed.78, 26 jun.1869, capa.

Figura 3 – Um ator do Clube radical passando beneficio



Fonte: *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.83, p.1034.31 jul. 1869.

França Junior, monarquista convicto ³⁹ que à época publicava folhetins no *Diário do Rio de Janeiro* sob o pseudônimo de Epimenides ⁴⁰, expressava-se contrariamente aos reformadores e à utilização do *Teatro Phenix* para a realização de suas reuniões: “até a caixa do ponto da Phenix Dramática foi transformada em tribuna popular!!! A palavra, venerada antigamente nos comícios e nas praças públicas, desceu aos cafês cantantes!!” ⁴¹ As palavras de França Junior certamente foram motivadas por sua antipatia aos reformadores, mas também demonstram uma concepção de que as discussões políticas deveriam ficar reservadas apenas aos grupos iniciados na política propriamente dita e aos detentores do poder. Daí advém sua crítica ao fato de esse tipo de reunião acontecer nos teatros, lugar de diversão e trânsito de diferentes grupos político-sociais.

Além disso, não foi incomum ao longo do século, a realização de espetáculos em benefício da alforria de indivíduos negros ou “quase brancos” que se encontravam privados de sua liberdade ⁴², sem falarmos da utilização dos teatros para a realização de festas patrióticas ou de espetáculos em homenagem a aniversários natalícios e grandes feitos da família imperial e do exército brasileiro, sobre as quais nos informa diversos jornais da Corte como veremos mais detalhadamente no Capítulo 3 ⁴³.

Carl Seidler, que cochilava durante a apresentação na noite dos tiros, teceu importantes observações sobre a questão da nacionalidade no teatro, que, conforme já ressaltamos, estava intrinsecamente ligada à questão da política neste período. Jeferson Cano analisou os relatos de Seidler nos seguintes termos. A citação é longa, porém necessária:

³⁹ Sobre a orientação política de França Junior ver Silva (2011).

⁴⁰ Cf: FOLHETIM - Notas de um Vadio. *O Globo*. Rio de Janeiro, ed.143. 25 fev.1882; FOLHETIM do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.155, 1869. Em ambos os jornais encontramos o mesmo artigo, a diferença é que o personagem genro de D. Rosa aparece em 1869 como radical e, em 1882, como abolicionista e republicano. Epimenides assinava os folhetins aos domingos cf: EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.134, p.1. 16 mai.1869; EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.155, p.1. 06 jun.1869; EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.162, p.1. 13 jun.1869). O conteúdo e forma destes artigos são muito parecidos com o que ele (como Osíris) escreveu no jornal *Bazar Volante*. Além disso, *A Vida Fluminense* publicou uma charge com Osíris à porta do *Diário do Rio* oferecendo sal e pimenta aquele jornal (**A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.77. 1869).

⁴¹ EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.134, p.1. 16 mai.1869.

⁴² Em 1871, a *Companhia Phenix* oferecia um espetáculo “Em favor da liberdade de um indivíduo quase branco. Representa-se o Anjo da Meia Noite; e o público acostumado a proteger esses infelizes, não negará hoje o seu óbolo.” (**Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed.244, p.3.24 mai.1871) Um dos mais antigos espetáculos em benefício da liberdade de um escravo data de 1840. (Cf: SILVA, 2014).

⁴³ Em 7 de maio de 1870, por exemplo, ocorreu uma “grande festa artística em homenagem ao bravo soldado Pinheiro Guimarães e a oficialidade de sua brigada”, a abertura da festa contou com a execução do Hino Nacional pelas duas bandas de música da brigada e do hino *Espada e Pena* escrito pela atriz Rosina e musicado pelo maestro Gusman, em seguida, Vasques leu uma poesia de sua autoria intitulada *Saudação aos Bravos* e Amelia Gubernatis cantou a canção militar *O Voluntário Brasileiro*. O encerramento da festa se deu com a apresentação da comédia em 3 atos *Vaz, Telles & C.*, “imitação” de Augusto de Castro. (**Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.161, p.4.06. mai.1870).

[...] ao rememorar a sua estada de dez anos no país não lhe escapou o significado fortemente político que dominava ainda a cena teatral. Escrevendo durante o período regencial, lembrava dos bailados e óperas italianas que com frequência se representavam ao tempo de D. Pedro, e que a seus olhos pareciam os espetáculos mais adequados ao país naquele momento, “pois onde não há história pátria não pode haver drama”. Após a abdicação, entretanto, uma política de nacionalização, que punha sob suspeição todos os estrangeiros, teria atingido também o “inocente pessoal do teatro”, embora despido, segundo Seidler, de qualquer “roupa política secreta”. Seu relato, então, ao passo que ressalta a reprovação de um europeu que se depara com a incursão de alguns mulatos pelas artes, também nos dá conta da particularidade deste momento, em que se exacerbava a politização do campo artístico. Por um lado, através da nacionalização do pessoal, quando, segundo o nosso mal-humorado alemão, “das vendas mais reles foram buscar mulatos bêbados para figurarem na banda de música imperial”; mas este movimento de expurgo dos estrangeiros não se dissociava do uso corrente que se fazia da “insensata palavra de despotismo” naqueles primeiros anos de regência, nem de sua consequência, “os aleijões dramáticos que um falso patriotismo gerava, como o sol às pulgas” (CANO, 2001, p.138).

De acordo com Jefferson Cano, o relato de Seidler pode ser lido em dois aspectos: de um lado, “ressalta a reprovação de um europeu que se depara com a incursão de alguns mulatos pelas artes”; mas, por outro lado, “também nos dá conta da particularidade deste momento, em que se exacerbava a politização do campo artístico”. Podemos perceber que aqui também destaca-se, como no esclarecedor artigo citado da *Aurora Fluminense* sobre o Teatrinho da Rua dos Arcos, um movimento de nacionalização dos artistas além da ligação entre a pátria e o teatro. Dessa forma, o autor continua sua análise citando as palavras do próprio Seidler:

Sem preâmbulo, cortaram os contratos de cantores e dançarinos; fossem dançar alhures, pelo vasto mundo afora. Em lugar deles apresentavam-se agora só atores nacionais, em geral mulatos, e infelizmente patriótico aplauso geral dos espectadores. As velhas peças portuguesas demandavam muito estudo e elevadas custas de encenação. Além disso uma tão virtuosa revolução tinha que dar logo à luz, com tantos ovos não postos, um drama popular. Os mulatos já são de natureza apenas obras de remendo da natureza, por isso são peritos remendões. As mais antigas, como as mais novas produções dramáticas da França, Inglaterra e Alemanha, foram reproduzidas em horrível transformação, e não tinham fim os gracejos mais insossos, e as insuportáveis alusões aos heroísmos praticados no funesto sete de abril de 1831, de memória carnavalesca. (...) Predominavam completamente os mulatos; arranjavam, como melhor podiam, alguns dramas modernos, traduziam horrivelmente as novidades estrangeiras, e nunca esqueciam de condimentar exageradamente esse mingau dramático com as mais ridículas alusões aos funestos dias de abril, qual pimenta malagueta, tornando o prato totalmente intragável para paladar europeu. (SEIDLER *apud* CANO, 2001, p.138).

Talvez o relato de Seidler possa conter exageros de um crítico que pretendia assistir, nos palcos brasileiros, a cópias perfeitas do que se passava nos teatros de Viena, mas não podemos ignorar o fato de que elucida uma tentativa visível de estabelecimento de uma história pátria, por meio das produções e apresentações teatrais. A partir de relatos como esse, percebemos que, no Brasil, o teatro poderia se apresentar, em par de igualdade, com outros meios de comunicação, como a imprensa diária, como instrumento de formação de um sentimento nacional e conseqüentemente uma comunidade nacional imaginada (ANDERSON, 2005). Os próprios homens de letras reconheciam esse papel do teatro e por isso tentaram ao máximo controlar e regular tal sentimento nacional em formação. Tratando desse contexto e reconhecendo a importância do teatro para a nação, Joaquim Manoel de Macedo escreveu:

O teatro não é somente uma instituição civilizadora; pode mesmo exercer e exerce uma certa influência política, pode mesmo concorrer e concorre para uma revolução. Não preciso apelar para os exemplos que me oferecem a história da França e de outras nações: prefiro um exemplo de casa para provar minha última proposição. Perguntem aí a muitos cariocas e provincianos a significação que tiveram, e se influíram ou não no espírito público dos últimos anos que precederam a revolução de 7 de abril de 1831 as representações do *Império das Leis*, da *Morte de César*, e de alguns outros dramas e tragédias.⁴⁴

Em meados da década de 1830, o cenário político havia sofrido importantes alterações. Gladys Ribeiro ressalta que, da época da abdicação até a publicação do Ato Adicional, os conceitos de Nação, Estado e Cidadania foram “relidos” e “estiveram fortemente presentes na cena pública [...] com fortes discussões teóricas nos jornais e panfletos e com manifestações de rua variadas, algumas delas sangrentas, na Corte do Rio de Janeiro e nas capitais do norte do país” (RIBEIRO, 2007.p.15). A morte de D. Pedro I, em setembro de 1834 e a transformação das “*leis bárbaras, dignas do tempo da tirania*”⁴⁵ pelo Ato Adicional, aprovado em agosto de 1834, contribuíram para afastar, ou senão diminuir o medo de uma recolonização do Brasil por parte de Portugal. Contudo, recentes acontecimentos mostravam a permanência de uma rivalidade entre portugueses e brasileiros no meio teatral, mesmo após a aprovação do Ato Adicional.

Em março de 1835, respondendo a uma publicação do *Jornal do Comércio* assinada por um *Sr. Acionista*, alguém, ou um grupo de pessoas sob o codinome *Os Amigos da*

⁴⁴ Joaquim Manuel de Macedo. Crônica da Semana. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861. P.1 *apud* FARIA, 2001, p. 530.

⁴⁵ TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828.

Verdade, escreveu para o *Diário do Rio de Janeiro* uma carta que nos revela muito sobre como essa hostilidade em relação aos lusitanos estava imersa, naquele momento, na questão do “teatro nacional”. Nela, os *Amigos da Verdade* fazem uma severa crítica aos elogios despendidos pelo Sr. Acionista ao repertório e às representações da Companhia Portuguesa ⁴⁶, no *Teatro da Praia de D. Manoel* (1834-1838) ⁴⁷.

O Sr. Acionista no seu artigo recomenda aos sócios fundadores do Teatro da Praia de Dom Manoel, todo o cuidado para afastarem da cena as péssimas produções com que autores sem nome tem inundado esta Corte, e nós lhe asseguramos que a Companhia Portuguesa desse teatro não se dará à decoração de semelhantes peças ridículas, e escritas por Brasileiros, e com assuntos nacionais; mas sim empregará todo o seu talento, e arte para o bom desempenho de uma *Heroína Lusitana*, *D. Nuno de Faria*, *D. Sebastião em África e Velha Castro*, e outras muitas desta estofa, e mais algumas célebres composições do famigerado Sr. Camillo José do Rosário Guedes ⁴⁸, com cujas doutrinas muito se instruirá o Sr. Acionista nesse teatro única, e verdadeira escola de moral e virtudes, que devia merecer toda atenção e auxílio do Governo, por ser a maior *Barraca de Pinho*, que os *Papeletas* ⁴⁹ edificaram no Rio de Janeiro para monumento do seu patriotismo, e sinal de amor e respeito ao primeiro *Papa que teve Roma*; porém como este morreu, ficou servindo o Teatro único e próprio para a declamação dos fanhosos e dos gagos [...] ⁵⁰.

Em tom irônico, os *Amigos da Verdade* denunciavam ao “público imparcial” que, ao desejar que “autores sem nome” fossem afastados da cena daquele teatro, o “Sr. Acionista” estaria se referindo às peças “escritas por brasileiros, e com assuntos nacionais” ⁵¹. Eles se indignavam com o fato de aquele Teatro, que fora construído por portugueses, ocupado por uma companhia portuguesa e que possuía um repertório, não apenas português, mas também cultor da história e da monarquia lusitana, recebesse do governo brasileiro subvenções para sua manutenção.

Na carta, um dos atores da companhia, Vitor Porfírio de Borja, antigo diretor da Companhia Nacional, citada no início deste Capítulo, foi acusado de ofender “muitas vezes

⁴⁶ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835. A companhia era composta por atores como: João Evangelista da Costa, Ludovina Soares da Costa, Vitor Porfírio de Borja, Maria Soares do Nascimento, Vitor Quesado, Theresa Soares, Bento José, Fernando Cerqueira, Camilo José do Rosário Guedes (CENTRO, 2015).

⁴⁷ Em 1838 passa a se chamar *Teatro São Januário* (CENTRO, 2015).

⁴⁸ Um dos artistas portugueses responsáveis pela construção do teatro.

⁴⁹ Maneira a qual os brasileiros se referiam pejorativamente aos portugueses (JAROUCHE, 2007, p.16).

⁵⁰ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835. De acordo com Souza, o *Teatro São Januário* (nome que fora dado em 1838 ao *Teatro da Praia de Dom Manoel*) “carregou o estigma de ser frequentado por espectadores pouco ‘polidos’ e de ser evitado pelas ‘boas famílias’, servindo apenas para abrigar companhias teatrais ambulantes ou desalojadas” (SOUZA, 2007, p.2). Creio que isso se deu não só em função da localização do Teatro, distante da freguesia do Sacramento conforme destaca a autora, mas também por sua origem ligada à companhia portuguesa subsidiada por D. Pedro I.

⁵¹ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

com indecentes acionados ao melindre e decoro das famílias espectadoras”⁵². De acordo com os assinantes da missiva, a falta de decoro naquele teatro era tamanha que nele “já se tem representado a Cena de Ébrio ao natural. Louvado seja Deus!!!”⁵³ E os mesmos ainda interrogavam: “é esta a escola da Moral e Virtude que se restaurou no Rio de Janeiro?!”⁵⁴. Dessa forma, além de ser estrangeiro e cultor da história nacional de nossos antigos colonizadores, o *Teatro da Praia de D. Manoel* também deixava de cumprir outra exigência para que fosse representante de nosso teatro nacional, não servia como “escola de moral e virtudes”⁵⁵.

A imprensa e o próprio teatro foram, assim, dando forma a uma definição cada vez mais específica e menos genérica do termo em questão. Neste período não ocorre uma substituição ou transformação do significado, mas novas camadas de significação são formadas, agregadas e consolidadas. Apenas para citar um exemplo, em 1844, Emile Adet remetia-se, em um artigo da *Aurora Fluminense*, a teatro nacional como sinônimo de teatro público subsidiado pelo governo: “Uma medida indispensável seria que todos os teatros da capital, tanto nacionais quanto estrangeiros e particulares, fossem sujeitos ao mesmo regulamento que o Teatro São Pedro”⁵⁶. Esses novos atributos que o “teatro nacional” ganhava eram resultado do que se escrevia, lia, discutia e a que se assistia na imprensa e nos palcos do Rio de Janeiro.

Em outro artigo da *A Aurora Fluminense*⁵⁷, por exemplo, publicado em 1838, podemos perceber que o termo já aparece como uma síntese dos diversos significados aqui enumerados. No artigo foi noticiado que o *Teatro Fluminense* iria fechar por falta de subsídios. A culpa pelo fechamento das portas do *Teatro Fluminense* recaía sobre a sanção das loterias do *Teatro de D. Manoel*, que teria sido realizada “sem condições honestas”, deixando assim a outra casa sem condições financeiras de se manter em funcionamento⁵⁸. Os acionistas do teatro que iria ser extinto deixaram claro que enxergavam “naquele passo do Ministro [do Império] uma mostra de atenções” contra a qual não poderiam lutar. Afinal, o que ocorreu foi a concessão de

⁵² AMIGOS da verdade. Snr. Redator. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

⁵³ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

⁵⁴ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

⁵⁵ AMIGOS da verdade. Snr. Redator. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

⁵⁶ Emile Adet. Da arte dramática no Brasil. *Apud* FARIA, 2001, p.342.

⁵⁷ AO REDATOR. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, nº2, p.4. 04 mai. 1838.

⁵⁸ As loterias foram, ao longo do século XIX o principal meio de financiamento das atividades teatrais da Corte. A primeira vez que as loterias foram usadas com essa finalidade, no Rio de Janeiro, foi na construção do *Real teatro São João*. Um decreto publicado em 28 de maio de 1810 previa a utilização de, aproximadamente, 48 contos de reis, recolhidos por meio de fundo de ações os lucros de seis loterias. CARDOSO, 2006.

[...] tão grande subsídio a uma companhia estrangeira que se não comprometia a fazer coisa alguma no interesse do público, ao mesmo tempo que a outra sociedade empenhava-se a mandar vir e a sustentar duas companhias estrangeiras, além da nacional, o que exigia extraordinários dispêndios.⁵⁹

O escritor da carta quis aproveitar o momento para defender a criação de um teatro “que se pusesse ao nível da civilização da Capital, e fosse igualmente uma *escola para os artistas nacionais*; porque, enfim, esses devem também ser favorecidos e acoroçados, senão de preferência, ao menos do mesmo modo que os estrangeiros”⁶⁰. Assim, podemos afirmar que, no final da década de 1830, era possível compreender o “teatro nacional” como um termo que agrupava em si definições diversas e complementares, como: edifício público que abrigaria espetáculos sob a subvenção do Governo, “teatro patriótico”, ou seja, enaltecedor de uma história própria⁶¹, com seus próprios heróis e que fosse diferente da história portuguesa, “teatro moralizador”⁶² e “teatro feito por brasileiros”⁶³.

Gostaríamos de chamar a atenção, neste ponto, para a íntima relação entre o “teatro nacional” e acontecimentos políticos que tinham o Rio de Janeiro como palco principal. As mudanças ocorridas no espaço de experiência político-social atingem diretamente o sentido de “teatro nacional”, dando novas configurações ao próprio fazer teatral daquele momento e construindo novos horizontes de possibilidades para o teatro no Rio de Janeiro. Além de contribuir para a agregação de camadas de significado ao termo, a vida política interferiu nas diferentes ênfases semânticas que o termo recebeu conforme a mesma ia se desenvolvendo. Isso acontece; pois, quando um homem do século XIX falava ou escrevia sobre o “teatro nacional”, esse termo expressava mais um projeto do que um objeto concreto, facilmente definível e identificável⁶⁴.

Tudo isso demonstra o quão complexas e tensas eram as relações no mundo do teatro, da literatura, das artes, da política, e o quanto o conceito de "teatro nacional" carregava essa

⁵⁹ AO REDATOR. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n°2, p.4. 04 mai.1838.

⁶⁰ AO REDATOR. *A Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, n°2, p.4. 04 mai.1838. Grifo nosso.

⁶¹ História que, diga-se de passagem, também estava sendo forjada neste mesmo momento. Não é demais lembrar que Carl Friedrich P. Von Martius publicou na Revista do Instituto, em 1844, um projeto historiográfico para se escrever a história do Brasil, efetivado por Francisco Adolfo Varnhagen, que publicou, anos depois, *História Nacional* (GUIMARÃES, 1988. p.16).

⁶² É importante ressaltar que, mesmo não sendo unanimidade entre os autores de todos os tempos o papel pedagógico do teatro existe desde o seu nascimento na antiguidade, onde as tragédias e comédias eram apresentadas nas festividades cívicas e a nova *areté* da *pólis* ali refletida.

⁶³ De acordo com Souza (2002.p.38) “O ‘abrasileiramento’ da dramaturgia e dos atores [...] foi o elemento priorizado pela noção de criação de um teatro ‘nacional’ no decorrer da década de 1840.”

⁶⁴ De acordo com Koselleck (2006.p.102.), a partir da modernidade “um conceito não aponta mais para apreender os fatos de tal ou tal maneira, eles apontam para o futuro”.

carga semântica, condensava esses sentidos. Visto isso, não se pode mais olhar para o teatro do mesmo modo, sem pensar na questão nacional e de identidade que ali se apresenta. Tendo agregado a si todos esses significados podemos afirmar então que o termo teatro nacional é verdadeiramente um conceito conforme estabeleceu Koselleck, visto que expressa tal polissemia. Nas palavras do autor: “Embora o conceito também esteja relacionado à palavra, ele é mais de que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, agrega-se a ela” (KOSELLECK, 2006.p.109).

1.3 O TEATRO NACIONAL EM CENA: ROMANTISMO E REALISMO

A apresentação da tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838, pela companhia de João Caetano dos Santos, no *Teatro Constitucional Fluminense*, foi recebida com imenso entusiasmo pela imprensa carioca que há muito tentava estabelecer os contornos de nosso teatro⁶⁵. Logo após as primeiras apresentações da tragédia de Gonçalves de Magalhães um articulista anônimo do *Jornal do Comércio* prognosticava: “A tragédia do Sr. Magalhães é uma baliza que marca sensivelmente um grande passo nos nossos nascentes anais dramáticos”.⁶⁶ Koselleck nos ensina que “o que antecede o prognóstico, é o diagnóstico, no qual está contida a experiência” (KOSELLECK, 2006 p.313). Todavia, “sempre entram em jogo possibilidades que contêm mais do que a realidade futura é capaz de cumprir. Assim, um prognóstico abre expectativas que não decorrem apenas da experiência” (KOSELLECK, 2006 p.313). A expectativa gerada pela apresentação do drama era, em parte, a culminação de toda a experiência vivida pelos intelectuais que presenciavam aquele momento e seus antecessores que registraram memórias sobre o teatro na colônia e no império; e, em parte, de uma esperança de um futuro diferente e melhor que o passado e o presente.

José Veríssimo escreveu, algum tempo depois, que, naquele momento, “atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam, diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil”⁶⁷. Não podemos

⁶⁵ Não pretendo aqui fazer um estudo destes textos em si. Esse trabalho foi realizado por grandes nomes da historiografia do teatro como PRADO, 1999; MAGALDI, 1997; FARIA, 1993.

⁶⁶ TEATRO Fluminense: O poeta e a inquisição, tragédia em 5 atos do Sr. Magalhães. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, ed.64, p.2.21 de mar. 1838.

⁶⁷ VERÍSSIMO *apud* FARIA, 2001, p.32.

deixar de considerar que José Veríssimo, escrevendo no início do século XX, concebe o termo brasileiro a partir de um espaço de experiência diverso daquele dos letrados do início do século. Estreitamente ligado ao conceito de nação e nacionalidade, o conceito de brasileiro também fora alvo de disputas entre adeptos de diferentes cores políticas e correntes literárias, ao longo do século XIX, apesar de ser utilizado mesmo antes de nossa independência. Mas podemos destacar aqui a importância da questão da origem, uma das fundamentais para os diferentes projetos “nacionalizadores”, a qual abrange os dois contextos. Sobre aquela memorável noite do “teatro nacional”, não nos esqueçamos ainda, de que se tratava de uma companhia subsidiada pelo governo Imperial, através da concessão de loterias! (PRADO, 1999.)

Não é por acaso que, a partir da estreia da peça de Gonçalves de Magalhães, os artigos de crítica teatral, antes esparsos, passaram a abordar regularmente o tema da necessidade da criação de um “teatro nacional” (SOUZA, 2002). O próprio autor, ao reivindicar para si o papel de pioneiro, escreve no prefácio de sua tragédia que se trata da primeira escrita por autor brasileiro e com assunto nacional (FARIA, 2001).

Esses sentidos fixados ao termo até o final da década de 1830, bem como a representação de cada um deles, nunca foi unanimidade entre os letrados do período nem entre os que aparentemente pertenciam ao mesmo movimento literário. Na segunda metade da década de 1830, por exemplo, alguns escritores, influenciados pela moderna escola de Victor Hugo e Alexandre Dumas, investiram em produções, senão românticas, ao menos inspiradas em um romantismo à moda europeia. Uns enxergaram ali uma escola na qual o “patriotismo” expressava-se nas ideias de nacionalismo que remetiam à Revolução Francesa. Basta lembrar que a revista que ajudara a “fundar” o romantismo no Brasil, a *Nitheroy*, possuía como divisa “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. A imoralidade era combatida sendo representada no palco (assassinatos, prostituição, incesto, suicídios, devassidão) juntamente com seus efeitos degradantes. Não obstante, os opositores desse movimento criticaram-no justamente por essas características.

Permitamo-nos aqui mais um pequeno parêntese para aclarar essa importante e pouco comum percepção do movimento romântico. Apesar de o romantismo ser habitualmente vinculado a um caráter de imoralidade, Vitor Hugo, um dos principais, senão o mais importante nome desta escola na França, manifestou, em diversas ocasiões, sua divergência com os críticos que viam em sua obra um instrumento de imoralidade. Quem nos traz essa visão inovadora é Jefferson Cano em sua obra *O Fardo dos Homens de Letras*: “o fato é que aquelas características que apareciam aos olhos de alguns contemporâneos como algo de

imoral não seriam assim concebidas pelo autor, nem mesmo como algo necessariamente *amoral*” (CANO, 2001, p.28). Ao analisar alguns prefácios de Vitor Hugo, tanto em suas obras poéticas quanto no drama *Lucrecia Borgia*, o autor destacou várias passagens onde a intenção moralizante do poeta e dramaturgo foi claramente expressada (Cf: CANO, 2001, p.29 e p.30).

A maior parte das peças consideradas românticas, escritas no Brasil, foram influenciadas pela escola francesa de Alexandre Dumas e Victor Hugo; a exceção é Álvares de Azevedo, que preferiu os românticos espanhóis, ingleses e alemães. Mesmo assim, o jovem escritor de *Macário* escreveu: “o teatro não deve ser uma escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo”⁶⁸. Gonçalves Dias pode ser considerado a exceção que confirma a regra, autor de *Leonor de Mendonça* e outros dramas que não ganharam os palcos quando escritos, foi o mais fiel ao romantismo europeu em sua despreocupação com função moralizadora do teatro.

Cano definiu o século XIX como um momento no qual o campo das letras se constituiu “como uma arena privilegiada da intervenção política, a partir da qual são pensadas as especificidades [da] nacionalidade” (CANO, 2001, p.126-127). Para ele, o “fardo dos homens de letras” era a responsabilidade que os escritores românticos atribuíram a si mesmos de construir uma nacionalidade brasileira através da literatura. Disso decorre que críticas às instituições ou ao Império deveriam estar apartadas de qualquer manifestação literária. Talvez por estender essa função ao espaço teatral, França Junior (Epimenides) manifestou sua irritação quando os reformadores usaram o *Teatro Phenix* para suas reuniões em 1869.

Dada essa explicação, o que nos importa sublinhar é que, mesmo que não houvesse uma intenção de desmoralização da cena, a forma pela qual o romantismo europeu abordou o ideário iluminista deixava transparecer uma crítica às instituições (por meio de reis e rainhas devassos e heróis rebeldes, por exemplo) que não era bem vinda no Brasil, muito menos em um momento politicamente tão delicado como a regência, no qual o Império lutava pela sua unificação política. Por isso e pela questão da moral, afinal os temas abordados eram realmente chocantes à sociedade da época, os dramas românticos de Dumas e Hugo foram recebidos no Brasil, por parte da intelectualidade, como algo que mais se aproximava de uma escola de corrupção do que de moralização. Não foi por outro motivo que dramas românticos de Alexandre Dumas como: *Maria Tudor*, *Rui Brás*, *A Corte de Luís XIII*, *Antony* e *A Torre*

⁶⁸ AZEVEDO *apud* FARIA, 2001, p.50.

de Nesle, tiveram sua representação impedida pelo Conservatório Dramático Brasileiro (CANO, 2001).

Em ocasião da representação de *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, Justiniano José da Rocha, um pioneiro da crítica teatral no Brasil, publicou um artigo em repúdio à escola romântica que representa bem essa discordância acerca da forma como a moralidade deveria ser abordada no teatro.

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da Torre de Nesle, quantos crimes não têm reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! [...] Mas para que tantos crimes? Que lição moral deve deles resultar?⁶⁹

Em 1837, um leitor protestava contra a imoralidade do teatro no *Diário do Rio de Janeiro*:

Senhor Redator — Tendo assistido à representação da tragédia — *Otelo* — no Teatro da Praia de D. Manoel, fiquei admirado de ver aparecer em cena (ao meu ver) uma peça tão imoral! (...) Honra seja feita ao Povo Brasileiro que assistiu ao espetáculo, que estava zangado com a tal representação, finda a qual foi honrada com uma roda de assovios! Não nos iludamos, os teatros são a escola da Moral, quando as peças contêm moralidades, e a escola da depravação quando como a de — *Otelo*. Penso que o Exmo. Senhor Ministro da Justiça, sendo bem informado, dará as suas sábias providências.⁷⁰

Gonçalves de Magalhães, optando pelo *juste milieu*, também se manifestou, em 1841, a respeito do romantismo europeu, o qual havia conhecido através de contato direto com Alexandre Dumas e Vitor Hugo.

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em um bacanal, uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano.⁷¹

Essas e outras críticas ao romantismo nos ajudam a perceber o quanto seu advento reforçou, na imprensa, as reivindicações pelo caráter moralizante do teatro, tonificando, assim, a valorização deste caráter no “teatro nacional”.

As discussões e críticas a respeito do papel do “teatro nacional” faziam parte de uma questão mais ampla neste momento: a constituição de uma Literatura e uma História

⁶⁹ O Cronista, 19/11/1836 *apud* CANO, 2001, p.23-24.

⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 10 ago.1837 *apud* CANO, 2001, p.24.

⁷¹ MAGALHÃES *apud* FARIA, 2001, p.335.

nacionais. A inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, com o apoio do Estado Monárquico, marca o início de um projeto de homogeneização da escrita de uma história que se denominaria nacional. O objetivo fundamental da criação de um lugar institucionalizado para a produção historiográfica nacional era auxiliar na construção de uma nacionalidade como maneira de fortalecer o Estado.

Representantes de diferentes setores da elite letrada participavam, à sua maneira, dessa escrita da história. Jornalistas, escritores, intelectuais estrangeiros e políticos opinavam. Não somente nas páginas da revista do Instituto, como nos diversos jornais e panfletos que corriam as províncias e, em especial, a Corte. Antes mesmo da publicação do famoso projeto de Von Martius, alguém sob o codinome de *O Brasileiro Philodramático* já havia compreendido a importância da história para a construção do “teatro nacional” e, por isso, publicou no jornal *O Despertador* uma espécie de antologia, usando como ponto de partida o teatro jesuítico:

A introdução do teatro no Brasil data do meado do XVI século, e ela se deve, como outros muitos bens, aos jesuítas, que tiveram em vista a moralização das almas de tantos colonos e indígenas, de cuja missão se achavam encarregados pela profissão que abraçaram.⁷²

Imbuído de uma história própria, que podia ser narrada de suas origens remotas até os dias atuais, o teatro possuía a mesma função que a literatura (mas com muito maior alcance), civilizar e moralizar um povo constituindo uma nova e, se possível, definitiva identidade. Era isso, aliás, que o diferenciava – e o colocava hierarquicamente acima - das outras formas de espetáculos cênicos como as circenses, que tinham como único objetivo entreter o público.

Para garantir essa diferenciação, é que, em 1843, o Governo Imperial criou o Conservatório Dramático Brasileiro, associação cuja finalidade era examinar previamente as peças encenadas no *Teatro São Pedro*. Dois anos depois, essa função se estenderia aos demais teatros públicos da Corte, objetivando incentivar a produção dramaturgica nacional mediante, entre outras coisas, o estabelecimento de uma crítica literária regular. Todavia sabe-se que, de fato, o Conservatório restringiu-se à censura prévia das peças teatrais pautando-se, na maioria das vezes, por critérios morais, políticos e religiosos, em detrimento dos critérios estético-literários (SOUZA, 2002).

Em seu trabalho, Silvia Cristina Martins de Souza percebeu que, nos artigos de crítica teatral publicados entre os anos de 1838 a 1850 predominou um tom de “lamento por uma dramaturgia que, após um início promissor, não decolara, pelo menos da forma como os

⁷² O BRASILEIRO Filodramático. Os Teatros e a Literatura Dramática Nacional I. **O Despertador**. Rio de Janeiro nº1117, p.1-2. 26 set. 1841.

literatos gostariam que tivesse ocorrido” (SOUZA, 2002, p.37). Os jornais são pródigos em exemplos. Antes disso, em 1836, Justiniano José da Rocha já rememorava um tempo em que os teatrinhos particulares se proliferaram graças à simpatia do público, mas que então a apresentação de “um limitadíssimo número de dramas e tragédias já vistas um milhão de vezes”⁷³ enfastiou o público e fez com que os teatrinhos se fechassem. Mais tarde, em 1850, o autor das “páginas menores” do jornal o *Correio Mercantil* afirmava que as “condições indispensáveis e normais de um *teatro nacional* ainda não se encontram em cena alguma do Brasil”⁷⁴. Ainda de acordo com Souza, “salvo uma ou outra estreia de peça ou autor, que parecia reacender as esperanças da crítica, a situação era descrita como decadente, muitas vezes caótica” (SOUZA, 2002, p.37).

A inauguração do *Teatro Ginásio Dramático*, em 1855, foi ansiada pelos homens de letras da Corte como a promessa de instauração, no Brasil, de um teatro que estivesse em sintonia com os mais importantes teatros europeus. Machado de Assis chegou a referir-se ao *Ginásio* como o primeiro teatro da capital (SOUZA, 2002). O *Ginásio* representava uma nova possibilidade de concretização de um “teatro nacional” no Brasil, senão em seu sentido pleno, ao menos naquele que era o proeminente na ocasião, qual seja, menos preocupado com seu aspecto patriótico à maneira romântica (presentes não só nos dramas, mas nas tragédias e melodramas) e mais preocupado com o aspecto moralizador e civilizador, aproximando-se assim da estética da dramaturgia realista. Segundo João Roberto Faria:

Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade. Por isso, o realismo que praticavam era de cunho didático e moralizador. (FARIA, 1993 p.166)

Os anos que se seguiram foram marcados pela conhecida rivalidade entre as companhias que ocupavam o *Teatro São Pedro de Alcântara*, sob o comando de João Caetano e o *Ginásio Dramático*, sob a direção de Furtado Coelho. As primeiras contribuições de um autor nascido no Brasil e ambientadas no contexto brasileiro para o *Ginásio* veio de José de Alencar, em 1857, com a produção de *O Crédito e Demônio Familiar*⁷⁵. O autor procurou inculcar em sua obra características fundamentais entre as desejadas para o “teatro nacional”: a lição de moral, a nacionalidade do enredo e da autoria e a estética sintonizada com o que havia de melhor e mais recente no mundo civilizado. Por tratar-se de uma iniciativa

⁷³ Justiniano José da Rocha. *O Cronista*. Rio de Janeiro. 20 ago. 1836. pp.87-88 *apud* FARIA, 2001, p.317.

⁷⁴ PÁGINAS menores. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, nº353, p.1. 27 dez.1850. Grifo nosso.

⁷⁵ A respeito dessas duas peças de José de Alencar ver: FARIA, 1987; LOPES, 2010.

conscienciosa de erguimento de um “teatro nacional”, a apresentação das peças realistas no teatro *Ginásio*, em especial aquelas concentradas entre os anos de 1861 a 1862, quando os escritores nacionais estiveram mais tempo em cartaz do que os estrangeiros (Cf: SOUZA, 2002), pode ser considerada um segundo momento-marco de estabelecimento de um “teatro nacional”:

Começamos a ter teatro nacional, isto é, há uma cena, pequena, acanhada, talada embora pelas mais sórdidas intrigas de bastidores, pelo mais feio egoísmo, onde os escritores brasileiros contemporâneos acham intérpretes de suas obras; e mais do que isso, uma plateia simpática, amiga, que lhes aplaude o estilo terso e cunhado pelo melhor padrão literário, que lhes entende as alusões finas e picantes, e que prefere o sal ático do epigrama dourado à chufa grossa, insultuosa e cínica, a que tanta festa fazem as plateias bestiais e que constitui o único talento dos chocarreiros de praça pública.(MUZIO *apud* FARIA, 2001.p.513)

É notório que, no trecho acima, Henrique Cezar Muzio deu destaque à noção de teatro nacional como aquele composto de plateia, atores e autores brasileiros juntos no aplauso, interpretação e produção de textos de alto “padrão literário”. Isso o leva a finalizar seu artigo com as seguintes considerações.

Para os que duvidam da existência de um teatro nacional apontamo-lhes o Ginásio. [...] Dai àquela cena melhor, ou antes, um impulso mais continuado, e tereis começado, se não realizado, um teatro brasileiro como o pedem, não só a vontade pública, mais ainda o respeito que se deve a dignidade da arte e ao desenvolvimento das letras. Há escritores, há artistas, há público, o que mais falta? A vontade de quem governa. (MUZIO *apud* FARIA, 2001.p.513).

Cezar Muzio deixa claro, a partir desse trecho, que o teatro brasileiro, usado aqui como sinônimo de nacional, não seria qualquer teatro feito no Brasil. O *Ginásio* representaria para ele a concretização de um “teatro brasileiro como o pedem”, não uma restrita elite intelectual, mas a “vontade pública”. Todavia, mesmo sendo tão otimista em relação à existência de um teatro nacional no *Ginásio*, o autor não deixou de registrar a ausência de um pilar importante para a existência do mesmo, o auxílio do governo imperial. Afinal, apenas com o apoio governamental, o teatro *Ginásio* e, conseqüentemente, o nacional poderia dar continuidade ao que acontecia ali. Para que houvesse um teatro nacional, esse precisava de ser contínuo, regular, para que pudesse se estabelecer uma tradição. Bem menos esperançoso, Joaquim Manuel de Macedo escreveu, no mesmo ano, que “o governo do país é o primeiro a

dar-[nos] o exemplo do abandono e do desprezo da cena dramática como instituição civilizadora”⁷⁶.

Nesse sentido, o realismo teatral brasileiro apontou para uma mudança na concepção de “teatro nacional”, pela qual o sentido patriótico, tal qual fora usado na década de 1830, foi mitigado – não eliminado – em favor do avultamento dos sentidos de “teatro moralizador” e principalmente “civilizador”. Para Araujo Porto Alegre o teatro era um “elemento civilizador” necessário, pois enganam-se aqueles “que pensam que já somos uma nação e que já possuímos todos os caracteres distintivos que asselam esta nobre categoria de um povo no mundo”⁷⁷. Mas a ênfase ao cunho político propriamente dito - de confirmação da soberania, crítica às instituições - deu lugar à proeminência do cunho social, já que o palco servia de local de transmissão de valores e padrões comportamentais. Na literatura dramática, isso se refletiu na substituição do caráter histórico (história política) pelo contemporâneo e cotidiano, mas mudanças também se deram na técnica de interpretação do ator - substituição do gestual altissonante, digno de heróis, para outro mais realista e que identificava este ou aquele personagem com determinado grupo social – no figurino e no cenário.

Se, em um primeiro momento, houve a esperança, por parte dos homens de letras, de que a construção de uma dramaturgia “nacional” se daria através das comédias realistas, ou dramas de casaca⁷⁸, que ganhavam espaço no teatro *Ginásio Dramático*; com o passar do tempo, o repertório do *Ginásio* passou a contar com uma ampla heterogeneidade de estéticas e gêneros, misturando traços românticos, a dramas modernos, burletas e farsas (FARIA, 1993; SOUZA, 2002) Isso arrefeceu novamente os ânimos daqueles que almejavam um surgimento, ou ressurgimento do “teatro nacional”. Para Faria, as apresentações de *O cativo Moral*, de Aquiles Varejão, em 1864, fecharam um período bastante fértil de nossa produção teatral:

A partir de então, a seriedade do drama de casaca foi substituída pela descontração do gênero leveiro: Dumas Filho cedeu lugar a Offenbach e a cena nacional foi inundada por *vaudevilles* e operetas francesas, geralmente desprovidos de qualidades literárias. Para a intelectualidade da Corte, a situação do teatro Brasileiro era deplorável. (FARIA, 1987, p.137)

⁷⁶ Joaquim Manuel de Macedo. Crônica da Semana. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861. P.1 *apud* FARIA, 2001, p. 530.

⁷⁷ Araujo Porto Alegre. O nosso teatro dramático. **O Guanabara**. Rio de Janeiro, número 3, t.II, 1852, PP.97-104, *apud* FARIA, 2001, p.365.

⁷⁸“Denominação dada às peças que surgiram depois do Romantismo, por causa das roupas usadas em cena. Se nos dramas históricos românticos eram absolutamente necessários os figurinos de época, porque as ações situavam-se no passado, nos dramas de casaca, ao contrário, os artistas trajavam-se como os espectadores da plateia, uma vez que a ação dramática situava-se no presente.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.116).

Após a montagem da opereta *Orphée aux Enfers* (1858), em Paris, por Jacques Offenbach, não demorou muito até que o gênero francês, bem como suas “francesas”, chegassem ao Império do Brasil somando sucesso e escândalo no polêmico *Teatro Alcazar Lírico*. Não tardou também para que Vasques, um talentoso homem do teatro, o ator, autor e empresário, percebesse a potencialidade do gênero e fizesse uma espécie de “paródia da paródia” escrevendo *Orfeu na Roça*.

A partir daquele espaço de experiência – anterior a 1864 para utilizarmos o marco definido por João Roberto Faria (1987) – criou-se um parâmetro de “teatro nacional”, que passou a medir a maior ou menor nacionalidade das representações dramáticas que se faziam representar nos palcos da capital do Império a partir de então. Como experiências que se superpõem e se impregnam umas às outras (KOSELLECK, 2006. p.313), o teatro nacional, que se situava no horizonte de expectativas do período realista, caracteriza-se por um caráter cumulativo. Edifício público, subsidiado pelo governo, origem brasileira das produções e seus intérpretes, cor local, escola de costumes e patriotismo, sistemático: estes foram atributos que, com o passar dos anos, somaram-se, dando sentido ao termo, ao menos até meados da década de 1860.

Disso decorreu que, quando o teatro alegre, ligeiro ou musicado, oposto a todos aqueles sentidos, deu mostras de sua potencialidade, o “teatro nacional” passaria a ser encarado por alguns intelectuais como natimorto. O horizonte de expectativas então enegrecera: “Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo” (FARIA, 2001.p,153), afirmou Machado de Assis em conhecido artigo intitulado, “ O Teatro nacional” de 1866. A frase não pode ser tomada como uma síntese das ideias do intelectual naquele momento, o artigo, na verdade, revela a existência de uma esperança em relação à estruturação de uma literatura dramática nacional. Machado acreditava que a criação do que chamou de Comédia Brasileira seria possível caso houvesse uma iniciativa do governo em criá-la, mas o tom de seu artigo é irremediavelmente pessimista: “Se [...] não vier uma lei que ampare a arte e a literatura, lance as bases de uma firme aliança entre o público e o poeta, e faça renascer a já perdida noção do gosto, fechem-se as portas do templo, onde não há nem sacerdotes nem fieis” (FARIA, 2001. p.561).

Os apontamentos sobre a construção semântica do termo “teatro nacional” são importantes para que possamos entender mais profundamente as motivações daqueles que acreditaram e lutaram por um “teatro nacional” a partir de década de 1864, período em que, para utilizarmos uma metáfora platonista, o “teatro nacional” que habitava o mundo das ideias possuía uma forma muito diferente daquele que habitava o mundo sensível. Ou ainda,

conforme afirmou Koselleck ao caracterizar os conceitos surgidos após a Revolução Francesa, podemos afirmar que, a partir de meados da década de 1860, “diminuiu o conteúdo empírico presente no significado” (KOSELLECK, 2006.p.102) do conceito de teatro nacional “enquanto aumentava proporcionalmente a exigência de realização futura contida nele” (KOSELLECK, 2006.p.102). “A coincidência entre o conteúdo empírico e o campo da expectativa diminuía cada vez mais” (KOSELLECK, 2006.p.102). A história da companhia mais duradoura da Corte, a *Phenix Dramática*, pode elucidar sobre esse momento crítico de divergência entre um ideal e uma realidade bem como demonstrar as transformações circulares ocorridas entre estes dois extremos - o projeto de alguns intelectuais de um lado e a prática teatral de outro.

Entre os anos de 1868 e aproximadamente 1893 (SOUZA, 1960), vigorou, no Rio de Janeiro, a empresa teatral mais duradoura do século XIX. A companhia, dirigida inicialmente pelo artista Francisco Corrêa Vasques e, em seguida, pelo seu companheiro, Jacinto Heller, ficou conhecida como *Phenix Dramática*, por ter ocupado o teatro de mesmo nome por mais de uma década. Dentre as companhias teatrais cariocas do período, a mais famosa e, sem dúvida, a mais criticada pelos letrados da Corte, foi a *Phenix*. Jacinto Heller foi, diversas vezes, apontado na imprensa como o grande vilão do estado degradante ao qual chegara o “teatro nacional” na Corte.

A *Phenix* ocupou o teatro homônimo até 1881 e conseguiu obter, em muitas ocasiões, grande concorrência de público, em parte, graças à adoção de um repertório majoritariamente ligeiro, composto principalmente por paródias de operetas francesas; mas, conforme veremos, sobretudo em função de uma grande capacidade técnica e administrativa de seu empresário e do talento e empatia de seus artistas. Também foi uma das principais responsáveis pela revitalização da atividade dramática no Rio de Janeiro, após alguns anos de relativa estagnação da mesma, conforme observa Mencarelli (2003. p.4): “A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no panorama teatral brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais”.

Considerando que a *Phenix Dramática* foi a maior representante do paradoxo entre um “teatro nacional” almejado e “teatro comercial” necessário, pretendemos aqui trazer à luz a história dessa companhia. Recuperando suas origens e repertório, pretendemos contribuir para uma problematização da memória que se construiu sobre a mesma, o que foi abordado apenas de maneira fragmentada pela bibliografia até o momento. Até então, não existia um trabalho que tivesse se dedicado a contar a história da companhia, apesar de os trabalhos sobre o

teatro, na segunda metade do século XIX, bem como aqueles que tratam do teatro ligeiro no Brasil, acabarem, obrigatoriamente, remetendo-se a acontecimentos específicos dela. A análise e cruzamento das informações colhidas nos 15 jornais consultados⁷⁹, sejam elas provenientes das críticas teatrais ou dos comentários presentes nas colunas pagas, trouxe-nos um panorama amplo de opiniões a respeito dos usos da arte dramática em um contexto político e social marcado por transformações. Além dos jornais, a bibliografia sobre o teatro no Rio de Janeiro⁸⁰, bem como as contribuições dadas pelos memorialistas da nossa história teatral⁸¹, ajudam-nos a contar essa história e tentar compreender as escolhas dos homens e mulheres que fizeram a Companhia.

⁷⁹ Para as pesquisas realizadas para a construção deste capítulo, foram consultadas várias edições dos seguintes jornais e revistas do Rio de Janeiro, nos seguintes períodos: *Diário do Rio de Janeiro* (1863 a 1874); *A Vida Fluminense* (1868 a 1875); *Correio Mercantil* (1868); *Desesseis de Julho* (1869 a 1870); *Opinião Liberal* (1869 a 1870); *Jornal da Tarde* (1869 a 1872); *Semana Ilustrada* (1870 a 1876); *A Reforma* (1870 a 1878); *Diário de Notícias* (1870 a 1881); *A Nação* (1872 e 1873); *O Mosquito* (1872 a 1874); *A Instrução Pública* (1875); *O Mequetrefe* (1876 a 1881); *Gazeta de Notícias* (1876 a 1881); *O Espectador* (1881 a 1885).

⁸⁰ Em especial, os trabalhos de Fernando Antonio Mencarelli (1999, 2003), Silvia Cristina Martins de Souza (2002, 2007, 2010, 2011, 2012) João Roberto Faria (1987, 1993, 1998, 2001).

⁸¹ Em especial Quintino Bocaiúva (*“Lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica”*, 1858), Visconti Coaracy (Gryphus) (*“Galeria Teatral: esboços e caricaturas”*, 1884); Souza Bastos (*“Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros”*, 1898) e José Veríssimo (*“História da Literatura Brasileira”*, 1915) Antônio Cândido (*“Formação da Literatura Brasileira”* 2012, “Literatura e subdesenvolvimento”, 1989).

2. VASQUES ENCONTRA O ELDORADO

Passados alguns anos desde que Machado escreveu suas considerações a respeito do “Teatro Nacional”, a contar por alguns redatores de jornais, o anunciado funeral da arte dramática realmente havia ocorrido. No *Diário do Rio de Janeiro*, um anônimo colaborador das colunas pagas, fazendo um diagnóstico da arte dramática concluiu: “Que desamor pelas artes belas! Que pobreza de nacionalidade! Chega o estrangeiro ao Brasil e interroga pelo teatro nacional... Apontam-lhe o suntuoso Teatro Lírico, fechado, servindo apenas para dar um pouco de sombra aos lazarentos cavalos [...] O Teatro São Pedro de Alcântara, depósito de ratos e morcegos [...]”. Afirmou ainda que o São Januário não existia mais, que o Ginásio servia de “bordel da arte dramática” e que a Phenix seria uma “filha legítima do Eldorado, ave criada no Jardim de Flora!”¹. Ao citar a situação de cada teatro da Corte, a crítica feita ao fechamento e ao funcionamento irregular de algumas casas é clara. Também não é difícil imaginar que o anônimo colaborador considerava o *Ginásio Dramático* um “bordel da arte dramática” devido ao abandono do antigo repertório de comédias realistas e adesão ao repertório ligeiro por parte do empresário daquela casa, Furtado Coelho. Contudo, a afirmativa de que a Phenix seria uma “filha legítima do Eldorado, ave criada no Jardim de Flora!” possui significados mais específicos para serem diretamente apreendidos por nós, leitores contemporâneos, mas que certamente transmitia uma mensagem muito evidente aos leitores daquele final da década de 1860. Para compreendermos com precisão o que o anônimo escreveu sobre a Phenix, precisamos nos debruçar sobre o perfil da casa de espetáculos na qual nasceu a companhia, o Teatro Eldorado, também conhecido como Jardim de Flora.

2.1 UM NOVO TEATRO PARA UMA NOVA COMPANHIA: DE *ELDORADO* A *PHENIX*

Eldorado foi a primeira denominação do teatrinho construído nos jardins do Hotel Brisson que, mais tarde, tornar-se-ia o *Teatro Phenix Dramática*. Era um teatro particular que, ao longo do tempo, recebeu diversas denominações, tais quais: *Teatro*

¹ V.H. A arte dramática. Publicações a pedido. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. ed.78, p.2. 20 mar. 1869.

Recreio do Comércio, em 1864 ²; *Teatro Jardim de Flora* e *Teatro Francês das Variedades* (nome popular), em 1866 ³; *Teatro Francês*, em 1867 ⁴. Até que, em 1868, já ocupado pela associação dramática dirigida pelo artista Vasques, passou a se chamar *Teatro Phenix Dramática* ⁵.

Em outubro de 1863, os jornais anunciavam as impressões causadas pela abertura de uma nova casa de espetáculos na Corte.

É já conhecido, apesar do pouco tempo de existência, o novo café-concerto, [...] situado no jardim do hotel Brisson, à rua da Ajuda. O aspecto que oferece o estabelecimento é sobremodo aprazível e pitoresco. Todo espaço do jardim, compreendido entre a casa do hotel e a sala do teatrinho, é ocupado por mesas e caramanchões, onde o público pode descansar e mandar servir à vontade. O teatro é elegante, arejado e, ao que nos parece solidamente construído. Há, além das cadeiras da plateia, uma galeria para os espectadores. A orquestra que se pode chamar de boa, é habilmente dirigida pelo Sr. Basolles. A companhia conta em seu seio artistas de merecimento e já aplaudidos pelo público. Tais são os Srs. Gabel, Cheri, Voisel e Sras. Voisel e Cheri ⁶.

Mesmo descrito pelo redator do *Diário do Rio de Janeiro* e por outros jornais ⁷ como um lugar elegante e agradável, observou-se também artigos que revelaram visões não muito lisonjeiras do novo estabelecimento. Nas colunas pagas do *Correio Mercantil*, por exemplo, alguém escondido sob o nome de *L'anti escamoteur* deu a seguinte opinião a respeito do novo café-concerto:

Apareceram no Jornal do Comércio de ontem *Dois brasileiros* desesperados de gosto, entusiasmados pelo casebre dos fundos do hotel da Ajuda. Para que tanto barulho por tão pouca festa? Que celebridades são essas de que falam os ilustres escrevinhadores?!... Pois é crível que se pretenda seriamente impingir ao público fluminense sebo do Rio Grande por pomada de cheiro?

² CENTRO Técnico de Artes Cênicas: Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.ctac.br/controhistorico/pesquisaTeatros.asp> , acesso em 16/11/13.

³ CENTRO Técnico de Artes Cênicas: Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.ctac.br/controhistorico/pesquisaTeatros.asp> , acesso em 16/11/13.

⁴ **CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.317, p.4. 17 nov. 1867.

⁵ CENTRO Técnico de Artes Cênicas: Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <www.ctac.br/controhistorico/pesquisaTeatros.asp> , acesso em 16/11/13.

⁶ NOTICIÁRIO. Eldorado. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.285, p.1.18 out. 1863.

⁷ Podemos citar como exemplo o *Jornal do Comércio* (PUBLICAÇÕES a pedido. Eldorado. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed. 289, p.2. 30 out. 1863).

Acaso julgam a Sra. Cheri, o Sr. Gabel, a Sra. Voisel, etc., artistas cujos recursos possam corresponder às pomposas promessas com que se andou engambelando o público em monstruosos, charlatânicos cartazes pregados em quanta esquina, quantos becos e esconderijos existem no Rio de Janeiro? [...]
O Eldorado, por ora não passa de um ordinário *cherivary*.⁸

Construção sólida e elegante para uns, casebre que abriga “*cherivaris*”⁹ para outros o fato é que o edifício construído inicialmente para ser um café-concerto, como veremos, durou muitos anos. Destino diferente teve a companhia responsável pela inauguração da casa, cuja existência foi breve. Em janeiro de 1864, o *Teatro Eldorado* foi fechado temporariamente para, mais tarde, sob a direção de M. Cheri, voltar a dar espetáculos, porém sem companhia fixa e sem regularidade¹⁰.

Em maio de 1866, o empresário-ator francês Cheri Labrocaire, com a ajuda de um sócio comanditário, assumiu a administração do café concerto, hotel e restaurante, estreando uma nova companhia francesa, no dia 14 de agosto, com a “ópera mitológica em um ato” *Telémaque et Calypso*¹¹. No começo do ano de 1868, mais uma companhia francesa, vinda diretamente de Marselha, aportou no Rio de Janeiro para ocupar o teatro, desta vez sob a direção do empresário Lourance Labrunie¹². Neste período, a companhia de Francisco Correa Vasques já dava espetáculos no café de maneira não regular¹³. Até o momento em que Vasques transferiu sua companhia definitivamente para aquele teatro, as companhias que ali haviam se estabelecido, todas francesas, possuíam um repertório muito parecido com o do famoso *Alcazar Lírico*, inaugurado em fevereiro de 1859, e que tinha como empresário o francês J. Arnaud¹⁴.

Eldorado e Alcazar eram classificados como cafés-concerto, também conhecidos como cafés-cantantes. Esse tipo de casa de espetáculos, surgiu em Paris¹⁵, na segunda

⁸ L'ANTI *escamoteur*. Publicações a pedido. Eldorado. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.289, p.2. 30 out. 1863.

⁹ Possivelmente a utilização de *Cherivary* em lugar de *charivary*, seja proposital. Acreditamos que seja um trocadilho feito pelo articulista com o sobrenome dos principais artistas da companhia, Sr. e Sra. Cheri.

¹⁰ *Diário do Rio de Janeiro e Correio Mercantil*, várias edições, 1865.

¹¹ ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.223, p.4.13 ago. 1866.

¹² A grafia do nome de Labrunie possui variações. Nos jornais a grafia utilizada é Labrunie, no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* (ALMANAK *Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* 25º ano, 1868, p.366) consta Labruny. Optamos pela grafia recorrente nos jornais.

¹³ Cf. *Correio Mercantil* de novembro de 1867 a abril de 1868, várias edições.

¹⁴ O *Alcazar Lírico* recebeu diversas denominações até seu desaparecimento ao final da década de 1880. Sobre este teatro ver Souza (2012).

¹⁵ “A França não foi apenas o berço da opereta, mas também do café cantante, isto é, de um tipo de diversão realizada num pequeno teatro ou numa casa adaptada para espetáculos onde eram apresentados

metade do século XVIII, e popularizou-se na segunda metade do século XIX. Eram lugares onde se podia comer, beber, fumar, ouvir música e assistir a atrações teatrais (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p.69). Frequentado por uma plateia majoritariamente masculina, o café-cantante não foi visto com bons olhos por alguns jornalistas e comentaristas de jornais, pois o consumo de bebidas e cigarros era, muitas vezes, estimulado pela companhia das chamadas *cocottes*, o que ligava esse tipo de estabelecimento à prostituição. No Rio de Janeiro, tais teatros ofereceram ao público espetáculos variados, compostos por óperas cômicas como as dos maestros Halevy e Adam, e grande espaço dedicado à opereta de autores como Offenbach, Siraudin, Meilhac e Clairville. Esse gênero, originado em teatros de feira franceses, explorava a canção, o bailado e as qualidades físicas de suas atrizes e bailarinas, como as da graciosa Mlle. Arsène, estrela da companhia de Lourance Labrunie, representada em seus encantadores movimentos de braços e pernas pelo desenhista da *Vida Fluminense* (fig.3).

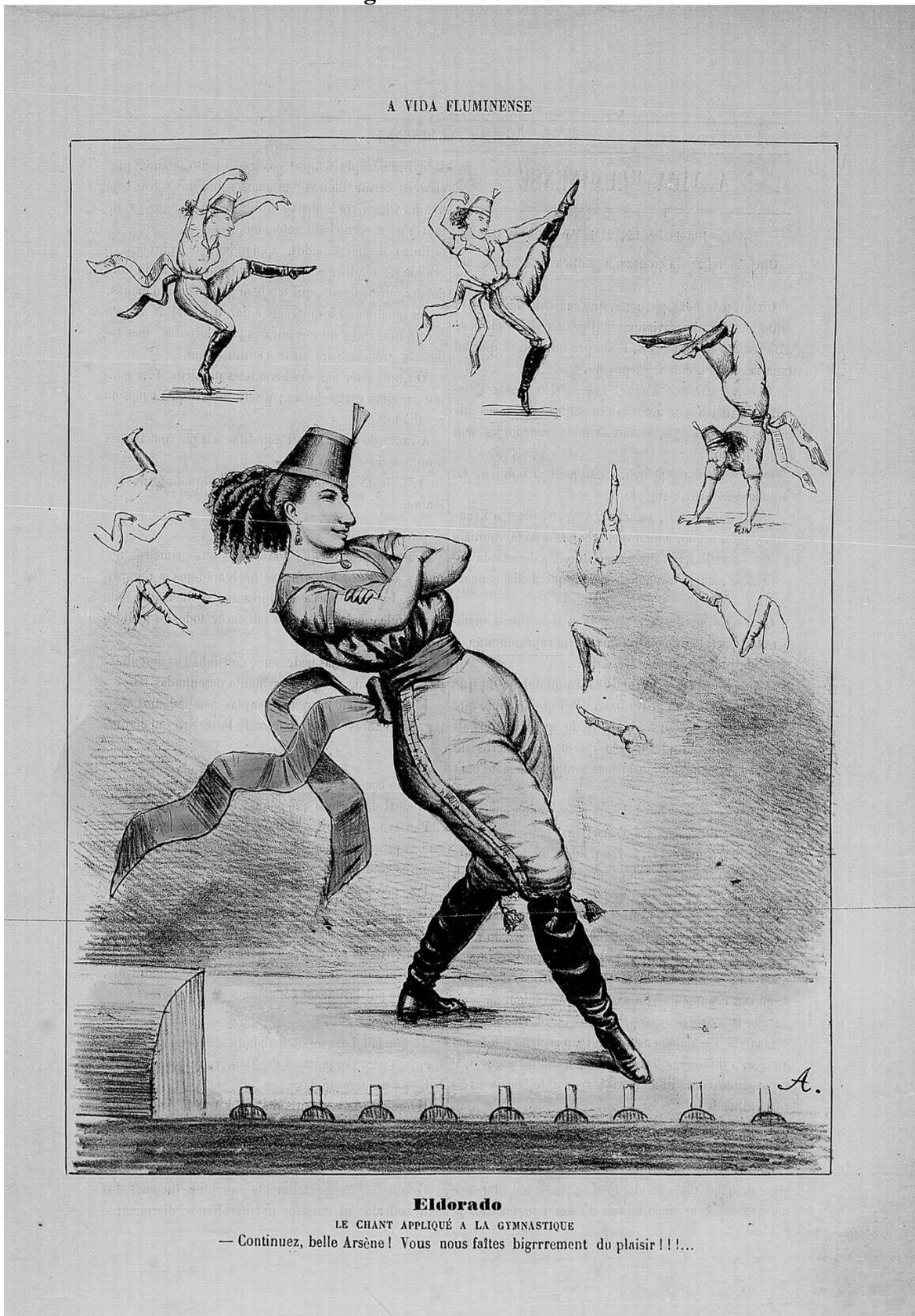
Em um período com poucos teatros em funcionamento na Corte, o gênero francês poderia ser admirado em duas casas de espetáculo diferentes. Os teatros que anunciaram regularmente seus espetáculos nos jornais *Diário do Rio de Janeiro* e *O Correio Mercantil*, entre novembro de 1867 e fevereiro 1868, foram o *Ginásio Dramático*, o *Lírico Fluminense*, o *Francês (Eldorado)* e o *Lírico Francês (Alcazar)*.

Outros teatros em funcionamento neste período, mas que anunciaram pouquíssimas apresentações, talvez porque essas não eram regulares ou porque não podiam arcar com o custo dos anúncios foram: *Teatro do Comércio*, no Pavilhão Fluminense e o *São Pedro de Alcântara*. Além desses, uma atração que certamente concorria com os teatros naquele período, foi o *Circo Olímpico*. O *Teatro Lírico Fluminense* e o *Ginásio* tiveram que apostar em um repertório variado para concorrer com os dois teatros franceses e o circo. Em fevereiro de 1868, por exemplo, a grande atração do *Teatro Lírico* eram os acrobatas portugueses Penna e Bastos ¹⁶.

pequenos números de ginástica e mágica, canções e peças teatrais curtas que os espectadores podiam assistir conversando, tomando cerveja e manifestando-se calorosamente através de sonoras palmas ou pateadas” (SOUZA, 2012.p.18).

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro e O Correio Mercantil* de novembro de 1867 a fevereiro 1868, várias edições.

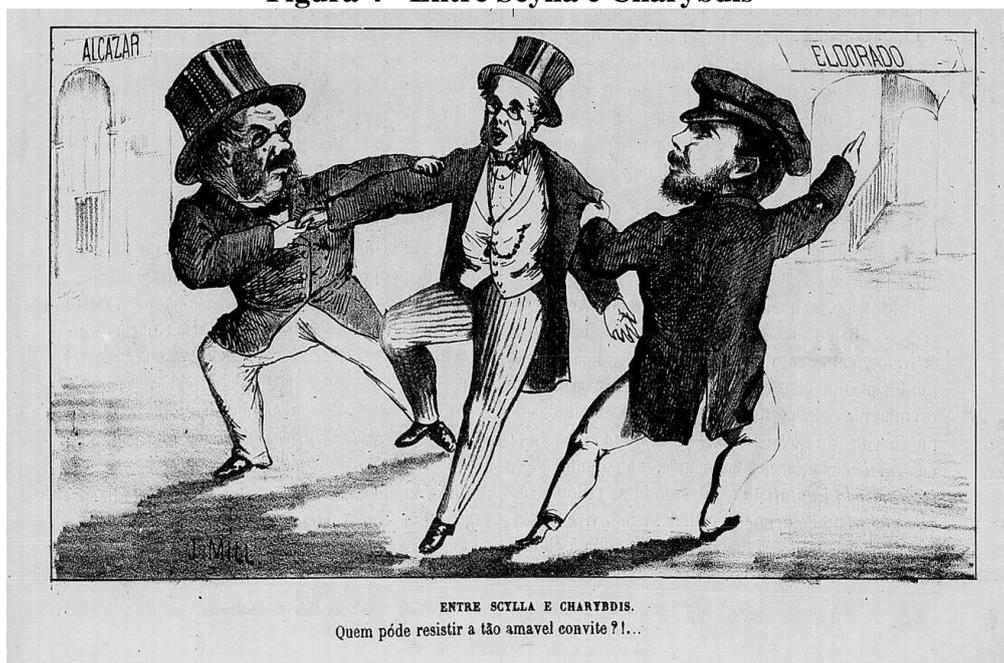
Figura 3 - Eldorado



Fonte: A VIDA *Fluminense*, ed. 08, 22 fev.1868, p.87.

Essa disputa entre os dois cafés cantantes pelo mesmo tipo de público, colocava os espectadores, em especial os homens da Corte entre dois demônios, ou “entre Cila e Caríbdis”, o que também provocou a inventividade dos desenhistas de revistas ilustradas (fig.4).

Figura 4 - Entre Scylla e Charybdis



Fonte: BAZAR *Volante*. ed.4, 18 out.1863, p.5.

Neste momento de grande visibilidade das companhias instaladas no *Eldorado* e no *Alcazar*, um dos redatores da *Vida Fluminense* demonstrou não admitir que se justificassem os problemas de bilheteria enfrentados pelo *Ginásio Dramático* sob a alegação ingênua de que o público preferia espetáculos franceses em detrimento do “teatro sério”. Para ele, o problema não estava na preferência do público, mas sim na falta de organização da companhia que ocupava o palco do *Ginásio*:

A propósito de teatros, dizem por aí que eles estão mortos entre nós, porque o público os não frequenta, nem o governo os subvenciona. Petas! Vejam quanta gente concorre todas as noites ao Alcazar e ao Eldorado!
É porque são franceses, dir-me-ão.
Ainda petas! A razão única da preferência por parte do público provém do fato único de estarem estes teatros perfeitamente montados e possuírem companhias iguais.
Façam o mesmo, deixem-se de rivalidades e mexericos de bastidores, escrituram bons artistas de todos os gêneros, e não tenham *doublures* de alguns e carência de outros, ensaiem todos os dias, abulam as

prepotências femininas (!) não queira o empresário quando pisa no palco, ser uma pérola engastada em zinco, para dar mais na vista, e os teatros dramáticos serão tão concorridos como os franceses.¹⁷

No entanto, apesar da grande concorrência de público anunciada pelo redator da *Vida Fluminense*, nem mesmo a situação dos teatros franceses era muito animadora no começo de 1868. No teatro *Eldorado*, que a essa época também era conhecido como *Ópera Francesa*, a conjuntura se mostrava delicada. Apresentava-se *Os Mosqueteiros da Rainha*, ópera cômica cujo texto era assinado por Saint Georges, música por Jacques François Fromental e Élias Halevy¹⁸ e que fora escolhida como peça de estreia da companhia de Labrunie naquele teatro¹⁹. Apesar de haver notícia de que o teatro enchera em sua estreia²⁰, na opinião de um crítico, o desempenho musical dos atores/cantores deixou muito a desejar, a companhia “não tinha o *ensemble* preciso para dar conta da partitura de Halevy”²¹, além disso, “uma série de circunstâncias, que o espectador teve ocasião de apreciar, contribuiu eficazmente para que tudo corresse mal”²². Uma dessas circunstâncias das quais trata o redator foi um problema referente à entrega e finalização dos figurinos da ópera. Essa situação foi satirizada por um desenhista da *Vida Fluminense*, que representou os bastidores do teatro com atores e atrizes agitados e aparentemente preocupados, portando, além de chapéus, espadas e botas, somente roupas debaixo, sendo que um deles, ao fundo, foi representado totalmente nu²³ (fig.5).

¹⁷ **A VIDA Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.07, p.76.15 de fev.1868.

¹⁸ Esta ópera cômica foi apresentada pela primeira vez em São Paulo, no *Teatro São Francisco*, em junho de 1848, pela *Cia Lírica Francesa* e, em seguida, no Rio de Janeiro pela mesma companhia (MÚSICA, 1962).

¹⁹ EDITORIAL. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.5, p.32. 01 fev.1868.

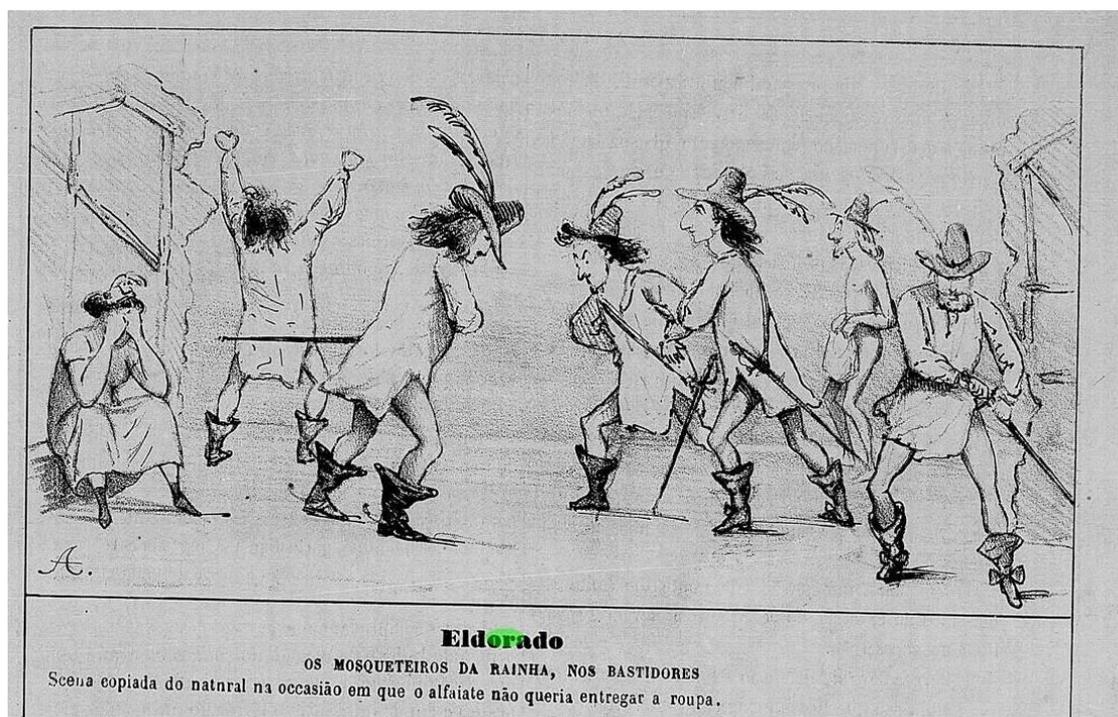
²⁰ EDITORIAL. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.5, p.32. 01 fev.1868.

²¹ CRÔNICA Musical. Opera Francesa. Os Mosqueteiros da Rainha. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.6, p.65.8 de fev. 1868.

²² CRÔNICA Musical. Opera Francesa. O Postilhão de Lonjumeau. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.9, p.101 e 104. 22 fev. 1868.

²³ A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.6, 8 de fev. 1868, p.67.

Figura 5 - Os Mosqueteiros da Rainha, nos bastidores



Fonte: A. *A Vida Fluminense*, ed.6, 8 de fev. 1868, p.67.

Semanas depois, o autor da mesma coluna, a propósito da estreia de outra ópera cômica pela companhia do *Eldorado – O Postilhão de Lonjumeau*, de Adolphe Charles Adam –, reforçou sua crítica à capacidade vocal dos artistas da rua da Ajuda.

Não é nosso intento deprimir aqui o pessoal da companhia do Sr. Labrunie. Se ela se limitasse (enquanto não chega o reforço que se espera da Europa) ao vaudeville, à opereta, e ao intermédio dar-nos-ia espetáculos regulares, que seriam bem preferíveis às óperas de Halevy, de Adam e de outros mestres que tanto carecem de intérpretes fieis e executores perfeitos.²⁴

Dessa forma, em menos de um mês de seu início, a companhia chefiada por Labrunie já não podia sustentar-se. A estreia funesta com uma opera cômica mal desempenhada e que não agradou ao público, somada às chuvas do verão que dificultavam o acesso aos teatros, não permitiram ao empresário arrecadar o suficiente para arcar com todos os custos da montagem e honrar seus compromissos com funcionários e fornecedores. O problema mereceu a intervenção da polícia que, de acordo com a imprensa, por uma confusão, postou-se à porta do *Hotel Brisson* no lugar

²⁴ CRÔNICA Musical. Opera Francesa. *O Postilhão de Lonjumeau*. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.9, p.101 e 104. 22 fev. 1868.

de postar-se à do teatro, impedindo, assim, a entrada dos pensionistas do hotel, o que, conseqüentemente, causou muita indignação por parte destes ²⁵.

Talvez, para tentar acalmar o ânimo de seus pensionistas e não prejudicar ainda mais a imagem do *Hotel Brisson*, no início de março, Pedro Augusto de Amorim Lisboa, proprietário do hotel e do teatro, tenha assumido a direção da companhia, contando basicamente com os mesmos artistas da anterior ²⁶. Todavia, pelo que foi apontado na imprensa, teatro e hotel acabaram prejudicados pelas dívidas e problemas herdados de Labrunie ²⁷. No caso do *Eldorado*, a beleza das artistas e a boa receptividade do público ao gênero francês não bastou para garantir aos empresários que arcassem com as despesas das peças e salários dos funcionários. Esses fatores nos fazem dar razão ao redator da *Vida Fluminense* citado páginas acima ²⁸, quando afirmou que somente o fato de a companhia ser francesa não afiançava o sucesso da mesma. A presença do público não se garantia pela nacionalidade da companhia ou pelo gênero de ampla aceitação; mas, antes, pelo talento do empresário em compô-la, em extrair da mesma sua máxima capacidade de produzir bons espetáculos e, acima de tudo, em administrá-la.

Diante deste cenário, em meados de abril de 1868, foi declarada a falência do proprietário do teatro e do *Hotel Brisson*, Pedro Lisboa ²⁹. De acordo com os jornais publicados à época ³⁰, em dois anos, o *Eldorado* já havia declarado falência três vezes. Alguns de seus frequentadores lamentaram, na imprensa, seu fim.

Ao passo que as repúblicas do Prata sustentam anualmente um teatro italiano, três ou quatro nacionais, e uma companhia francesa, nós apenas podemos apresentar ao estrangeiro o *Alcazar* e o *Ginásio*! [...] Parece que ninguém se lembra mais de que o grau de civilização de um povo aquilata-se pelo culto que ele tributa às ciências e às artes. [...] A que atribuir, entretanto esse indiferentismo: este desamor por tudo quanto há de mais belo no mundo? A decadência das artes entre nós? ³¹.

O fechamento de suas portas foi lamentado, pois significava um espaço de sociabilidade a menos naquela que pretendia firmar-se como capital civilizada do Império do Brasil, que, por sua vez, pretendia impor-se política e economicamente ante

²⁵ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.10, p.116-119. 07 mar. 1868.

²⁶ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.10, p.116-119. 07 mar. 1868.

²⁷ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.10, p.116-119. 07 mar. 1868.

²⁸ *A VIDA Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.07, p.76. 15 de fev.1868.

²⁹ PUBLICAÇÕES do Foro. Edital. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed.102, p.3. 12 abr.1868.

³⁰ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr. 1868.

³¹ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr. 1868.

as repúblicas do Prata. O encerramento das atividades de um teatro, ao menos culturalmente, colocava-nos em desvantagem frente aos nossos vizinhos – fossem eles amigos ou inimigos. Se a guerra foi usada por alguns de seus colegas articulistas de jornais como impedimento para o desenvolvimento dos “nossos teatros”³², para o redator da revista *A Vida Fluminense*, o conflito da Tríplice Aliança e as dificuldades financeiras sofridas pela população, em decorrência dele, não justificava “a profunda indiferença manifestada pelo público”³³ em relação a eles.

Outros letrados eram da opinião de que o fechamento de um teatro como o *Eldorado* não representava nenhuma perda para o “teatro entre nós”³⁴: “Não são o *Alcazar* e o *Eldorado* que nos hão de trazer a luz, a ilustração de que precisa nosso espírito”³⁵. Para estes, na imagem de uma capital civilizada, não caberia o culto ao tipo de arte que era exibida nestes teatros, muitas vezes apontados como ambientes de embriaguez, jogo e prostituição como já apontamos acima³⁶.

Na mesma época em que o *Eldorado* declarava falência, um desentendimento entre empresário e artistas ameaçava o *Alcazar*, o que suscitou o comentário de um dos redatores do *Correio Mercantil* a respeito do público frequentador desses teatros: “Sem *Alcazar* e *Eldorado* que será dessa imensa plêiade de velhos gaiateiros, *petitscrevés*, caixeiros de bons amos, Madalenas ainda não arrependidas e *tuti quanti* frequentavam os Jardins das ruas da Uruguaiana e Ajuda?”³⁷. Demonstravam assim, uma nítida tentativa de diferenciação entre o público frequentador de espaços como o *Alcazar* e o *Eldorado* e os demais teatros em funcionamento como o *Ginásio Dramático*, onde se encontrava “a melhor sociedade desta corte”³⁸.

De acordo com Silvia Souza, desde sua estreia, o *Alcazar* mantinha seus ingressos a um preço único de mil réis por entrada (SOUZA, 2012). Com o passar dos anos, a defasagem de preço, somada à popularidade de sucessos como o de *Orfeu nos Infernos*, fez com que o público se tornasse mais diversificado, incomodando, assim,

³² TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr. 1868.

³³ TEATROLOGIA. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr. 1868.

³⁴ J.M. Literatura-Teatros. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed.121, p.2, 1868.

³⁵ J.M. Literatura-Teatros. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed.121, p.2, 1868.

³⁶ Cf: *A VIDA Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.172. 11 abr.1868; LEVIN, 2012.

³⁷ *A VIDA Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.15, p.172.11 abr.1868.

³⁸ NOTICIÁRIO. Ginásio Dramático. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.335, p.2. 21 dez. 1867. Essa tentativa de distinção entre os públicos dos teatros pode ser comparada ao que Leonardo Pereira observa para o caso do futebol no Brasil em sua origem (Cf: PEREIRA, 2000). Para o teatro, trataremos da questão do perfil social do público com mais desvelo no capítulo 3, quando pretendemos tratar dos projetos de construção de um “teatro nacional”.

aqueles primeiros frequentadores, que pretendiam fazer do café concerto um espaço de sociabilidade distinto de uma pretensa burguesia urbana:

Já se não encontram ali [na plateia do Alcazar] as lustrosas faces vermelhas, ornadas de grisalhas *suiças à inglesa* (duas nacionalidades em uma só barba verdadeira) e tendo por capitel uma reluzente careca, que tão belo efeito produzia à luz do gás e dos olhos de *ces dames*.

Já se não reúnem ali aqueles célebres Cresus barrigudos, que cobriam de chita suas caras metades, para abrir conta às *cocottes* nas Dazons e Musets da rua do Ouvidor.

Já se não vê essa elegante plêiade de moços da moda, que sacrificavam as gavetas dos pais e dos amos, para colherem um olhar, um sorriso da Estrela de Paris ou do Cometa de Tombouctú.

Nada disto!

Embotados roceiros que se riem (porque o riso é contagioso) das pesadas momices de Urbain, eis o público que sustentam firmamento da rua da Vala³⁹.

Conforme podemos observar na charge em que os empresários do *Alcazar* e do *Eldorado* disputam um espectador (fig.4), em 1863, a imagem que se tinha dos frequentadores destes cafés concerto ainda era uma imagem distinta. O espectador pelo qual se lutava veste fraque, cartola e monóculo, representando a elegância da plateia da qual faz parte.

Mesmo lançando ironias a um público amplo e barulhento que passara a frequentar o teatro da rua da Vala, nos anos finais da década de 1860, o articulista se mostrou contra a nova subdivisão de cadeiras criada pelo diretor daquele teatro a partir de fevereiro de 1868, elevando o preço dos melhores lugares a três mil réis. Como protesto, o desenhista da *Vida Fluminense* retratou de forma satírica os “pertinazes” frequentadores de tais cadeiras em tipos bem diversificados.⁴⁰ (fig.6).

No primeiro quadro, insetos e roedores ocupam os lugares vazios, já que seu elevado preço tornaria inviável a lotação dos mesmos. Em seguida está um caixeiro elegantemente trajado que se vestiu de tal forma e adquiriu seu bilhete com dinheiro subtraído do caixa do patrão, conforme nos indica a legenda: “Enquanto o patrão não dá balanço no caixa”. Ao lado do caixeiro parece haver uma espécie de médico ou boticário charlatão⁴¹, enriquecido graças à venda de algum fármaco milagroso ou

³⁹ ALCAZAR. Crônica Franco Brasileira. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.5, p.53, 01 fev.1868.

⁴⁰ Sílvia Souza (2012) destaca alguns exemplos nos quais o *Alcazar* foi elogiado por manter o preço de seus ingressos por tantos anos, o que os fez mais baratos que as entradas de alguns circos. Além disso, a autora dá outros exemplos de protestos gerados pelo aumento dos ingressos e pela nova subdivisão de cadeiras que passou a vigorar em fevereiro de 1868.

⁴¹ Os avanços da medicina durante os Oitocentos fizeram com que sangradores e curandeiros fossem perseguidos e colocados na ilegalidade. Todavia, isso não impediu que tais práticas terapêuticas se

tratamento infalível na cura de alguma doença. Também aparece frequentando tais lugares um cambista ⁴², que certamente não achara compradores para ingressos tão caros. Seu nome é Castro Urso, também considerado um dos loucos da cidade ⁴³; que, na imagem, ocupa as cadeiras reservadas; na esperança de ser seguido por outros frequentadores: “Espera-se que os idiotas sigam o seu exemplo”. Por fim, são representadas senhoras gordas que, apesar de incomodadas com as apertadas cadeiras de madeira, acharam ali, nas “cadeiras reservadas”, um assento que se encontrava entre dois lugares vazios, o que seria mais confortável para elas do que se assentarem entre duas pessoas. Com o objetivo de ilustrar a impopular medida do empresário de elevar o preço das cadeiras, o desenhista acaba por revelar, também, a diversificação do público do *Alcazar, Lírico*. Apesar dos protestos contra a elevação dos preços das cadeiras, a continuidade e regularidade de espetáculos dados pelo *Alcazar*, depois da mudança do valor dos ingressos, demonstra que as cadeiras reservadas não ficaram tão vazias como esperava o ilustrador da *Vida Fluminense*. Além disso, a diversificação dos preços pode estar relacionada à diversificação do público, o que certamente não agradava os antigos frequentadores, por isso a charge demonstra frequentadores indesejados como o pobre que aparenta ser rico, o cambista atraído pela possibilidade de lucro, as senhoras “de respeito” cuja presença obrigaria a um comportamento mais decoroso por parte do público masculino. Afinal, a diversificação do público não era apenas social, mas também de gênero. Os cafés cantantes, que não foram criados para receberem famílias, precisavam se adaptar a um novo público que passou a frequentá-los. Não era de bom tom que senhoras dividissem espaço com o resto dos espectadores, por isso a variação do preço dos ingressos pode ter surgido como uma maneira de atender melhor a esse

difundissem no Império, algumas vezes misturadas com a medicina científica, principalmente entre a população menos favorecida, a qual era quase impossível o acesso aos tratamentos da medicina oficial. Muitas novidades médico-higienistas, como a descoberta dos vírus e bactérias, medicamentos e a maneira de impedir a transmissão de doenças eram anunciadas nos jornais ao lado de pomadas e xaropes milagrosos. Isso confundia grande parte da população, que mal podia diferenciar entre aquela tradição pautada numa medicina natural e mística, e a medicina que era fruto do progresso, baseada em pesquisas científicas. Ingenuidade que valeu o enriquecimento de “curandeiros” desonestos como o satirizado pelo ilustrador da vida fluminense. (SILVA, 2014)

⁴² Os cambistas eram tidos como impostores e odiados tanto pela classe artística quanto pelos espectadores, pois os primeiros consideravam que enriqueciam as suas custas e os segundos encontravam dificuldade de comprar o ingresso aos preços anunciados nas bilheterias. A questão dos cambistas foi amplamente discutida pelo jornal *O espectador*, do Rio de Janeiro, especialmente no ano de 1881. Apenas para citar um exemplo, em 18 de setembro de 1881, encontramos denúncias de que os próprios empresários estivessem envolvidos na venda ilegal de ingressos. CAMBISTAS de Teatros e... **O Espectador**. Rio de Janeiro, n.1, p.1, 19 set. 1881.

⁴³ Magali Engel (2001) descreve Castro Urso como um tipo facilmente encontrado nos teatros e cafés da cidade, posto que ao entardecer ocupava-se em vender os bilhetes das apresentações.

público que passou a frequentar os teatros que representavam operetas e paródias de operetas francesas como o *Alcazar* e o *Eldorado*.

Ao mesmo tempo que no *Alcazar* percebemos esse movimento de adaptação a um novo público que começava a aparecer, o *Eldorado* vinha obtendo uma receita ineficiente para cobrir seus gastos. Uma questão importante a ser lembrada quando se trata do surgimento e desmembramento das companhias teatrais é a da situação vulnerável dos artistas e demais trabalhadores do teatro. Em especial, dos artistas estrangeiros quando da falência das empresas das quais faziam parte. Como nos mostram as notas abaixo, ambas publicadas no *Correio Mercantil*, muitos desses artistas eram contratados diretamente em seus países de origem, exclusivamente para trabalhar nas empresas teatrais do Rio de Janeiro:

No paquete *Navarre*, chegado ontem, veio de passagem o hábil artista Chéry, que foi a Europa contratar a companhia para aquele teatro [Eldorado].

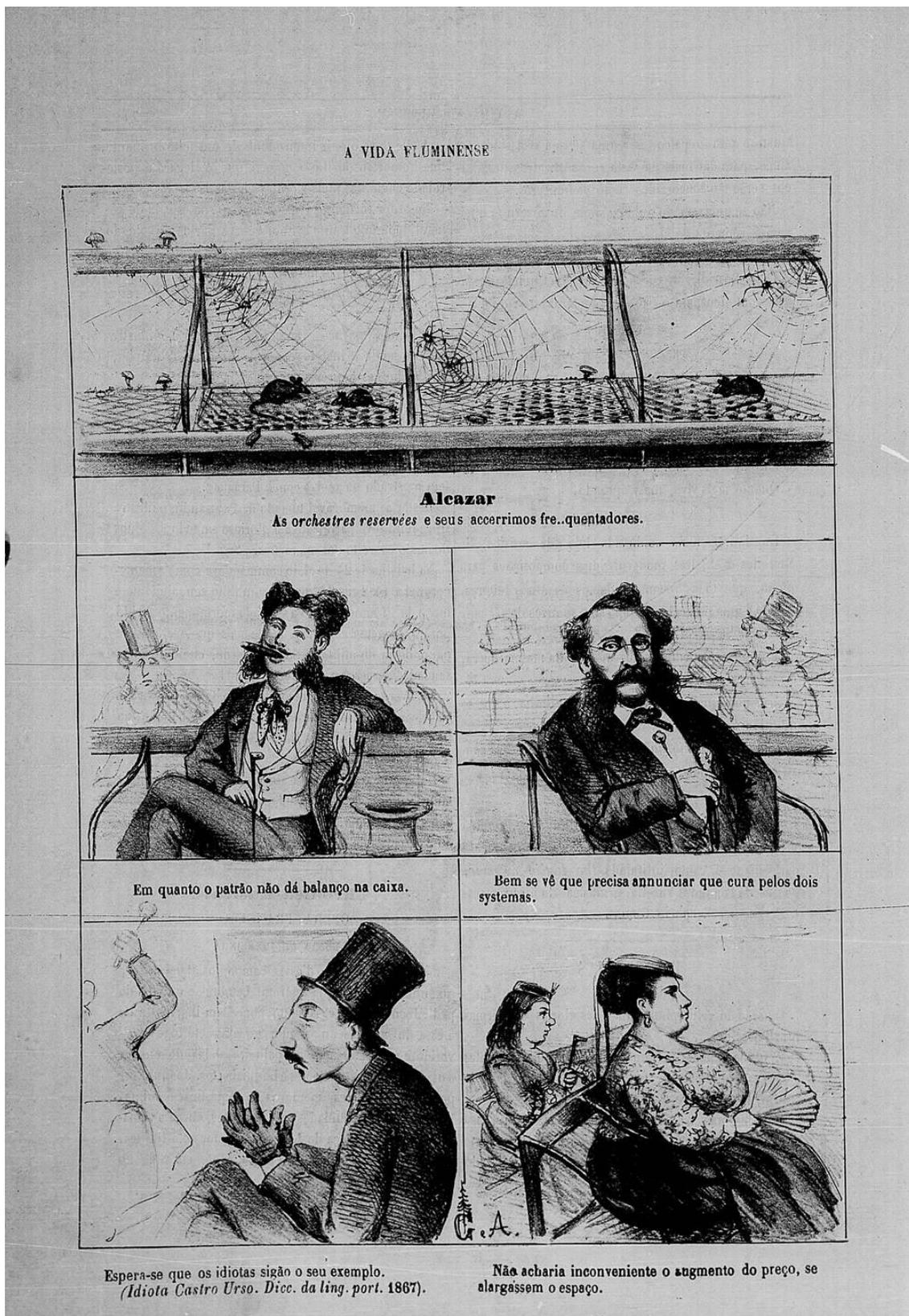
O Sr. Chery trouxe consigo oito damas e quatro atores, e espera mais quatro, um dos quais deve vir pelo próximo paquete inglês e os mais pelo francês [...] ⁴⁴.

Eldorado - No vapor *Bourgone*, vindo de Marselha, chegou anteontem a nova companhia francesa que tem de trabalhar neste teatro. ⁴⁵

⁴⁴ NOTÍCIAS Diversas. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed. 198, p.3. 19 jul. 1866.

⁴⁵ NOTÍCIAS Diversas. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed. 198, p.3. 19 jul. 1866.

Figura 6 - Alcazar As *orchestres reservées* e seus acérrimos fre..quentadores



Fonte: G. A. *A Vida Fluminense*, ed.07, 15 fev.1868, p.78.

Ainda mais delicada era a situação das mulheres. Tidas como prostitutas, as atrizes dificilmente encontrariam outra ocupação que as pudesse sustentar quando do fechamento dos teatros ou quando dispensadas das companhias às quais pertenciam. Visconti Coaracy, sob o pseudônimo de Gryphus assim registrou sua visão sobre as atrizes, na segunda metade da década de 1870:

Em cada frequentador dos bastidores tem a atriz um adorador. O ponto esta em ela o querer. Aquele que o não é hoje se-lo-há amanhã; o que não o for nem amanhã, nem hoje, é porque já o foi ontem. Para a atriz não há passado. Vem daí que o amante do dia faz facilmente esquecer o amante da véspera (GRYPHUS, 1884.p.13)⁴⁶.

Colocadas à margem de uma sociedade pretenciosamente burguesa e urbana, as atrizes encontravam-se totalmente desamparadas em sua vulnerabilidade, como mulheres e, também, enquanto trabalhadoras. Adele Dufresny, atriz contratada pelo *Alcazar*, veio da Europa para o Rio de Janeiro escondendo sua gestação de seis meses. Quando o bebê nasceu, Adele pediu a J. Arnaud e C. Garnier, então empresários da companhia, um empréstimo “para prover aos dispêndios de seu estado melindroso”⁴⁷, mas, de acordo com o relato de um dos lados da contenda, os empresários se negaram a cedê-lo. A alegação destes foi de que não podiam “vir diretamente em auxílio de uma artista de má fé”⁴⁸ e, por isso, ofereceram o empréstimo à Maria, irmã de Adele, “empréstimo que Mlle. Maria recusou [receber]”⁴⁹.

Com o fechamento do *Eldorado*, em abril de 1868, algumas de suas atrizes mais famosas como Arséne, Dauran, Antoinette, Triolier e Olive tiveram a sorte de passar a fazer parte da companhia do *Alcazar Lírico*⁵⁰. Mas outros componentes do elenco, assim como os demais trabalhadores do teatro, como ponto, camareiras e bilheteiro, foram postos à rua em uma época em que os teatros andavam em baixa. Nessa ocasião, o caricaturista da *Vida Fluminense*, que assinava sob o pseudônimo de Nadége S., registrou de forma satírica a situação a que eram expostos os artistas nessas circunstâncias (fig.7). Fazendo alusão ao problema enfrentado semanas antes, relativo à entrega dos figurinos, o desenhista mostrou os artistas cabisbaixos, do lado de fora do

⁴⁶ Estes artigos foram publicados inicialmente na revista *O Mosquito* entre os anos de 1876 e 1877.

⁴⁷ PUBLICAÇÕES a pedido. Tradução de uma circular de Mr. Cheri Labrocaire. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 316, p.3. 20 nov. 1865.

⁴⁸ PUBLICAÇÕES a pedido. Ao público do Rio de Janeiro. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 316, p.3. 20 nov. 1865.

⁴⁹ PUBLICAÇÕES a pedido. Ao público do Rio de Janeiro. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 316, p.3. 20 nov. 1865.

⁵⁰ TEATROLOGIA. A **Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr.1868.

teatro, vestindo somente anáguas e camisolões, enquanto o empresário fechava, definitivamente, as portas do mesmo.

Figura 7 - Eldorado



Fonte: NADÉGUE S. *A Vida Fluminense*. ed.15, 11 abr.1868, p.174.

Em maio de 1868, após o leilão de todos os objetos do teatro, do Hotel Brisson e seus botequins ⁵¹, a companhia de Vasques ocupou definitivamente o teatro da Rua da Ajuda, que então passou a ser anunciado como *Teatro Phenix Dramática* ⁵².

De acordo com Augusto Maurício, “A Rua da Ajuda era, no tempo do Eldorado, um dos principais logradouros da cidade, pela importância de suas construções, do comércio e do movimento relativamente intenso, quer de seges, quer de pedestres. Começava na esquina da Rua São José, onde houve a igreja de Nossa Senhora do Parto, e terminava perto do mar” (MAURÍCIO, 1956, p.131). As notícias e anúncios sobre a Rua da Ajuda, durante a época de instalação da companhia capitaneada por Vasques naquele logradouro, indicam-nos que era uma rua que congregava comércio e residências, tendo servido de endereço a deputados, Mademoiselles, convento, fábrica de charutos, escola, local de trabalho de diversos tipos de prestadores de serviços e lojas

⁵¹ LEILÕES. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed.107, p.4.18 de abr.1868.

⁵² Cf: *Correio Mercantil* de 1º de janeiro a 9 de maio, várias edições consultadas por amostragem, de 10 de maio a 15 novembro, todos os exemplares.

comerciais⁵³. Apesar de não estar localizada fora do centro da cidade, a Rua d’Ajuda ficava a alguns quarteirões da Praça da Constituição, onde se encontrava a maioria dos teatros do Rio de Janeiro. Isso não impediu que, em pouco tempo, o *Phenix* se tornasse um teatro de grande concorrência de público ou, como preferiu chamá-lo Souza Bastos, um “teatro da moda”⁵⁴.

O *Phenix* foi um teatro de dimensões regulares, nem tão pequeno quanto o *Ginásio Dramático*, que possuía uma lotação para apenas 256 espectadores (SOUZA, 2002), nem tão grandioso quanto o *Teatro Imperial D. Pedro II*, inaugurado em 1875, que comportava 2.500 espectadores⁵⁵. Tido como um teatro campestre, possuía uma plateia dividida em 12 camarotes, 368 cadeiras, 40 galerias nobres e 500 lugares nas galerias gerais⁵⁶. Além disso, era composto de jardins e bares para o descanso e interação de seus espectadores durante as apresentações. Antes de chegar a essas dimensões, porém, o estabelecimento passou por, pelo menos, três reformas em 1866, 1870 e 1874. A primeira parece ter transformado seu antigo aspecto de “casebre”, conforme foi considerado, anos antes, pelo *L’anti escamoteur* do *Correio Mercantil*⁵⁷. A renovada sala passou a apresentar “melhor disposição e [...] mais cômodos para o público”⁵⁸. A segunda reforma, em março de 1870, deu-se depois de um verão em que o calor e as “febres” haviam afastado o público dos teatros⁵⁹. Sobre a reforma de 1874, não foram encontradas maiores informações nos jornais, apenas uma pequena nota; na *Vida Fluminense*, registrou que um novo drama de autoria de Vasques estava sendo ensaiado para a reabertura da renovada sala.⁶⁰ A retirada dos caramanchões dos jardins

⁵³ Cf: *Correio Mercantil* de Janeiro a abril de 1868, várias edições.

⁵⁴ Souza Bastos (1898. p.122 e p.471) referiu-se ao *Phenix*, mais de uma vez, sob esse epíteto 1899. O empresário e autor assim definiu o *Teatro Phenix* devido ao sucesso que o mesmo vinha obtendo com seu repertório de operetas, paródias, mágicas e cenas cômicas que caíram no gosto do público fluminense a partir do final da década de 1860. Vários autores contribuíram para divulgar essa imagem do *Phenix* como teatro exclusivamente dedicado ao gênero leveiro. Essa imagem fora reafirmada especificamente entre 1868 e 1881, enquanto o teatro abrigava a Companhia Dramática dirigida em um primeiro momento por Vasques e, em seguida (a partir 1870), por Jacintho Heller.

⁵⁵ **ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, 40º ano, 1883. Os Almanques dos anos anteriores não possuem referência à lotação dos teatros.

⁵⁶ **ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, 40º ano, 1883. Cf. **ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, 40º ano, 1883 até **ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, 46º ano, 1889.

⁵⁷ No artigo citado páginas acima. *L’ANTI escamoteur*. Publicações a pedido. Eldorado. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro. ed.289, p.2. 30 out. 1863.

⁵⁸ NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 198, p.3. 19 jul. 1866.

⁵⁹ ASSUNTO de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro. ed. 113, p.66. 26 fev.1870.

⁶⁰ A. Alhos e Bogalhos. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.363, p.2062.12 dez. 1874.

possibilitou um espaço mais arejado aos frequentadores “que gostam de respirar a brisa amena e fagueira”⁶¹.

Depois de mais de uma década ocupando aquele espaço, a *Companhia Phenix*, já sob a direção de Jacintho Heller, deixou o teatro homônimo para ocupar o *Teatro Sant’Anna*, na Rua Espírito Santo. A última apresentação da companhia de Jacintho Heller no *Teatro Phenix*, foi no dia 23 de outubro de 1881. Apresentou-se na ocasião a 189ª representação de *Ali Babá*, peça fantástica de Eduardo Garrido, com música de Henrique de Mesquita. No dia 25, já ocupavam a nova casa com uma ópera cômica do mesmo autor intitulada *A Mascote*, que estava em sua 56ª representação. A transferência de teatro foi justificada por meio de um pequeno anúncio publicado no jornal *A Gazeta de Notícias*:

A empresa deste teatro participa ao ilustrado público desta capital, que em virtude das grandes escavações que estão fazendo na rua da Ajuda, escavações tais que dificultam o trânsito do público, vê-se obrigada a tomar o *Teatro Sant’Anna*, a fim de dar ali seus espetáculos durante o tempo em que durarem as referidas obras⁶².

A companhia nunca mais voltaria ao teatro que a celebrizou como uma das mais prestigiadas da Corte. Segundo Souza Bastos (1898), em uma época de grande concorrência com outras casas que exibiam o mesmo tipo de repertório, a Phenix mudou-se para um teatro mais central para que não perdesse público. Dessa forma, podemos perceber o que motivou o deslocamento da companhia de Heller para o *Sant’Anna* foi a diminuição do público, causada pela dificuldade de acesso e pela concorrência com os outros teatros.

O *Sant’Anna*, em comparação ao *Phenix*, possuía melhor localização. Situava-se à rua Espírito Santo, próximo à Praça da Constituição. Além disso, ele possuía maior número de camarotes, um deles imperial⁶³. A configuração da Praça e seus arredores, como um espaço público de diversão e cultura, teve início com a construção do primeiro edifício teatral no local, o *Real Theatro São João*, em 1813 (LIMA, 2000). A partir daí, ainda na primeira metade do século XIX, uma associação cultural e um teatro particular também se instalaram no Largo – que, naquele tempo, denominava-se Largo do Rossio –, a *Arcádia Fluminense* (esquina do Largo do Rossio com a Rua Nova do Conde - atual Visconde do Rio Branco) e o *Teatro do Plácido* (entre a Rua do Cano – atual Sete de

⁶¹ EDITORIAL. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.121, p.128. 23 abr. 1870.

⁶² *GAZETA de Notícias*. Rio de Janeiro, ed.293, p.6. 23 de out. 1881.

⁶³ *ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 40º ano, 1883.

Setembro – e a do Piolho – atual Carioca); onde, mais tarde, funcionaria o *Derby Club*, do qual faziam parte representantes da elite letrada carioca (LIMA, 2000).

Com a instalação do teatro, cafés, associações culturais e distintos sobrados na Praça da Constituição, a área ganhou destaque na cidade. Paralelamente, linhas de transporte coletivo – desde 1837, quando a primeira linha de ônibus de tração animal foi inaugurada – facilitavam a acessibilidade ao local que então passou a figurar como centro da cidade. De acordo com Evelyn Lima, “o planejamento dos transportes na área central da cidade, especialmente do bonde, foi fundamental como determinante da localização dos edifícios teatrais ao longo do Segundo Reinado” (LIMA, 2000). Ainda de acordo com a autora:

Sendo a Praça e as ruas próximas sinônimo de espaço teatral da cidade, os empresários que adquiriam os antigos teatros quase sempre os reconstruíram nos mesmos terrenos, ratificando a identidade do público aficcionado ao teatro sempre com os mesmos locais. Até a metade do século XX, o teatro, a música, e, principalmente, as belas mulheres que por ali circulavam integravam o espetáculo encenado naquela área urbana pela própria população (LIMA, 2000. s/p)

Terminadas as obras que impediam o acesso ao seu antigo teatro, a companhia continuou no *Sant'Anna*, passando a ser anunciada como “Empresa Teatral do Artista Heller”. A mudança de denominação se deu, possivelmente, para que a mesma não fosse confundida com as companhias que ocuparam o Teatro Phenix, ao longo daqueles anos, e que eram tratadas informalmente nos jornais como “companhia da Phenix”, ou “empresa da Phenix”.

Em 1895, após nova reforma, reabriu como *Teatro Nacional*, ocupado, ironicamente, por uma companhia portuguesa sob a direção de Ludgero Vianna⁶⁴. Em menos de um mês de funcionamento, a companhia já havia se dissolvido e o *Teatro Nacional*, mais uma vez, abandonado.

Já no início do século XX, o Hodierno Club, grupo amador de teatro fundado em 1902, por Manoel Vaz do Vale, usou o Phenix como sede social. De acordo com Luiz Edmundo, o próprio Heller atuou como ensaiador do grupo em 1903 (EDMUNDO, 2003, p.280). De acordo com Luciana Pena Franca, grupos amadores como o Hodierno eram compostos por representantes dos setores mais abastados da sociedade carioca “que buscavam, através dos dramas e das altas comédias, reproduzir o que julgavam ser

⁶⁴ AZEVEDO, A. 27 jul. 1895. In: NEVES; LEVIN, 2009.

teatro de qualidade” (FRANCA, 2011.p.107). No governo de Rodrigues Alves e na prefeitura de Francisco Pereira Passos, as obras de construção da Avenida Central fizeram desaparecer o antigo teatro (MAURÍCIO, 1956). Artur Azevedo, em sua coluna *O Teatro*, publicada no diário *A Notícia*, acompanhou com lamento a destruição: “o saudoso teatrinho [...] ainda lá está de pé na fralda do morro do Castello, mas transformado em depósito de materiais e esperando o primeiro golpe de alvião dos trabalhadores da Avenida”⁶⁵. Arthur Azevedo tentou em vão alertar as autoridades responsáveis pelas reformas urbanas da importância daquele espaço:

[...] uma vez que ainda não deitaram a *Phenix* abaixo, fique o Dr. Gustavo de Frontin prevenido de que o teto desse teatrinho, um teto côncavo, elegante de forma, foi pintado com muita habilidade pelo falecido cenógrafo Huascar de Vergara, e essa pintura ainda lá está, coberta pelo papel com que forraram estupidamente o teto durante a última reforma por que passou o teatro. Como a pintura estivesse um pouco suja, entenderam que o mais acertado não era limpá-la, mas sim cobri-la com papel de forrar paredes! É o caso de salvar, para ser aproveitado noutra parte, esse trabalho de Huascar de Vergara, que era um artista de talento. Lembra-me que a pintura representava um assunto mitológico, e particularmente as figuras – especialidade daquele cenógrafo – eram muito bem feitas.⁶⁶

Não há registros que nos asseveram se o apelo de Arthur Azevedo foi atendido. A construção da Avenida Central, em 1905, trouxe mudanças profundas na geografia e no cotidiano da cidade e a vida teatral não ficou alheia a essa modernidade.

Em 1908 um novo teatro Phenix renasceu próximo do local onde existiu. Adquirido pela família Guinle, integrava o conjunto do Palace Hotel. De acordo com Evelyn Lima

A intenção dos Guinle era entregar o novo teatro a uma companhia nacional, e para isso entraram em entendimentos com o empresário Celestino Silva, um dos mais prestigiosos naquela ocasião, Mas infelizmente, os propósitos não se concretizaram e por dois anos o teatro esteve fechado, sendo inaugurado pelo empresário Balioni, que transformou o Phenix em cinematógrafo e *music-hall*. (LIMA, 2006.p.58)

Vemos assim que o novo *Teatro Phenix*, surgiu envolto pela intenção de contribuir para a divulgação de um tipo de dramaturgia nacional, mas acabou se rendendo à modernidade, ao espetáculo iluminado - não mais pelos “fogos cambiantes” das apoteoses das mágicas, mas pela luz elétrica. A surpresa do espectador diante dos

⁶⁵ AZEVEDO, A., 20 abr.1905, In: NEVES; LEVIN, 2009.

⁶⁶ AZEVEDO, A., 21 dez.1905, In: NEVES; LEVIN, 2009.

maquinismos das mágicas foi substituída pela surpresa diante da fotografia em movimento. O cinematógrafo fazia muito mais do que transformar homens em animais, como as *férrries*, ele transformava o palco em avenida carnavalesca e, sem fechar ou abrir cortinas, fazia a avenida se transformar em uma festa da Penha, em um número circense, em uma peça do teatro musical e depois em belas paisagens do Rio de Janeiro

⁶⁷.

2.2 A EMPRESA TEATRAL SOB A ADMINISTRAÇÃO DE FRANCISCO CORRÊA VASQUES (1868-1870)

Mulato, fruto de uma união ilegítima, Vasques entrou na vida teatral através de seu irmão mais velho, Martinho, cômico da companhia de João Caetano dos Santos. Esse contato com o ambiente teatral dentro da companhia do mais respeitado ator romântico do Rio de Janeiro, levou-o ainda menino, a pequenas participações nas peças. Sua experiência teatral nascia então não só do convívio e admiração por João Caetano como também do fato de ter sido frequentador da famosa Barraca do Telles, na festa do divino, dentro da qual leilões, comédias, dramas, números de circo e outras apresentações se misturavam em um divertido caldo cultural que agradava imensamente um amplo e diverso público (MARZANO, 2008).

Mesmo nascido dessa mistura cultural que representava tudo que a estética realista pretendia negar (espetáculos de feira e estética romântica), o carisma e/ou o talento de Vasques fez com que ele entrasse na companhia dirigida por Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, no *Teatro Ginásio Dramático*, em 1858, espaço criado com a tarefa de efetivar o projeto realista de parte da elite letrada brasileira. No ano seguinte à sua entrada no Ginásio, o cômico tomou lugar em uma nova companhia, no *Teatro das Variedades*, situado na praia de Dom Manuel. O teatro, ocupado pela empresa de Furtado Coelho era frequentado, principalmente, por um fiel público de caixeiros ⁶⁸. Mais tarde, acompanhando seu empresário, Vasques retorna ao *Ginásio Dramático* quando este já se tornava cada vez menos um lócus do movimento realista.

⁶⁷ Fernando Mencarelli (2003, p.1) afirma que “os primeiros filmes feitos no país, além de documentarem cenas de rua e paisagens, provocando o espanto diante da fotografia em movimento, começaram a se ocupar da filmagem de temas que agregassem a novidade um interesse pelo conteúdo registrado. A festa da Penha, o carnaval, o circo e as atrações do teatro musical, presentes nesses primeiros registros, constituíam um circuito de manifestações culturais que atraíam grande parcela da população da cidade”.

⁶⁸ Souza (2007) dedicou-se exclusivamente ao estudo deste teatro, da composição de sua plateia e à interferência da mesma na escolha das montagens apresentadas.

Contudo, não atuou somente nos palcos divertindo a plateia fluminense. Como um homem de seu tempo esteve imerso nas discussões político-sociais do período, como o movimento abolicionista, do qual fez parte. O artista não só apoiou espetáculos em benefício de alforrias de negros escravizados, como também escreveu na imprensa e até mesmo proferiu conferências a respeito do tema (MARZANO, 2008).

Vasques é autor de uma vasta e interessante produção letrada, trabalhada por autoras como Silvia Souza (2002, 2007, 2010, 2011, 2012) e Andrea Marzano (2008). Este “carpinteiro teatral” escreveu um total de 55 peças e 22 folhetins. Entre as peças, há dois dramas *Honra de um Taverneiro* (1873, em três atos) e *Lágrimas de Maria* (1875, em três atos) e 36 cenas cômicas, sendo que a primeira delas, *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, data de 1858. Marzano, em sua obra, debruçou-se sobre nove cenas cômicas e uma cena dramática escrita e encenada pelo autor entre os anos de 1860 e 1865. O objetivo da autora foi descortinar a estética teatral proposta pelo ator/autor que, no século XIX, apresentava-se como uma importante alternativa para o teatro. As cenas cômicas eram fortemente dependentes da interação do ator com a plateia e até mesmo do alcance de seu carisma. Silvia Souza (2010) também se dedicou ao estudo dos textos e temáticas de muitas cenas cômicas de Vasques com o objetivo de compreender o papel de Vasques na popularização do teatro musicado no contexto brasileiro da segunda metade do século XIX.

O tema da então crescente “indústria” teatral ⁶⁹ que movimentava os teatros da Corte, nas últimas décadas do século XIX, teve espaço em cenas como: *Um bilhete! Um bilhete! Para o benefício do Graça* (1862), *Por causa da Emília das Neves* (1863), *Um*

⁶⁹ Conforme demonstrou Mencarelli (2003), as incipientes indústrias fonográfica e cinematográfica dos primeiros anos do século XX usaram como atração temas como a festa da penha, o carnaval, o teatro musicado e o circo. O autor afirma que “A grande transformação em curso, anunciada pelos primeiros filmes e discos, que levará ao estabelecimento definitivo dos novos meios de comunicação de massa no Brasil, ajuda-nos a lançar novos olhares sobre a produção cultural do teatro musicado da segunda metade do século XIX. [...] As gravações sonoras são já necessariamente a evolução da forma de veiculação do produto musical em grande circulação através do teatro musical. O movimento se dá em escala internacional com a propagação de invenções tecnológicas. O grande desenvolvimento do teatro musical no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX pode ser entendido em perspectiva nessa relação que antecipa procedimentos da cultura massiva nascente nas grandes cidades do período.” (MENCARELLI, 2003. p.3). Na mesma linha, Christopher Charle, em um trabalho comparativo sobre o teatro em grandes capitais culturais do século XIX (Viena, Paris, Londres e Berlin), identificou, no século XIX, a “gênese da sociedade do espetáculo”. Para o autor, entre os diversos legados deixados pelo século XIX, os historiadores, por muito tempo, ignoraram que aquele também fora o século de criação da primeira sociedade do espetáculo. Segundo Charle, “este é o século do teatro histórico e do espetáculo feérico, da peça com efeitos especiais e da revista musical, em que a atualidade se converte num carnaval das vaidades e dos chistes. Uma confrontação cada vez mais realista ou cada vez mais fantasiosa com o sórdido, o ridículo, o dramático de personagens mais ou menos parecidos com aqueles que os veem e projetam nos atores e atrizes suas fantasias, a raiva que o presente lhes infunde ou o desejo de esquecer viajando no tempo e no espaço sem sair da poltrona” (CHARLE, 2012, p.20).

ator sem teatro (1862) e *O Ginásio de Roupa Nova* (1864). Essa intensificação da vida cultural que dava ao público muitas opções de espetáculos, ao mesmo tempo que abria uma concorrência entre as variadas diversões públicas do período, aparece em textos como: *O senhor Anselmo apaixonado pelo Alcazar* (1862), *Dona Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Riset* (1863), *Viva o circo Grande Oceano!* (1862) e *Adeus Circo Grande Oceano* (1862). Várias dessas cenas parodiam trechos de peças encenadas em outros teatros como acontece em *O senhor Joaquim da Costa Brasil* (1860) (MARZANO, 2008; SOUZA, 2011).

Silvia Souza destaca a incursão do autor por outros temas mais sérios como: a “questão da marca social que as crianças abandonadas na Roda dos Expostos levavam pelo resto da vida” (SOUZA, 2006.p.231), em *O Selo da roda* (1876); “a atuação das maltas de capoeiras e a perseguição que sofriam por parte da polícia” (SOUZA, 2006. p. 231) em *O Capoeira*; “a defesa dos vendedores de loterias, ou ‘vendedores de vigésimos’, figuras criticadas constantemente pelos jornais da cidade, muitas vezes por eles chamados de “cancros roedores” dos bolsos alheios” (SOUZA, 2016.p.231) em *O fim do ano por um vendedor de vigésimos*.

Além de sua ampla produção para os palcos, Vasques também contribuiu com uma série de 22 folhetins para o jornal *Gazeta da Tarde*, possivelmente a convite de José do Patrocínio, no Rio de Janeiro, entre os meses de outubro de 1883 e março de 1884. possibilidade da incursão de um ator cômico no mundo do jornalismo tem a ver com um momento de transformação pelo qual a imprensa carioca havia passado há pouco menos de uma década.

A partir de meados da década de 1870, a imprensa carioca se encontrava em um processo de ampliação do jornalismo, concomitante à ampliação do público leitor que passava agora a abranger camadas sociais diversas. O aumento do número de tipografias e livrarias neste período foi um dos reflexos do que Marzano (2008, p.159) chamou de “revolução na imprensa”, encabeçada pelo sucesso de circulação da *Gazeta de Notícias*. Certamente a ampliação do público leitor relacionava-se, entre outros fatores, à existência de um conteúdo jornalístico que fosse mais interessante e acessível a esse maior número de leitores. Por isso, uma coluna assinada por um artista conhecido e aplaudido na cidade poderia ser um fator a despertar esse interesse. Além disso, proveniente de um lugar social mais próximo ao público leitor em comparação aos intelectuais que ocupavam as demais colunas do jornal, Vasques tratou de assuntos do cotidiano sob uma perspectiva equivalente aos novos leitores.

Andrea Marzano destaca três temáticas evidenciadas nos folhetins escritos por Vasques: “identidade artística, abolicionismo e cotidiano da cidade, sendo que cada texto pode ser classificado em mais de uma delas” (MARZANO, 2008, p.166). Os temas da identidade artística e do abolicionismo, por exemplo, muitas vezes se intercalaram; pois, em torno daquela, foi elaborada uma imagem de generosidade da classe artística para com os cativos, em especial devido à realização dos espetáculos em benefício que angariavam fundos para a compra da liberdade de algum escravo. Em relação à identidade e dignidade do artista teatral, em alguns pontos, Vasques demonstrou-se surpreendentemente de acordo com aqueles críticos ilustrados que apostaram na proposta realista, desqualificando os artistas que se dedicavam ao teatro musicado ⁷⁰.

A respeito do cotidiano da cidade, Andrea Marzano (2008) destaca, nas crônicas de Vasques, o reflexo de uma oposição que se fazia sentir entre os defensores de um carnaval organizado e hierarquicamente diferenciado e os brincantes do entrudo, jogo carnavalesco que permitia misturas entre grupos sociais diferentes e que, muitas vezes, fugia ao alcance do controle das autoridades. Não podemos nos esquecer de que o ator/autor também abordou o assunto do carnaval por meio de cenas cômicas como *O Zé Pereira Carnavalesco* (1869).

Para a autora, Vasques mostra, em suas cenas cômicas, desinteresse em relação à política nacional ⁷¹. Para ilustrar a afirmação, usa três passagens de cenas cômicas de Vasques. Na primeira passagem da cena *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* (1860), o personagem título tenta se esquivar de tratar de política, pois seria um assunto que causaria sonolência: “conversemos... mas sobre que diabo havemos de falar?... sobre política? Nada, não me cheira, faz sono” (VASQUES, 1860, p.4). Acreditamos que, neste exemplo, não se trata de uma negação de Vasques em abordar a política. Vasques utiliza seu personagem para satirizar um determinado tipo “brasileiro” que tem aversão a tais assuntos. Ao dar o nome de Brasil ao personagem que dá título à obra e, ao enfatizar a negação de se falar sobre política, o autor já está fazendo uma abordagem

⁷⁰ Sobre essa aparente ambiguidade do posicionamento de Vasques sobre a questão do teatro ligeiro e nacional, ver Capítulo 4 desta tese.

⁷¹ “Seus enredos são quase sempre alheios às preocupações políticas, girando em torno de assuntos ligados ao dia a dia da Corte, mais especificamente às diversões disponíveis na cidade e concorrentes entre si.” (MARZANO, 2008, p.150).

dessa natureza. Essa negação do que já está posto, trata-se de um recurso cômico que, aliás, não fora utilizado somente nos escritos de Vasques⁷².

O segundo exemplo utilizado pela autora faz parte da cena cômica *Dona Rosa, assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec mlle. Risete* (1863), na qual D. Rosa, ao afirmar que os novos não respeitam e que sabem mais que os velhos, relata uma passagem em que um menino, com charuto na boca, disse-lhe pertencer à Liga: “À Liga? – disse eu assustada pensando que me tinha caído alguma das pernas; - Sim, à Liga, ao Partido Progressista; Viva a Constituição do Império - diz ele a correr [...]” (VASQUES, 1863.s/p). O que interpretamos como uma crítica à própria Liga Progressista ou uma demonstração de percepção por parte do autor de que a política ministerial alcançava, naquele momento, um amplo poder de divulgação, tornando-se um assunto presente nas ruas na boca de qualquer “criançola”; a autora enxergou uma “negação do interesse pela política” por parte da personagem. O terceiro e último exemplo é retirado de *Um bilhete! Um bilhete!* (1862) em que um dos personagens lista entre “objetos feitos de borracha”: “casacos, sapatos, pratos, consciência, política, etc.”. Aí, mais uma vez, no lugar da crítica a uma característica pouco sólida da instituição política, a autora vê o que chamou de “negação” da mesma. Visto isso, diferentemente do que afirmou a autora, consideramos que Vasques, mesmo não estando envolvido no mundo da política propriamente dita, procurou abordar esse assunto em seus escritos. Como um escritor popular, que estava em sintonia com o que acontecia e era discutido em seu momento histórico, Vasques não se absteve de tratar da política nacional.

Ao observar sua produção letrada, fica muito evidente que Vasques utilizou seus textos para opinar e fazer refletir sobre uma série de questões que diziam respeito ao governo, à administração Imperial e à organização da sociedade, tratando de política de maneira direta e indireta. Não necessariamente a política tradicional, partidária, reservada aos homens do governo, mas aquela deslocada dos lugares sociais tradicionais reservados para o seu exercício, como ficou manifesto em sua já citada participação nas discussões sobre o elemento servil. Seu envolvimento em assuntos desse tipo se faz presente já no título de algumas de suas cenas, como na já citada *O Sr. Joaquim da Costa Brasil, A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil* (1863), e em *O Brasil e o Paraguai* (1865), lembradas pela própria autora como cenas que, “apesar da frequente rejeição de Vasques em relação à política [...] abordam

⁷² França Junior, em seus folhetins, usou este recurso inúmeras vezes, sempre prometendo não enfastiar a leitora com assuntos políticos e, em seguida, abordando-os. (Cf: SILVA, 2011).

temas patrióticos com objetivos doutrinadores” (MARZANO, 2008, p.152). Outros temas sérios e absolutamente políticos seriam abordados por ele como em *O advogado dos caixeiros* (1869), cena na qual o autor defendeu o fechamento das lojas aos domingos, reivindicação antiga dos empregados do comércio e *Legalidade e ditadura*, na qual “Vasques elaboraria uma crítica à política do encilhamento, à inflação desenfreada e mudanças de valores que a mesma vinha provocando”, ambas as cenas estudadas por Silvia Souza (2011).

Além disso, Vasques impedido de se tornar eleitor (já que sua atividade profissional não lhe permitia a comprovação de renda necessária para tanto), denunciou, mais de uma vez, através de seus escritos sua desconfortável situação (MARZANO 2008). Um desses escritos nos quais declarou que não era nem nunca fora eleitor ou votante, foi em uma carta escrita a Floriano Peixoto no dia do aniversário do presidente, 30 de abril de 1892 (SOUZA, 2005). Vasques escreveu duas cartas a Floriano Peixoto nas quais seu posicionamento político é facilmente identificável, um abolicionista fiel à monarquia e que de maneira um tanto ousada para o momento político em que as escreveu repudiou a situação de Pardal Mallet e José do Patrocínio, que haviam sido degredados a Cucuí, na Amazônia, após terem sido afastados do funcionalismo público e fundado um jornal de oposição ao governo chamado *O Combate* (SOUZA, 2005).

Ao final de suas considerações a respeito do tratamento de Vasques ao tema, contradizendo as afirmações com as quais iniciara suas reflexões, Marzano observou que: “Apesar da forma ambígua com que Vasques [...] rejeitava [a política], todos os assuntos por ele abordados, inclusive a identidade dos artistas, os espetáculos em cartaz e o carnaval, tinham forte sentido político, uma vez que estavam inseridos nos grandes debates acerca da civilização do país” (MARZANO, 2008, p.201).

Francisco Correa Vasques, ou ‘O Vasques’, ainda era jovem, mas já possuía longa carreira e grande fama quando, no início de 1868, inaugurou sua primeira companhia dramática, a *Associação Dramática Nacional*, que, inicialmente, dava espetáculos no *Teatro Lírico Fluminense*, à noite. O evento da noite de inauguração - 2 de março de 1868 - foi anunciado como uma grande festa, com esmerada decoração em homenagem aos “brilhantes feitos do exército brasileiro e da esquadra imperial (...) à vista do grande triunfo obtido pelo exército brasileiro às margens do Prata”⁷³. De acordo com a programação do espetáculo, tão logo D. Pedro II aparecesse na tribuna imperial, seria iniciado o Hino Nacional, em seguida, o ator Vasques apresentaria uma

⁷³ **CORREIO Mercantil**: e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.61, p.4. 2 mar.1868.

“cena patriótica” de sua própria autoria intitulada, *O Brasil e o Paraguai*. Ao final da mesma, haveria a representação de um quadro vivo “representando o Brasil esmagando o Paraguai”. A peça principal da noite foi o drama em dois atos *Cinismo, Ceticismo e Crença*, do escritor português César de Lacerda, seguida de um bailado dançado pelas bailarinas Ferrari e Baderna que terminavam seu número abraçando a bandeira brasileira. Finalizando a noite, seria apresentada a comédia em três atos *Casamento Singular*. Interessante ressaltar que, já em 14 de março do mesmo ano, outra festa artística que contaria com a presença de Imperador fora organizada. A comemoração seria pelo aniversário da Imperatriz Tereza Cristina, para o qual se anunciava outra peça de César de Lacerda, *S. Sebastião Defensor da Igreja* ⁷⁴ que ficou em cartaz até a segunda quinzena de abril ⁷⁵, tendo retornado no mês seguinte ⁷⁶.

Dois meses depois da inauguração da *Associação Dramática Nacional*, ela passou a dar espetáculos vespertinos ⁷⁷ no *Eldorado* ⁷⁸, onde era anunciada primeiramente como *Associação Dramática do Teatro Lírico* ⁷⁹ e, em seguida, somente como *Associação Dramática dirigida pelo artista Vasques* ⁸⁰. Aos poucos, a companhia dirigida por Vasques foi deixando de apresentar-se no *Lírico Fluminense* e, como já vimos, ocupou regularmente o novo teatro.

Integravam a companhia incipiente o casal de atores Júlia ⁸¹ e Jacintho Heller, João Severiano da Costa Galvão, Estanisláo Barroso Pimentel, André Avelino de Amorim, Joaquim, Clotilde, Ana Costa e Ricardina ⁸². Ainda no mesmo ano, juntar-se-iam a estes: Maria Virgínia Carmide, Gilda Paradiço, Marcelina Câmara ⁸³, Rosina A. da Silva Moniz ⁸⁴, Josephina Cordal ⁸⁵, Guilherme José do Rego, Francisco Xavier da

⁷⁴ **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.72, p.4. 13 mar.1868.

⁷⁵ **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.108, p.4. 19 abr.1868.

⁷⁶ **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.122, p.4. 3 mai.1868.

⁷⁷ Os espetáculos vespertinos eram realizados, geralmente, às 16h30. Boa parte de seu público constituía-se de funcionários do comércio, os denominados caixeiros. Para maiores informações sobre a presença desse público nos teatros da Corte, ver: SOUZA, 2007.

⁷⁸ Os nomes *Phenix Dramática*, *Teatro Eldorado* e *Teatro Francês* se misturam nos anúncios de acordo com os horários das seções e as empresas ou grupos que se apresentaram a partir de 10 de maio de 1868. Mas todos se referem ao mesmo endereço, Rua da Ajuda, nº57. (**Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868; **Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.137, p.4. 18 mai.1868).

⁷⁹ **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.137, p.4.18 mai.1868.

⁸⁰ **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.143, p.4. 24 mai.1868.

⁸¹ O *debut* de Júlia Heller nos palcos foi em 24 de março de 1856 no drama de L.A. Burgain *Pedro-sem que já teve e agora não tem*, *Teatro de São Januário* (**CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.82, p.4. 23 mar.1856.)

⁸² **CORREIO Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.61,p.4. 02 mar.1868.

⁸³ NOTÍCIAS Diversas. Phenix Dramática **Correio Mercantil:** e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.204, p.1.25 jul.1868.

⁸⁴ VARIEDADE. **A Vida Fluminense.** Rio de Janeiro, ed. 36, p. 341. 05 set.1868.

Silva Lisboa ⁸⁶. Assim como o próprio Vasques, alguns desses atores (Heller, Julia Heller e Pimentel) eram remanescentes da companhia dramática do ator e diretor português Furtado Coelho, que, na ocasião, ainda funcionava no *Teatro Ginásio Dramático* ⁸⁷. Heller e Vasques já trabalhavam juntos desde os tempos em que faziam parte da companhia dirigida pelo falecido João Caetano dos Santos (1808-1863), no *Teatro São Pedro de Alcântara* ⁸⁸ e ainda permaneceriam juntos durante a maior parte de suas carreiras.

A saída definitiva de Vasques do *Ginásio Dramático* fora motivada por sérios desentendimentos entre o ator e o empresário da companhia. A “desinteligência” entre os dois artistas ganhou ampla repercussão na imprensa, em meados do ano de 1867 (5 a 7 de julho). O cômico Vasques, principal estrela da companhia de Furtado Coelho, publicou no *Jornal do Comércio* uma carta na qual Furtado lhe repreendia por algumas indisciplinas e tentava justificar a redução salarial a ele imputada após a contratação do ator Martins. Como a carta veio à luz na imprensa por iniciativa do próprio Vasques, ele anexou à mesma uma resposta irônica e acusatória a Furtado Coelho. Ambos trocavam acusações, remexiam em problemas do passado e acusavam-se mutuamente pela responsabilidade da saída de Vasques da companhia. A principal acusação de Furtado contra Vasques era sua falta de compromisso e responsabilidade em relação aos ensaios, espetáculos e suas consecutivas faltas por “indisposição”, o que julgava ser resultado da vida boêmia levada por aquele artista. Vasques, em resposta, dirigiu insultos a Furtado Coelho, chamando-lhe de ator medíocre e de empresário avarento. Em sua própria defesa, Vasques dizia que a redução salarial era inaceitável e significava, na verdade, uma maneira de o empresário forçá-lo a pedir demissão. Este, por sua vez, talvez tentando eximir-se da responsabilidade do desligamento de Vasques, explicava que o pedido de demissão foi uma decisão do ator diante da recusa do novo ordenado, e que

⁸⁵ Vinda diretamente do Ginásio de Lisboa. Cf: EDITORIAL. . **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.38, p.446 e 447. 19 set.1868.

⁸⁶ NOTÍCIAS Diversas. Phenix Dramática **Correio Mercantil**: e Instrutivo Político Universal. Rio de Janeiro, ed.204, p.1.25 jul.1868; **ALMANAK Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro**, 28º ano, 1871.

⁸⁷ Furtado Coelho reassume a direção do *Teatro Ginásio Dramático* em março de 1865 (Cf: **TEATRO do Ginásio. Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.57, p.2. 25 fev.1865). Júlia Heller aparece em vários anúncios no *Ginásio Dramático*, ao lado de seu marido Heller. Vasques e Clotilde, já faziam parte da companhia mesmo antes do retorno de Furtado Coelho (cf: ANÚNCIOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo Político Universal**. Rio de Janeiro, p.4. 11 mai.1862. Clotilde não aparece mais nos anúncios depois de 1865. Heller, Pimentel e Vasques aparecem juntos em anúncio de 1866 (Cf: ANÚNCIOS. **Correio Mercantil, e Instrutivo, Político, Universal**. ed.13, p.4. 13 jan.1866).

⁸⁸ Um ano depois do terceiro incêndio, sofrido em janeiro de 1856, o Teatro São Pedro de Alcântara reabre graças aos esforços de João Caetano, que assume sua direção (Cf: RIO DE JANEIRO. Crônica Diária. **Diário do Rio de Janeiro**. ed.1, p.1. 01 jan.1858).

tal redução salarial se dera pela necessidade de contratar outro artista para substituir as consecutivas faltas de Vasques. A polêmica terminou dois dias depois, com a publicação de mais uma carta de Vasques. Furtado decidiu não dar prosseguimento àquela discussão pela imprensa ⁸⁹.

Assim, agrupando velhos amigos e outros artistas com os quais já havia trabalhado, Vasques formou e dirigiu a nova companhia até abril de 1870. Quase 60 diferentes títulos de peças foram anunciados no *Teatro Phenix*, durante os dois anos em que esteve à frente da companhia ⁹⁰. Como foi comum naquele período, em cada noite, os jornais anunciavam um extenso e variado programa que podia contar com dramas, comédias, números de ginástica, música e bailado. As cenas cômicas e demais comédias curtas geralmente abriam o espetáculo ou serviam de intermédio entre uma peça e outra. A essas pequenas peças seguiam-se composições maiores, como dramas, comédias, operetas ou óperas em dois ou mais atos.

No quadro 1 (abaixo), foram listados e contabilizados os gêneros de espetáculos dramáticos e líricos que tiveram lugar no *Phenix*, durante o período em que foi capitaneado por Vasques. Tais gêneros foram registrados conforme denominados em seus próprios anúncios, na imprensa. Assim, encontraremos gêneros um tanto incomuns como comédia-drama ou triálogo cômico, e mesmo peças sem especificação de gênero. Os números ginásticos, danças, exposições da orquestra, hinos e poemas lidos ficaram de fora desta listagem, uma vez que o centro do espetáculo era a peça dramática.

⁸⁹ Para maiores detalhes sobre a polêmica envolvendo Vasques e Furtado Coelho, ver: MARZANO, 2008, p.92.

⁹⁰ Entre maio de 1868 e abril de 1870. Para chegarmos a esse número de quase 60 títulos, analisamos os seguintes jornais e edições: *Correio Mercantil* (de 1 de janeiro a 9 de maio de 1868, por amostragem, de 10 de maio a 15 novembro de 1868, todos os exemplares); *Diário do Rio de Janeiro* (de julho de dezembro de 1868, todas as edições; de janeiro a dezembro de 1869, todas as edições; de 1 janeiro a 12 dezembro de 1870, por amostragem); *Vida Fluminense* (dia 25 de dezembro de 1868 ed.52); *Jornal da Tarde* (27 novembro a dezembro de 1869, exceto de 23 a 31 de dezembro de 1869, todos os exemplares; (1 de fevereiro a 31 de dezembro de 1870, todos os exemplares) *Vida Fluminense* (1 de janeiro a 5 de dezembro de 1869, por amostragem); *Dezesseis de Junho* (12 de setembro a 23 dezembro de 1869, por amostragem; de 6 janeiro a 2 de julho de 1870, por amostragem); *Diário de Notícias* (1 de agosto a 26 de dezembro de 1870, por amostragem).

Quadro 1- Relação dos gêneros das peças apresentadas pela *Companhia Dramática dirigida pelo Artista Vasques*

Número de peças	Gênero e observações
11	Cenas cômicas. Obs: Autores: Francisco Correa Vasques; Magalhães (Ator); Eugênia Câmara. (Duas não tiveram sua autoria divulgada nos anúncios).
7	Comédias em 1 ato Obs: Uma delas ornada de música.
1	Comédia Vaudeville. Obs: Os Cavaleiros de Pince-Nez
6	Comédias com 2 ou mais atos.
5	Operetas. Obs: Todas com música de Offenbach. Em 1 ato: <i>A Rainha Crinoline ou o Reinado das Mulheres</i> e <i>A Ilha das Cobras nas vésperas da descoberta do Brasil</i> (imitação da opereta <i>l'Ile de Tulipatan</i>). Em 3 atos, <i>O Senhor Mello Dias Amante das Mesmas</i> e <i>O Fechamento das Portas</i> . Sem designação do número de atos, <i>Barba de Milho</i> (paródia de <i>Barbe-Bleue</i>).
1	Triálogo cômico. Obs: Tchang-Tchin-Bung.
13	Dramas com 2 ou mais atos. Obs: Um “aparatoso drama”, um “drama de grande espetáculo”, um “grande drama popular”.
1	Comédia-Drama em 2 atos. Obs: O Gaiato de Lisboa
1	Ópera Obs: <i>O Duende</i>
1	Ópera bufa. Obs: <i>Orpheu nos Infernos</i>
1	Foille carnavalesca. Obs: Possivelmente uma cena cômica.
1	Cena Dramática. Obs: <i>A Passagem de Humaitá</i> , de autoria de Cordeiro.
2	Paródias de Óperas. Obs: Uma de ópera bufa e uma da ópera <i>O Trovador</i> .
6	Sem gênero especificado.
57	Total

Fontes: *Correio Mercantil* (de 1º de janeiro a 9 de maio de 1868, por amostragem, de 10 de maio a 15 novembro de 1868, todos os exemplares); *Diário do Rio de Janeiro* (de julho de dezembro de 1868, todas as edições; de janeiro a dezembro de 1869, todas as edições; de 1º de janeiro a 12 dezembro de 1870, por amostragem); *Vida Fluminense* (dia 25 de dezembro de 1868 ed.52); *Jornal da Tarde* (27 novembro a dezembro de 1869, exceto de 23 a 31 de dezembro de 1869, todos os exemplares; (1º de fevereiro a 31 de dezembro de 1870, todos os exemplares) *Vida Fluminense* (1º de janeiro a 5 de dezembro de 1869, por amostragem); *Dezesseis de Junho* (12 de setembro a 23 dezembro de 1869, por amostragem; de 6 de janeiro a 2 de julho de 1870, por amostragem); *Diário de Notícias* (1º de agosto a 26 de dezembro de 1870, por amostragem).

É preciso que estejamos cientes de que o fato de as definições de gênero terem sido extraídas dos próprios anúncios – já que grande parte desses textos foram perdidos – expõe-nos a uma certa margem de erro quanto à intenção de dividi-las em peças sérias

e ligeiras. Isso se dá porque a encenação de um drama anunciado como “aparatoso”, ou “grande drama popular ornado de música” certamente apregoava uma peça que dedicava grande investimento na *mise en cene* e menor preocupação com as qualidades literárias do texto. Outro problema com o qual temos que lidar, ao trabalhar com tais números, é que os jornais pesquisados ⁹¹, por um lado, não cobrem todos os dias do período em xeque (devido a edições irregulares ou coleções incompletas) e, por outro, nem sempre trouxeram os anúncios da empresa *Phenix*, que talvez estivesse anunciando em outros jornais que se encontravam fora de nosso escopo⁹². Mesmo sem podermos trabalhar com uma exatidão quantitativa, os números e títulos que pudemos recuperar depois de vasta pesquisa nos possibilitaram perceber, na origem da companhia, uma tentativa de estabelecer um repertório diferente daquele que se estabeleceu com o passar do tempo e ficou instituído como a história/memória da companhia.

Feitas essas ressalvas, podemos observar que a tabela 1 mostra que o maior número das peças anunciadas pode ser classificado como teatro ligeiro, alegre ou musicado, 30 no total (somando-se as cenas cômicas, comédias em 1 ato, comédia vaudeville, opereta, trílogo-cômico, ópera bufa, *foilie* carnavalesca, paródia e ópera). Um número significativo de títulos, 21, aproxima-se das peças dramáticas, formalmente identificadas com o romantismo ou com o realismo (somando-se as comédias em 2 ou mais atos, dramas em 2 ou mais atos, comédia-drama em 2 atos e cena dramática).

Convém esclarecer que as peças menores, como as cenas cômicas, cenas dramáticas e as comédias em um ato, não se exibiam como atração principal da noite, mas sim como uma espécie de espetáculo auxiliar. Se considerarmos apenas as atrações principais, veremos que o número de espetáculos cuja principal peça foi um drama ou uma comédia que não se identificava com o gênero ligeiro, 20 no total⁹³, é maior que o número de espetáculos em que a atração principal foi uma paródia de opereta ou uma ópera bufa (quadro 2).

⁹¹ Em 1868, *Correio Mercantil* (de 1º de janeiro a 9 de maio por amostragem, de 10 de maio a 15 novembro, todos os exemplares); *Diário do Rio de Janeiro* (de julho a dezembro, todos os exemplares); *Vida Fluminense* (dia 25 de dezembro ed.52). Em 1869: *Diário do Rio de Janeiro* (de janeiro a dezembro, todos os exemplares), *Jornal da Tarde* (27 novembro a dezembro, exceto de 23 a 31 de dezembro, todos os exemplares) *Vida Fluminense* (1º de janeiro a 5 de dezembro, por amostragem); *Dezesseis de Junho* (12 de setembro a 23 de dezembro, por amostragem). Em 1870, *Dezesseis de Julho* (de 6 de janeiro a 2 de julho de 1870, por amostragem); *Jornal da Tarde* (1º de fevereiro a 31 de dezembro, todos os exemplares); *Diário de Notícias* (1º de agosto a 26 de dezembro, por amostragem); *Diário do Rio de Janeiro* (de 1º de janeiro a 12 de dezembro, por amostragem).

⁹² Como exemplo, podemos citar o *Jornal do Comércio*.

⁹³ Dentre os 21 títulos que, ao menos formalmente aproximam-se da escola romântica ou realista somente a “cena dramática” foi considerada como peça auxiliar.

Quadro 2- Número de peças ligeiras, alegres ou musicadas que serviram como atração principal da noite

Num. de Títulos	Tipo de peça de acordo com seu tamanho
20	Auxiliares (cenas cômicas, comédias em um ato, triálogo-cômico, cena dramática e <i>foilie</i> carnavalesca).
10	Atração principal (vaudevilles, operetas, ópera-bufa, paródias, ópera).
30	Total de peças ligeiras, alegres ou musicadas.

Também não foi insignificante a presença de autores nacionais ou portugueses entre os que escreveram ou traduziram peças encenadas pela companhia neste período. Além do próprio Vasques, que escreveu e atuou em diversas cenas cômicas; constam, entre os brasileiros (assim considerados por serem nascidos no Brasil) ou portugueses residentes no Brasil, nomes como o dos atores Magalhães, Eugênia Câmara (1837 - 1874) e José Maria Dias Guimarães (18-- - 1885) e de escritores como, José de Alencar (1829 - 1877), Joaquim Garcia Pires de Almeida (1844 - 1873), Joaquim Manoel de Macedo (1820 - 1882), Francisco Pinheiro Guimarães (1832 - 1877), Severiano Cardoso (1840 - 1907), Augusto de Castro (1833 - 1896) (paródias), Aquiles Varejão (1834-1900) (tradução) e J. M. Machado de Assis (1839 - 1908) (tradução). Já entre os portugueses que produziram e viveram em Portugal, temos Alfredo Hogan (1830-1875), Ernesto Biester (1829-1880), Aristides Abranches (1832-1892), Jorge de Faria (18-- - ?), José de Almada e Lencastre (1828- ca.1862), Alfredo Calleya (18-- - ?) e Augusto César de Lacerda (1829-1903) ⁹⁴. Essa presença de autores nacionais, ou de língua portuguesa no repertório da companhia de Vasques demonstra uma clara tentativa de inserir a produção de tais escritores nos palcos da Corte.

A primeira peça inédita estreada pela companhia, ou seja, que não fazia parte do repertório que o grupo já vinha apresentando desde a sua formação no ano anterior foi *Os Anjos do Fogo*, drama original brasileiro, em cinco atos, escrito pelo carioca Joaquim Garcia Pires de Almeida ⁹⁵.

⁹⁴ Para a identificação destes autores, foram usadas as mesmas fontes pesquisadas na construção do quadro 1.

⁹⁵ Filho de Joaquim Garcia Pires de Almeida e Maria Luiza Pires, Joaquim Garcia Pires de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, em dezembro de 1844, onde produziu poesias, peças teatrais originais e algumas traduções (BLAKE, 1898. p.139). Outra atividade importante de Joaquim Garcia Pires de Almeida foi a de crítico teatral (*A VIDA Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.94, p.1017. 16 out.1869; A. de C. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro. ed.98, p.1049. 13 nov.1869). No entanto, neste ponto de nossa pesquisa, ainda não encontramos o periódico em que Pires de Almeida escrevia, ou qualquer de seus artigos. Há indicações de que a publicação era mensal e que pertencia ao próprio Joaquim Garcia (A. de C. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro. ed.98, p.1049. 13 nov.1869), Com o mesmo sobrenome, o mesmo gosto pelas letras dramáticas e quase a mesma idade que seu irmão José Ricardo, nascido um ano antes (7 de setembro de 1843.Cf: BLAKE, 1898. p.139), o trabalho de diferenciação entre a produção escrita de um e outro autor se torna um pouco mais complexo.

Como aconteceu com muitas peças que se apresentaram em nossos teatros, não são conhecidos o original manuscrito ou qualquer publicação do drama, tendo permanecido desconhecido, até o momento, até mesmo seu enredo. Contudo, em nossas pesquisas, identificamos um pequeno resumo que fora publicado na *Vida Fluminense* alguns dias depois da estreia e que consideramos importante transcrever abaixo. A transcrição de tal síntese se faz relevante não apenas por seu ineditismo, mas também porque, a partir dela, podemos perceber algumas raízes e filiações de Pires de Almeida na produção de seu drama:

Carmo [...] é uma menina pobre e honesta, que, por necessidades da vida, sujeita-se a servir de modelo na Academia de Belas Artes, em companhia de duas libertinas – Conceição e Virgínia. Ricardo, estudante da Academia de Belas Artes é fulminado pelo amor mal vê Carmo.

Acrescentem a isto inúmeras e prolongadíssimas dissertações sobre estética, plástica e não sei mais que e terão ideia exata do prólogo.

No primeiro ato Carmo já é discípula que dá quinau [sic] nas duas professoras de perdição. Como se operou a transição, não sabemos; o que vimos foi que ela vivia em companhia de certo comendador rico, até o momento em que foi, por sua vez, fulminada pelo amor logo que se encontrou com Ricardo.

No segundo ato é Carmo a fiel companheira de Ricardo. Abandonou o mundo de loucuras. Vive para seu amante e só para ele; mas, por uma dessas extravagâncias que o dramaturgo explicará, continua o comércio de amizade com Virgínia e Conceição.

Conceição instigada pelo comendador, fomenta uma intriga, de que resulta ser Carmo abandonada pelo seu amante.

O terceiro ato passa-se em pleno carnaval. Mascarados, ceia, discursos, brindes, arrufos, gargalhadas, lágrimas, que sei eu? Desce o pano não tendo o entrecho caminhado um passo.

No quarto ato aparece Carmo moribunda. Fugiu do hospital, onde falecera na véspera Virginia, que fora levada para o anfiteatro. Ricardo ajoelha aos pés de Carmo e pede-lha perdão. Ela morre sem receber os últimos socorros espirituais, e sem ao menos declarar que moléstia a faz baixar a sepultura⁹⁶.

Em seu drama, Pires de Almeida lançou mão do já desgastado tema da mulher que se prostitui por necessidade, mais tarde, apaixonou-se, regenerou-se, mas chega a um fim trágico. O tema da cortesã apaixonada era caro à escola romântica, contudo também foi utilizado na peça que marca a estreia do realismo nos palcos franceses, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1852)⁹⁷, inúmeras vezes apresentada nos palcos

⁹⁶ TEATRO. *A Vida Fluminense*, ed. 31, 01 ago.1868, p.362 e 363.

⁹⁷ Em *A Dama das Camélias*, a novidade estava no tratamento dado ao assunto. Para Elisabeth Azevedo (2000, p.63): “O elemento diferenciador é a observação, a descrição de todo um ambiente de forma verdadeira e viva”.

brasileiros. A mais de uma década da estreia de *Anjos do Fogo*, tal temática já fazia parte de nossa produção, a exemplo do drama *Lucíola*, de José de Alencar (1855). Pires de Almeida, em seu “drama original brasileiro”⁹⁸, inseriu o tema na realidade do Rio de Janeiro, usando, como pano de fundo, a Academia Imperial de Belas Artes, o carnaval e a “sala de um dos principais hotéis da Corte”⁹⁹.

Apresentando alguns problemas na originalidade do assunto e no enredo dramático, o drama foi recebido com ressalvas por parte da crítica. Contudo, é possível perceber, na mesma, um tom comum de incentivo a um autor jovem de quem se esperava um futuro promissor no mundo das letras e em quem se apostava para oferecer novas contribuições em benefício do erguimento da literatura dramática nacional. Podemos citar como exemplo uma das críticas publicadas no *Correio Mercantil*:

Se o espectador inteligente descobre mais de um senão, encontrará também mais de uma beleza, que auguram ao jovem autor do drama um futuro lisonjeiro na carreira que trilha. O assunto, além de não ser novo, não é edificante por sua natureza. Felizmente, porém, as situações brilhantes e as louçanias do estilo podem afastar da tese que a peça desenvolve a atenção dos espectadores¹⁰⁰.

Ainda mais direto que o redator do *Correio* em incentivar a produção nacional foi Vieira Souto, ao publicar suas opiniões a respeito do drama nas colunas pagas do *Diário do Rio de Janeiro*:

Não somos crítico, nem temos essa pretensão. *O sentimento do patriotismo impeliu-nos a soltar estas poucas palavras*, como uma animação ao novo dramaturgo, em cuja estreia se nota muito trabalho e muita força de vontade, e nos tempos que correm os dramaturgos são mui raros, para que deixemos de saudar o Sr. Joaquim G. Pires de Almeida¹⁰¹.

A cobrança do aspecto moral no drama, conforme encontramos no artigo do *Correio Mercantil* revela uma crítica ainda muito preocupada em ver representados nos palcos os elementos caracterizadores de um drama tipicamente realista. Dessa forma, percebe-se certa “exigência realista” por parte de alguns espectadores do drama que se

⁹⁸ Assim anunciado diversas vezes na imprensa. (Cf: D. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.25, p.290. 20 jun.1868; A. de C. Teatro – Os Anjos do Fogo. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 30, p.359. 27 jul.1868; TEATRO. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 31, p.362 e 363. 01 ago.1868; NOTÍCIAS Diversas - Phenix Dramática. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed.204, 25 jul.1868, p.1.

⁹⁹ NOTÍCIAS Diversas - Phenix Dramática. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed.204, p.1. 25 jul.1868.

¹⁰⁰ NOTÍCIAS Diversas - Phenix Dramática. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed.204, p.1. 25 jul.1868.

¹⁰¹ SOUTO, Vieira. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro ed.216, p.2. 7 ago.1868. Grifo nosso.

dedicaram a divulgar suas opiniões sobre o mesmo na imprensa. Por isso, a mistura de elementos desta escola com a escola romântica não agradou a alguns espectadores, entre eles, Vieira Souto:

O drama é moderno em toda acepção da palavra, é em parte da escola de Emilio Augier, e em parte da de Alexandre Dumas [Filho]: patenteia o caráter deste tempo e dele adota os princípios, os progressos e as aspirações; discute as tendências e aceita as transformações; apresenta a cena a casaca preta, o colete aberto, a calça apertada, e o vestido de cauda; deixa ver, entre outros personagens, um judeu luxuoso como Jacob; uma pecadora como Virginia; uma mulher de gelo, intrigante, perdida e escrava do dinheiro como Conceição; um estudante estroina como Aguiar; e um velho gaiateiro como o comendador Lessa. Não resta, pois, dúvida de que tudo isto se passa em nosso tempo.

Se assim é, mal andou o Sr. Pires de Almeida dando uma linguagem tão elevada, já não diremos a estudantes de belas artes, porém a mulheres do tom, linguagem que muito apreciamos, mas que entretanto se acha em desacordo com a educação que tem essa gente no Brasil¹⁰².

Remetendo à influência dos maiores autores do realismo francês, Augier e Dumas Filho, Vieira Souto colocou o drama de Pires de Almeida entre a produção dramática mais respeitada de seu tempo. O drama era “de casaca”, portanto, realista, pois apresentava uma sociedade “burguesa” carioca, seus tipos, valores, conflitos, em um cenário contemporâneo e distinto. Seria então um descompasso que a linguagem dos personagens também não fosse adaptada à linguagem cotidiana, posto que esta era um elemento importante para a transmissão da ideia de realidade postulada pelos adeptos da “era de Dumas e de Augier”¹⁰³. Imbuído de uma linguagem edificante, tipicamente romântica, *Os Anjos do Fogo* suscitou ressalvas de Vieira Souto. Todavia, antes de expô-las, o comentarista teve o cuidado de anunciar as representações como “acontecimento literário de importância” e “o que temos tido de melhor em composições teatrais”¹⁰⁴. Além disso, diferentemente da opinião de seu colega redator do *Correio Mercantil*, enfatizou a presença do tão desejado aspecto moralizante¹⁰⁵.

De acordo com Sacramento Blake, as duas peças apresentadas no *Phenix* seguidamente a *Anjos do Fogo* também foram escritas por Pires de Almeida, a saber, *A República dos Pobres* e *Os Estranguladores* (BLAKE, 1898. p.139). Contudo, as fontes

¹⁰² SOUTO, Vieira. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.216, 7 ago.1868.

¹⁰³ A expressão é de Augustin Filon, (*apud* FARIA, 1993).

¹⁰⁴ SOUTO, Vieira. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.216, 7 ago.1868.

¹⁰⁵ SOUTO, Vieira. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.216, 7 ago.1868.

jornalísticas nos indicam que a primeira é uma peça de L. Thiboust e Ernesto Blum traduzida por certo Sr. Guanabara¹⁰⁶ de quem não sabemos o verdadeiro nome. A segunda é uma adaptação para o teatro do famoso folhetim de Ponson Du Terrail, a que os anúncios e artigos publicados na imprensa naquela ocasião remetem a autoria a Vasques¹⁰⁷.

Outras peças que serviram de mote a várias críticas na imprensa suscitando a questão do teatro no Brasil como *Coração e Espada* (1870), drama histórico ambientado na Guerra do Paraguai por um autor que fora testemunha ocular dos conflitos, indicam autoria do “Sr. Pires de Almeida”, mas não sabemos se foi escrita por Joaquim Garcia Pires de Almeida ou por seu irmão José Ricardo Pires de Almeida¹⁰⁸

O drama *Os Anjos do Fogo* ganhou destaque na crítica teatral da imprensa. As ressalvas feitas à falta de inovação no assunto¹⁰⁹ e às questões referentes à fidelidade da peça à escola moderna, ou seja, ao realismo, apenas mostram a seriedade com que foi recebido no mundo das letras. Não é demais lembrarmos que Vieira Souto considerou o drama “moderno em toda acepção da palavra”¹¹⁰. Ambientado na época contemporânea, tanto em relação aos princípios quanto às aspirações ao progresso retratados no mesmo, era “em parte da escola de Emilio Augier, e em parte da de Alexandre Dumas”¹¹¹. Por isso a escolha da linguagem formal e rebuscada, sem a adequação da mesma aos tipos sociais representados – como o estudante da Academia Imperial de Belas Artes e a prostituta – foi motivo de ressalvas.

Anjos do Fogo era uma peça moderna com linguagem romântica e assunto comezinho, mas saída da pena de um autor brasileiro e, por isso, principalmente, teve

¹⁰⁶ NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 236, p.1. 27 ago.1868.

¹⁰⁷ O *Correio Mercantil* noticia que Vasques aproveitou do romance as situações mais salientes e apropriadas aos efeitos teatrais e encadeou-as “de modo que os lances difíceis e mesmo inexplicáveis com que Ponson Du Terrail aduba a sua obra aparecem reproduzidos ao vivo no palco. O Sr. Vasques dividiu, ou antes resumiu os Estranguladores em sete capítulos, e soube com habilidade fechá-los no momento em que o célebre herói pratica uma daquelas ações mais prestigiosas.” NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.254, p.1. 15 set.1868.

¹⁰⁸ Cf: GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, p.2, ed.116, 14 mar.1870, outras críticas e comentários a respeito do drama e seu autor podem ser encontradas em: GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio – Por paus e por pedras. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, p.1. ed. 64, 06 mar.1870; GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio – Por paus e por pedras. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed..71, p.1, 13 mar.1870; A. de A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.115, p.80 e 81. 12 mar. 1870). Também identificamos como sendo de sua autoria a peça *As mulheres do Palco* (cf: SILVA, 2008).

¹⁰⁹ NOTÍCIAS Diversas. Phenix Dramática **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, p.1. ed.204, 25 jul.18681.

¹¹⁰ J.J. da Cunha Vieira Souto. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 216, p.2. 07 ago. 1868.

¹¹¹ J.J. da Cunha Vieira Souto. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 216, p.2. 07 ago. 1868.

potencial para impulsionar diferentes críticos a contribuir para a afirmação e aperfeiçoamento da mesma a fim de que novos literatos brasileiros se sentissem incentivados a participar do mundo teatral. Antes dessa estreia, contudo, Vasques já tinha levado aos palcos do novo teatro, onde se instalara com sua companhia, vários dramas como: *O Último dia dos Jesuítas em Portugal*, drama histórico português que fora anunciado como “drama de grande espetáculo em oito quadros”¹¹², autoria de Alfredo Hogan; *Abnegação*, drama em quatro atos do prestigiado autor português Ernesto Biester - que voltaria aos palcos várias vezes¹¹³ -; *O Gaiato de Lisboa*, “comédia-drama em dois atos” imitada do *Gamin de Paris* por José Ricardo Pires de Almeida¹¹⁴; *O Casamento Singular*, comédia em três atos de José de Almada e Lencastre¹¹⁵; *O Suplício de uma mulher*, drama de Emile Gerardin e Alexandre Dumas Filho traduzido por Machado de Assis¹¹⁶; *As Mulheres de Mármore*, drama em quatro atos e um prólogo, traduzido por César de Lacerda do original dos franceses Théodore Barrière e Lambert Thiboust¹¹⁷ e duas peças menores *Tching-Tchang-Bung*, “triálogo cômico” de Augusto de Castro¹¹⁸ e *Soirée de Carnaval*, anunciada como “foilie carnavalesca” escrita e atuada pelo próprio Vasques¹¹⁹.

O drama *Os Anjos do Fogo* ganhou destaque na imprensa e, como já foi destacado, as ressalvas feitas apenas mostram a seriedade com que foi recebido no mundo das letras. O tom geral das críticas foi de incentivo ao autor novel. Apesar da benevolência com que foi tratado pela imprensa, *Os Anjos do Fogo* alcançaram pouco mais de uma dezena de apresentações. No mês seguinte, outra peça séria se anunciava, *A República dos Pobres*, drama em cinco atos de L. Thiboust e Ernesto Blum traduzido por alguém que assinava como Sr. Guanabara¹²⁰. O drama não obteve a mesma recepção por parte da imprensa que o seu precedente. Assim como o texto de *Os Anjos do Fogo*, esse também desapareceu, mas os registros nos indicam que foi uma peça

¹¹² ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868.

¹¹³ ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.136, p.4. 17 mai.1868.

¹¹⁴ ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.140, p.4. 21 mai.1868.

¹¹⁵ ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.1, p.4.1 jan.1868.

¹¹⁶ ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.168, p.4. 18 jun.1868.

¹¹⁷ *DIÁRIO de Notícias*. Rio de Janeiro. ed.3, p.4. 21 jun.1868.

¹¹⁸ ESPECTÁCULOS. *Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro, ed.168, 18 jun.1868.

¹¹⁹ *DIÁRIO de Notícias*. Rio de Janeiro. ed. 3, p.4. 21 jun.1868.

¹²⁰ *DIÁRIO de Notícias*. Rio de Janeiro, ed.245, p.4. 06 set.1868.

preocupada com a representação da estética realista, ao menos no que concerne à representação. A crônica teatral da *Vida Fluminense* ressaltou: “Na última cena do 3º ato [...] o espectador, esquecendo por vezes o local onde se acha, sente-se transportado suavemente às regiões da verdade”¹²¹. A crítica, mesmo a negativa, ressaltava o esforço dos artistas para “salvar o drama” e do cuidado na escolha dos acessórios e na construção do cenário¹²². Contudo, isso não bastou para que *A República dos Pobres* emplacasse e obrigou a companhia a intercalar suas apresentações com a de outras peças já consagradas¹²³ e combiná-la a cenas cômicas já aplaudidas como *Rocambole no Rio de Janeiro*. Diante disso, ensaiava um novo espetáculo, para ser estreado no mês seguinte. *Os Estranguladores*, assim como a cena cômica *Rocambole no Rio de Janeiro*, havia sido extraído do romance folhetim francês *As Proezas de Rocambole*, de Ponson du Terrail¹²⁴.

Com *Os Estranguladores*, drama anunciado como “aparatoso”¹²⁵, Vasques já começou a dar indícios de uma maior preocupação com a *mise en cene* do que nas outras peças até então encenadas. Ao que foi apontado pela crítica, esse investimento no visual da peça se deu em detrimento de seu valor como arte dramática; mas, em contrapartida, foi bem recebido pelo público, “retirando-se em uma das noites mais de duzentas pessoas por falta de lugar”¹²⁶. Na opinião de Augusto de Castro, que assinava como A. de C. ao escrever para *A Vida Fluminense*, o drama não pode “ser apresentado

¹²¹ A. de A. Crônica Teatral. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 34, p. 399 e 406. ago.1868.

¹²² NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed. 236, p.1.27 ago.1868.

¹²³ A primeira, *O Poder do Ouro*, era um drama em quatro atos que algumas fontes remetem a José Maria Dias Guimarães (Cf: INFORMAÇÕES do Arquivo Nacional Torre do Tombo, disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4320459>) e outras a Maria Ribeiro, dramaturga brasileira (Cf: D. MARIA Ribeiro. Publicações a Pedidos. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.145, 28 mai.1870; ANDRADE, 2008.) O drama foi apresentado no Rio de Janeiro pelo menos desde 1860 (NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.58, p.1. 22 mai.1860). Voltou aos palcos em 1868 anunciado como “muito e sempre aplaudido [...] original português” (ESPETÁCULOS. Teatro Phenix Dramática. **Correio Mercantil**: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.235, p.4. 29 ago.1868). Pela descrição dos atos (1º- A partida para o Brasil, 2º- O poder do ouro, 3º- A miséria, 4º- O ladrão de casaca), passava-se no Brasil. Dois anos depois, nas colunas pagas do *Diário do Rio de Janeiro*, a escritora Maria Ribeiro aparece doando o manuscrito do drama, que alega ser de sua autoria, à certa Sociedade Infantes do Diabo (Cf: D. MARIA Ribeiro. Publicações a Pedidos. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.145. 28 mai.1870). A outra peça é *História de uma Moça Rica*, drama em quatro atos de Pinheiro Guimarães, e que subiu aos palcos pela primeira vez em 1861, com a companhia do *Ginásio Dramático* (NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.273, p.1.06 out.1861).

¹²⁴ Sobre a repercussão dos folhetins de Ponson du Terrail no Rio de Janeiro. Cf: MEYER, 1996. Para Sílvia Souza, as adaptações de folhetins para o palco no Brasil, “começaram a aparecer com maior assiduidade nos anos 1860, justamente os da introdução de diferentes gêneros do teatro musicado no Rio de Janeiro, o que nos leva a sugerir que os romances-folhetim também contribuíram para esta expansão”. (SOUZA, 2011, p.5)

¹²⁵ Anunciado como “aparatoso drama em 7 quadros”, de Francisco Corrêa Vasques, extraído do romance *As proezas de Rocambole* de Ponson du Terrail. ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil**: e Instrutivo, político, Universal. Rio de Janeiro, ed.252, p.4. 13 set.1868.

¹²⁶ A. de C. Editorial. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.446 e 447.19 set.1868.

como primor da arte. Não. Contém defeitos; mas é escrito em linguagem correta, e abunda em situações lindíssimas, que sempre promovem estrepitosos aplausos”¹²⁷. Elogiando a esmerada *mise em cene*, o jornalista termina seu comentário apontando o resultado da escolha de Vasques “*Os Estranguladores* são uma verdadeira mina de ouro para a *Phenix Dramática*”¹²⁸. Apesar dos elogios, inclusive pela adaptação do romance ao palco¹²⁹, uma visão negativa em relação ao sucesso do drama começava a se desvelar, mesmo que ironicamente, na imprensa.

Rocamble [é] o romance mais elástico que conheço, e [...] não menos elástico [é] o sabor com que o público desta boa cidade está há cerca de três anos engolindo aqueles estranguladores carapetões... Não há nisto censura para a *Phenix Dramática*, nem para quantos tiram proveito de Rocamble. O Ginásio com ele já fez a sua fêria, S. Pedro tentou fazê-la, o Lyrico imitou-os. [...] Ou seja *questão de cifras pelas cifras, ou de arte pela arte*, o que é verdade é que tanto direito tem uns como outros para sob pretexto da arte irem juntando algumas cifras à direita da unidade.¹³⁰

Cifras e arte, ou lucro e arte, portanto, aparecem mais uma vez como objetivos incompatíveis e o enriquecimento do empresário, com raras exceções, malvisto pela opinião pública. O último esforço de Vasques como diretor da *Phenix* no sentido de tentar compatibilizar tal dicotomia foi a apresentação de *Estátua da Dor*, drama em sete quadros, traduzido e adaptado, por M. J. da Silva Guanabara, do drama *Le Martyre du coeur*¹³¹. A representação foi elogiada até mesmo pelo sisudo *Jornal do Comércio*¹³². Entretanto, estreando em 16 de outubro, o drama não durou três dias em cartaz. O diretor até parecia prever a má recepção por parte da bilheteria, já que, junto ao anúncio

¹²⁷ A. de C. Editorial. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.446 e 447.19 set.1868.

¹²⁸ A. de C. Editorial. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.446 e 447.19 set.1868.

¹²⁹ NOTÍCIAS Diversas - *Phenix Dramática*. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed.254, p.1. 15 set.1868.

¹³⁰ VISCONDE de A.. Folhetim. A Esmo. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro, ed.266, p.1. 27 set.1868. Grifo nosso.

¹³¹ *Le Martyre du Coeur*, drama em cinco atos, em prosa de autoria de Victor Séjour e Jules Brésil, representado pela primeira vez em Paris no teatro Ambigu-Comique, em 15 de março de 1858. A ação passa-se em Paris, em 1810 (SÉJOUR, 1859.).

¹³² “Ainda não vi a *Estátua da Dor* [...] na opinião dos mais entendidos, é o trabalho literário mais primoroso de quantos têm sido levados à cena pela associação da *Phenix Dramática*”[...] “a coisa mereceu um estirado artigo na *Gazetilha do Jornal do Comércio*!!! Ora todos sabem que em matéria laudatória assemelha-se a *Gazetilha* aos jantares de alguns restaurantes a preço fixo, onde a par da mais desmedida parcimônia no quantum das iguarias, se manifesta notável elegância na maneira de envolver um camarão em meia folha de couve lombarda, o que por certo agrada aos olhos sem ter a força de emudecer as exigências do estômago. Seja como for, entendo que se à opinião da *Gazetilha* juntarmos a *voxpopuli*, é fora de dúvida que *estátua da dor* poderá conservar-se por muito tempo no pedestal de glória, que a opinião pública lhe vai erguendo de dia para dia.”(A. de A. Acerca de Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.43, p. 514 e 515. 24 out.1868).

daquela estreia, comunicava os ensaios de uma opereta de sua lavra, chamada *Orpheu na Roça* (fig.8).

Figura 8 – Estreia de Estátua da Dor e ensaios de Orpheu na Roça

PHENIX DRAMATICA
 57 RUA DA AJUDA 57
 ASSOCIAÇÃO EMPREZARIA
 DIRIGIDA PELO ARTISTA
VASQUES
 HOJE
 SEXTA-FEIRA 16 DE OUTUBRO DE 1868
 BENEFICIO DA ACTRIZ
JULIA KELLER
 1ª representação do drama em 7 quadros, intitulado
A ESTATUA DA DOR
 traduzida do original francez dos Srs. Victor Séjour e Julio Brasil, *Le Martyre do coeur*, pelo Sr. M. J. da Silva Guanabara, e representado com grande successo no théâtre do Ambigu-Comique.

DENOMINAÇÃO DOS QUADROS.

- 1.º—O orgulho.
- 2.º—O sacrificio.
- 3.º—O cadaver.
- 4.º—O medalhão.
- 5.º—A mãe e a noiva.
- 6.º—O baile.
- 7.º—A vingança.

PREÇOS

Galerias.....	2\$
Cadeiras.....	2\$
Entrada geral...	1\$

Brevemente o
ORPHEO NA ROÇA.

Fonte: ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed.285, p.4.16 out.1868.

A opereta que celebrizou Francisco Corrêa Vasques é obrigatoriamente citada por todos os historiadores, ensaístas ou críticos teatrais que se debruçaram sobre o teatro ligeiro ou o entretenimento na segunda metade do XIX. Marco do processo de inserção do teatro musicado no Brasil, *Orpheu na Roça* é uma paródia ao *Orpheu nos Infernos* de Offenbach, maestro e compositor alemão. A história baseia-se na lenda grega de Orfeu que, apaixonado e inconformado com a morte de sua amada Eurídice, desce ao inferno para resgatá-la. Pela composição audaciosa e inovadora, Silvia Souza (2006) considerou Vasques um “Offenbach tropical”. Para a autora, o músico alemão baseou “sua opereta numa versão bastante peculiar da lenda e das óperas nela inspiradas, além de recheá-las de elementos satíricos” (SOUZA, 2006.p.238), sendo a principal dessas

inovações as do personagem *raisonneur*. Enquanto o *raisonneur* criado pelos realistas era “um porta voz das ideias moralizantes do autor às plateias” (SOUZA, 2006.p.239), o *raisonneur* de Offenbach era a opinião pública. Sempre vigilante às ações sociais de indivíduos e grupos, ela emite seus juízos pautada, principalmente, nas aparências. Dessa forma, o *raisonneur* offenbachiano colocava em evidência a hipocrisia, o cinismo e a falsidade do *raisonneur* realista, arauto da moral burguesa, “a razão encarnada em um homem”, conforme afirmou José de Alencar ¹³³. Nosso Offenbach dos trópicos aproveitou o *raisonneur*-opinião pública de *Orpheu nos Infernos* e ambientou sua paródia nos arrabaldes do Rio de Janeiro, mostrando-se um observador arguto da matéria histórica de seu tempo.

Orfeu emergiu como o músico Zeferino Rabeca; Morfeu, deus do sono, transformou-se em Joaquim Preguiça; Cupido passou a responder pelo familiar apelido Quinquim das Moças; e a Opinião Pública, o *raisonneur* da sua opereta, foi batizada com o nome de Chico da Venda. (SOUZA, 2006.p.242).

Em sua “imitação” da opereta, Vasques colocou sobre o tablado personagens até então quase apartados da sociedade retratada pela dramaturgia no Brasil, os homens livres pobres. Esses somente subiram em cena como protagonistas nas comédias de Martins Pena, tendo desaparecido nos “dramas de casaca”, ou relegados a papéis secundários na trama. Acreditamos que esse caráter do texto de Vasques contribuiu para que esses mesmos grupos sociais, que constituíam boa parte da população urbana, passassem, progressivamente, a se reconhecer nos palcos e frequentar os teatros. Mas este, talvez, tenha sido apenas um dos fatores que levaram a peça a quatrocentas representações. Na opinião de um crítico do *Correio Mercantil*, outras qualidades da paródia poderiam ser arroladas:

É que o Orpheu na Roça tem duas qualidades que são suficientes garantias para o merecido sucesso que tem tido. Nas cenas que apresenta, mais ou menos de nossa terra, aparece quase sempre o *ridendo castigat mores* em ditos bem cabidos e chistosos, em boas e felizes lembranças. E dos artistas que dispõe, quase do primeiro ao último, aparecem todos bem caracterizados e senhores dos seus papéis, que desempenham com inteligência. Assim pois, vale bem a pena assistir-se hoje na Phenix Dramática, ao Orpheu na Roça, ligeira, mas bem inspirada composição do Sr. Vasques.¹³⁴

¹³³ José de Alencar *apud* SOUZA, 1998.

¹³⁴ NOTÍCIAS Diversas. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, ed. 307, p.2. 08 nov.1868.

Fernando Antônio Mencarelli (2003, p.288) usou a expressão “dicotomias irremediáveis” para se referir a algumas oposições presentes no campo artístico oitocentista, tais quais: arte e diversão, colonizado e cosmopolita, erudito e popular. A leitura que o crítico do diário faz da opereta revela o quão aquelas “dicotomias” das quais tratou Mencarelli, apesar de existirem e se revelarem de maneira evidente, não são exatamente “irremediáveis” no momento em que Vasques apresenta sua produção.

O que podemos ver aqui é uma avaliação positiva de uma peça que evoca o riso. Não por essa única característica, mas porque, evocando-o, castiga a sociedade (*ridendo castigat mores*), cumprindo a determinação de uma estética realista e filiada à tradição clássica (FARIA, 1993). Podemos afirmar que, de certa forma, a citação acima admite a possibilidade de conciliação entre arte e teatro alegre. O redator do *Correio Mercantil* considera que o espetáculo compensa porque, apesar do “defeito” de ser ligeiro, é uma “bem inspirada composição”. Todavia, não podemos ignorar que o mesmo percebe, na opereta marco da avalanche ligeira no Brasil, uma intenção moralizadora e uma inspiração original, atributos que escritores brasileiros consagrados buscavam ao produzir uma literatura dita nacional.

Mesmo apresentando tais ressalvas, a crítica do *Correio Mercantil* foi uma das mais complacentes com o êxito que o teatro ligeiro, em geral, e *Orpheu na Roça*, em particular, receberam por parte da imprensa naquela ocasião. Podemos inferir que tais críticas devem ter incomodado Francisco Corrêa Vasques que, afinal, compartilhava de um ideal de arte dramática muito próximo ao projetado pelos dramaturgos românticos e realistas do início da primeira metade do século. Mas a má recepção que obteve por parte de alguns homens de letras não intimidou o empresário da *Phenix* a investir em novas montagens de operetas, apresentando, em seguida *Orpheu nos Infernos*¹³⁵, *A Rainha Crinoline ou o Reinado das Mulheres*¹³⁶ e *Barba de Milho*¹³⁷, todas com música de Offenbach. Daí em diante, o repertório da *Phenix* foi predominantemente ligeiro. Alguns dramas¹³⁸ e três comédias de literatos brasileiros consagrados ainda

¹³⁵ Ópera bufa em dois atos e quatro quadros de Hector Crémieux, música de Offenbach. Cf: A VIDA Fluminense, ed.57, 23 jan.1869.

¹³⁶ Opereta em 3 atos, música de Offenbach. Cf: A VIDA Fluminense. Rio de Janeiro. ed.59, 16 fev.1869.

¹³⁷ Paródia de *Barbe-Bleue*, opereta, música por Offenbach, de Augusto de Castro. Cf: DIÁRIO do Rio de Janeiro, ed.59, 27 fev.1869, p.1.

¹³⁸ O que não significa, no entanto, que não faziam parte de um repertório ligeiro, pois que *Graça de Deus*, fora designado em seu anúncio como “grande drama popular em cinco atos, todo ornado de música do maestro português Francisco de Sá Noronha”.

ganhariam os palcos antes de Vasques deixar a direção da companhia em 1870 - *As Asas de um Anjo* (FARIA, 1987), de José de Alencar, em julho de 1869 e as comédias *O Novo Othelo e O Romance de uma Velha*, ambas de Joaquim Manuel de Macedo, respectivamente em novembro de 1869¹³⁹ e janeiro de 1870¹⁴⁰. O que representa um pequeno número de títulos, que, por sua vez, resultaram em um restrito número de apresentações¹⁴¹.

As primeiras escolhas de Vasques para seu repertório agradaram muito a letrados e críticos que faziam, na imprensa, comentários e críticas sobre as apresentações, escrevendo sobre o texto, a montagem e o desempenho dos artistas. Contudo, o número de representações alcançadas pelas peças musicadas foi muito maior do que aquele alcançado pelos dramas portugueses clássicos ou românticos; comédias realistas escritas ou não por autores brasileiros, ou qualquer outro gênero que, mesmo “impuro”, se aproximasse do que os grandes intelectuais consideravam “verdadeira” arte dramática. Para desgosto de grande parte desses homens de letras, e talvez do próprio Vasques, a *Phenix* começou a obter maior sucesso quando adotou o teatro ligeiro. Sucesso que não podia ser ignorado pelos críticos, já que, como vimos, ocupava um espaço bem maior que o *Ginásio Dramático*, concebido para ser o reduto da dramaturgia moral e esteticamente elevada. Como se ainda fosse possível piorar esse panorama vislumbrado pelos arautos da “verdadeira” arte dramática, o sucesso das operetas e paródias do *Teatro Phenix* contribuiu para uma tendência – que já se manifestava antes mesmo do surgimento da companhia –, que levou, devido à concorrência, o *Ginásio Dramático* a se afastar cada vez mais do repertório “sério”. Aquele que, para alguns, representava o único baluarte da “verdadeira arte dramática” e que poderia contribuir para a construção de um “teatro nacional” também se rendera aos gêneros inferiores. Em uma publicação paga do jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, um contribuinte anônimo indignado com as peças que o diretor daquele teatro, Furtado Coelho, levava em cartaz, assim se manifestou:

Se o Sr. Vasques entendeu, e entendeu muito bem, que a Phenix Dramática era teatrinho só próprio para oferecer algumas horas de agradável passatempo à mocidade alegre e descuidosa, outro tanto não deveria pensar o Sr. Furtado Coelho com respeito ao teatro *Ginásio*, onde não há três anos fez representar o seu drama *Ator ruidosa*

¹³⁹ **JORNAL da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.60. 27 nov.1869.

¹⁴⁰ **DIÁRIO do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.15. 13 jan.1870.

¹⁴¹ Cf: as fontes já citadas para a construção do quadro 1.

apologia da arte de que então tanto e tanto se ufanava de ser um dos poucos que mais nobremente a professava.¹⁴²

A citação nos mostra como o sucesso da Phenix amedrontou parte da crítica teatral carioca. Por meio de um clamor para que Furtado Coelho não seguisse o (mau) exemplo de Vasques. A confluência de público àquela casa de espetáculos significava mais do que a concorrência entre diferentes opções de entretenimento, mas uma concorrência mais perigosa, entre gêneros teatrais, pela qual a vitória do teatro ligeiro significaria a decadência da arte dramática nacional.

Nessa batalha entre o teatro literário e o teatro ligeiro, houve os que se posicionaram abertamente contra o inimigo, como fez o colaborador das colunas pagas do *Diário do Rio de Janeiro*, citado no início deste capítulo. Ao afirmar que a Phenix seria uma “filha legítima do Eldorado, ave criada no Jardim de Flora!”,¹⁴³ o anônimo V.H. tentava afastar daquele teatro qualquer possibilidade de que o mesmo fosse tomado como reduto da dramaturgia nacional. Aproximando o teatro Phenix de um café cantante afrancesado, sua intenção foi desqualificar a companhia, indicá-la como exemplo de nosso “desamor pelas artes” e de nossa “pobreza de nacionalidade”. Contudo também houve quem preferiu se aliar ao adversário grandioso, tentando, por meio dele, alcançar seus objetivos. É nesse sentido que as considerações feitas a *Orpheu na Roça*, nas páginas do *Correio Mercantil*, as quais identificaram na paródia o *ridendo castigat mores* são elucidativas dos novos contornos que o termo “teatro nacional” passou a ganhar a partir da fixação do gênero ligeiro no Brasil. São esses novos contornos que iremos esclarecer no próximo capítulo.

Entre a responsabilidade pela revitalização do teatro na Corte e o pelo desferimento do golpe fatal à arte dramática, o certo é que a companhia *Phenix*, durante a década de 1870, não renasceu das cinzas de um pretense “teatro nacional”, mas fez delas o ninho para o nascimento de uma espécie nova e híbrida que seria capaz de alcançar amplas distâncias com suas asas de imensa envergadura.

¹⁴² PUBLICAÇÕES a pedido. Barba de Milho. **DIÁRIO do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. ed.77, p. 2 e 3. 18 mar.1869.

¹⁴³ V.H. A arte dramática. Publicações a pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.78, p.2. 20 mar 1869.

3. PHENIX DRAMÁTICA, O TEATRO DA MODA

Em 1870, uma desavença entre Vasques e o pessoal de sua companhia o fez afastar-se temporariamente da mesma, deixando-a sob a direção de Heller. A associação dramática transformou-se então em empresa teatral.

Poucas são as indicações biográficas a respeito de Jacinto Heller. A mais completa foi escrita por Souza Bastos em 1881, não para algum jornal da Corte, que por tanto tempo aplaudiu o ator e empresário; mas, sim, publicada na revista semanal lisboeta *Ribaltas e Gambiarras*. Mesmo as singelas homenagens póstumas, escritas em 1909, restringiram-se a descrever parte de sua trajetória como empresário enriquecido com operetas de suntuosa *mise-em-cene*, ainda sim, essas foram curtas, imprecisas ou por vezes laudatórias.

De fato, Heller parecia ser um homem que prezava pela discrição. De acordo com Souza Bastos, recusava-se formalmente a ter uma biografia publicada na imprensa (fig.9). Sabemos hoje que o longevo empresário nasceu na cidade do Porto, em Portugal, e, ainda criança, veio para o Brasil. Sousa Bastos, conta-nos que seu pai dava aulas de música e possuía um armazém de instrumentos musicais quando decidiu vir para o Rio Grande do Sul trabalhar como ator. Uma vez iniciado no mundo teatral por influência de seu pai, Heller foi convidado a fazer parte da companhia de João Caetano e então transferiu-se, já com esposa e filhos, para o Rio de Janeiro. Após a morte de João Caetano, Heller trabalhou nos teatros *São Januário* e *Ginásio Dramático* antes de montar, com Vasques, a associação que daria origem à companhia Phenix¹. Tomou a frente da companhia em 1870 e, nessa função permaneceu até o desaparecimento da mesma em 1893.

Dois anos antes do desaparecimento da Phenix, em 1891, Heller era o principal acionista da *Companhia Eden Teatro* que então se formou, possuía mais de 33 contos em ações. Por meio da transcrição e análise de atas de reuniões dessa companhia, Fernando Mencarelli nos mostra que, em um dos encontros da diretoria,- da qual Heller não fazia parte² – chegou a ser aventada a possibilidade de compra da *Phenix Dramática*. Nas palavras do autor:

¹ BASTOS, Antonio de Sousa. Jacintho Heller. **Ribaltas e Gambiarras**. Lisboa, n.37, p.1. 20 ago. 1881. Mais tarde o texto da revista foi sintetizado e pontualmente modificado para a publicação de Bastos (1898).

² O tenente Vinhais, um dos acionistas da Empresa e membro da diretoria defendeu indiretamente entrada de Heller para o conselho diretor da empresa (seu nome não foi dito, mas pode ser inferido pela leitura das fontes conforme demonstrou o autor), uma vez que como artista e homem do ramo, poderia contribuir para a administração da mesma. Ao menos nas reuniões cujas atas foram lidas e parcialmente transcritas por Mencarelli (2003) o nome de Heller não fez parte da diretoria da empresa a qual era o maior acionista.

Quanto à Phenix, [o tenente Vinhais, acionista da empresa] recomendava a diretoria fazer a aquisição dessa empresa, cuja companhia “está com grandes simpatias do público, tendo um vasto excelente repertório e um bom elenco de artistas como Mattos, Colás e outros. A diretoria pode lançar mão dessa empresa não só para espetáculos da tarde (...) mas também em excursões pelos Estados” (MENCARELLI, 2003.p.88).

A ideia não se concretizou e, dois anos depois, a Phenix se desfez. Com o fim da companhia, Heller não abandonou a vida teatral, iniciou uma verdadeira peregrinação entre os teatros e companhias do Rio de Janeiro que representavam bem o novo contexto histórico e teatral vivenciado pela Capital Federal. Em 1894, associado ao ator Colás – Empresa Colás & Heller – voltou a dar espetáculos no *Teatro Sant’Ana*, dirigindo a *Companhia de Óperas cômicas, operetas e mágicas*³. No ano seguinte, correu na imprensa que Heller tinha sido autorizado a realizar, em seu teatro, um jogo semelhante ao que ocorria no Jardim Zoológico. No lugar de 25 nomes de bichos, os apostadores escolheriam entre 25 nomes de peças. Seu declarado admirador, Arthur Azevedo ameaçou proibir o diretor de encenar uma peça de sua autoria caso isso se efetivasse, além de fazer ao mesmo duras críticas: “a coisa não passou de um projeto sesquipedal e absurdo. Em todo o caso, houve a tentativa, e só isso é bastante para dar a bitola do critério e da consciência artística de certos homens a quem está confiada a direção d’essa coisa que foi o teatro e hoje não sei que nome tenha”⁴. A justificativa para a criação de uma loteria própria para o *Teatro Sant’Anna*, buscando salvá-lo dos apuros decorrentes da falta de público, era exatamente a mesma que outro empresário, muito mais rico e poderoso que Heller, havia utilizado para conseguir do governo republicano uma concessão para a extração de loterias. O temor, apresentado por Arthur Azevedo, à ideia de se criar um jogo para o teatro pode ser melhor compreendido a partir da história do que ocorreu com o Jardim Zoológico da capital após a criação do jogo dos bichos.

Foi no ano da abolição da escravidão que o Barão de Drummond, por meio de sua Companhia Arquitetônica, construiu um jardim zoológico em parte (200 mil metros quadrados) de um grande terreno de sua propriedade em que, anos antes, a mesma companhia havia planejado e erguido a Vila Isabel, juntamente com uma grande fábrica de tecidos – Fábrica Confiança Industrial -, hotéis e casas de aluguel⁵. Uma subvenção anual de dez contos de réis e a isenção de todos os impostos referentes à enorme área urbanizada pela

³ Anúncios. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 97, p.6. 08 abr.1894; SOUZA, 1960.

⁴ Arthur Azevedo. O Teatro. 18/04/1895. In: NEVES; LEVIN, 2009.

⁵ Todas as informações a respeito da construção do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro foram retiradas do primeiro capítulo da obra de Amy Chazkel. CHAZKEL, Amy. *As origens do jogo do bicho*. In: CHAZKEL, 2014.

Companhia Arquitetônica auxiliariam na manutenção do primeiro Jardim Zoológico da Corte por 25 anos! Contudo, a mudança no contexto político em 1889, que teve, como uma de suas consequências, uma crise orçamentária impediu o recebimento de todos os benefícios prometidos pelo governo Imperial. Como alternativa ao problema, “Drummond solicitou uma concessão do governo municipal para operar um jogo que, esperava-se, tiraria o zoológico da insolvência sem esvaziar os cofres da cidade” (CHAZKEL, 2014.p.56). A concessão foi aceita com a obrigação de que o jogo se restringisse ao interior do Zoológico. Dessa forma, estimularia a presença de visitantes ao mesmo tempo em que subsidiaria sua manutenção. O que ocorreu em seguida, portanto, foi bem diferente. O jogo, autorizado em 1890, rapidamente se popularizou e extrapolou as grades do Jardim Zoológico. Público e proprietário demonstravam cada vez menos interesse pela conservação do parque e seus animais. O mato começou a tomar conta dos passeios e a administração foi acusada de alimentar os animais com carne podre e de não substituir os mesmos quando morriam, fazendo assim com que o número de animais decaísse progressivamente.

A busca de alternativas ao problema orçamentário, seja do Barão de Drummond ou de Heller, relacionava-se às alterações no espaço público e ao surgimento da vida pública urbana no Rio de Janeiro. Apresentando ao público um repertório desgastado, mas incrementado com o que houvesse de mais popularesco para tentar atraí-lo, a concorrência dificultava a viabilização da manutenção da companhia.

Essa ideia de drummondizar [sic] o Sant’Anna prova a evidencia que o Jacinto Heller, tendo-se revelado um cozinheiro de primeira ordem quando tinha a sua disposição carne fresca e ótima despensa, mostra-se agora de uma inépcia comovedora no preparo da simples *roupa velha*. Depois das famosas representações *travesties* [sic] a que ultimamente assistimos no Variedades e no Lucinda, o jogo das peças seria o tiro de honra, ou antes, o tiro de desonra na arte dramática. Se essa jogatina fosse permitida, o público teria pelas peças que se exibem nos teatros o mesmo interesse que lhe despertam os bichos que se exibem no Jardim Zoológico. Se, sem haver jogo e os concomitantes conflitos e discussões que ele necessariamente provoca, já é tão irrespeitosa [sic] e perturbadora a vozeria dos indivíduos que frequentam os teatros para ouvir as peças, e pouco se importam com que não as ouçam também os verdadeiros espectadores, que seria então se houvesse jogo? Se o Heller abiscoitasse tão singular concessão, poderia dispensar imediatamente os melhores artistas da sua companhia e representar sempre a mesma peça, uma peça barata, sem música, sem tramoias, sem fogos cambiantes, sem *mise-en-scène*, sem nada; o público todas as noites encheria o jardim, muito embora o teatro ficasse às moscas e só se guarnecesse na ocasião de aparecer o título da peça vencedora, operação que, para maior solenidade, naturalmente seria feita no palco. Por que desgosto passariam os autores das peças que se representassem n’essas noites drummondescas, embora a

fortuna do empresário lhe assegurasse o pronto pagamento dos respectivos direitos!⁶

Esse descaso com a escolha do repertório, que já acontecia no *Sant'Anna* antes mesmo da criação de um jogo para o teatro, refletia, e ao mesmo tempo era reflexo, da falta de interesse do público pelo mesmo. Como podemos ver, Arthur Azevedo temia que, com a autorização da “jogatina” no interior do teatro; ocorresse, com as peças, o mesmo que ocorria com os bichos do Jardim Zoológico: fossem morrendo à medida que lhes oferecessem carne podre, sem que ninguém lamentasse por sua falta. Vejamos que não se trata de defender interesses particulares, afinal o próprio autor do artigo afirma que, em caso da existência de um “jogo das peças”, o pagamento dos direitos dos autores certamente estariam assegurados. Arthur Azevedo se coloca contra a existência do jogo no interior dos teatros, porque quer o reconhecimento do público, o respeito à arte dramática, por isso reclama dos que vão ao teatro para frequentarem seus jardins e daqueles que, estando dentro da sala, não sabem se comportar devidamente.

O amor pelo teatro não permitia a Arthur Azevedo levar em consideração que pequenos e antigos empresários, como era o caso de Heller naquele momento, possuíam maior dificuldade de entrar na acirrada competição mercadológica da década de 1890, quando o lazer e, conseqüentemente, o teatro, já haviam se transformado em negócio⁷. Fernando Mencarelli nos fala sobre esse processo e o novo papel assumido pelos tradicionais empresários do teatro.

Um novo movimento se dá [...], no ambiente das companhias teatrais no início dos anos 90. [...] Os tradicionais empresários do ramo teatral se envolveram com os novos investidores e um número crescente de empresas teatrais surgiram como sociedades que emitiam ações de forma altamente especulativa, sem o capital correspondente. [...] Nessas novas empresas veremos, portanto, a diretoria, sempre envolvendo algum empresário do ramo[...] e a relação dos sócios investidores comanditários, que entram apenas com o capital, como investidores (MENCARELLI, 2003.p.87).

O tipo de sociedade entre Heller e Colás não respeitava esse modelo. Nela, no lugar de um sócio do ramo e outro capitalista, havia vemos dois homens do teatro tentando sobreviver à nova realidade. Todavia, não tiveram sucesso. No mesmo ano em que a possibilidade de um

⁶ Arthur Azevedo. O Teatro. 18/04/1895. In: NEVES; LEVIN, 2009.

⁷ Sobre a monetarização do lazer Chazkel (2014.p.31) afirma “A privatização e a monetarização da vida pública no Rio, mais ou menos nessa época, se estenderam para muitas das dimensões da vida cotidiana da população. [...] O gozo dos momentos de lazer passou a ser algo que as pessoas compravam, fosse nos parques de diversões, no teatro popular, nos cinemas ou nos shows dos cabarés” .

“jogo das peças” foi aventado, a Empresa Colás & Heller terminou e o ex-empresário da *Phenix* se ligou ao capitalista Palmerino no *Teatro Edem-Lavradio*. Lá, o experiente Heller, desempenhou a função de diretor da companhia infantil, uma tarefa humilhante para um diretor tão renomado, conforme não deixou de registrar Arthur Azevedo em uma de suas crônicas⁸. Explorando o trabalho de pequenos prodígios, Palmerino, com a ajuda de Heller, colocou em cena a revista *Tin tin por tin tin*, na qual a protagonista mirim, assim como sua correspondente adulta, a atriz Pepa Ruiz, representavam nada menos que 18 papéis. Quando deixou a “Empresa Palmerino”, o ex-diretor da *Phenix* formou sua própria companhia. Desta vez, apelando para o exótico e o grotesco, a “Companhia Dramática dos Pigmeus” estreou em maio de 1900, no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* sendo composta somente por anões. Em 1905 recuperou um pouco de sua dignidade profissional como diretor de cena do Lucinda, onde emplacou um relativo sucesso com o vaudeville-opereta em 3 atos, o *Homem do Guarda-chuva*, de Antonin Mars, música de Victor Roger, tradução de Azeredo Coutinho.

Se, por um lado, Heller ficou marcado como empresário que contribuiu para o declínio do teatro literário no Rio de Janeiro e, nos últimos anos de sua vida ainda apelou com menos nobres estratégias para continuar sobrevivendo do teatro; as homenagens fúnebres foram quase unânimes em registrar sua prática caritativa⁹. Nelas lembrou-se de que, em tempo de maior fortuna, fazia doações anônimas em socorro dos pobres, oferecia inúmeros espetáculos em benefício, seja de seus atores, de famílias pobres, de instituições de caridade como as dos surdos mudos e meninos cegos, e, até mesmo, da libertação de escravos. O *Jornal do Brasil* relatou que Heller convidava famílias pobres para assistir aos seus ensaios gerais com direito a todo luxo dos dias de apresentação ao público pagante. As fontes também frisam a pobreza que o empresário enfrentou durante a velhice. Apesar de todo o dinheiro que arrecadou, ele mesmo precisou ser socorrido por récitas em seu benefício, que aconteceram em teatros da cidade¹⁰. Morreu no Rio de Janeiro, em novembro de 1909.

Apesar de breves, esses apontamentos pretendem situar a trajetória daquele que foi o grande responsável pela manutenção e longevidade da *Companhia Phenix*. Jacinto Heller foi um verdadeiro homem de teatro e mostrou-se um dos melhores empresários do ramo durante o Império. Enquanto outras companhias formavam-se e desfaziam-se, a *Phenix* manteve seu destaque na vida cultural do Rio de Janeiro até que a mudança no panorama cultural, trazidos pelas grandes sociedades e o capital especulativo, não permitiu que o empresário, apesar da

⁸ Arthur Azevedo. O Teatro, 18/05/1899. In: NEVES; LEVIN, 2009.

⁹ Cf: **O século**. Rio de Janeiro, ed. 984, 6 nov.1909, p.3; SOUSA BASTOS. Jacinto Heller. **Ribaltas e Gambiarras**. Lisboa, n.37, p.1, 20 ago. 1881; SOUZA, 1960.

¹⁰ Arthur Azevedo. O Teatro, 23/04/1908. In: NEVES; LEVIN, 2009.

sua experiência, desse continuidade ao seu trabalho levando-o a aceitar, para continuar no ramo que o consagrou, posições menores dentro de outras empresas.

3.1 OS PRIMEIROS ANOS DE HELLER À FRENTE DA COMPANHIA DO *TEATRO PHENIX*¹¹

O verão de 1870 trouxe consigo a febre amarela e com ela uma crise nos teatros. As recomendações médicas e da junta de higiene eram de que as pessoas evitassem aglomerações e se recolhessem às suas residências para evitarem o choque térmico causado pela saída do calor das salas de espetáculo para a brisa das ruas, causa de possíveis constipações e resfriados.¹² Alguns jornalistas ainda tentaram ajudar os empresários teatrais chamando os leitores a assistirem as peças em cartaz. No jornal *A Reforma*¹³, tentava-se animar o público a comparecer a comédia *Uma Viagem por Mar e Terra*, no *Teatro da Phenix Dramática*: “Assistir à apresentação desta comédia é passar algumas horas deslembado da junta de higiene e da febre amarela, do calor da estação e de outras coisas desagradáveis”. Contudo, apelos como esse não surtiram efeito diante do temor da população por uma doença que já fizera tantas vítimas. No início do outono, a febre e o calor ainda afastavam o público dos teatros e adoeciam os próprios artistas. Várias apresentações foram canceladas devido ao número reduzido de ingressos vendidos ou por defasagem do elenco. Os empresários, então, desmarcaram as estreias para evitarem investimentos que não teriam retorno¹⁴.

Concomitantemente ao problema das febres, vivia-se, naquele momento, grande entusiasmo com a vitória do Brasil na Guerra do Prata. Pouco antes do fim oficial do conflito,

¹¹ Nota sobre as fontes: até 1871 realizamos o mapeamento de todas as peças apresentadas pela empresa de Vasques e, posteriormente de Heller por meio de uma verificação dos anúncios publicados diariamente nos jornais pelos próprios empresários. Além deste acompanhamento utilizamos os artigos e críticas publicadas nesses jornais. A partir de 1872 os jornais trazem poucos anúncios da Phenix, por isso optei por utilizar somente os artigos.

¹² A. de A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.115, p.80 e 81. 12 mar. 1870.

¹³ **CHRONICA Geral. A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 41, p.2. 22 fev 1870.

¹⁴ Além do problema das febres, os primeiros meses de 1870 foram marcados por um desentendimento entre Vasques e Heller que levou o primeiro a trabalhar, temporariamente, na companhia capitaneada por ninguém menos que Furtado Coelho, no Teatro São Luiz. O mesmo empresário que o fizera sair do Ginásio e montar sua própria companhia no final de 1868. A imprensa satírica não deixou de fazer piada da situação “Os companheiros do ator Vasques [nos] mandaram [...] um estirado artigo com considerações filosóficas sobre a inconstância do homem, e parodiando aquele célebre anexam- desta água não beberei, terminaram o sermão dizendo que um ator não deverá jamais dizer: ‘ neste teatro não representarei, com este diretor não trabalharei’.[...] Remontando à história dos fatos, e da polêmica entre os dois atores então dissidentes, e apreciando-lhes o procedimento atual [o empregado da redação pensou] por estarmos na quaresma, época de contrição, e arrependimento, na quadra, em que está reunido um concílio ecumênico, é muito provável que estas razões atuassem no ânimo do ator Vasques, que arrependido, e contrito dos seus passados pecados prostrou-se aos pés de S. Luiz. (GABINETE da Redação da *Semana Ilustrada*. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, ed.483, p. 3859. 13 mar 1870.)

o drama que Pires de Almeida escreveu sobre a Guerra suscitou muitos comentários da crítica entusiasta de produções com assunto “genuinamente nacional”¹⁵: “A literatura dramática pouco tem caminhado nos últimos tempos. Continue o Sr. Pires a enriquecer o nosso teatro com boas produções, e escreva seu nome ao lado desses lidadores que ainda têm fé no futuro”¹⁶.

O drama *Coração e Espada*, cujo texto é desconhecido, pretendeu narrar a guerra desde seu marco inicial, a invasão da vila de Miranda, na província do Mato Grosso, até as últimas conquistas do exército imperial, bem como sua marcha rumo às cordilheiras em busca de Solano Lopez. De acordo com o redator de *A Reforma*, muitos oficiais assistiram à execução do drama, e, diante das cenas mais violentas, gritavam de suas cadeiras e camarotes: “Foi tal e qual - lá perdi o braço, etc.”¹⁷ A presença dos “personagens reais”, proferindo comentários como esse dava ao drama uma condição de extrema verossimilhança, fundamental à produção dramaturgica nacional que se almejava consolidar. Como registrou o articulista da *Vida Fluminense*, “a peça é iminentemente nacional, e [...] nenhum brasileiro pode assistir à exibição dela [sic] sem sentir o coração bater-lhe no peito, e o sangue agitar-lhe nas veias.”¹⁸ Apesar da campanha feita pela crítica e da atualidade do assunto, a temporada não foi favorável ao êxito do drama, certamente prejudicado pelos problemas de salubridade pelos quais a cidade passava.

Ainda em março, o retorno de Vasques à Phenix parece ter convencido o público a abrir uma exceção à quarentena da febre e prestigiar o retorno do artista à companhia que havia fundado: “o reaparecimento do Vasques nas tábuas da Phenix fez barulho; e [...] apesar do mau tempo e da escolha de um espetáculo visto até à saciedade, a sala da rua da Ajuda encheu-se de espectadores”¹⁹. Dias depois, Vasques mais uma vez desentendeu-se com Heller e, dessa vez, passou uma pequena temporada com a companhia que ocupava o *Ginásio Dramático*.

A situação dos teatros diante da falta de público só começou a melhorar no final de abril daquele ano, quando então reabriram os teatros *São Luiz*, *Ginásio*, *Alcazar*, *São Pedro* e *Phenix*²⁰. Este último fora reformado e inaugurou a companhia dirigida por Heller; que, no início do próximo mês, já pôde contar com o retorno de seu velho amigo Vasques entre os

¹⁵ **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed.52, p.2. 8 mar.1870.

¹⁶ **GAZETILHA**. Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed.116, p.2.14 mar. 1870.

¹⁷ **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed.52, p.2. 8 mar.1870.

¹⁸ A de A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.115, p. 80 e 81. 13 mar.1870.

¹⁹ **A VIDA Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.116, p. 88. 19 mar 1870.

²⁰ A de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.121.p.128 e 129. 1870.

artistas²¹. A peça escolhida foi uma comédia em 3 atos, *Vaz Teles e C.*, parodiada de *Gavaut, Minard & Cia*²².

Com o término da Guerra, festejos cívicos foram organizados em toda a cidade e o *Phenix* empenhou-se mais que nenhum outro teatro em organizar homenagens ao exército brasileiro, aos voluntários da pátria, a generais e outros homens que, direta ou indiretamente, participaram dos conflitos. Muitos espetáculos foram iniciados com o hino nacional ou cantos patrióticos como o *Canto do Exílio* e *O Voluntário Brasileiro*, executados por Amélia Gubernatis nos dias 27 e 28 de abril²³ e 7 de maio²⁴, respectivamente. Uma semana antes, no dia 21 de abril, uma noite de gala foi organizada em homenagem aos voluntários da pátria. Os jornais anunciavam

Magnífico espetáculo em grande gala pelo feliz regresso dos bravos voluntários da pátria. O Teatro estará elegantemente ornado para este brilhante e patriótico festejo. Nos camarotes dos Srs. Comandantes e oficiais estarão patentes as bandeiras que tantas vezes guiaram à vitória os denodados defensores da pátria. No Jardim [...] achar-se-ão bandas de música dos dois batalhões, graciosamente concedidas pelos respectivos comandantes, para tocarem nos intervalos.²⁵

Assim como quando as representações contavam com a presença de majestades e altezas, o espetáculo do dia 21 não tinha hora certa para ser iniciado. Começaria “quando da chegada do Exm. Comandante da brigada, o coronel Francisco Lourenço de Araújo e os comandantes dos corpos de Pernambuco e da Bahia”²⁶. A ornamentação também era feita especialmente para a festa, que geralmente começava no jardim do teatro: “Fogos cambiantes iluminarão o jardim à chegada da distinta oficialidade”²⁷. Tais espetáculos cumpriam com êxito o propósito de lotar a plateia do *Phenix*. Seja por ter sido um bom empreendedor, ou um exímio patriota, o fato é que Heller soube aproveitar o momento de comoção geral da população para encher de público o teatro, mostrando assim o trabalho da nova empresa que se organizava sob sua liderança.

No dia 7 de maio, nova noite de gala foi arranjada no *Phenix*, dessa vez em homenagem a Pinheiro Guimarães, escritor e médico que havia atuado na guerra como voluntário. A “festa artística”, como eram anunciados tais espetáculos, iniciou-se com o hino

²¹ A de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.121.p.128 e 129.

²² De acordo com Souza (1960), a opereta original já havia feito sucesso no teatro *Alcazar Lírico*.

²³ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.152 e 153, p.4. 27 e 28 de abril 1870.

²⁴ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.161, p.4. 7 de mai.1870.

²⁵ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.148, p.4. 21 abr.1870.

²⁶ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.148, p.4. 21 abr.1870.

²⁷ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.148, p.4. 21 abr.1870.

nacional executado por duas bandas de música da brigada da qual fizera parte o homenageado, em seguida foi cantado um hino, escrito pela atriz Rozina e musicado pelo maestro Gusman, intitulado *Espada e Pena*, numa clara menção às habilidades de Pinheiro Guimarães. Vasques escreveu e recitou a poesia *Saudação aos Bravos* e, por fim, D. Amélia Gubernatis entoou a canção militar *O Voluntário Brasileiro* ²⁸. Apesar de tantas demonstrações de patriotismo, Heller não pôde abrir mão da exibição de uma paródia francesa naquela noite, *Vaz Teles e C.*, de Augusto de Castro. Nem mesmo no dia em que o homenageado foi um consagrado escritor nacional. Mas qual teria sido a razão de tal escolha?

Durante todos estes dias de festejo na Phenix, *Vaz Teles e C.* foi apresentada. Entre os velhos dramas de Pinheiro Guimarães e a nova paródia cômica de Augusto de Castro, o empresário escolheu a que, acreditava, mais iria agradar o público, e parece ter acertado. O fato que não podemos ignorar é ambos terem saído das mãos de escritores brasileiros. Por isso; se, à primeira vista, a presença da opereta pode parecer estranha, podemos tentar compreendê-la como parte do “nosso” teatro, uma vez que sua trama era ambientada no Rio de Janeiro e seu gênero já havia se transformado em uma verdadeira paixão dos espectadores da Corte. Apesar de muitos homens de letras do período possuírem uma visão bastante fechada do que seria ou não uma peça nacional, percebemos que não é factível um julgamento de qual obra é mais nacional, posto que ambas são influenciadas por escolas literárias e dramáticas francesas e tentam incorporar, às mesmas, aspectos do contexto brasileiro. Conscientemente ou não, Heller apresentava a seu público um novo tipo de teatro nacional, e nenhum comentário crítico recriminando sua decisão pela opereta de Augusto de Castro foi encontrado. A crítica prendeu-se a outros pontos. Buscando contextualizar a paródia no assunto do momento, Augusto de Castro introduziu um “inválido da pátria” entre seus personagens, inserção que parece não ter agradado muito ²⁹, mas que não prejudicou a divulgação da peça, posto que, excetuando-se esse porém, a crítica considerou-a, de maneira geral, bem inspirada.

Terminada a fase dos festejos patrióticos, a comédia não conseguia mais sustentar-se. *Vaz Teles e C.* atingira, aproximadamente, a 13ª representação quando a empresa fez nova estreia. Repetia a receita gênero-autor com *O Nono Mandamento*, imitação da comédia *Les Pommés de Voisin* de Victorien Sardou. Enquanto *O Nono Mandamento* enchia de público a

²⁸ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.161, p.4. 7 de mai.1870.

²⁹ GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.112, p.1. 24 abr.1870.

Phenix³⁰; no pequeno teatro *Ginásio Dramático*, um novo nome aparecia no “mundo das letras” dramáticas, Joaquim José da França Junior, com uma comédia-drama em quatro atos intitulada *O Beijo de Judas* (SILVA, 2011).

França Junior nasceu no Rio de Janeiro e tornou-se bacharel em Direito, em São Paulo. Suas primeiras comédias foram representadas ali mesmo, na capital daquela província. Após seus estudos, voltou à corte e trabalhou na redação dos jornais *Bazar Volante*³¹ e *Correio Mercantil*³². Contudo, em 21 de abril de 1870, quando estreou sua “comédia-drama” no *Ginásio*, seu nome quase não era conhecido entre os leitores da corte, e menos ainda, entre o público dos teatros, posto que o *Bazar Volante* fora um hebdomadário de circulação restrita e seus artigos, na maioria das vezes, assinado com suas iniciais. No *Correio Mercantil*, seus artigos de ácidas críticas em relação aos atos do gabinete de Zacarias Gois e Vasconcelos, eram publicados sob o pseudônimo de Osíris. Contudo, seus pares, os homens de letras da corte, já conheciam seus escritos, principalmente os folhetins políticos que publicou neste último jornal (SILVA, 2011).

O Beijo de Judas foi recebido com muito entusiasmo pela crítica, que não se esquivou em apontar os problemas da composição; mas que, em geral, demonstrou enxergar em França Junior uma promessa para o teatro nacional³³. Segundo o *Jornal do Comércio*, a comédia oferecia ao público carioca “quadros de alguns costumes da nossa sociedade e da vida íntima das famílias”³⁴ que, apesar dos problemas da trama, considerou ser “como comédia de costumes nacionais que a composição aspira a aprovação do público”³⁵. A *Semana Ilustrada* destacou que “O que nos pareceu menos cuidado no Beijo de Judas foi a ação; mas esta falta, de que o autor se emendará em outras composições, tem explicação natural na intenção visível

³⁰ Conseguimos verificar ao menos 12 apresentações consecutivas do *Nono Mandamento*. **Jornal da Tarde** ed.165, p.1; até ed.185, p.4. 1870.

³¹ Periódico de caricaturas que surgiu em 27 de setembro 1863, dirigido por Eduardo Reinsburg e circulou até abril de 1867.

³² De acordo com Sodré (1995) o *Correio Mercantil* surgiu no início da segunda metade do século XIX, diferenciando-se do principal jornal da época, o *Jornal do Comércio*, por seu posicionamento político partidário abertamente adotado. Mostrando-se, por isso e por seus folhetins, mais vibrante e atraente, rapidamente tomou o lugar de importância do *Jornal do Comércio*.

³³ *O Beijo de Judas* seria colocado em cena por Furtado Coelho, empresário do Teatro São Luiz, mas foi recusado pelo mesmo e então recebido pela companhia do *Ginásio Dramático*. Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, meses depois, criticou Furtado Coelho por dar as costas a uma “produção nacional” e permitir que ela fosse posta em cena por uma empresa de recursos limitados como a que atuava no *Ginásio*. “Foi censurável o procedimento do Sr. Furtado; esse moço de talento e vocação, esse ator inteligente, empresário do S. Luiz, sacrificou a comédia Beijo de Judas, porque repudiou-a de seu teatro e consentiu que à uma empresa balda de recursos artísticos e pecuniários fosse entregue essa produção nacional.” SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- *Direito por Linhas Tortas*. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.1 e 2.15 out.1870.

³⁴ GAZETILHA. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.140, p.2. 23 mai. 1870.

³⁵ GAZETILHA. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.140, p.2. 23 mai. 1870.

de sua peça, que era resumir uns quadros de nossa vida doméstica”³⁶. A. de A., no “Assunto de Várias Cores” da revista *Vida Fluminense* foi ainda mais enfático no elogio à peça e ao autor, não admitindo nem mesmo as ressalvas que se faziam à ação na comédia escreveu que, “sempre que no teatro brasileiro se apresenta alguma coisa com jeito, aparecem alguns invejosos”³⁷. Características como a verossimilhança³⁸ e “a missão do teatro considerado como escola de bons costumes”³⁹ não deixaram de ser observadas pelos comentaristas que pretendiam arrolar a comédia na desprovida lista de peças nacionais. O *Dezesseis de Julho*⁴⁰ e *A Reforma*⁴¹ publicaram na íntegra um discurso que Pessanha Póvoa escreveu e leu ao público em ocasião de uma das noites de apresentação em que o autor fora homenageado.

Escrevei mais: escrevei a epopeia do pobre honesto, que luta e padece sob o jugo do rico infame. Fazei do romance, da comédia, do drama, um instrumento fatal contra o cinismo dos hipócritas; castigai os vícios, reprimi-os; condenai os crimes em toda sua hediondez; desvendai a índole do perverso; salvai a inocência; advogai a justiça da esposa-mártir; enchei de remorsos, sitiai de terrores a consciência homicida do marido algoz.

Erguei os brios desta nação falando aos sentimentos do direito e da dignidade. Abatei a imprensa mercenária; ridicularizai a política, que vende-se porque compra-se; desarmai as temerárias ousadias do mercantilismo; levai o povo pela vossa voz, pelas forças vivas da vossa inteligência- ao trono do patriotismo, e ali ensinai-lhe a decorar os textos de seus direitos.

H[a] uma miséria laboriosa e uma ociosidade opulenta, que entram nos mistérios da vida e são explicados. Comentai esses fenômenos morais. Escrevei mais, e os autores terão garantias, a propriedade literária um regime, uma consagração na lei.

Redigi a legislação do talento que produz; dai-nos os tijolos da nossa nobreza, os forais da nossa heráldica: salvai dos sarcasmos impiedosos e dos mil desdêns da ignorância atrevida - as glórias da inteligência.

Nos artigos deste código escrevei um apenso: Não aluga-se a honestidade dos escritores, não vende-se a probidade literária.

Levantai um templo à arte, um altar às vitórias do trabalho, ide - que é longa a viagem - nós ficamos abençoando o vosso lar, a glória da família, o orgulho da pátria. Segui!⁴²

Póvoa reuniu, em seu acalorado discurso, anseios de muitos homens de letras em relação ao teatro nacional, tocando em questões antigas a respeito do conteúdo das peças, como “escola de costumes”, moralizante, inculcadora de patriotismo, retrato do “nosso”

³⁶ O BEIJO de Judas. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, ed. 494, p.3951. 29 mai. 1870.

³⁷ ASSUNTO de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 126. p.166, 167 e 170. 28 mai.1870.

³⁸ O *Jornal do Comércio* destacou a presença da verossimilhança de maneiras diferentes, uma vez como ponto fraco da comédia, e, nas colunas pagas, como uma das características essenciais da peça. GAZETILHA. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.140, p.2. 23 mai. 1870; O SR. DR. França Junior. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.138,p.1, 21 mai. 1870.

³⁹ O SR. DR. França Junior. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.138,p.1, 21 mai. 1870.

⁴⁰ FATOS Diversos. **Dezesseis de Julho**. Rio de Janeiro, ed.125, p.2. 2 jun. 1870.

⁴¹ Cf: FATOS Diversos. **Dezesseis de Julho**. Rio de Janeiro, ed.125, p.2. 2 jun. 1870.

⁴² FATOS Diversos. **Dezesseis de Julho**. Rio de Janeiro, ed.125, p.2. 2 jun. 1870.

cotidiano. Também falou ao público do *Ginásio* sobre as responsabilidades, de um lado, dos escritores nacionais em darem ao teatro produções de qualidade, que não cedessem às pressões do mercado e de outro, dos críticos da imprensa, que deveriam realmente colaborar para a elevação da qualidade dos espetáculos, e não pautar seus elogios e críticas às peças em interesses pessoais. Outra velha questão apontada por Póvoa foi a necessidade de apoio governamental a teatros e escritores dispostos a participarem da construção de um teatro nacional original e artístico. Todavia, dois pontos importantes e inovadores do texto de Póvoa merecem ser destacados. Seu teatro nacional deveria conter a crítica à política e empoderar o povo ensinando e dando voz a seus direitos. Não por um acaso, tais características, que ainda não faziam parte de um senso comum sobre o teatro nacional, apareça em em um texto suscitado por uma produção de comédia de costumes, gênero no qual a crítica aos costumes, incluindo aqui os costumes políticos, era presente desde seu surgimento no Brasil com Luis Carlos de Martins Pena, passando pelas comédias de Joaquim Manuel de Macedo e agora ressurgindo com França Junior. Pessanha Póvoa termina seu texto como se estivesse remetendo o mesmo a um soldado que deveria abandonar o seu lar em nome de uma missão mais grandiosa: “Levantai um templo à arte, um altar às vitórias do trabalho, ide - que é longa a viagem - nós ficamos abençoando o vosso lar, a glória da família, o orgulho da pátria. Segui!”⁴³

Parece que o clima de patriotismo decorrente do fim da guerra contra o Paraguai colaborou para que se disseminasse a ideia de uma obrigação patriótica a ser cumprida, a partir de agora, pelos soldados da pena. Na mesma noite de homenagens ao autor, foi recitada uma poesia escrita por Ferreira Neves que, num tom ainda mais laudatório, mas explicitando as mesmas expectativas, colocava França Junior como um verdadeiro soldado do “nosso” teatro em versos como:

Nesses labores do espírito
Em que tanto te engrandeces
E do país bem mereces
A santa veneração:
Revelas talento mágico,
Ganhas merecidas flores,
Entre os triunfos melhores,
Das plateias atenção.

⁴³ FATOS Diversos. **Dezesseis de Julho**. Rio de Janeiro, ed.125, p.2. 2 jun. 1870.

Apesar da insistência em dizer que o público retribuía o trabalho do autor - esse “mimo [...] às letras pátrias”⁴⁴ - comparecendo às apresentações do *Beijo de Judas*, o *Ginásio* manteve-o em cartaz por somente cinco dias, como peça principal. Não se sabe ao certo o motivo do fracasso, Joaquim Heleodoro dos Santos, meses depois, culpou a companhia do *Ginásio* de ter “assassinado” a comédia. Realmente a companhia que ocupava o teatrinho era de pouca visibilidade no cenário artístico daquele momento. Não contava com nenhum grande artista entre seu elenco e possuía poucos recursos para investir em suas montagens.

Mesmo sabendo que a produção de França Junior não refletiu na bilheteria a repercussão que causara no mundo das letras, o empresário da Phenix se interessou em levar aos palcos algumas comédias do autor. Apostou que o texto de França Junior, unido aos recursos profissionais e financeiros de sua companhia, pudesse, enfim, levar o público a assistir a uma composição nacional.

Sendo assim, no mês da independência, a comédia em um ato *Amor com Amor se Paga* subiu aos palcos com a companhia Phenix. A comédia agradou mais ao público do que o trabalho apresentado no *Ginásio* e, juntamente com *Orfeu na Roça*, foi, inclusive, levada pela companhia ao palco do *Teatro Lírico Fluminense* em noite comemorativa ao aniversário da Independência do Brasil. Noite que contou com a presença ilustre do próprio Imperador (SILVA, 2011). Em seguida, outra comédia em um ato, do mesmo autor, subiu aos palcos de Heller, *Defeito de Família*, que por sua vez serviu de abertura e, por vezes, encerramento de noites que possuíam como espetáculo central *As Inauditas Proezas de um Pomba sem Fel*, livre tradução que Joaquim Serra fizera da comédia em três atos, *Le carnaval d'un merle blanc* (SILVA, 2011).

Apesar de colocar em cartaz um grande número de peças durante o segundo semestre de 1870, o que nos indica que nenhuma composição tenha realmente emplacado como um grande sucesso, Heller continuava ensaiando e trabalhando em novas montagens quase que sem descanso para si e seus atores. Além disso, parecia não poupar investimentos a cada nova estreia anunciada. Para a montagem da peça fantástica *Ilha dos Amores* por exemplo, gastaram-se oito contos de réis, segundo o *Diário de Notícias*⁴⁵. É notório que esse valor publicado na imprensa fazia parte da divulgação do próprio espetáculo. Uma vez que a *mise-en-scene* era o principal elemento das peças fantásticas, a divulgação dos valores gastos com a montagem ajudava a criar no público a expectativa de assistir a um grande e belo espetáculo. A Phenix ainda não havia encontrado um novo *Orfeu na Roça* para o deleite de sua bilheteria,

⁴⁴ O SR. DR. França Junior. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.138, p.1, 21 mai. 1870.

⁴⁵ **DIÁRIO de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 6, p.1. 07 ago. 1870.

mas o positivo comparecimento do público para assistir às montagens que ganhavam seus palcos era diariamente registrado nos jornais da Corte.

Arriscando mudar a receita de sucesso que havia encontrado ao apresentar comédias curtas juntamente com traduções de operetas, Heller anunciou uma comédia em quatro atos de França Junior para estrear dia 8 de outubro, *Direito por Linhas Tortas*. A recepção por parte da imprensa foi muito parecida com a de *O Beijo de Judas*, visto que eram peças de quatro atos e mereciam um olhar mais atento dos críticos e demais homens de letras - ávidos por verem representadas nos palcos produções de temas que faziam parte de seu próprio cotidiano, ou seja, que retratassem a sociedade em que viviam, mas não só isso.

Logo após a estreia, o *Jornal do Comércio* trouxe um artigo anônimo assinado por *Admirador*, intitulado *Aos pais de Família*, que recomendava a comédia de França Junior “a todos aqueles que pretendem inculcar no ânimo de suas famílias o horror dos males que ultimamente se tem desenvolvido em nossa sociedade”. Advertindo o público que se tratava de uma comédia inofensiva às famílias, o anônimo tentava granjear um público específico que porventura não comparecia às operetas devido a ausência de conteúdo moralizante nas mesmas. A pequena nota do anônimo era finalizada com o que havia se tornado habitual incentivo ao autor: “Esperamos que o Sr. Dr. França Junior continuará com sua inteligência reconhecida a dar-nos quadros tão perfeitos de nossos costumes, castigando, fazendo rir, os vícios que infelizmente a falta de educação tem deixado progredir”⁴⁶. A empresa também foi parabenizada pela iniciativa no *Diário de Notícias*: “Continue a empresa a oferecer ao público composições desta ordem, que verá os seus esforços coroados com enchentes repetidas”⁴⁷.

Nesse período, o Phenix aparecia na imprensa como o único teatro da Corte que incentivava produções nacionais. Joaquim Heleodoro escreveu que Heller era um “empresário modesto e artista de merecimento [que] muito tem feito pela arte. O seu teatro é o único atualmente onde os escritores brasileiros encontram hospitalidade franca e sincera.”⁴⁸ Percebemos, neste artigo de Heleodoro sobre Heller, uma característica que já se tornava comum a todos os comentários, artigos e críticas que apareciam na imprensa sobre as peças de França Junior qual seja, o aparecimento de expressões como, verdadeiramente nacional, patriótico e brasileiro adjetivando o autor e sua obra. Apesar de serem peças ambientadas no Rio de Janeiro da atualidade, Joaquim Heleodoro conseguia enxergar em França Junior e suas produções um “moço cheio de esperanças e crente no futuro que ama os sertões brasilios[sic]

⁴⁶ AOS PAIS de Família. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, ed.281, p.1.12 out. 1870.

⁴⁷ *DIÁRIO de Notícias*. Rio de Janeiro, ed. 62, p.1.13 out. 1870.

⁴⁸ FOLHETIM- Direito por Linhas Tortas. *Opinião Liberal*. Rio de Janeiro, ed. 38, p.1 e 2. 15 out. 1870.

e se inspira na natureza grandiosa de um céu sempre azul”. Dessa forma, é perceptível que havia ali o esforço de se “encaixar” a incipiente produção de França Junior no ideal do teatro nacional almejado desde o romantismo. Até mesmo atributos que poderiam ser vistos como negativos, a saber, a exposição do ridículo, o riso fácil e a gargalhada provocada por essas comédias, foram tidos como uma habilidade do artista que, na opinião de alguns críticos, usava tal recurso para transmitir ensinamentos morais ao povo, que certamente não os compreenderia de outra forma ⁴⁹. Outra vez, assim como acontecera quando Heller optou por apresentar paródias de Augusto de Castro em um espetáculo em homenagem a Pinheiro Guimarães, apresentava-se ao público um teatro considerado nacional que não refletia exatamente aquele ideal construído até o fim do período realista, mas que possuía alguns dos elementos que compunham aquele ideal, e por isso eram recomendados e elogiados pela crítica.

Outro autor brasileiro ainda subiria aos palcos da Phenix naquele ano, Joaquim Manoel de Macedo com *Luxo e Vaidade*, uma peça já conhecida do público e que parece não ter agradado crítica e nem plateia ⁵⁰. Nos últimos meses do ano, ainda foram apresentadas *Leilão em Talas*, “comédia-sarilho em 3 atos e 1 prólogo, ornada de música”, “imitação” do francês por autor não divulgado ⁵¹ e *Orpheu na cidade*, “opereta fantástica em quatro atos” escrita por Vasques, em uma tentativa de dar continuidade a sua aplaudida composição, *Orfeu na Roça* ⁵².

O ano seguinte, 1871, foi intenso e polêmico para a Phenix, Augusto de Castro e França Junior tiveram várias composições encenadas pela companhia. O primeiro forneceu ao público paródias de operetas que, geralmente, já haviam agradado o público no *Alcazar Lírico* como *Tchang Tching Bung*, *O Fechamento das Portas*, *O Sr. Mello Dias amante das mesmas*, *50:000\$000*; e o segundo, *Defeito de Família*, *Maldita Parentela*, *Typo Brasileiro*, *A lotação dos Bondes*, *Trunfo às Avessas* e *Três Candidatos*.

Com tantas comédias produzidas e apresentadas em menos de um ano no *Teatro Phenix*, França Junior começou a receber críticas a respeito do valor literário de suas composições. Na coluna teatral de *A Reforma*, encontramos o seguinte comentário sobre o autor de *Três Candidatos*: “O Sr. França multiplica as suas produções esquecendo talvez o

⁴⁹ FOLHETIM - Teatro Dramático. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 231, p.1. 13 out.1870.

⁵⁰ PHENIX Dramática - uma estreia. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed.112, p.1. 13 nov. 1870.

⁵¹ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.309, p.1. 31 out.1870; **DIÁRIO de Notícias**. Rio de Janeiro, ed.78, p.1.1 nov. 1870.

⁵² **DIÁRIO de Notícias**. Rio de Janeiro, ed.118, p.4. 20 dez 1870.

preceito de que o tempo só respeita aquelas obras em que ele entre como principal elemento”⁵³.

No começo daquele ano, parte da opinião pública ainda conceituava a Phenix como baluarte do teatro nacional. A *Gazetilha do Jornal da Tarde* observou: “No número dos que trabalham [...] para o progresso da literatura dramática nacional, acha-se incontestavelmente a Phenix Dramática”⁵⁴. Mostrando-se um muito atento às produções que subiram aos palcos do Rio de Janeiro nos dois ou três últimos anos, o autor da *Gazetilha*, afirmou com precisão: “Aquele que se dispusesse a formar uma estatística das comédias nacionais levadas à cena na Phenix durante estes dois últimos anos veria que a nossa literatura nascente tem encontrado ali a mais benéfica proteção”⁵⁵. Não foram somente os números a serem levados em consideração para justificar os elogios à empresa de Heller: “A prova que a Phenix trabalha por amor à arte [foi a] comédia *Castelos no Ar*, [apresentada na noite anterior] conscienciosamente vertida do francês para o português pelo Sr. Dr. Aquiles Varejão.” Todavia, críticas negativas em relação a sua dedicação ao teatro alegre e musicado, “teatro das paródias e imitações”⁵⁶ também apareciam na imprensa.

Sempre atendo à crítica e ao público, Heller tentou diversificar seu repertório e neste período, a solução encontrada por ele foi misturar um drama de respeitada qualidade literária a uma grande polêmica. Para tentarmos compreendê-la, precisamos recorrer a outras colunas dos jornais, ir além da seção “Teatros”. A polêmica é conhecida, principalmente nos meios literários (VALENTE, 2001), mas não é demais aqui retomarmos os principais acontecimentos de acordo com o que foi narrado pela imprensa ao público da corte.

Em 9 de maio de 1870 (REBELLO, 1991), um crime passionnal envolvendo um conhecido político e homem de letras, tanto na península quanto na ex-colônia, chocou a população e teve grande repercussão em Portugal e no Brasil. José Cardoso Vieira Castro, casado com a jovem D. Claudina Adelaide Guimarães Vieira Castro, brasileira, descobriu uma traição conjugal de sua esposa com seu amigo, o sobrinho do famoso escritor Almeida Garret, guardando como prova uma carta enviada por ela ao amante. Ao que o noticiário sobre os autos do processo relatou, a traição teria acontecido quando de uma viagem de Vieira Castro ao Brasil, com a finalidade de vender seus *Discursos Parlamentares* (CASTRO, 1866). Quando descobriu o adultério, tomado pelo ódio, Vieira Castro chamou o amante da esposa para um duelo de morte e, antes mesmo do mensageiro voltar com a resposta do rapaz

⁵³ CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 206, p.2. 12 set.1871.

⁵⁴ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.11, p.2. 13 jan.1870.

⁵⁵ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.11, p.2. 13 jan.1870.

⁵⁶ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.11, p.2. 13 jan.1870.

- que a propósito não aceitou o duelo - Vieira Castro matou a esposa sufocando-a com clorofórmio e, em seguida, entregou-se as autoridades. Nos autos do processo julgado no tribunal de Lisboa no fim de dezembro do mesmo ano, entre vários documentos e testemunhas que “comprovavam” que Vieira Castro sempre fora um homem de bem e que amava sua esposa, foram lidos a derradeira carta que D. Claudina escrevera a Garret (o sobrinho), assim como trechos do livro de Camilo Castelo Branco, amigo pessoal do réu, e que sob essa perspectiva escrevera sobre o caso poucos meses depois do ocorrido (VALENTE, 2001).

O livro de Castelo Branco citado nos autos era, na verdade, um drama em três atos e quatro quadros intitulado *O Condenado*. Sobre a tragédia da qual foi protagonista, seu amigo pessoal Castelo Branco escreveu

nada menos do que três obras, quase simultaneamente: além da peça (cuja estreia no Teatro Baquet, do Porto, em Dezembro de 1870, se seguiu de perto ao julgamento do processo na capital), uma novela, *Voltareis, ó Cristo*, mais tarde incluída no volume *Bom Jesus do Monte*, e um romance, *Livro de Consolação*, inicialmente intitulado *Espelho dos Desgraçados*. (REBELLO, 1991.p.71).

Quem levou o drama à cena do Porto foi a companhia da atriz Lucinda Simões

Nas suas Memórias, Lucinda diz que a ‘peça de sensação’ da temporada foi o drama de Camilo, que ela supõe ‘escrito com intenção agressiva, contra os juízes do processo V.C.’ O resultado, porém, teria sido contraproducente (a atriz atribui ao drama o agravamento de dez para quinze anos da pena imposta a Vieira de Castro) . (REBELLO, 1991.p.74).

O drama e sua repercussão parece ter influenciado, de alguma forma, o julgamento⁵⁷. Apesar de Camilo ter se apropriado livremente do ocorrido com seu amigo para criar sua história, a partir do momento em que o assassinato fora transformado em drama, o que se apresentou no palco teve papel fundamental na construção de uma memória sobre o crime, e de um julgamento público do mesmo, a partir do drama. Após Vieira Castro ter sido sentenciado, a peça foi ensaiada pela companhia que ocupava o *Theatro Nacional*, em Lisboa, cidade onde o crime fora julgado e “estrondosamente pateada” logo na estreia em 12 de janeiro de 1871 (REBELLO, 1991).

Diariamente, as notícias de Lisboa sobre o caso chegavam ao Rio de Janeiro e ganhavam espaço na imprensa. No mesmo mês que a peça estreava em Lisboa, o

⁵⁷ Não foi a única vez que uma produção teatral influenciou uma decisão da justiça. No Brasil isso ocorreu em 1886 com *O Bilontra*, revista de ano de Arthur Azevedo. Para maiores informações sobre o caso ver: MENCARELLI, 1999.

Conservatório Dramático Brasileiro e a Polícia liam-na na Corte. De acordo com o que se registrou nos jornais cariocas, uma vez aprovada por esses dois órgãos, a peça fora ensaiada pela companhia de Furtado Coelho. Contudo, ao perceber a antipatia do público em relação à trama, o empresário achou mais prudente suspender os ensaios⁵⁸. Jacinto Heller, por sua vez, numa atitude arriscada, que demonstra a confiança que depositava em sua companhia teatral e em sua própria capacidade de fazer uma montagem que agradasse o público, ensaiou o drama e marcou a estreia no Phenix, para o dia 25 de fevereiro de 1871. Muitos apostaram que ela não aconteceria; mas, no dia marcado, a companhia estava no palco para contar a história de Castelo Branco. Versão que, de acordo com a imprensa, “endeusava o assassino e se injuriava a memória da inocente vítima, nossa compatriota”⁵⁹. O que se deu em seguida foi assim relatado na crônica jornalística

Anteontem na Phenix Dramática, ergueu-se a opinião pública a altura da dignidade de uma sociedade que se preza. O drama de Camilo Castello Branco, O Condenado, não podia nem pode ser exposto ao juízo público neste país. É uma peça alusiva, que vem ofender a família da infeliz vítima de Vieira Castro, mesmo em sua casa, no meio de seus amigos e daqueles que com verdadeira humanidade e sentimento, reprovaram o ato praticado em Lisboa.

O Condenado foi pateado redondamente e suspenso para sempre depois do 1º ato. O público protestou energicamente contra a especulação do Sr. Heller e da admirável bondade do Conservatório Dramático e da polícia, fazendo retirar da cena um drama que em vez de moralizar, afronta.⁶⁰

Em defesa da família da vítima e da “moral”, os espectadores compraram ingressos e compareceram ao teatro para manifestarem sua desaprovação ao conteúdo de uma peça a que não haviam assistido ainda, mas que sabiam tratar-se da história de um crime cometido por um português contra uma brasileira e que tentava justificar a ação do assassino mostrando o erro da vítima. Por tratar-se de um crime tão recente, e que causara tanta repercussão a plateia fluminense parece ter se sentido especialmente tocada a ponto de manifestar sua reprovação. Apesar de as pateadas serem muito antigas no teatro, não podemos dizer que foram uma prática comum no Rio de Janeiro do século XIX. A presença da polícia nos teatros tinha o intuito de reprimir qualquer tipo de distúrbio que pudesse por em risco o bom andamento da apresentação. Noites como a da estreia do *Condenado* foram raras. Na mesma página do *Diário do Rio de Janeiro*, o redator explicou outros detalhes do incidente:

⁵⁸ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed. 57, p.1. 27 fev 1871.

⁵⁹ CRÔNICA Geral. *A Reforma*. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

⁶⁰ CRÔNICA Geral. *A Reforma*. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

A autoridade convidou os espectadores a ouvirem primeiro o drama e depois darem ou recusarem o seu aplauso. Mas a peça estava prejudgada na consciência pública, e, pois, o público continuou a manifestar crescente reprovação. [...] Reconhecendo a autoridade que era perigoso continuar o espetáculo como ia, deliberou suspender a representação, retirando-se o público, em boa ordem e satisfeito de uma semelhante deliberação.⁶¹

A polícia ficava encarregada de zelar pelo decoro no palco e na plateia. Espectadores barulhentos eram convidados a sair da sala de espetáculos ou mesmo presos e levados à delegacia. Por isso, a pateada era vista como um ato de coragem e afronta à autoridade por parte dos espectadores. Para que ela não acarretasse em apreensões, deveria acontecer de maneira uníssona, generalizada. O barulho feito pelos espectadores poderia ser produzido por pés contra o chão, arrastar de cadeiras e assobios. Não houve apreensões naquela noite e podemos perceber que a polícia não interferiu, usando a intimidação; mas pedindo aos espectadores que primeiro assistissem ao drama para em seguida emitirem sua opinião. Isso demonstra que a manifestação daquela noite não partiu de um pequeno grupo de espectadores, mas sim de grande parte da plateia. Na coluna a pedidos do *Diário do Rio*, “G.” considerou que *O Condenado* fora pateado pela “elite do público fluminense”. Para ele a população fluminense se portou de modo brilhante “a despeito das baionetas policiais”, e ainda terminou a nota escrevendo “À minha boa estrela confesso-me grato por ter me proporcionado, na noite de 25, assistir ao espetáculo mais importante que a sociedade desta Corte podia apresentar.”⁶² Em outro artigo, a plateia, como entidade única, foi tida como um “supremo conservatório”⁶³, ou “verdadeiro conservatório”⁶⁴. Vemos, assim, que o “público fluminense”, muitas vezes aparecendo na crônica jornalística como um dos maiores culpados pela desmoralização do teatro, foi tratado, neste episódio, como um herói nobre e moralizador. Diante da confusão, Heller pediu desculpas e tentou se explicar na imprensa, esquivando-se da responsabilidade, jogando-a no Conservatório Dramático e na polícia, que haviam autorizado a peça. Declarou o empresário no *Jornal do Comércio*: “se eu, com efeito errei, julgo que estava competentemente autorizado, desde que o drama, tendo passado por todas as provas necessárias, achava-se no caso de subir à cena”. Todavia, um anônimo que escrevera na coluna paga do *Diário do Rio* afirmava que Heller “julgou que armado com o visto da polícia,

⁶¹ CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

⁶² G. Publicações a Pedido - Phenix Dramática: Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 58, p.2. 28 fev.1871.

⁶³ CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

⁶⁴ CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

e do passe do conservatório dramático, podia afrontar uma população inteira e especular com lágrimas de uma família respeitável”⁶⁵.

A nacionalidade da vítima certamente pesou para que esse pré-julgamento - do qual fala o artigo de *A Reforma*, citado acima - feito pelo público, não admitisse que a memória de D. Claudina fosse difamada nos teatros como uma adúltera. Apesar disso, dentre todos os artigos encontrados a respeito do caso Vieira Castro, nenhum demonstrou diretamente uma rivalidade entre os “países irmãos”⁶⁶, contudo, é nítida a iminência de que essa rivalidade viesse à tona, posto que a opinião pública se envolvia em um crime cometido por um português, cuja vítima era uma brasileira. Tornando a questão ainda mais delicada, portugueses residentes no Brasil se manifestaram, na ocasião, a favor da absolvição do assassino. Alguém sob o codinome “Um jurado português” considerava o crime “uma fatalidade de que homem algum de sangue está isento”⁶⁷ e pedia para que o caso fosse esquecido⁶⁸.

Percebemos, também, que existiu um esforço para afastar a possibilidade de que o crime virasse uma peleja entre os dois países: “Um filho também da terra de Viriato” publicou um artigo, no *Diário do Rio*, posicionando-se contra uma subscrição feita por iniciativa de um grupo de portugueses no intuito de “oferecer um mimo ao assassino”⁶⁹. Outro artigo se dirigiu ao assassino afirmando: “o tribunal, [...] da família portuguesa e brasileira já vos condena”⁷⁰, colocando lado a lado as famílias das duas nações, o que, de certa forma tinha fundamento, uma vez que a peça já tinha sido pateada em Lisboa, antes de chegar ao Brasil. Além de Castelo Branco, outro literato português, Pinheiro Chagas, envolveu-se na questão corroborando a ideia de que fora um crime no qual todos os envolvidos saíram vitimados. Foi de sua autoria uma apologia publicada no *Jornal do Comércio* ao advogado de Vieira Castro, Jaime Moniz, a pedido dos amigos do réu. Um anônimo, que comentava o caso utilizando as colunas pagas do *Diário do Rio*, registrou que o elogio à eloquência do advogado era “uma

⁶⁵ PUBLICAÇÕES a Pedido: O Público ao empresário da Phenix. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 58, p.2. 28 fev.1871.

⁶⁶ “Vêde que vossas injúrias nem de leve tocarão a honra daquela infeliz, pois encontrarão uma formidável barreira na opinião pública dos dois países irmãos.” (PUBLICAÇÕES a Pedido: O Público ao empresário da Phenix. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 58, p.2. 28 fev.1871.)

⁶⁷ UM JURADO Português. Publicações a Pedido - Passagem... aos condenados!!! **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 60, p.1. 2 de mar.1871.

⁶⁸ Existem outras manifestações contra o “jurado português” no *Diário do Rio*. Cf: NADA de Equívoco. Publicações a Pedido - O Condenado. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 63.5 de mar. p.2.

⁶⁹ UM FILHO também da terra de Viriato. Publicações a Pedido - Coroa ao defensor de Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 59, p.2. 1 mar.1871.

⁷⁰ S. Publicações a Pedido – Processo Vieira de Castro: o Sr. Dr. Jayme Moniz. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 62, p.1 4 mar.1871.

afronta à *sociedade portuguesa e brasileira*”⁷¹. Mesmo que a rivalidade não tenha diretamente ganhado as páginas dos jornais, sua iminência e a cautela tomada no sentido de evitá-la não deixam de ser reveladoras de um sentimento nacional compartilhado entre três partes: os espectadores que aquela noite ocupavam o *Teatro Phenix*; a opinião pública e a vítima, contribuindo, assim, para a conformação de uma comunidade imaginada⁷².

A polêmica continuou pelos jornais e pela cidade por mais de uma semana, uma minoria continuava a defender, direta⁷³ ou indiretamente, o assassino⁷⁴. Estes últimos acusaram a imprensa de exagerar na repercussão da noite do dia 25, no *Phenix*, dizendo que não foi a opinião pública a se manifestar ali e sim ordinários “frequentadores da rua do ouvidor e botequins”. L. Guimarães Junior, que assinava o folhetim do *Diário do Rio*, opunha-se claramente a essa ideia. Para ele não “foi uma crítica literária, o que moveu o público a fazer retirar de cena o *Condenado*”. A reprovação da peça fora uma “manifestação pública” espontânea⁷⁵. Também encontramos registros de que as discussões e comentários envolvendo o drama levantaram questões importantes a serem discutidas e refletidas pela sociedade da época, como o direito de vida e morte do marido sobre a esposa adúltera e o divórcio. Contra o absurdo argumento de que o crime era justificado pela traição por parte da esposa, “um estranho” escreveu nas publicações a pedido do *Diário do Rio de Janeiro*: “O cônjuge ultrajado tem a separação de fato ou o recurso da lei. Isto foi escrito como teoria e não como ofensa a ninguém.”⁷⁶.

Após o fracasso do drama de Castelo Branco, mas talvez tentando tirar algum proveito da polêmica suscitada pelo mesmo, Heller apostou no mesmo mote estreando o drama em 5 atos *Aimeé* ou *O Assassínio por Amor*⁷⁷, que tratava de um crime passional e também era baseado em acontecimentos reais: “os lances dramáticos abundam nessa delicada composição cujo entrecho foi tirado de um acontecimento que, não há muitos anos, cobriu de consternação

⁷¹ S. Publicações a Pedido – Processo Vieira de Castro: o Sr. Dr. Jayme Moniz. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 62, p.1 4 mar.1871. Grifo meu

⁷² Sobre a questão do nacionalismo e nacionalidade ver: PAMPLONA; DOYLE, 2008.

⁷³ Encontramos um artigo de “S.” no *Diário do Rio de Janeiro* que posiciona-se contra outro artigo, escrito por “Sr. Lycurgo”, em defesa do assassino. Cf. S. Publicações a Pedido-Processo Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.63, p.2. 5 mar. 1871.

⁷⁴ NEMO. Publicações a Pedido – Processo Vieira de Castro: a coroação do crime. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.1 e 2. 01 mar.1871; PUBLICAÇÕES a Pedido - Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.2. 01 de mar.1871; PUBLICAÇÕES a Pedido – Coroa ao defensor de Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.2. 01 de mar.1871.

⁷⁵ L. GUIMARÃES Junior. Folhetim do *Diário do Rio*. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.63, p.1. 05 mar. 1871.

⁷⁶ UM ESTRANHO. Publicações a Pedido – O Esposo Traído. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.60. p.1. 02 mar.1871.

⁷⁷ Os anúncios não citam o nome do autor. Na mesma noite houve apresentação de *Tchang Tching Bung*, “triálogo cômico” de Augusto de Castro. ANÚNCIOS. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.53, p.4. 04 mar. 1871.

os arredores de Ivry”, na França ⁷⁸. O drama já era conhecido do público fluminense, fazia parte do repertório da atriz Ismênia Santos quando essa trabalhava no *Ginásio Dramático* e marcaria agora, sua entrada na companhia Phenix. Sempre apresentada juntamente com pequenas comédias, *Aimeé* chegou até a 6ª representação consecutiva. O silêncio da imprensa indicou-nos que, apesar de investir no mesmo assunto, a composição não levantou questionamento sobre a mensagem moral passada aos espectadores. Podemos apenas especular quais foram os motivos para isso, o fato de o crime ter acontecido há mais tempo e não ter causado tanta repercussão no Brasil pode ser uma explicação.

Aimeé foi substituído por outro drama que prometia uma carreira mais duradoura, visto que era “fantástico”, *O Anjo da Meia Noite* ⁷⁹. A pomposa composição de autoria dos franceses Theodore Barriere e Eduardo Flouver, ambientada em Munique, foi traduzida para o português por Machado de Assis e teve uma receptividade maior, alcançando a marca de dez apresentações consecutivas ⁸⁰. Em abril, mais dois dramas foram encenados, *Theresa a Orphã de Genebra* (em 3 atos) e *Mulheres de Mármore* (em um prólogo e 3 atos de Théodore Barriere e Lambert Thibous), estes dividiram os palcos com comédias de França Junior (*Defeito de Família*, em 1 ato) ⁸¹ e Eduardo Garrido (*Silêncio Calado*, “tagarelice em 1 ato”) ⁸² e operetas offenbachianas vertidas ao contexto brasileiro como *O Sr. Mello Dias (amante das mesmas)* (anunciada como ópera em 1 ato, imitação da comédia de M. Choufleury) ⁸³ e *O Fechamento das Portas* (opereta em três atos de Augusto de Castro).

O empenho do empresário em sempre por em cena alguma peça séria não passou despercebido a um escritor das colunas pagas do *Jornal da Tarde*. Esse considerava que o Phenix empenhava-se em “tomar o lugar de primeiro teatro da corte” e talvez fosse “o mais frequentado”. ⁸⁴

Ao estrear a comédia *O Tipo Brasileiro* na Phenix, o nome de França Junior, que já havia ganhado os jornais nos meses anteriores suscitando questões a respeito do teatro nacional, voltou a aparecer envolvendo questões da nacionalidade. O “típico brasileiro” do

⁷⁸ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.54, p.1. 06 mar.1871.

⁷⁹ Não era a primeira vez que *Anjo da Meia Noite* se apresentava ao público da corte. A peça já havia sido montada e encenada no *Ginásio Dramático*. Cf: GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 63, p.1. 16 mar. 1871; CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 64, p.1. 21 mar. 1871.

⁸⁰ A última apresentação foi no dia 30 de março, quando já se anunciava uma nova estreia para o dia 10 de abril.

⁸¹ ANÚNCIOS. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 97, 26 abr. 1871.

⁸² ANÚNCIOS. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 97, 26 abr. 1871. Apesar de não ter causado repercussão, *Silêncio Calado* parece ter sido um trabalho um tanto inovador. A crítica considerou-o “um pequeno trabalho original e picante”. A inovação está no fato de que apenas um personagem tinha fala, os outros se comunicavam por mímicas. Cf: NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.116, p.1. 26 abr. 1871.

⁸³ **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 94, 22 abr. 1871.

⁸⁴ BISMARCK. Publicações a Pedido - Phenix Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 66, p.2. 20 mar. 1871.

título da comédia tinha sentido pejorativo, referia-se ao personagem mais velho, que desdenhava de tudo que fosse nacional, valorizando somente o que vinha de fora, do “estrangeiro”. Outro personagem, mais jovem, também brasileiro, foi pintado como detentor de valores morais mais elevados que os personagens estrangeiros⁸⁵. Assim, apesar de a comédia abordar dois tipos opostos brasileiros, o personagem de má conduta é quem representava o estereótipo do brasileiro, o qual França Junior buscava criticar. Isso suscitou certo incômodo entre os críticos dos jornais cariocas, que se sentiram ofendidos com a caricatura criada por França Junior.

[...] quis o autor apresentar-nos um desses personagens, de que temos grande coleção, cuja mania pelas coisas da Europa absorve toda e qualquer outra ocupação de seu espírito, avesso à sua terra, aos seus costumes, e aos seus contemporâneos, filhos do mesmo torrão. [...] Pena é que o Sr. Dr. França Junior tenha batizado o seu trabalho com um título de tanta generalidade, e que, analisado tal qual está, importa uma grave injustiça ao caráter nacional. *Um tipo brasileiro* seria mais incensurável que *O Tipo brasileiro*.⁸⁶

Trocando o artigo definido pelo indefinido, o redator do *Diário do Rio* acreditava que França Junior estaria sendo mais justo com homens os quais, como eles, tentam elevar o “caráter nacional”. O artigo definido, usado no título da comédia, deixava entender que França Junior desqualificava os brasileiros em geral, como se não passassem de imitadores da cultura europeia, o que, em última instância, poderia significar que não possuíamos uma identidade nacional⁸⁷. Tal mensagem transmitida pela peça era um duro golpe contra aqueles que enxergavam no autor uma esperança para o surgimento ou ressurgimento do teatro nacional. Dias depois, no folhetim da mesma folha, Luiz Guimarães Junior, fazia eco às mesmas opiniões:

Se o autor não desse à comédia um título tão genérico, parece-me a mim que seria mais justo e realizaria melhor o pensamento primordial da peça. O tipo é amplo demais. Não é esse, por certo, o caráter geral do povo brasileiro, e o Dr. França Junior, brasileiro, com mais finura e acerto do que eu poderá prová-lo.⁸⁸

Com as questões suscitadas pela apresentação dessa comédia de França Junior, podemos verificar a preocupação da imprensa com as ideias sobre nacionalidade que estavam

⁸⁵ Voltaremos a falar de *O Tipo Brasileiro* e a questão nacional x estrangeiro no capítulo 4.

⁸⁶ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. ed.116, p.1. 28 abr. 1871.

⁸⁷ Essa espécie de nacionalismo às avessas que França Junior satiriza em sua composição pode ser comparado ao que, muitas décadas depois, Nelson Rodrigues nomeou “de complexo de vira-latas”.

⁸⁸ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio - Revista de Domingo. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed.118, p.1.30 abr.1871.

sendo apresentadas ao público naquele momento. Indo um pouco além da crítica dura e, certamente conscienciosa, que França Junior apresenta no título de sua comédia, a leitura do texto deixa claro que a mensagem da peça não se reduz à desqualificação de um determinado comportamento comum entre brasileiros. O autor mostra que também há outro “tipo”, jovem, trabalhador, honesto, educado, que possuía amor ao que é “nosso”. Esse sim, deveria representar a identidade nacional. Podemos tomar a liberdade de imaginar que, ao escrever a comédia, França Junior queria ser “desmentido” pelo público, o que parece ter acontecido. De acordo com um dos comentários a respeito da peça, ao aplaudir França Junior, a plateia desmentiu o autor,⁸⁹ ou seja, mostrou que valorizava o que era nacional.

Os meses que se seguiram às apresentações de o *Tipo Brasileiro* contaram com algumas estreias⁹⁰ e reapresentações que não obtiveram muita repercussão na imprensa, apenas habituais anúncios de divulgação elogiando a montagem e incentivando o público a comparecer ao teatro. Em agosto, contudo, com a estreia de *Trunfo às Avessas*, opereta em 2 atos, escrita por França Junior, com música de Henrique de Mesquita, a Phenix ocupou, novamente, lugar de destaque nas colunas teatrais dos periódicos. A opereta ganhou muita repercussão na imprensa por se tratar da primeira do gênero escrita e musicada por artistas brasileiros renomados. Contudo, não conseguiu se manter em cartaz pelo tempo necessário para cobrir os gastos com sua montagem. *Trunfo às Avessas* subiu ao palco durante, aproximadamente, 20 noites, o que não foi suficiente para arcar com os custos de manutenção do grande elenco, corpo de bailarinos e aparato cênico que o espetáculo envolvia⁹¹.

No mês seguinte, setembro, mais uma estreia foi anunciada, *A Phenix na Roça*, “paráfrase” feita por Eduardo Garrido da francesa *Les folies dramatique*, já apresentada no Alcazar. Nela “o tradutor ou imitador, o Sr. Garrido, procurou, com muito acerto, dar à obra uma tal ou qual cor local”⁹²; mas, mesmo assim, a comédia não emplacou. Logo a “paráfrase” de Eduardo Garrido foi substituída por *Cinquenta contos*⁹³, comédia em 5 atos, livre tradução de Augusto de Castro⁹⁴ que rendeu aproximadamente dez apresentações e fez a

⁸⁹ FOLHETIM. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 97, p.1. 30 abr. 1871.

⁹⁰ Em maio, junho e julho estrearam: *O Mestre Crispin*, opereta em 1 ato traduzida do espanhol por J. J. G. Alagarim em 20 de maio; *A Probidade*, comédia-drama em 1 prólogo e 2 atos original de Cesar de Lacerda em 26 de maio; *A Lotação dos Bondes*, estreou em 1 de junho; *O Viveiro do Frei Anselmo*, opereta em 1 ato de Scribe, tradução de Joaquim José Anaya, estreou em 7 de junho; *A Espadelada*, comédia de costumes da Beira em 1 ato, escrita e atuada por Costa Lima estreou em 22 de junho; *A Vindima*, pretexto em 1 ato, de costumes da Beira, para ser visto o magnífico panorama da Cidade do Porto estreou em 12 julho.

⁹¹ Sobre a opereta *Trunfo as Avessas* ver Capítulo 4 desta tese e Silva, 2011.

⁹² CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed. 199, p.1. 2 set.1871.

⁹³ Também aparece nos anúncios como *50\$000*.

⁹⁴ **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed.222, p.2. 30 set. 1871.

empresa recorrer ao velho *Orpheu na Roça* para socorrer as necessidades da bilheteria. Mas o ano de 1871 ainda não havia acabado

Até aqui, vimos que os primeiros momentos de Heller a frente à companhia Phenix foram marcados, inicialmente, por uma crise que atingira os teatros devido a problemas de salubridade no município, mas que conseguiu ser contornada graças à capacidade do empresário em aproveitar o fervor patriótico suscitado pelo término da guerra contra o Paraguai e organizar espetáculos comemorativos, algumas vezes, contando com presenças ilustres dos heróis da pátria. Nestes anos subiram aos palcos do *Teatro Phenix* muitas operetas de autores como Augusto de Castro, Francisco Correa Vasques e Eduardo Garrido, que eram imitadas ou parodiadas de originais franceses. Tais operetas ganharam os palcos lado a lado a textos originais brasileiros escritos por Pinheiro Guimarães e, em maior número, por França Junior. Podemos perceber, até então, nada que fizesse jus à fama de Heller de ser um empresário enriquecido e caridoso, responsável pela decadência do “teatro entre nós”.

Se é certo que a *Phenix* se tornou o “teatro da moda”, investindo em peças cada vez menos literárias e mais “espetaculares”, também o é que os elementos básicos de valorização de um “teatro nacional” criados ao longo do século XIX e compartilhados por uma elite política-letrada, não estiveram totalmente ausentes, seja em seus palcos, seja na discussão suscitada na imprensa, pelos espetáculos que ali tiveram lugar até 1870. Mesmo sabendo o receituário do sucesso – operetas e paródias com caprichada *mise-em-cene* –, seus empresários optaram por mesclar, por exemplo, comédias originais de dramaturgos brasileiros em seu repertório. Essas se caracterizaram por ser menos apelativas à suntuosidade, à farsa e à música, não seriam classificadas como o teatro nacional almejado pelos dramaturgos românticos e realistas; mas, a cada vez que subiam ao palco da Phenix, eram incentivadas e reacendiam na imprensa uma esperança de que o teatro ligeiro cedesse lugar a peças que fossem, no mínimo, originais brasileiras e que possuíssem alguma qualidade literária para que pudessem contribuir na formação de um público nacional.

3.2 UMA ABENÇOADA TERRA DE PATACAS

A mudança no perfil do repertório que se seguiu a este primeiro momento marcou mais profundamente a memória construída sobre companhia Phenix. A imagem comum de Heller como empresário enriquecido com operetas, mágicas e revistas certamente foi impressa por sua atuação a partir dos últimos meses de 1871. Já foi dito que a moda ligeira representou uma “mudança de escala no panorama teatral brasileiro” (MENCARELLI, 2003). O trabalho

de Fernando Mencarelli determinou o novo contexto teatral como o início da “indústria da cena”, composta pela produção e o consumo de espetáculos, senão em massa, em proporção nunca antes alcançada. Essa mudança estava intimamente relacionada às transformações do espaço urbano carioca, no início da década de 1870, as quais não podemos deixar de abordar.

O Município Neutro totalizava, de acordo com o censo publicado em 1872, quase 275 mil habitantes, destes, pouco mais de 226 mil eram livres e cerca de 50 mil escravos ⁹⁵. Esses habitantes estavam distribuídos em 19 freguesias conectadas, havia pouco tempo (desde 1868), por trens suburbanos e bondes. Não foi coincidência que esse aumento da assistência nos teatros tenha se dado neste momento. O ano de 1870 é considerado o marco da “revolução” dos transportes no Rio de Janeiro (VON DER WEID, 2016). O transporte público, feito até então exclusivamente por diligências ⁹⁶ e gôndolas ⁹⁷ veículos com pequena lotação de passageiros, agora contava com os bondes.

Os carros eram inicialmente fechados, para 30 passageiros: dezoito sentados em dois bancos longitudinais e doze em pé, nas plataformas de frente e de trás. Em 1870, foram encomendados os seis primeiros bondes abertos para fumantes, com seis bancos transversais, para quatro passageiros cada um. O novo veículo foi logo bem recebido, sendo muito mais leve e fresco, adaptado ao clima da cidade, e suplantou rapidamente o carro fechado. (VON DER WEID, 2016.p.9).

A expansão das linhas férreas representava um aumento do alcance geográfico dos espetáculos apresentados no centro, mais exatamente na Praça da Constituição e arredores, onde se encontravam os mais importantes teatros, com exceção do Phenix, que ficava um pouco mais adiante, na Rua da Ajuda (fig.10). Todavia, além de uma plateia mais ampla geograficamente, os bondes trouxeram aos teatros um público socialmente mais diversificado, pois baratearam o preço da locomoção ⁹⁸, tornando a ida ao teatro mais acessível a uma camada social mais baixa.

⁹⁵ Recenseamento do Brasil em 1872. <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=225477>.

⁹⁶ “carruagens grandes puxadas por quatro cavalos. Eram usadas para viagens mais longas, e não tinham espaço para muitas pessoas”. (VON DER WEID, 2016).

⁹⁷ “Estas eram um tipo de pequenos ônibus puxados por pares de bestas, com capacidade para nove passageiros - quatro de cada lado e um no fundo”. (VON DER WEID, 2016).

⁹⁸ “Eram veículos pesados e oscilantes, mas havia muitos carros e, quando a empresa ampliou as linhas, o preço tornou-se mais barato que o dos ônibus. Como eram também mais frequentes, passaram a ser o transporte mais popular” (VON DER WEID, 2016. p.6).

Figura 10 - Detalhe da Planta da cidade do Rio de Janeiro c.1853 mostrando a praça da constituição e a Rua d’Ajuda.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart326115/cart326115.jpg

A mobilidade urbana era fundamental para que as pessoas tivessem segurança para sair de suas casas no fim da tarde e voltarem tarde da noite. Os espetáculos geralmente começavam às 20 horas e não tinham hora certa para acabar. A alguns registros mostram que, entre apresentações e intervalos, os espectadores saíam dos teatros por volta das 23h. Alguns desses registros encontramos na *Vida Fluminense*. O primeiro deles é retirado de um artigo sobre a apresentação de *Fausto*, no *Phenix* em 1872: “O espetáculo não excede das 11 horas e

meia! Não se perde, pois o bond”⁹⁹. O pequeno comentário evidencia a importância da existência do bonde para a tomada de decisão, por parte do expectador, de ir ao teatro. Em outro artigo da mesma revista, o folhetinista narra: “Soam onze horas! Acabou o Alcazar e com ele os aprestos culinários. Os hotéis começam a ser invadidos pela turba multa, que sobe as escadas cantarolando o motivo mais popular da opereta que se cantou, ou antes se dançou no Alcazar¹⁰⁰”. Essa “turba multa” faminta que saía dos teatros aqueceu os lucros dos restaurantes, e possibilitou a abertura de novos bares e hotéis.

O Código Penal e a polícia tentavam manter um mínimo controle sobre essas mudanças que faziam parte da modernização da cidade, às vezes, tomando medidas autoritárias e impopulares como o fechamento dos hotéis às dez da noite, numa tentativa de evitar problemas com a tal “turba multa”. De acordo com o redator da *Vida Fluminense*, “os donos de restaurantes e hotéis deram cavaco com a história, e o público, pela sua parte, não lhes ficou atrás”¹⁰¹. Na mesma semana que foi proclamada a proibição conta que

Quem se mostrou firme, e enxergou na ordem policial a sem razão que *efetivamente a revestia* foi o Sr. Aurélio, do Largo de São Francisco. É verdade que às 10 horas a casa encherá-lhe de damas e cavalheiros. Ora não só manda a boa educação que não se ponha ninguém pela porta fora, como ensina a religião que é coisa muito agradável a Deus: Dar de comer aos que tem fome, e de beber aos que tem sede.¹⁰²

Esse “cavaco” dado à polícia pelo proprietário do restaurante e pela própria revista ao publicar o nome do mesmo apoiando seu desrespeito à nova lei foi, assim como o “cavaco” dado à proibição do jogo do bicho na década de 1890, característico de um processo chamado por Amy Chatzel de “cercamento”, em analogia aos conhecidos cercamentos de áreas comuns da história agrária da Inglaterra (CHAZKEL, 2014). Para a autora, a reorganização da vida pública no Rio de Janeiro “significou o cercamento dos metafóricos *commons*”, envolvendo tanto o processo de privatização - que pode ser exemplificado pela concessão do transporte urbano a companhias particulares - quanto ao de regulamentação, como a proibição do jogo do bicho, contrapondo-se à autorização de outros tipos de loterias, e o fechamento das portas dos cafés e hotéis às 10 da noite. Outro artigo da *Vida Fluminense* chegou mesmo a falar de uma perda da força moral da municipalidade¹⁰³. Medidas pouco fundamentadas e

⁹⁹ POLEGAR e Indicador (em colaboração). Beliscões. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.220, p. 922. 16 mar. 1872.

¹⁰⁰ NO HOTEL: depois do Alcazar. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 20, p.231 16. mai. 1868.

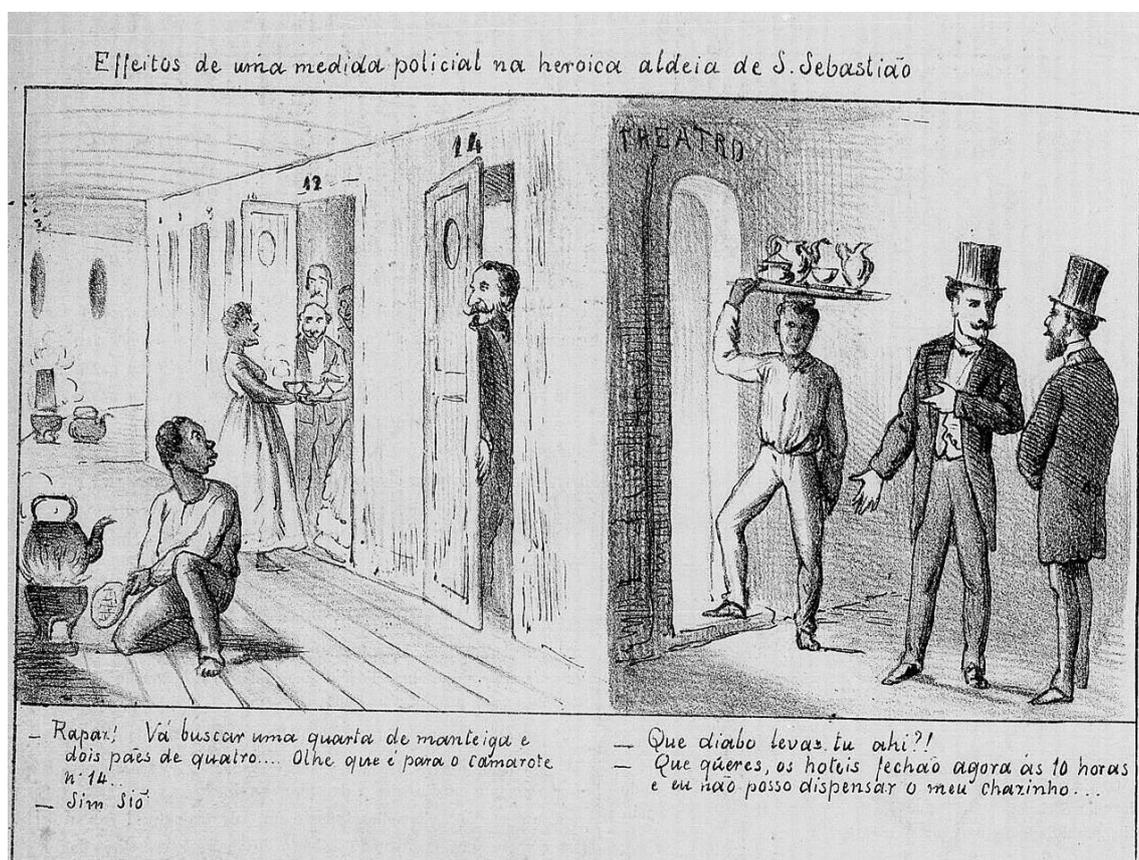
¹⁰¹ Z. Cavaco. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 237, p.1052. 13 jul. 1872.

¹⁰² Z. Cavaco. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 237, p.1052. 13 jul.1872.

¹⁰³ CRÔNICA. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 302, p.1572. 11 out. 1872.

impopulares obrigavam os habitantes a atuarem no que Chazkel denominou “áreas cinzentas” (CHAZKEL, 2014), que mais tarde receberam o nome de setor informal. Foi nessa “área cinzenta” que vendedores ambulantes atuaram para suprir a demanda do público sedento e faminto que passava as noites no teatro. Uma charge de Ângelo Agostini, publicada em 1873, mostrou as limitações impostas e as alternativas buscadas pelos frequentadores dos teatros após o regulamento que determinava o horário de fechamento dos hotéis. No primeiro quadrinho, esse “comércio informal” foi representado na figura de negros, aparentemente escravos de ganho, vendendo acepipes a espectadores nas portas de seus respectivos camarotes (fig.11).

Figura 11. – Efeitos de uma medida policial na heroica aldeia de São Sebastião. Detalhe.



Fonte: **A Vida Fluminense**, 1873.

Foi em meio a todas essas transformações pelas quais a cidade passava, que, no fim do ano de 1871, a companhia Phenix emplacou um sucesso o qual, desde a estreia de *Orpheu na Roça*, não havia experimentado novamente. Tratou-se da mágica em 15 quadros *Princesa Flor de Maio*, de Eduardo Garrido e J. A. de Oliveira. A mágica não atingira o número de apresentações da opereta de Vasques, mas ficou em cartaz até o início de fevereiro do ano

seguinte ¹⁰⁴, chegando a quase 50 apresentações consecutivas. O redator do *Jornal da Tarde* parecia prever o que estava por vir

O Teatrinho da Rua da Ajuda vai entrar incontestavelmente em uma época de prosperidade com a linda peça, cuja execução a todos tem maravilhado. A suntuosidade dos vestuários e a riqueza do cenário foram objetos a que a empresa ligou suma importância para o feliz sucesso da bela composição... Na Flor de Maio, porém, glosam os olhos e o espírito. O fino trocadilho, e o interesse que tem a ação, prendem os sentidos do espectador, no meio daquele *fervet opus* de tramóias de alçapões que sobem e descem, de aparecimentos de carrancas, de mutações de panos, de tudo enfim que nos surpreende, obrigando-nos a dar boas gargalhadas.[...] Entre as peças do cenário são dignas de especial menção a tela que representa a cidade iluminada, a carranca do último quadro do 1º ato, o palácio do reino da prosperidade e a apoteose final. ¹⁰⁵

O investimento no suntuoso figurino, cenário e efeitos especiais que, segundo o redator, fazem o sucesso da composição era a característica mais importante do gênero que então se apresentava, a mágica. Mas os elogios à *Princesa Flor de Maio* não se restringiam a *mise en cene*, é perceptível que, para mostrar o valor da composição, o crítico, que pretendia divulgar positivamente a mágica, tenha enfatizado também suas qualidades literárias, dizendo que agradava os olhos, mas também o espírito, por meio do “fino trocadilho”. Apesar de os anúncios das peças darem cada vez menos destaque ao nome do autor, conforme podemos verificar na maioria dos anúncios da *Princesa Flor de Maio*, os participantes do mundo das letras nacionais não deixavam de observar que Eduardo Garrido, autor português da mágica que se fazia apresentar no *Phenix* e de outra, *A pera de Satanás*, que atingia concomitantemente grande sucesso no *Teatro São Luiz*, conseguia algo que os autores nacionais há muito reclamavam, lucro com os direitos recebidos pelas composições.

Decididamente [...] ninguém é profeta em sua terra!
Estas [...] considerações, cheirando a filosofia social, foram-me sugeridas à propósito do autor da Pera de Satanás, da Princesa Flor de Maio, *et reliqua*, - que se retirou para o seu país levando na algibeira aquilo que jamais os autores nacionais tem visto:-18:750\$00!!!
Assim vale a pena arranjar mágicas, porque só por mágica pode uma tal quantia entrar para o bolso de um – autor. ¹⁰⁶

A *Princesa Flor de Maio* dividiu os palcos com *O Casamento do Gaiato de Lisboa*, de José Ricardo Pires de Almeida e *As Literatas*, ou *A reforma das saias*, de Júlio Cesar

¹⁰⁴ CRÔNICA. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 123, p.2 e 3. 20 jan.1872.

¹⁰⁵ PHENIX Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.271, p.2. 20 nov. 1871.

¹⁰⁶ Z. Assunto de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.219, p.911. 09 mar.1872.

Machado ¹⁰⁷. A primeira era uma comédia em 2 atos, continuação do *Gaiato de Lisboa*. No jornal *A República*, o articulista buscou elogiá-la escrevendo que era “digna de boa sorte” ¹⁰⁸ apesar de os caracteres já estarem definidos. Considerou que o autor desenvolveu situações que, entre outras características, possuíam “uma moral edificadora” ¹⁰⁹, mas poucos comentários foram feitos na imprensa a respeito da composição. Em relação à segunda peça, a indiferença foi ainda maior. Sobre *As Literatas* apenas encontramos o comentário de um redator do *Mosquito*, afirmando que a comédia era um “sensaborão”, um simples pretexto para o autor “apresentar ao público trinta pernas, pertencentes a quinze damas do teatro” ¹¹⁰.

Ainda em janeiro, *Trunfo às Avestas* retornou aos palcos para alguns espetáculos em benefício, juntamente com a comédia em um ato, *Um Sarau Literário*. Durante o mês de fevereiro, O *Teatro* esteve fechado para os festejos carnavalescos, enquanto isso uma nova composição era ensaiada e dia a dia anunciada nos jornais, com a intenção de despertar a curiosidade e gerar expectativa no público, o *Fausto* ¹¹¹.

[...] a companhia Phenix Dramática tem levado à cena composições mais ou menos ligeiras, feitas expressamente para produzirem efeito mais pela cenografia do que pelo poema, quase todos ordinariamente na altura de qualquer companhia mesmo medíocre. Não se dá com *Fausto* a mesma coisa; além dos efeitos de visualidade a companhia tinha diante de si uma composição de força e para ser exibida por artistas dramáticos de primeira ordem. ¹¹²

Vê-se que as últimas escolhas de repertório da companhia, começavam a marcá-la como exclusivamente ligeira e especializada em “visualidades”, ou nas palavras sintetizadoras do redator da *Gazetilha do Jornal da Tarde*, que busca o sucesso “mais pela cenografia do que pelo poema” ¹¹³. Mas aqui, novamente encontramos um redator buscando destacar as “qualidades literárias” do texto – “a companhia tinha diante de si uma composição de força” ¹¹⁴ -, mas, na verdade, a peça era tão aparatosa quanto a mágica que a antecederia. De fato não havia como deixar de relacionar todo o investimento destinado à montagem do *Fausto* ao sucesso da *A Princesa Flor de Maio*: “Se a *Flor de Maio* lhe deu [a Heller] tanto dinheiro, o

¹⁰⁷ Escritor e folhetinista português. Sobre o autor ver: FERREIRA, 2011.

¹⁰⁸ NOTÍCIAS - Phenix Dramática. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 229, p.3.6 jan.1872.

¹⁰⁹ NOTÍCIAS - Phenix Dramática. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 229, p.3.6 jan.1872.

¹¹⁰ CHRONICA. **O Mosquito**. ed. 123, p.2 e 3. 20 jan.1872.

¹¹¹ Anunciado como drama fantástico, *Fausto* estreia dia 28 de fevereiro de 1872. (**Correio do Brasil**. Rio de Janeiro. ed.56, p.4. 28 fev.1872).

¹¹² GAZETILHA. **Jornal da Tarde**, ed.47, p.1. 29. fev. 1872.

¹¹³ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**, ed.47, p.1. 29. fev. 1872.

¹¹⁴ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**, ed.47, p.1. 29. fev. 1872.

que acontecerá com Fausto!”¹¹⁵. O *Fausto*, assim como *Flor de Maio*, levaria muito dinheiro à companhia, porque foi uma peça de grande investimento por parte do empresário. Esse destaque dado, por alguns articulistas, à parte literária das peças “de aparato”, revela-se mais como uma tentativa de “apurar” o gosto do público, lembrando-lhe do que era importante ao escolherem uma composição teatral, e menos como uma esperança de que mais pessoas se sentiriam movidas a comparecer aos teatros já que a beleza das peças não se restringia à *mise-en-scene*. A *Phenix* parece ter se transformado, definitivamente em um teatro de grandes arrecadações da bilheteria. Outro artigo concluía: “Decididamente não há nada como esta abençoada terra das patacas!”¹¹⁶. Um dos comentários da *Vida Fluminense* à nova composição abordou esses dois aspectos apontados acima, a comparação entre as mágicas e o lucro que o empresário começara a receber com o gênero.

O Fausto do Sr. Heller causou sensação. A peça é boa. No diálogo há belezas de fino quilate (no prólogo, sobretudo) e as situações cênicas estão calculadas com arte.

A tradução podia, talvez, ser feita com mais cuidado; mas perante o luxo deslumbrante da *mise-em-cene* facilmente passa despercebido esse ligeiro senão.

É força dizê-lo: o Sr. Heller apresentou um espetáculo de como não há notícia entre nós. O vestuário da peça (duzentos e tantos costumes. rien que ça [sic]) está acima de tudo quanto por cá se tem feito, e o cenário (falo só em relação ao que foi pintado pelo Sr. Huascar) mostra exuberantemente que seu autor é um artista de talento e gosto. O Fausto vai pelo caminho da *Flor de Maio*. As enchentes sucedem-se, os cambistas engordam, e o público leva de bom grado quatro encontrões para alcançar um cantinho nas cadeiras da plateia.

O artigo da *Vida Fluminense* parecia tentar eximir-se de uma crítica mais contundente em relação à peça que se apresentava no *Phenix*, destacando características positivas da composição como o figurino e o cenário. Os pontos problemáticos foram citados sem muita ênfase. Contudo, o problema com a tradução da obra alemã não parecia ser de fato, um pequeno senão. Em outro artigo da revista, encontramos críticas ao mesmo problema:

Não bastavam os crimes de lesa-literatura com que os autores franceses profanaram aquela monumental criação de Goethe. Por sua vez o Sr. Guttierres, com audaciosa e sacrílega pena, maculou o trabalho dos autores franceses, que no fim de contas o escreveram em francês. Ele nem em francês nem em português. E nem em português, nem em francês, nem em linguagem alguma conhecida o representam os atores da *Phenix*¹¹⁷.

¹¹⁵ ASSUNTO de várias cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.217, p. 899. 25 fev. 1872.

¹¹⁶ ASSUNTO de várias cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro. ed.219, p.911. 09 mar.1872.

¹¹⁷ O PEQUENO polegar. Ecos dos teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.233, p.1023. 15 jun.1872.

O mesmo defeito da peça também foi destacado com maior ironia por um redator do *Mosquito*: “Há relâmpagos ali do grande poeta germânico, e maiores e mais deslumbrantes relâmpagos ainda do maquinista que nos ofusca a vista com a rapidez das mutações e bem engendradas tramoias filosóficas”. E continua: “os atores têm o defeito de raramente falar português [...] No momento em que a Sra Apolônia coloca no pescoço o colar, diz ela: - O que me dirá minha mãe se me ver este colar!”¹¹⁸ O desempenho de alguns artistas também foi criticado, como o de Eugênia Câmara¹¹⁹ e do ator Galvão. As críticas desferidas a este último e a forma com que a imprensa satírica divulgou as ressalvas à atuação de Galvão nos mostram, outra vez¹²⁰, a vulnerabilidade a qual os artistas estavam expostos e o lugar social que ocupavam. Após algumas críticas feitas ao ator Galvão por Pires de Almeida, em seu folhetim da *República*, a revista o *Mosquito* publicou uma falsa carta assinada por Galvão rebatendo as críticas feitas a ele pelo folhetinista. No início da carta, o autor da mesma explica que sua intenção ali era dar provas a seu público de que o seu personagem, Mefistófeles, fora construído com cuidado e estudo, e prossegue seu relato:

Quando eu recebi o papel, que era disputado pelo meu colega Guilherme do Rego, [...] o meu amigo Lisboa, ator, feliz intérprete do Fausto e alfaiate do teatro, mostrou-me o figurino, e eu vi logo que Mefistófeles é o diabo. Ora, eu pulei logo de contente, porque tenho feito muitas vezes o papel de diabo em diversas peças, e aí está o público ilustrado de S. Pedro para dizer se não fiz sucesso; por conseguinte, um diabo a mais não me vinha causar embaraço

¹²¹

Mesmo em uma revista satírica como o *Mosquito*, poderia não ser tão óbvio a todos os seus leitores que a carta era, na verdade, uma brincadeira. Muitos podem tê-la tomado como real, contribuindo assim para difamar e ridicularizar a imagem de Galvão. Afinal, conforme está escrito, o autor só teria reconhecido que o personagem era um diabo, quando lhe foi mostrado o figurino que usaria para representá-lo, além disso, sua reação com a descoberta foi de alegria porque ele representaria o complexo personagem criado por Goethe da mesma forma com já havia representado outros diabos, ou seja, sem necessidade de um estudo apropriado das particularidades do personagem ou do drama a ser representado. Essa afirmação contrasta com a explicação dada na introdução do artigo, de que sua intenção, ao

¹¹⁸ BACHAREL Brandão. Correspondência. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 131, p.3 e 4.16 mar. 1872. Grifo do original.

¹¹⁹ POLEGAR e Indicador (em colaboração). **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.221, p. 930. 23 mar.1872.

¹²⁰ Como no caso em que a atriz que veio para o Brasil escondendo sua gravidez.

¹²¹ O ATOR Galvão. O Ator Galvão ao respeitável público da Phenix. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.143, p.7. 08 jun.1872.

escrever o mesmo, era provar que a construção de seu personagem fora fruto de estudo. Não sabemos se Galvão tentou rebater publicamente o ato desrespeitoso do qual fora vítima, não foi encontrado nos jornais nenhum artigo assinado por ele que pudesse tentar desfazer algum mal entendido. Também não foram encontrados nas colunas pagas alguém que tenha se prestado a sair em sua defesa. Nenhum fã o defendera, nem ele mesmo. Vulnerável pela própria exposição característica da profissão, o desprestígio social de um ator fazia com que fosse possível tamanho desrespeito da crítica.

À medida que o *Fausto* ia ganhando novas apresentações, outros artigos apareciam na imprensa para acoimar a peça. Em 20 de abril de 1872, o folhetinista do *Diário de Notícias*¹²² escreveu a respeito dela e de outra mágica que se fazia apresentar no *Teatro São Luiz (O Paraíso Perdido)*: “Os teatros não dão coisa que presta. Refiro-me, já se subentende, ao que pertence exclusivamente a arte dramática”¹²³. Apesar do implacável julgamento quanto à qualidade literária das peças que se faziam representar, a crítica sugere que, em outros quesitos, poderíamos encontrar “coisa que presta” nos espetáculos teatrais do momento. Com efeito, algum valor o público deveria encontrar no *Phenix*; pois, em junho de 1872, a 60ª apresentação de *Fausto* se aproximava. Uma publicação paga no jornal *A Reforma*, veio à luz nessa ocasião tentando amenizar o estigma de teatro popular e não artístico que o *Phenix* havia ganhado. Parecia realmente difícil, aos defensores da *Phenix*, admitir o abandono de uma tentativa de apresentar ao público um teatro que pudesse ser nacional, artístico, literário. Sem deixar de destacar o luxo da composição, o anônimo divulgador do “drama fantástico” escreveu:

A *Phenix* tem merecido ultimamente a comparencia[sic] das famílias mais notáveis da Corte, e perdendo de dia para dia a feição prejudicialíssima de Café Cantante, vai merecendo a coadjuvação da sociedade elegante e ilustrada que aprecia as composições como o Fausto e o luxo com que são exibidas.¹²⁴

Podemos enxergar no artigo, uma maneira de resgatar uma reputação do *Phenix* como teatro sério, artístico e bem frequentado, afinal, se o “público ilustrado” ali comparecia, é porque o teatro apresentava composições dignas dele. Há muito o *Phenix* não era chamado de café-cantante; mas, nos últimos meses, o sucesso que veio obtendo com tramoias, fogos, alçapões diabos e fadas parecia ter despertado o desdém de parte da intelectualidade em

¹²² **DIÁRIO de Notícias**. Rio de Janeiro, ed.461. 20 abr.1872.

¹²³ ROMEU. Cartas de Romeu e Julieta. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 461, p.2. 22 abr. 1872.

¹²⁴ **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed.122, 01 jun. 1872.

relação à companhia. É essa visão negativa do *Teatro* que o artigo pretendia minimizar. Quando o *Fausto* começou a dar demonstrações de desgaste, a companhia ocupou-se em reapresentar algumas peças para espetáculos em benefício, muitas vezes oferecidos no *Teatro Lírico Fluminense*, e outras pequenas montagens, que demandaram menor investimento ¹²⁵. Enquanto preparavam um novo “grande sucesso”, Vasques escreveu e colocou em cena uma paródia de *Fausto* que não configurou um sucesso estrondoso, que parece ter agradado a crítica. Denominava-se *Faustino* e foi assim descrita nos jornais: “é a paródia do drama Fausto, de cujo protagonista fez o Sr Vasques um mestre escola da roça. [...] Há mutações, visualidades: e todas as peripécias do drama acham-se parodiadas com o espírito de que é capaz o conhecido talento do apreciável ator” ¹²⁶. De acordo com o que foi publicado na imprensa sobre a peça, Vasques transformou a Margarida de Goethe, em uma “mãe benta”, negra, escrava, vendedora de quitutes. Mefistófeles foi transformado em um “adepto de Juca Rosa”, um tipo conhecido no Rio de Janeiro daquele tempo. Juca Rosa fora uma espécie de feiticeiro, praticante de magia negra que havia ganhado há dois anos as páginas policiais dos jornais, em especial do *Diário de Notícias* ¹²⁷. Por isso, o diabo criado por Vasques não afugentava-se diante da cruz, mas diante de um exemplar do *Diário de Notícias*. Os críticos destacaram a habilidade de Vasques em transformar o drama em uma paródia em sintonia com os tipos e acontecimentos mais conhecidos do Rio de Janeiro, - “Poucos conhecem o público para que escrevem e representam como o Sr. Vasques” ¹²⁸, - além de satirizar eventos da vida cotidiana, a paródia também tocava em assuntos importantes para o Império do Brasil. Em sua apoteose, apresentava uma pintura de Huascar de Vergara, representando o “Brasil esmagando o elemento servil, e recebendo do mundo coroas de louro” ¹²⁹. Apesar de ter cor local, estar bem afinado com os assuntos cotidianos e até de grandes questões políticas e sociais do Império, *Faustino* nunca entrou no rol de peças nacionais, acreditamos que a peça de Vasques possuísse uma característica que definitivamente não permitia que ela fizesse

¹²⁵ B.Q.T.R, de Augusto de Castro e as comédias *Telegrafo Elétrico, O diabrete feminino*.

¹²⁶ **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.240. 29 ago.1872

¹²⁷ Um dos artigos do *Diário do Rio de Janeiro* sobre o caso de Juca Rosa, destacava as seguintes palavras-chave abaixo do título “Sortilégios – Evocações – Estelionatos – Roubos – Defloramentos – Mortes - Propinações de venenos - Abusos de confiança - Ataques a religião - Seitas proibidas - Reuniões secretas - Feitiçarias”. (IMPORTANTE diligência policial. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 101, p.1. 29 nov.1870.) Sobre o caso Juca Rosa ver também: IMPORTANTE diligência policial. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 96, p.1. 23 nov. 1870; IMPORTANTE diligência policial. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. ed. 97, p.1. 24 nov. 1870. IMPORTANTE diligência policial. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 98, p.1. 25 nov. 1870; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. ed. 99, p.1 26 nov.1870.

¹²⁸ GAZETILHA. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 246. 03 set. 1872.

¹²⁹ **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 240. 28 ago.1872.

parte de uma literatura nacional, era uma paródia, portanto não era considerada uma composição original.

O próximo grande investimento da Phenix foi *Ali-Babá ou Os Quarenta ladrões*, “conto das Mil e uma noites em 3 atos e 12 quadros”, de Eduardo Garrido, com música de Henrique de Mesquita, montagem na qual foram gastos 16:000\$000 de acordo com os anúncios. Em 28 de dezembro de 1872, a 50ª apresentação era anunciada. No mês seguinte, a companhia deu início aos ensaios de outra peça fantástica *A Coroa de Carlos Magno*¹³⁰, anunciada como “peça que há de trazer ao Rio de Janeiro todos os habitantes das vinte províncias do império”¹³¹. Enquanto *A Coroa de Carlos Magno* era preparada, a companhia apresentou *Gabriel e Lusbel ou Os milagres de Santo Antônio* “oratória em 4 atos e 2 quadros” que já havia sido apresentada em outros teatros do Rio de Janeiro; mas que, montada pela Phenix, ainda rendeu mais de 17 apresentações¹³². Concomitantemente começou a exhibir o *Ali-Babá*, no *Lírico Fluminense*, teatro maior e mais central.

O gasto da empresa na montagem da nova peça também figurava no anúncio da *Coroa de Carlos Magno*, desta vez Heller havia gasto 26:000\$000. Mais uma vez as “visualidades” foram as mais destacadas pelos artigos que comentavam a peça:

Quase sem deixar descanso aos olhos, as cenas sucedem-se umas as outras, cada qual mais brilhante, percorrendo o vasto campo da imaginação. Sem ser propriamente uma mágica, o drama foi buscar aos férteis domínios da fantasia quanto podia servir-lhe para ostentar esplendores de cena.
[...] As numerosas mutações fazem-se instantaneamente, a disposição das figuras produz sempre bom efeito, e os quadros são formados com muita arte e gosto, importando às vezes a sua rápida sucessão em tão acanhado palco verdadeiros prodígios de mecânica. Seria realmente difícil fazer mais e melhor com uma peça calculada para uma cena vastíssima. Feita para ver-se, reunimos o nosso juízo que é digna de ser vista¹³³.

Sem tentar identificar algum valor literário nas composições, a crítica passou então a destacar unicamente aquilo que as peças da Phenix possuíam de mais belo e, porque não, artístico, suas “visualidades”. Assim como o *Fausto*, *Ali-Babá* e *O Milagre de Santo Antônio*, *A Coroa de Carlos Magno* não era propriamente uma mágica, mas havia buscado neste gênero suas mutações e maquinismos característicos. Além disso, tais peças reuniam os

¹³⁰ Esse drama fantástico teve sua composição musical assinada por Henrique Alves de Mesquita. Algumas das partituras das composições do maestro para essa mágica estão preservadas e disponíveis no Acervo Musical Henrique Alves de Mesquita como O Bailado das Quatro Estações, A Polca Brilhante e a Quadrilha. Disponível em <http://www.henriquealvesdemesquita.com.br/p/catalogo-de-obras.html>. Acesso em 23.04.2104.

¹³¹ **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro. ed. 271, p. 1324. 1873.

¹³² **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.143, 20 mai.1873.

¹³³ GAZETILHA. Publicações a pedido. *A Coroa de Carlos Magno*. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. ed. 207, p.2. 27 jul 1873.

cantos e os bailados presentes em todos os gêneros do teatro ligeiro, apresentadas no *Phenix* com mais luxo e aparato que qualquer outro teatro carioca. Um anúncio do drama fantástico *O Vampiro ou os demônios da meia noite*¹³⁴, escrito originalmente por A. Dumas e Augusto Maquet, mas que ganhou uma nova versão de Visconti de Coaracy, estreada no fim do ano de 1873, dá-nos a dimensão do que foram essas apresentações espetaculares que ocuparam os palcos do *Phenix* (e de outros teatros onde a Companhia se apresentava) a partir do final de 1870 (fig.12). O anúncio ocupou horizontalmente a sexta página do *Jornal do Comércio* de uma margem a outra, designando cada um dos cinco atos, 11 quadros, canções e danças que configuravam o espetáculo, além de trazer a composição do elenco, personagens e uma ilustração. Figurinistas, cenógrafos, bailarinos ganhavam seu nomes estampados nos anúncios em letras garrafais, enquanto o nome dos autores muitas vezes eram dispensados. Até mesmo essa mudança na apresentação dos anúncios dos espetáculos foi notada e comentada na época:

Não se trata mais de atrair o público pelo anúncio singular de um drama firmado por um grande nome, ninguém mais lança os olhos para essas obras de arte [...] tudo hoje se expande, se entusiasma com esses programas que outrora assustaria só de olha-los, quanto mais de lê-los, quanto mais de vê-los em obra¹³⁵.

Não era somente o “gosto popular” que Heller satisfazia, apresentando tamanha exuberância nos palcos, a família real também assistia aos espetáculos fantásticos preparados pela companhia. A presença do Imperador em uma das apresentações do *Vampiro*, chegou a causar uma pequena polêmica entre a *Vida Fluminense* e o jornal *A Nação*. Este último jornal criticou a escolha do imperador classificando o drama como uma “palhaçada”, causando revolta no redator da *Vida Fluminense* que ironizou o fato de uma folha “mantida para a defesa do governo” criticar a escolha do Imperador de assistir ao drama - “[...] demos que o Vampiro seja uma palhaçada, e que sua escolha fosse causada por não haver um repertório sério onde escolher (o que não é exato); é a *Nação*, folha quase oficial, mantida para a defesa do governo, a competente para censurar a decadência do teatro?”¹³⁶.

¹³⁴ ANUNCIOS. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 272, p.6. 02 out.1873.

¹³⁵ TEATRO: O Drama fantástico religioso – Roberto do Diabo. **O Mosquito**, Rio de Janeiro. ed. 234, p.3. 07 mar.1874.

¹³⁶ Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 310, p.1637 e 1640. 06 dez. 1873.

importante porque suscitou novos artigos a respeito da Phenix e do teatro nacional. O incentivo ao autor nacional se fez notar logo, mas o drama em si não agradou

A respeito deste drama andam tão divididas as opiniões, que eu tenho medo de meter-me na cousa, e julgo mais acertado abster-me. Mas não posso furtar-me a dizer que, seja ou não seja justa a crítica, é um trabalho original e *nacional*, e por isso deve-se animar o autor. ¹³⁷

Não podemos enxergar o aparecimento do drama de Vasques nos palcos da Phenix como uma nova tentativa de incentivo a um “teatro nacional” por parte do empresário. Apesar de serem escassas as informações a respeito da segunda fase de existência do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897), um artigo saído na revista *O Mosquito* pertencente a uma série sobre o teatro nacional escrita por “Bob” ¹³⁸, afirmou que a lei orgânica do Conservatório obrigava as empresas subvencionadas a apresentarem “em cada mês, duas peças de autores nacionais. É talvez por esta razão que, afora as comédias do [...] Sr. França Junior, a colheita dramática destes três anos e meio consta da Honra de um Taverneiro, do Sr. Vasques, e do Cofre d’Ouro, do Sr. Álvares. Disto às *duas peças por mês...*” ¹³⁹. Apresentando um original nacional a empresa teatral cumpria minimamente o que fora estabelecido para justificar os subsídios recebidos. Mesmo assim, alguns a enxergaram como uma esperança de que a *Phenix* pudesse abandonar o teatro ligeiro e dedicar-se novamente ao teatro artístico, literário, nacional. Um redator do *Mosquito* registrou seus anseios despertados pelo drama de Vasques: “Quando vimos [...] A Honra de um Taverneiro [...] quase nos convencemos de que era chegado o momento de os teatros sepultarem no esquecimento e na ignonímia esses despropósitos obrigados a música de Offenbach que por tanto tempo tem ocupado o cartaz” ¹⁴⁰. Esse artigo foi publicado quando, em março de 1874 a companhia estreou seu novo drama fantástico, *Roberto do Diabo*, em 4 atos e 6 quadros, com música de Meyebear. Este drama também contou com um espetáculo de gala que contou com a presença do Imperador e da família real, ocorrido no dia 25 de março, em comemoração ao aniversário da constituição do Império. Também em março, ainda houve a apresentação de outro drama “nacional”, *História de uma moça Rica*, de Pinheiro Guimarães, mas que não suscitou muitos comentários na imprensa; pois, tendo subido aos palcos no início da década de 1860, tratava-se de um drama já conhecido.

¹³⁷ Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.309, p.1629. 29 nov.1873.

¹³⁸ Veremos mais informações no Capítulo 4.

¹³⁹ Bob. O nosso Teatro III. Os Autores. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.260, p.6. 05 set. 1874.

¹⁴⁰ Teatro – O Drama fantástico religioso – Roberto do Diabo. **O Mosquito**. Rio de Janeiro. ed.234, p.2,3 e 6. 07 mar.1874.

O ano de 1874 foi marcado por uma grande polêmica envolvendo uma versão do romance, *O Guarany*, de José de Alencar, que já havia sido transformado em ópera, *Il Guarany*, por Carlos Gomes, mas que agora fora reescrita por Visconti Coaraci e Pereira Silva. *O Guarany* era um “drama de grande espetáculo em 1 prólogo, 4 atos e 11 quadros”, e, conforme os anúncios, extraído do romance “com o consentimento do autor, o Exmo Sr. Conselheiro José de Alencar”. Dentre os nomes em destaque no anúncio, como muito revelador deste momento em que o texto perdia espaço para a cenografia, aparecia o nome do maquinista da Phenix, o Sr. Caetano.

Quando o romance de José de Alencar fora transformado em ópera, o autor revelou que não havia gostado da adaptação (FARIA, 1987. p.138). Faria (1987), que fez uma análise da polêmica em seu livro sobre as peças de José de Alencar, acredita que “descontente com as deturpações que sofreu o texto original, é de se crer que a partir de então, Alencar não gostaria de ver qualquer de suas obras em forma adaptada” (FARIA, 1987. p.138). Contudo, permitiu que nova adaptação fosse realizada, impondo algumas condições para a exibição das mesmas (Cf: FARIA, 1987). A polêmica iniciou quando Heller começou a anunciar a estreia de seu novo drama de “grande espetáculo” antes de um estabelecimento definitivo das tais condições. José de Alencar escreveu uma carta ao *Jornal do Comércio*, acusando o empresário de desonestidade e até mesmo o Conservatório Dramático, de negligência a respeito do caso. Cardoso de Meneses, presidente do Conservatório, que se sentiu ofendido com a acusação de Alencar, também foi aos jornais para defender o seu trabalho. Após algumas semanas, empresário, autor e os responsáveis pela adaptação do drama chegaram a um acordo “feito a portas fechadas” (FARIA, 1987. p.147) e a estreia aconteceu no dia 9 de maio, no *Teatro Lírico Fluminense*. *O Guarani* atingiu 25 representações consecutivas, e é importante lembrarmos que as mesmas se deram no *Teatro Lírico*, sala bem mais ampla que a do *Phenix* e que comportava quase mil espectadores assentados. Depois disso, foi apresentado mais seis vezes, uma delas em comemoração ao aniversário da princesa Isabel. Em 11 de agosto de 1874, uma récita em benefício dos autores foi embargada por José de Alencar, que havia ido à justiça alegando descumprimento do contrato por parte de Heller. Alguns jornalistas criticaram a atitude de Alencar, os jornais satíricos não pouparam caricaturas ridicularizando o autor. Para provar que seu interesse não era pecuniário, José de Alencar exigiu que a indenização que então receberia de Heller fosse paga à Santa Casa de Misericórdia do Ceará. O autor saiu vitorioso “a custa de novas inimizades e antipatias pessoais” (FARIA, 1987. p.151), e o empresário foi obrigado a depositar 1000\$ em benefício

da Santa Casa. Resolvidos os problemas relativos à autoria e aos direitos de cada autor, a peça subiu novamente aos palcos até a 42ª representação, em 13 de dezembro.

Observando o caminho traçado pela companhia Phenix a partir do momento em que foi administrada por Heller percebemos que, apesar de os gêneros ligeiros estarem presentes em seus palcos desde a formação da companhia, foi, a partir do final do ano de 1871 e início do ano seguinte, que as peças originais, escritas por autores nascidos ou residentes no Brasil praticamente desapareceram de seus palcos. Concomitantemente a esse desaparecimento, as novas montagens passaram a atingir dezenas de apresentações, o que até então a Phenix só havia alcançado com a paródia *Orpheu na Roça*, mas que, a partir de então, tornara-se rotineiro. Esses sucessos consecutivos possuíam características comuns, além de todas aquelas que os identificam como os gêneros ligeiros, sobressaía o investimento financeiro que demandaram e a forte presença dos maquinismos, antes caracterizadores das mágicas; mas, neste momento, usados em quase todo tipo de peça apresentada pela companhia.

A presença do maquinismo, com todas as suas mutações e fogos cambiantes, impossibilitava a presença de algo considerado importante para aqueles que tentavam dar os moldes de um teatro nacional, o compromisso com a verossimilhança. Por isso, entre todos os gêneros ligeiros que já haviam ganhado os palcos cariocas, nenhum fora tão mal recebido pelos críticos como a mágica. A falta de verossimilhança era considerada grave, principalmente porque prejudicava a principal missão do teatro, a de escola de costumes.

4. NACIONAL OU LIGEIRO?

Luis Guimarães Junior, respeitado poeta, diplomata, romancista e jornalista, ao escrever a Revista de Domingo para o *Folhetim do Diário do Rio de Janeiro*, fez elucidacões quanto à ampliacão e síntese de sentidos que o termo “Teatro Nacional” imputava naqueles anos de profundas transformacões do contexto teatral:

[...] digamos algumas palavras acerca do nosso infeliz, cem vezes infeliz teatro.

É necessário que o ministério, que tudo providencia, faça qualquer serviço de valor ao *teatro nacional*.

O teatro não é um brinquedo e merece tanto como o elemento servil, por exemplo.

A moralidade e os esforços intelectuais de *um povo* estão resumidos ao teatro. Plateias, artistas e peças, tudo deve trazer na face estampada a civilizacão da época.

Acabemos de vez com as paródias e com as bagatelas literárias que fazem a viagem quotidiana dos teatros brasileiros.

Ouvi falar em escola normal. Quando teremos a escola normal senhores do poder?

Já que se dá tanta importância à política, dê-se também ao teatro [...]

Estudar um povo é estudar seu teatro.

Eduque-se o povo pelo teatro; eduque-se o teatro pelo povo [...].

É preciso notar-se um fato simplíssimo: o teatro não é para rir.

Molière e Beumarchais castigaram rindo a sua época. *Ridendo castigat mores*. Não traduzo esta máxima, porque é difícil; mas garanto-lhes que é moral.

Dar ao teatro a importância que se dá aos bonds, que se dá ao povo, ou que se dá aos ministros é um erro. O teatro vale mais do que tudo: e não esqueçamos de que tem havido dramas que puseram por terra mais de um políicão das dúzias.¹

O trecho de Guimarães Junior nos remete a uma ampla gama de sentidos e responsabilidades atribuídas por ele ao “teatro nacional”, em um período em que o teatro ligeiro já havia conquistado definitivamente as plateias do Rio de Janeiro. Algumas dessas responsabilidades ou funções são antigas, como a defesa de um teatro que fosse moral e veículo de esclarecimento do povo. Ao mesmo tempo, o autor apresenta a ideia, não totalmente nova², de que o teatro reflete o grau de civilizacão de um povo: “Plateias, artistas e peças, tudo deve trazer na face estampada a civilizacão da

¹ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio de Janeiro: Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 209, p.1. 30 jul. 1871. Grifo nosso.

² Vide artigo citado no capítulo anterior sobre o *Teatrinho da Rua dos Arcos* (cf: THEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense**. Rio de Janeiro, nº19, p.2. 22 fev.1828).

época”³, por isso conclui que “Estudar um povo é estudar seu teatro”⁴. Mas, como para ele o “teatro nacional” *apresenta* – a moralidade, as luzes - ao mesmo tempo em que *representa* – seu povo –, a síntese de seu significado está expressa na assertiva: “Eduque-se o povo pelo teatro; eduque-se o teatro pelo povo”⁵. Dessa forma, é compreensível que, para Guimarães Junior e muitos outros letrados contemporâneos, o teatro ligeiro estivesse apartado desse projeto de “teatro nacional” construído por eles. Em outras palavras, já que “teatro não é para rir”, “acabemos de vez com as paródias e com as bagatelas literárias que fazem a viagem quotidiana dos teatros brasileiros”. Teatro nacional, portanto, não poderia ser teatro ligeiro.

O registro do crítico teatral ilustra o novo conteúdo que a expressão “teatro nacional” ganhou após a chamada “invasão” dos gêneros ligeiros. Demonstraremos a seguir como, partir da década de 1860, o termo que até então era definido como a verdadeira arte dramática, a comédia e o drama sério, moral e original, passa a ser usado.

4.1 FRÁGEIS DICOTOMIAS TEATRAIS

O lamento pela morte do “teatro nacional” ou da literatura dramática se tornou a partir deste momento, tema quase obrigatório nas introduções de qualquer artigo de crítica teatral.

Já que infelizmente o drama e a comédia vai [sic] perdendo de gosto entre nós, mostrando-se o público com tal ou qual pendor para o teatro fantástico, a empresa da Phenix, compreendendo e desejando satisfazer-lhe as tendências, inspirou-se na escolha do Ali-Babá preparando-o para ser levado à cena⁶.

Esse hábito cada vez mais difundido e generalizado entre os redatores dos jornais irritou certo colaborador que enviara uma carta para a coluna *Salpicos* da revista *O Mosquito*. “Fidalgo-cavaleiro Romeu Garoto” fez considerações a respeito de características comuns a certo grupo de críticos teatrais como Ferreira de Meneses, Pires de Almeida e o redator da Gazetilha do *Jornal da Tarde*, aos quais chama de jornalistas

³ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio de Janeiro: Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 209, p.1. 30 jul. 1871.

⁴ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio de Janeiro: Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 209, p.1. 30 jul. 1871.

⁵ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio de Janeiro: Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 209, p.1. 30 jul. 1871.

⁶ ARGELISAU. Folhetim da Nação. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed.40, p.1. 19 ago.1872.

“pomadistas da marca G, que andam por aí a ladrar à lua sem nunca fazer coisa que preste”. De acordo com o indignado personagem, esse grupo de críticos eram “escritores de alta nomeada e sem ela [...] [que] a propósito de qualquer parvoíce, como o *Capadócio*, encaixam na notícia de uma gazetilha o sacramental: ‘O teatro entre nós está perdido’ ”⁷. Essa queixa se dava sem que isso resultasse em um esforço, por parte dos escritores, em produzir um drama ou uma comédia de costumes.

Esse contexto levou ao conhecido diagnóstico de nossa cena escrito por Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade*⁸, um dos mais representativos e rememorados textos de nossa história do teatro da segunda metade do século XIX e que expressa as opiniões do literato em relação a esse par antitético que então surgia, “teatro nacional” x “teatro ligeiro”. De acordo com Mônica Maria Rinaldi Ascitti, *Instinto de Nacionalidade* foi “amplamente conhecido e celebrado pela crítica literária como marco do esgotamento do Romantismo brasileiro e indicativo da renovação que a produção local sofreria com a obra machadiana e as novas doutrinas do Realismo e do Naturalismo” (ASCIUTTI, 2010. p.8). Todavia, essa oposição entre teatro “nacional” e “ligeiro”, já era uma ideia que circulava na imprensa carioca. Podemos confirmar isso por meio de outro artigo, publicado em janeiro do mesmo ano de 1873. Esse não fora assinado por nenhum grande letrado, mas sim por um anônimo, e é justamente por esse aspecto que nos mostra revelador, pois mostra que a opinião de Machado não refletia uma visão necessariamente delimitada a determinado grupo intelectual, ao contrário, era uma ideia comum. Fazendo coro a lamentações tão recorrentes à época, o mesmo sentimento que motivaria Machado de Assis a escrever sobre o “teatro nacional” era compartilhado pelo anônimo Jules nas colunas da *Nação*:

Tolerância! Eis um nome que bem caracteriza o nosso teatro... nosso teatro? Sim, os atores e a arte dramática, e porque não? E a literatura dramática? Esta é tudo...

Os atores, porque lhes damos no palco uma coroa de rosas em lugar de uma coroa de espinhos, que lhes faça vergar a fronte: e desse martírio, talvez, a consciência do estudo e a obrigação dos aplausos merecidos ornassem a arte tão decaída entre nós!

A arte dramática, porque esta é imolada pelos salteadores, que arrojam-se em cena como recomendação real! Pobre arte dramática, és

⁷ SALPICOS. *O Mosquito*. Rio de Janeiro, ed. 152, p.3.10 ago.1872.

⁸ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Instinto de nacionalidade*. *O Novo Mundo*: Periódico Ilustrado do Progresso da Idade. Nova Iorque, p.107-108. 24 mar.1873. O periódico era publicado nos Estados Unidos, mas era distribuído e circulava no Brasil. Em 2001 foi transcrito e publicado por João Roberto Faria, tendo esta publicação sido de grande importância para a divulgação do artigo entre os estudiosos da História do Teatro no Brasil. Cf: (FARIA, 2001). Sobre o periódico *O Novo Mundo* ver Ascitti (2010).

trucidada pela ambição desabrida, que nestes últimos tempos tem se arraigado no peito do fervoroso artista!
E tu, literatura, oh! Nobre filha do talento, também és vítima! [...] hoje dizem todos, acabaram-se os dramas, e vieram as – Mágicas ⁹.

Criticando a formação dos atores, a falta de apoio do governo, a ambição dos empresários e a decadência da literatura dramática, anônimos como Jules, escritores renomados como Machado de Assis ou tantos outros articulistas dos jornais da corte e representantes do mundo teatral passaram a naturalizar a oposição teatro nacional *x* teatro ligeiro e todas as suas derivadas, como é o caso da antonímia drama *x* mágica com a qual Jules finaliza seu artigo.

Dessa forma, iremos acompanhar, nas próximas sessões deste capítulo, o processo de formação e naturalização desta dicotomia teatral - nacional *x* ligeiro - e suas derivadas, as quais consideramos pares antitéticos. Noções que são, ao mesmo tempo opostas e assimétricas, uma vez que são contrárias de maneira desigual ¹⁰. Em outras palavras, essas oposições têm caráter discriminatório reconhecido e enunciado por aquele grupo que designa para si o conceito hierarquicamente superior (KOSELLECK, 2006), ou seja, aquele grupo que aprecia ou que produz o verdadeiro “teatro nacional”.

Nunca é demais lembrar que, para tal grupo, o “teatro nacional” era aquele feito pelos grandes literatos, homens provenientes das academias, que dividiam assentos nos jornais, assembleias, portadores de alguma tradição no mundo das letras ou das artes e não aquele produzido por “carpinteiros teatrais”, aliás, também uma expressão criada e utilizada pelos que se consideravam superiores a esses “carpinteiros” (SOUZA, 2010). Ao anunciar a morte do “teatro nacional”, alguns críticos e literatos negavam o caráter de nacionalidade (todo o conteúdo que essa noção implica, e todas as noções derivadas) às produções de escritores de paródias, operetas, cenas cômicas, mágicas, comédias musicadas ou farsescas.

Podemos verificar cada uma das afirmações feitas acima, analisando os textos saídos na imprensa. Em primeiro lugar, tratemos da, aparentemente simples, oposição nacional/estrangeiro.

4.1.1 Nacional *x* estrangeiro

⁹ JULES. Teatro: A arte. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed. 21, p.2-3. 28 jan.1873.

¹⁰ Koselleck define os conceitos antitéticos e assimétricos como aqueles que são contrários de maneira desigual como helenos e bárbaros ou cristãos e pagãos. (KOSELLECK, 2006).

No *Diário do Rio de Janeiro*, alguém que assinava com as iniciais V.H. publicou, em 1869, um longo artigo sobre a arte dramática. Inicialmente, tratando da arte dramática no “mundo civilizado”, considerou que ela andava na contramão das belas artes que, por sua vez, caminhavam juntamente com “a amplidão das descobertas científicas” e “as conquistas do engenho humano”¹¹. Por isso V.H. lamenta a morte do drama, da comédia moralizadora e da tragédia:

[...] em vez dessas composições edificantes, desses monumentos de suprema utilidade para o espírito do povo, e de incontestável glória para o talento, ergue-se cínica e descarada a prostituída musa francesa inoculando o gosto pelo *charivari* pelo *fanfarre infernale*, pela *bonffenerice* e pelo *cancan* torpe e indecente [...]. [...] propala-se com delírio *Orpheu nos Infernos*, *Barba Azul*, *Grande Duqueza!*... Tombam frondosos carvalhos de seculares florestas e em seus lugares pululam os peçonhentos cogumelos!¹²

Num raro reconhecimento de que o “problema” não se dava só em terras brasileiras V.H. colocou o fenômeno da “invasão” ligeira em nível mundial. Citou os criadores da arte dramática e grandes nomes da tragédia ou da comédia, listando indistintamente dramaturgos gregos da antiguidade, franceses do século XVII, atores e atrizes brasileiros e italianos. Todos, segundo ele, vítimas da “prostituída musa francesa”. Em seguida, o autor abordou especificamente a arte dramática brasileira, começando pela exposição de uma memória do nosso teatro, remeteu a uma “era de ouro” que durou desde João Caetano até as comédias realistas de Alencar:

Houve um artista que honrou o Brasil e cujo nome será sempre lembrado com saudade. Floresceu nessa idade de ouro da arte dramática, nessa época em que o governo subsidiava o teatro, nesse tempo em que havia animação para os escritos teatrais que surgiam quotidianamente como *Antônio José*, *Olgiate*, *Onfália*, *Luxo e Vaidade*, *Asas de um Anjo*, *Crédito*, *Mineiros da Desgraça* e outros que difícil seria enumerar!¹³

Antônio José e *Olgiate* são tragédias de autoria de Gonçalves de Magalhães e escritas no final da década de 1830. As demais, *Onfália*, *Mineiros da Desgraça*, *Luxo e Vaidade*, *Asas de um Anjo* e *Crédito*, foram produzidas e representadas em outro contexto teatral, aquele de identificação e valorização das comédias realistas entre o final da década de 1850 e início da década seguinte. As duas primeiras são de Quintino

¹¹ A ARTE dramática. Publicações a pedido. *Diário do Rio de Janeiro*, ed.78, p.2. 20 mar. 1869.

¹² A ARTE dramática. Publicações a pedido. *Diário do Rio de Janeiro*, ed.78, p.2. 20 mar. 1869.

¹³ A ARTE dramática. Publicações a pedido. *Diário do Rio de Janeiro*, ed.78, p.2. 20 mar. 1869.

Bocaiúva, a terceira de Joaquim Manuel de Macedo e as duas últimas de autoria de José de Alencar. Não cremos ser necessário relembrar aqui as opiniões, bem divergentes dessa, emitidas nos jornais do longo período em que V.H. chamou de “era de ouro”, na qual situou um contexto de teatros subsidiados e tantas contribuições de escritores brasileiros para a arte dramática que “seria difícil enumerar!”. Em comparação a esse período áureo, o autor anuncia que a arte dramática encontrava-se, no momento em que escrevia, “esquecida, desprezada, agonizante, morta” e o “teatro do Brasil ataviado cinicamente com os retalhos da túnica da impudica Thalia Francesa”¹⁴.

O artigo do *Diário do Rio* nos permite perceber, entre outras coisas, que a oposição ao estrangeirismo não se dava a toda e qualquer produção ou influência estrangeira. As influências e autores do classicismo, romantismo e realismo, sejam eles ingleses, italianos ou franceses, eram muito bem-vindas, mas o que não se aturava eram os recentes gêneros franceses alegres ou musicados. Prova disso é o quase unânime entusiasmo com que foram recebidos no Brasil artistas como Adelaide Ristori e Ernesto Rossi¹⁵.

Nos meses frios do hemisfério sul, tornou-se comum a visita de companhias estrangeiras às nossas plagas, num roteiro que abrangia as cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, apresentando um variado repertório de tragédias e comédias (PRADO, 1999). Além dos artistas citados acima, nos últimos decênios do século, ainda passaram pelo Brasil celebridades como Tommaso Salvini, Ermette Novelli, Coquelin, Sarah Bernardt e Eleonora Duse (PRADO, 1999).

Adelaide Ristori, atriz italiana com fama internacional, desembarcou no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1869. O navio Estremadura, que transportava a atriz juntamente com sua *Companhia Dramática Italiana*, havia aportado na noite anterior munido de material suficiente para a montagem de 30 peças¹⁶. A estreia se deu pouco mais de uma semana depois e a bilheteria arrecadou em uma noite, a nada modesta quantia de 12.000 francos. Para se ter noção desse valor, podemos fazer algumas comparações. Durante a temporada, Ristori ganhou um leque de madrepérola no valor

¹⁴ A ARTE dramática. Publicações a pedido. **Diário do Rio de Janeiro**, ed.78, p.2. 20 mar. 1869.

¹⁵ Arthur Azevedo, já no derradeiro ano do século XIX, opôs-se a todo esse entusiasmo: “essas visitas, antes de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeare ou Molière; não perdoa a nossos atores não serem Rossis, Novellis e Coquelins; não perdoa nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses” (AZEVEDO, Artur *apud* PRADO, 1999). Percebe-se, por meio desse trecho, que o dramaturgo foi sensível a um reflexo dessas temporadas das companhias internacionais que não foi levado em conta por seus contemporâneos, o do reforço da padronização estética europeia no teatro brasileiro.

¹⁶ VIZIANO, Tereza. A Primeira Viagem ao Rio. In: VANNUCI, 2004. p.22.

de 500 francos, um diadema com sete rosas de ouro e brilhantes no valor de 10.000 francos. Em apresentações posteriores, a receita chegou a 18.000 francos.

Os jornais e revistas trouxeram notícias diárias a respeito da trágica italiana, seu desempenho e seu repertório, durante todo o tempo em que durou a temporada da *Companhia Dramática Italiana*. Alguns ironizavam a “amizade” da atriz com o imperador, como a ilustração estampada em uma das páginas de *A Vida Fluminense* (fig.9), representando um negro oferecendo um brasão à atriz sobre a legenda: “Por serviços para a guerra/Qualquer é hoje Marquez/Por serviços pela arte/Cupido Condessa a fez”¹⁷. Mas a famosa atriz também foi representada em desenhos não caricatos, copiados de fotografias em que fora retratada em seus principais personagens como a trágica Medeia (fig.8).

Figura 13 – A. Ristori caracterizada de Medeia



Fonte: *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.77, p.888. 19 jun.1869.

¹⁷ *G. A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.76, p.876. 12 jun.1869.

Figura 9 – Adelaide Ristori



Fonte: G. A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.76, p.876. 12 jun.1869.

Aproveitando-se do sucesso da atriz, a mesma revista também publicou uma série de cinco artigos biográficos da grande trágica, um por semana, a partir de junho de 1869¹⁸. Em sua despedida do Rio de Janeiro, em agosto do mesmo ano, uma enorme festa fora preparada. Os jornais noticiaram que um cortejo composto por um longo séquito de carros, com duas bandas de música, fogos de bengala nas cores da bandeira italiana e luz elétrica, seguiu o carro que levava Ristori e sua família para o teatro onde faria sua última apresentação, num clima festivo e repleto de homenagens que continuaram a acontecer no interior do edifício¹⁹. Machado de Assis, então escrevendo para o *Diário do Rio de Janeiro* sob o pseudônimo de Platão (TELES, 2011), também publicou quatro artigos de crítica teatral sobre personagens desempenhados pela atriz intitulados: Medeia²⁰; Pia de Tolomei – Judite²¹; Maria Stuart – Isabel de Inglaterra – Fedra²² e Sórora Teresa – Mirra – Estalejadeira²³.

A temporada de Ristori no Brasil suscitou, além da euforia, um sentimento compartilhado de que havia a possibilidade de ressurreição da arte dramática entre nós pelo exemplo dado por ela e sua companhia.

Cresce de dia para dia o entusiasmo produzido pelas representações da ‘Companhia Italiana’[...] Infelizmente bem depressa vai deixar-nos a grande artista, e não será tão cedo que entre nós o teatro conte uma época tão brilhante como a decorrida nestes últimos tempos. [...] *A reação dramática vai aparecendo. Os nossos teatros, envergonhados de descerem até onde não era dado supor, varrem do repertório as palhaçadas ridículas e voltam aos dramas seletos. Coube a iniciativa à Phenix [...]. Recorrendo a um drama nacional devido á pena do único homem que tem sabido escrever o drama propriamente brasileiro, e a quem, se os nossos governos olhassem um pouco pelo teatro nacional, se deveria hoje a regeneração desse importante elemento de civilização, mostrou a Phenix que sabe compreender a alta missão de que se encarregou. Oxalá que as exigências, muitas vezes desarrazoadas do público não venham lançar por terra tão hábil tentativa em favor da arte*²⁴.

¹⁸ ADELAIDE Ristori. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.75,76, 77, 78, 79. 1869.

¹⁹ A. de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.87, p.1061. 20 ago. 1869. No mesmo exemplar, à p.1062-1063 há uma imagem representando o cortejo.

²⁰ PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Medeia. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.180, p.1. 2 jul.1869.

²¹ PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Pia de Tolomei – Judite. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.188, p.1. 10 jul.1869.

²² PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Maria Stuart – Isabel de Inglaterra – Fedra. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 196. 18 jul.1869

²³ PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Sórora Teresa – Mirra – Estalejadeira. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 208. 30 jul.1869.

²⁴ A. de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.84, 07 ago. 1869, p.1037. Grifo nosso.

Assim, na visão de A. de A., a italiana Adelaide Ristori partia do Brasil deixando um caminho aberto a uma “reação dramática”, a uma “regeneração desse importante elemento de civilização” que começou a ser seguido pela empresa Phenix, que apresentava na ocasião o drama *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar, e poderia ter continuidade se “os nossos governos olhassem um pouco pelo teatro nacional” e se o “público não [...] lançar por terra tão hábil tentativa em favor da arte”²⁵. Por algum tempo, peças do repertório da companhia italiana foram representadas no Rio de Janeiro, cujos papéis principais foram desempenhados por atrizes como Ismênia Santos, no *Ginásio Dramático* (fig. 10) e Rosina, no *Phenix*²⁶.

Quase dois anos depois, apesar de o contexto político ter se modificado profundamente, pois a guerra contra o Paraguai já havia terminado e o partido Republicano já existia²⁷, Ernesto Rossi, ator trágico italiano, recebeu do meio teatral carioca homenagens muito parecidas com as de Adelaida Ristori em 1869. A companhia de Rossi chegou ao Rio de Janeiro em maio e alocou-se no *Teatro Lyrico Fluminense*. Apesar de ser apresentado como um artista trágico, o repertório da companhia Rossi era composto também por comédias, como *Os namorados* e *As luvas amarelas*, e dramas, como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare²⁸. A imprensa, mais uma vez, recebeu o artista de braços abertos. Machado de Assis comentou a passagem de Rossi em duas crônicas, a primeira, intitulada *MacBeth e Rossi*, foi publicada na *Semana Ilustrada*²⁹ e assinada com a inicial M.³⁰ e a segunda, *Rossi. Carta a Salvador de Mendonça*, em *A Reforma*³¹.

²⁵ A. de A. Acerca dos Teatros. *A Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.87, p.1061. 20 ago. 1869.

²⁶ Outro episódio, bem posterior, mas que confirma esse título de restauradora da arte dramática no Brasil dado a Ristori deu-se na comemoração de seus 80 anos, em 1902, no *Teatro Vale*, em Roma, onde Ermete Novelli, seu conterrâneo e colega de profissão, referiu-se à atriz como “‘Colomba da arte dramática Italiana’. Pois ‘Cristóvam Colombo já descobriu a América, tudo bem, mas quem revelou a arte aos americanos, numa época em que antes de ir para lá era melhor fazer testamento? A Ristori! Viva, então, a nossa Colomba da arte dramática!’” (Novelli *apud* VANNUCI, 2004, p.72).

²⁷ Sobre a Guerra do Paraguai ver: IZECKSOHN, 2008.

²⁸ Cf: GAZETILHA. *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro, ed. 116, p.1. 18 mai.1871; GAZETILHA. *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro. ed. 117, p.1.19 mai.1871; NOTICIÁRIO. Phenix Dramática. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. ed.138, p.2. 20 mai.1871; NOTICIÁRIO. Ernesto Rossi. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.138, p.2. 20 mai.1871.

²⁹ M. Macbeth e Rossi. *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, ed.550, p.4394-4395.25 jun.1871.

³⁰ Quem identifica a assinatura M. a Machado de Assis é Teles (2011).

³¹ ASSIS. Machado de. Literatura: Rossi (carta a Salvador de Mendonça). *A Reforma*. Rio de Janeiro, ed. 162, p.2. 20 jul.1871.

Figura 15 – O Dr. Cabeludo faz de boa vontade figura ridícula, contanto que se possa servir de pedestal a *estátua*... de *carne* (gorda)...que o empresário do Ginásio vai erigir a SOROR Ismênia.



Fonte: A. A Vida Fluminense. Rio de Janeiro. ed. 84, p.1038. 7 ago.1869.

Em maio, a *Companhia Phenix* preparou uma grande festa em seu teatro, para receber o artista ³². A homenagem se deu nos mesmos moldes que aquelas realizadas aos combatentes brasileiros quando do fim da guerra. Os jornais noticiaram que o prédio fora todo enfeitado e iluminado por dentro e por fora. Ergueu-se um jardim artificial do portão de entrada até a porta do teatro, caminho que Rossi atravessou ao som de uma banda marcial e aos estouros dos fogos de bengala. O “laureado intérprete de Shakespeare” ³³ entrou em triunfo, precedido pelos artistas da *Phenix* e saudado pelo povo. Dentro do teatro, recebeu uma chuva de versos e flores e fora conduzido a seu camarote, especialmente ornado para recebê-lo, com seu nome e o nome de peças que compunham seu repertório. Ao subir o pano, mais poesias seriam recitadas, desta vez, pelos artistas da companhia, Heller, Amoedo, Vasques, Guilherme, Manoel Tavares e Eugênia. Entre os presentes recebidos por Rossi naquela noite, estava a carta de alforria de uma criança, paga pela companhia ³⁴.

As três peças escolhidas para serem apresentadas a Rossi naquela “festa artística” foram *O Tipo Brasileiro*, comédia em um ato de França Junior, *O Novo Otelô*, comédia em um ato de Joaquim Manuel de Macedo e *O Fechamento das Portas* opereta de Augusto de Castro ³⁵. Podemos perceber neste momento, assim como na ocasião em que homenageara Pinheiro Guimarães, que o empresário da Phenix tentou, à sua maneira, conciliar textos que fossem de autores nascidos no Brasil e que estivessem de acordo com o gosto das plateias. Se pensarmos em categorias como autoria, ambientação e temática, todas essas comédias podem ser consideradas “nacionais”, afinal foram escritas por autores brasileiros, eram ambientadas no Brasil e versavam sobre temas próprios no nosso cotidiano. Lembremos que o “teatro nacional” tal qual idealizado pelos literatos românticos e realistas deveria, ainda, pertencer a uma escola literária (ou possuir qualidades estético-literárias) e ser um teatro sério, ou seja, não ligeiro. A primeira característica – pertencimento a uma escola literária - está intrinsecamente ligada à segunda – representar o teatro sério -, uma opereta ou uma comédia de costumes em um ato não eram considerados peças sérias, justamente porque não possuíam um comprometimento estético-literário como uma ópera ou uma comédia realista (drama de casaca). Em contrapartida, não podemos deixar de considerar que as

³² **A República**. Rio de Janeiro, ed.72, 29 jun.1871.

³³ **A República**. Rio de Janeiro, ed.72, 29 jun.1871.

³⁴ **A República**. Rio de Janeiro, ed.72, 29 jun.1871.

³⁵ GAZETILHA. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, ed. 117, p.1. 19 mai.1871; NOTICIÁRIO. Phenix Dramática. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.138, p.2. 20 mai.1871.

três peças escolhidas por Heller suscitavam reflexões a respeito da identidade nacional (em especial *O Tipo Brasileiro*), reivindicações sociais (em especial *O Fechamento das Portas*), cidadania e cultura no Brasil (em especial *O Novo Otelo*)³⁶. Talvez tenham sido esses os parâmetros levados em consideração por Heller para a escolha do repertório, além, é claro, de já haverem passado pelo crivo da aprovação do público. Sobre o conteúdo dessas comédias, que certamente se apresentou como um dos fatores determinantes de sua escolha pelo empresário do teatro, deter-nos-emos mais adiante, quando então falaremos sobre o “afrouxamento” da fronteira semântica do termo “teatro nacional”.

Além do talento como ator, Rossi ainda contava com outros mecanismos para angariar a simpatia da população e do meio teatral carioca, como o oferecimento de um espetáculo em benefício da fundação de uma escola primária na freguesia de São José, atitude nobre, destacada pelos jornais como algo que registraria seu nome na alma do povo fluminense: “A grandeza da alma é própria dos gênios superiores. O insigne trágico, além das impressões que seu inextinguível talento deixará perpetuamente gravadas na alma do povo fluminense, será recordado com reconhecimento por seus atos de humanidade”³⁷.

Outra ação de Rossi, que muito bem conseguiu captar os anseios compartilhados pelo meio teatral da Corte, foi a transmissão de ensinamentos sobre dramaturgia por meio de conferências literárias proferidas no *Teatro São Luiz* em julho de 1871. Na primeira delas, falou sobre Shakespeare, especificamente sobre *Hamlet* e, na segunda, ocupou-se de Dante e sua *Divina Comédia*. Ao que podemos inferir diante do testemunho de um de seus ouvintes na noite da segunda conferência, um redator do *Diário do Rio de Janeiro*³⁸, Rossi dedicou a primeira parte da mesma a fazer um histórico da arte teatral que, podemos afirmar, mais se assemelhou a uma “história da decadência do teatro”, refletindo muito bem as ideias que circulavam na imprensa.

Adepto de uma estética clássica, Rossi começou por rememorar “os vultos” gregos da arte dramática, Ésquilo, Eurípedes e Sófocles, escritores de um tempo em que “O teatro era, como deve ser e como é”. Para o redator do *Diário do Rio de Janeiro*: “Não escapou ao olhar analítico de Ernesto Rossi nenhuma das qualidades primordiais da

³⁶ O item 4.1.2 tratará de cada uma dessas peças.

³⁷ NOTICIÁRIO. Ernesto Rossi. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.138, p.2. 20 mai.1871.

³⁸ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

escola verdadeira: a escola do justo, do honesto e do belo”³⁹. Posteriormente a esse momento grego e romano, o teatro:

[...] partiu à fase suave e amarga, ativa e lamentosa, às eras modernas, e depois de incensar religiosamente as vitórias de Corneille, Racine e Molière, de envolta com as puras harmonias de Rossini, Mercadante, Bellini e Meyerbeer, caiu como uma sentença irrevogável sobre a caricatura que em nossos dias, à guisa de contrabando comercial, querem os recentes artistas e autores dar ao templo de Melphomene e Thalia⁴⁰.

Foi então que a França, “tão cedo enervada e consumida pelos lúbricos desbaratos da denominada escola realista” produziu “Mulheres de Mármore e a Belle Hellena; a Dama das Camélias e a Grande Duquesa de Gerolstein.”. Apontando o realismo teatral como o responsável pela decadência do teatro, Ernesto Rossi certamente emitia uma opinião bem diversa de muitos intelectuais que assistiam a sua palestra, pois o realismo no Brasil fora bem recebido pelo cultores de um teatro nacional, o “drama de casaca” era preferível e desejável na construção de nosso teatro, pois era considerado “teatro sério”, moralizante e pertencente a uma escola literária. Em seguida sua explanação chega ao teatro ligeiro francês:

O coração do povo amolecera fatalmente, e do coração correu à mente e aos braços o hálito pestífero. Offenbach governava a nação francesa, e na hora em que os prussianos desfraldaram a bandeira chamando os filhos da Marselhesa ao combate, em vão pairaram no ar as notas atroadoras do cântico de Rouget, o coração Francês só se movia às cócegas da música do *cancan*⁴¹.

Rossi certamente se remetia a guerra franco-prussiana, ocorrida entre 1870 e 1871, quando já havia uma década que operetas, revistas e variedade surgiram e ganhavam espaço na cena teatral francesa (CHARLE, 2012). Com a perda do sentido civilizador e patriota do teatro, a nação francesa se tornou alvo fácil e vulnerável a seus inimigos, eis a grande lição que Rossi deixava em sua audiência na segunda noite. De acordo com o *Diário do Rio*, as conferências foram muito concorridas e muito aplaudidas. Elas tocaram em questões que, há muito, ocupavam os jornais, questões que estavam “na ponta”, para utilizar uma gíria da época que indicava os assuntos mais recorrentes do momento. A velha exigência de um auxílio governamental para o

³⁹ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

⁴⁰ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

⁴¹ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

desenvolvimento da arte dramática estava ali presente, bem como a, também antiga, defesa de um teatro moralizador e civilizador.

Além disso, a “contaminação” por um teatro francês, mais comercial do que artístico, não deixara de ser ressaltada. Assim, Rossi tocava em questões referentes à arte dramática mundial, das quais muitos críticos trataram desde os primeiros tempos que se seguiram à nossa independência política, como se fossem especificamente referentes ao nosso “teatro nacional”. Tais questões, abordadas por Rossi, ao mesmo tempo que mostravam que o “problema” atingia uma escala bem maior do que a imaginada por seus ouvintes e que, portanto, não era nossa exclusividade, reforçavam a necessidade de que os responsáveis não abandonassem o projeto de construção/reconstrução ou apoio ao “teatro nacional” no Brasil. Afinal, o que um tipo de teatro como o ligeiro, capaz de fazer os próprios filhos da Marselhesa esquecerem-se de seus deveres patrióticos, poderia resultar à nação brasileira? Nas palavras do redator, nesse ponto, Rossi “tocara na chaga aberta, e a dor da verdade acordava o entusiasmo da consciência”⁴².

É certo que é preciso cautela e que não nos esqueçamos de que se trata de uma seleção das palavras de Rossi feita pelo redator do jornal. Como emissor de um determinado pensamento a respeito do teatro que se fazia no Brasil, o redator dedicou a maior parte de seu artigo a relatar as palavras de Ernesto Rossi que faziam eco ao que jornalistas e homens de letras já vinham escrevendo, há algum tempo, sobre o teatro ligeiro. O que não significa que toda aquela audiência a qual ocupava a plateia do teatro tivesse retornado a seus lares marcada pela mesma interpretação. Mesmo porque, certamente, não eram uníssonas as concepções e opiniões a respeito do “teatro nacional” entre o público ouvinte daquelas conferências.

4.1.2 Carpinteiros *x* grandes literatos

Aqui chegamos a um segundo ponto importante a ser considerado, ao pensarmos no sentido do termo “teatro nacional”, a partir do final da década de 1860: a diferenciação entre o “teatro nacional” dos grandes literatos e o “teatro nacional” dos carpinteiros teatrais (SOUZA, 2010). Existia um preconceito contra a produção teatral dos chamados carpinteiros, não apenas por parte da elite letrada, mas também por parte

⁴² NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

dos próprios “carpinteiros” que não reivindicavam para si o título de escritor nacional. Podemos identificar essa diferenciação sócio-intelectual marcada entre um e outro grupo, produtores de literatura dramática, mesmo nas manifestações de elogio e incentivo às composições que não saíam da pena de grandes literatos, como o drama *A Honra de um Taverneiro*, de Francisco Corrêa Vasques.

[...] consta-nos que este [o conservatório] abundou em elogios acerca de um novo original do Sr. Vasques, e que vai à cena hoje na Phenix Dramática. [...] Em menos de um mês deram-nos os teatros duas produções originais, esta do Sr. Vasques, e a *Mulher que perde e mulher que salva*, da Sra. Velluti. Continuem ambos e não imitem a indolência de nossos dramaturgos ⁴³.

Noticiando a boa recepção que o drama de Vasques recebeu do conservatório dramático, o artigo deixa claro que ele, assim como a peça *Mulher que perde mulher que salva*, de Maria Velutti (atriz e escritora), não foram escritos por nossos dramaturgos, que são “indolentes” em relação ao estado do nosso teatro. Mas por que Vasques e Velluti não eram assim considerados? Para tentarmos compreender a exclusão dos atores-escritores do rol de “nossos dramaturgos”, pensemos em suas produções literárias.

O critério para a definição do que seria um dramaturgo em oposição a carpinteiros como Vasques e Velutti, certamente não era o da regularidade ou quantidade da produção de peças de teatro. Numericamente, a produção teatral de Vasques, cinquenta e cinco peças, entre as quais trinta e seis são cenas cômicas (MARZANO, 2008), era bem maior que a de grandes nomes da literatura dramática do período, como Joaquim Manoel de Macedo, que escreveu um total de dezessete peças (MACEDO, 1863. I, II, III; MAGALDI, 1997), e José de Alencar, autor de sete peças teatrais (FARIA, 1987), apenas para citarmos dois exemplos. Também não podemos defini-los como carpinteiros pelo fato de esses autores não terem sido exclusivamente escritores. Se, por um lado, Maria Velluti e Vasques dividiam-se entre a criação de textos e os palcos, a maioria de nossos “dramaturgos” também dividia-se entre a produção letrada e outros ofícios como foi o caso de França Junior, Machado de Assis e José de Alencar. Mas que tipo de ofício esses homens desempenhavam paralelamente ao de escritores? França Junior, Machado de Assis e José de Alencar eram também funcionários públicos, o que lhes colocava em um lugar social superior ao de ator. Essa é uma das chaves para a compreensão da diferenciação entre carpinteiros teatrais e

⁴³ Z. Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.308, p.1621. 22 nov.1873.

dramaturgos. Além disso, Vasques e Velluti, diferentemente dos outros autores que acabamos de citar, não eram provenientes dos bancos das academias, e nem portadores de uma tradição no mundo das letras.

Dessa forma, podemos afirmar que essa oposição evidenciada no meio teatral, especialmente a partir da década de 1860; remete, em última instância, a um incômodo causado pelo extrapolamento de fronteiras sociais por parte dos chamados carpinteiros teatrais⁴⁴. A interferência desses atores, atrizes e mesmo de alguns jornalistas satíricos, como Augusto de Castro, na dramaturgia não era bem vista pela elite letrada formadora de opinião, pois alterava um projeto de nação pautado no modelo civilizacional europeu. Esse projeto de civilização não havia sido concretizado nem mesmo na Europa, como admitem raros artigos, a exemplo do que foi citado no início deste capítulo - assinado por V.H. no *Diário do Rio de Janeiro*⁴⁵ - ou do que relata as impressões sobre a conferência de Ernesto Rossi⁴⁶. Podemos, assim, perceber que parte da opinião pública reconhecia que o fenômeno ligeiro não foi exclusividade do Brasil.

Nas trocas culturais feitas em “circularidade” (GINZBURG, 1987) entre os diferentes grupos que compunham a sociedade, são nítidas as resistências impostas por parte de uma pretensa elite cultural urbana em aceitar a perda de controle de suas criações – o que se deu, por exemplo, a cada vez que uma ópera se transformou em opereta e, por fim, esta deu pretexto a uma paródia. A resistência também se manifestou quando as criações (ou recriações) culturais populares invadiram os espaços mais distintos, redutos das respeitadas famílias do *high life* carioca⁴⁷, ou que deveriam sê-los.

A música de Offenbach passou da cena para a praça pública, assobiada pelo garoto, tangida pela rabeça desgrudada do carcamano, e introduzida a princípio como um contrabando no seio das famílias, foi aceita finalmente em os nossos salões aristocráticos, disfarçada em polcas, valsas e quadrilhas. [...]

A febre tem durado mais do que pensávamos, e é tempo de se opor um paradeiro a esses tristes desmandos, que tanto depõem contra a nossa civilização⁴⁸.

⁴⁴ O historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira (PEREIRA, 2000) observou o mesmo incomodo quando, décadas depois do contexto em questão, o futebol, usado como símbolo de distinção social, começou a ter sua prática disseminada pelos subúrbios cariocas, que, por sua vez, começaram a ocupar espaço nas arquibancadas – ou nos morros no entorno dos estádios – com uma torcida menos polida e mais apaixonada do que se desejava.

⁴⁵ A ARTE dramática. Publicações a pedido. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.78, p. 2. 20 mar. 1869.

⁴⁶ NOTICIÁRIO. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

⁴⁷ A expressão é usada por França Junior em seus folhetins.

⁴⁸ ARGELISAU. Folhetim da Nação. *A Nação*, ed.40, p.1.19 ago.1872.

Como uma erva daninha, o teatro ligeiro, uma vez enraizado, lançava seus ramos nos distintos salões da elite urbana que, a contragosto, a elite cultural, dançava, divertia-se e comparecia às apresentações. As polcas, quadrilhas e valsas que compunham as mágicas, dramas fantásticos e aparatosos que ocupavam os teatros possuíam suas partituras vendidas separadamente e anunciadas diariamente nos jornais, especialmente a partir da década de 1870. Isso facilitava a “entrada” do teatro ligeiro nos salões e nas aulas de música das meninas prendadas que se preparavam para serem boas esposas; aprendendo, por exemplo, as polcas para piano “Sim, avozinha” e “Cruzes, minha sogra”, da peça aparatosa *A filha do Ar*⁴⁹, compradas na loja de músicas, pianos e águas minerais da Viúva Canongia, na Rua do Ouvidor⁵⁰. Para citarmos mais alguns exemplos desse aquecido comércio de partituras das músicas produzidas para o teatro ligeiro, em 1872, quando *Fausto* (um drama aparatoso) se apresentava no *Phenix*, partituras da música original de Henrique de Mesquita foram logo anunciadas no *Jornal do Comércio*: “Faustino, quadrilha pelo maestro Henrique de Mesquita, sobre os motivos do Fausto, que se representa no teatro da Phenix”⁵¹. Em 1875, encontramos uma “elétrica polca lundu para piano”⁵² do “sucesso espantoso, Que é da chave!”⁵³, “que tanto furor está fazendo no teatro da Phenix”⁵⁴. Para desgosto daqueles que viam no teatro ligeiro, e especialmente nas mágicas, o fim definitivo de um “teatro nacional”, Vanda Bellard Freire afirma que “a indústria de música impressa para o uso doméstico tinha nas mágicas [...] um rico manancial” (FREIRE, 2011)⁵⁵.

4.2 AMPLIAÇÕES DA FRONTEIRA SEMÂNTICA DO TEATRO NACIONAL

Concomitante a esse momento de superação social do teatro ligeiro percebemos certo afrouxamento da fronteira que separava as representações teatrais que poderiam ser consideradas nacionais, daquelas que não deveriam ser representativas do “nosso

⁴⁹ “A filha do ar, de Eduardo Garrido, [...] espetáculo em que a plateia ficava paralisada diante da aparição, em cena, de sílfides, gênios do ar, camponeses, diabos, habitantes dos túmulos, além de dançarinos, cuja dança frenética e infernal ocorria em um cenário ricamente fantasmagórico”. (SILVA; RIGOLON, 2016).

⁵⁰ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed.169, p.7. 1875.

⁵¹ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed.241, p.6. 1872.

⁵² *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed.05, p.5.1875.

⁵³ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed.05, p.5.1875.

⁵⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, ed.05, p.5.1875.

⁵⁵ Antes de Wanda Freire, contudo, Mencarelli (2003) já havia apontado a importância do teatro para o desenvolvimento da indústria fonográfica no Rio de Janeiro.

teatro”. Em outras palavras, conforme iremos demonstrar, a partir do início da década de 1870, o conceito de “teatro nacional” passou a designar uma gama de espetáculos bem mais abrangente do que nas décadas anteriores.

4.2.1 O repertório escolhido para mostrar “nosso teatro” a Ernesto Rossi

Começemos por analisar o já citado repertório escolhido por Heller para homenagear o trágico italiano e a sua companhia, na noite de 18 de maio de 1871: *O Tipo Brasileiro*, *O Novo Otelo* e *O Fechamento das Portas*, todas escritas por autores brasileiros, escolhidas a dedo para “representar” o nosso teatro ao ilustre visitante internacional, mestre na arte dramática. É nítido que o critério de seleção utilizado pelo empresário da *Phenix*, ao elencá-las não foi unicamente a escolha das melhores peças de seu repertório e nem as de maior sucesso, mas sim as que conciliavam essas características com o fato de serem, em sua avaliação, representativas de um teatro brasileiro, produzido por autores contemporâneos e ambientado no Brasil.

A comédia em um ato *O Tipo Brasileiro*, de França Junior, satirizava o “estrangeirismo” por meio de um jovem apaixonado, Henrique, que teve que se fingir de francês para convencer o sogro de que era um pretendente digno à mão de sua filha, Henriqueta. Essa, por sua vez, estava prometida a um inglês, John. Ao final da trama, quando seu disfarce é revelado, o genro acusa o sogro de ser um “típico brasileiro”, pois só vê valor naquilo que vem de fora do país. O texto de França Junior buscava criticar por meio do riso e passar, ao fim, a lição de que o pretendente brasileiro pode ter muito mais qualidades que o estrangeiro.

A *Vida Fluminense*, revista que de maneira mais intensa que os demais periódicos, reconheceu e vibrou com essa expansão do teatro no Rio de Janeiro, na década de 1870, caracterizava a composição de França Junior como “uma verdadeira comédia. Simples no entrecho, apurada na linguagem, moralíssima no fundo, castiga fazendo rir e é tão prenhe de verdades que mais se assemelha a uma lição ao povo, do que a uma simples produção jocosa”⁵⁶. A aprovação do teatro ligeiro por grande parte dos artigos sobre teatro encontrados na *Vida Fluminense* se dava, ao menos em parte, por ser Augusto de Castro, autor de várias paródias que subiram aos palcos no período,

⁵⁶ A de C. A *Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.174, p.550. 29 abr. 1871.

um dos redatores da revista. Em geral “A. de C”, como assinava, era o responsável por comentar a semana teatral na coluna “Acerca dos Teatros”.

Apesar do elogio feito no artigo da Vida Fluminense, a linguagem da comédia não podia ser considerada tão apurada assim. França Junior utilizou nessas e em outras composições, deformações da língua com a intenção de demonstrar a condição social do personagem ou sua nacionalidade, lançando mão de diálogos como este, entre o inglês John e o pai da menina Henriqueta:

John – Dar-me *p’ra almoço e janta só caurubu, caurubu.*
 Teodoro – Deram-lhe urubu para comer?!
 John – *Oh! yes, caurubu.*
 Teodoro – Que vergonha! O que não dirão deste país os estrangeiros!
 Urubu! Um pássaro grande, que come carniça?!
 John – *Non, non, uma peixe.*
 Teodoro – Ah! Pirarucu!
 John – *Very well, saurucucu!*

Apesar da adaptação da linguagem ao grupo social pertencente aos personagens ser uma das características do realismo, França Junior, buscando as gargalhadas da plateia, usou essa adaptação de maneira exagerada e caricata, muitas vezes lançando mão de falas de duplo sentido, os famosos *calembourgs* do teatro ligeiro. O *calembourg* foi usado por França Junior não só nesta comédia, como também em outras de sua lavra, principalmente naquelas nas quais estava presente o estrangeiro como personagem⁵⁷.

Outra característica da comédia de França Junior que a aproximou do teatro ligeiro ou musicado foi a presença da música. No caso de *O Tipo Brasileiro*, não se trata de qualquer música, mas um lundu cantado por um inglês:

Mulatines dá caroce
 Na *pescoce*,
 Aqui está tua *cambau*,
 Mete *ferra* do *gilhadau*,
 Minha amada,
 No teu *dengue cachorrau*.
Mim gosta de cor *morrena*,
Muite amena,
 Das bolinhas de mãe benta,

⁵⁷ Como exemplo, podemos lembrar o diálogo entre Matias e seu empregado alemão de *O defeito de Família*: Matias – O que compraste para o almoço de amanhã? /Ruprecht – *Rindfleisch*. / Matias – Para que fostes comprar rim? / Ruprecht – *Non, non* é rim... é este *gouza*, eu *non zabe* como se *jama auf portuguische*. / Matias – Que diacho é isso então? / Ruprecht – *Rindfleisch*... esse *picho* que tem *gapeça crande... poi, poi*. / Matias – Ah! Vaca, vaca. / Ruprecht – *Faca non, poi, poi*. / Matias – O que tem mais? / Ruprecht – *Gomprei* mais uma *bosta* de *beixe*. / Matias – Uma ova de peixe, queres dizer. / Ruprecht – *Nein*; um *bedaço* de *beixe*. (TEATRO, 1980.v.I).

*Desse cor que se coloca
No pipoca
Do lada que non rebenta.*(TEATRO, 1980.v.I,p.129)

O lundu foi um ritmo popular geralmente associado aos afro-brasileiros que, juntamente com o jongo e outros ritmos e danças populares, tornou-se quase obrigatório nas peças ligeiras (MENCARELLI, 2003). Apesar disso, não foi somente na *Vida Fluminense* que *O Tipo Brasileiro* suscitou reflexões a respeito da produção teatral nacional. O jornal *A Reforma* publicou a avaliação de um articulista não oriundo da elite letrada, a respeito do atual estado do “teatro nacional” que, a propósito, ocupava a parte não editorial do jornal. Trata-se de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, primeiro empresário do *Teatro Ginásio Dramático* e que, nessa função, tomara para si a tarefa de renovação da cena nacional ⁵⁸. Heleodoro, poucos meses antes de Guimarães Junior, no artigo citado no início desta seção, emitiu suas opiniões sobre o “teatro nacional” no *Diário do Rio* ⁵⁹:

Entre nós, deve-se a [Gonçalves de] Magalhães a reforma do teatro. João Caetano, o gênio, elevou-o à altura gloriosa. Desde então Alencar, Macedo, França Junior, Agrário, Pena, e tantos outros sorriam à multidão que os aplaudia esquecendo o passado. O nosso teatro, apesar de toda a decadência, não é pobre; de vultos artísticos tem notável grupo para dizer que foram educados no palco brasileiro e que a arte dramática já existia antes da chegada dos artistas estrangeiros. Aí estão do passado Ginásio os muitos artistas que temos para protestarem; João Caetano foi o Talma brasileiro. Artistas e escritores cheios de fé vão levando o *teatro nacional*. No número desses últimos é laureado o vulto de França Junior; a ele deve o teatro nacional um repertório escolhido. ⁶⁰

Vê-se que não se tratam de opiniões totalmente contrárias a respeito da expressão em questão. Tanto para Heleodoro quanto para Guimarães Junior o “teatro nacional” não englobava aquele feito pelas companhias estrangeiras (especialmente francesas e italianas neste período) e, por isso, admitem uma decadência do mesmo. Mas acontece que, apesar disso, Joaquim Heleodoro mostra um tom bem mais otimista ao perceber composições de qualidade que ainda eram representadas no Rio de Janeiro.

⁵⁸ Ocasão em que fora, pejorativamente, chamado de “capitalista”, já que era oriundo do mundo dos negócios e não do meio teatral como o seu antigo rival (como empresário) João Caetano dos Santos, empresário do *São Pedro de Alcântara* (SOUZA, 2002).

⁵⁹ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio de Janeiro - Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.209, p.1. 30 jul. 1871.

⁶⁰ SANTOS, Joaquim Heleodoro. França Junior e o Teatro. Parte não editorial. **A Reforma**. Rio de Janeiro, n° 98, 1871. Grifo meu.

Certamente porque, assim como Heller, em seu rol de dramaturgos e peças “nacionais”, admitia nomes e gêneros que não entrariam na lista de Guimarães Junior.

A outra peça representada na ocasião da homenagem a Ernesto Rossi foi a comédia em um ato *O Novo Otelo*, escrita por Joaquim Manuel de Macedo em 1860. Na comédia, passada no Rio de Janeiro da atualidade, Calisto, um dono de armarinho, encontra-se perdidamente encantado pelo papel que iria desempenhar na apresentação de seu grupo de teatro amador “sociedade reveladora dos grandes talentos” (MACEDO, 1863, p.311). O papel era de Otelo, o mouro de Veneza. Com o pensamento fixo em seu personagem, suas falas, entradas e sentimentos, Calisto perdeu a capacidade de se concentrar no trabalho fora dos palcos. Interpelado pelo futuro sogro quanto à necessidade de cuidar para que o armarinho não fosse à ruína - afinal era ele que lhe garantia o que comer - Calisto responde: “Desgraçadamente a barriga do gênio é tão exigente como a do cavalo e do gato; mas a nação deve sustentar os grandes homens que a ilustram, e ao governo cumpre estabelecer pensões a eles.” (MACEDO, 1863, p.310) Para o personagem amante do teatro criado por Macedo, nenhum outro afazer deveria desviar a atenção do artista, por isso o governo deveria fornecer subsídios para o sustento da arte dramática.

É interessante a defesa do personagem da proteção governamental à arte dramática no Brasil. Quando Antônio, futuro sogro de Calisto, ouve suas pretensões de viver da dramaturgia contando com o apoio da nação e do governo, logo tenta desanimar o genro quanto a essa possibilidade. Afinal, de acordo com o que anuncia no início da comédia: “A pátria é um traste de luxo que mais incomoda do que utiliza” (MACEDO, 1863, p.306), pois “Tudo se pode ser no Brasil, menos cidadão brasileiro; porque são tantas coisas!... É guarda nacional por um lado, júri pelo outro, agora eleições; daqui a pouco um conselho de qualificação; amanhã isto; depois de amanhã aquilo, e sempre uma roda viva!” (MACEDO, 1863, p.306). Além da crítica ao movimentado sistema político brasileiro, às inúmeras obrigações dos cidadãos e à displicência do governo em relação ao teatro, a comédia também satiriza antigas escolas literárias.

O autor faz menção à interpretação de João Caetano quando da apresentação do Otelo, de Ducis⁶¹, que fora traduzido por Gonçalves de Magalhães e representado anos atrás pelo grande ator romântico. Na primeira entrada de Calisto, a rubrica indica que o

⁶¹ Adaptação de Ducis ao original Shakespeariano. Cf: RHINOW, 2007.

personagem “entra e para teatralmente diante de Antônio, imitando a entrada de Otelo no primeiro ato” (MACEDO, 1863. p.306.). Percebemos que a indicação da entrada grandiloquente de João Caetano é tratada aqui como motivo de sátira. Lembremos que, quando Macedo escreveu sua comédia, as técnicas de representação realistas já haviam ganhado a cena e por isso o gestual grandiloquente de João Caetano era passível de ser satirizado. Concomitantemente, há na cena um reconhecimento à figura do primeiro Otelo de João Caetano; pois Calisto, ao se considerar um grande intérprete de Otelo, compara-se ao ator romântico. “Confesse, confesse, Sr. Antônio, que esta entrada é sublime! E diabo me leve se não fico dez furos acima de João Caetano.” (MACEDO, 1863. p.310) De acordo com Vilma Areas (*apud* RHINOW, 2007.p.184), “a afirmação de Calisto [...] de que sua interpretação do mouro ficava ‘dez furos acima de João Caetano’, quando vemos essa mesma personagem mergulhada na própria mediocridade e falta de discernimento, produz o efeito oposto, o de preservar a glória do nosso trágico”.

O que à primeira vista pode parecer paradoxal, uma negação da grandiloquência da interpretação romântica e ao mesmo tempo um reconhecimento de João Caetano como grande ator brasileiro não foi incomum nas críticas teatrais produzidas a partir do realismo. Tais críticas, muitas vezes clamando por um “teatro nacional” no Brasil, rememoravam os tempos áureos de nossa arte dramática, partindo das contribuições de João Caetano dos Santos, mas pautadas por uma estética realista.

Se o *Tipo Brasileiro* e o *Novo Otelo* ganharam versões impressas a partir das quais foi possível compreendermos o trecho de suas histórias, a mesma sorte não teve *O Fechamento das Portas*, texto considerado perdido até o momento. O que podemos inferir, a partir dos jornais, é que a opereta em três atos que estreou no *Phenix*, em dezembro de 1869 ⁶², atingiu, pelo menos, 17 representações consecutivas apenas naquele mês ⁶³. Silvia Souza nos esclarece sobre o significado da expressão que dá nome à comédia

O chamado ‘Fechamento das Portas’ foi um longo movimento reivindicatório dos caixeiros cujo objetivo era o fechamento dos estabelecimentos comerciais às oito horas da noite aos domingos, e não às dez horas como tradicionalmente ocorria. Este movimento começou nos anos 1850 e contou com o apoio da imprensa. Nos anos 1880 surgiram as primeiras associações de ajuda mútua para a “classe

⁶² **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 61, p.4. 29 nov. 1869. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 63, p.4. 01 dez.1869.

⁶³ **Dezesseis de Julho**. Rio de Janeiro, ed.61, p.4. 26 dez. 1869.

caixeiral”. Foi, porém, em 1891, já na vigência do período republicano que foi aprovado o primeiro projeto regulando o trabalho dos empregados do comércio, muito embora um projeto de postura do vereador Duque Estrada prevendo o fechamento das portas aos domingos, quinta e sextas-feiras santas, Natal e dia do Corpo de Deus, tenha sido elaborado desde 1852 sem que tivesse saído do papel. (SOUZA, 2007, p.7.)

Contudo, a causa da classe caixeiral não morreu nos anos que separaram seu início até a aprovação do primeiro projeto regulamentador de suas funções. O movimento ganhou novo fôlego e novas reivindicações em outubro de 1869. Os caixeiros então lutavam para o fechamento das portas no domingo e dias santos, não mais às oito da noite, mas ao meio-dia. Encontramos vários comunicados publicados no “a pedidos” de alguns jornais sobre o assunto. Apenas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 17 de outubro, encontramos quatro pequenas notas assinadas por codinomes como “A ideia vingará”, “Muitos caixeiros” e “Plantão”, sobre o movimento ⁶⁴. Ao que tudo indica, em 1869, os caixeiros conseguiram algumas conquistas. Agrupados de acordo com suas ruas ou freguesias, alguns conseguiram a reivindicada folga aos domingos e dias santificados. Até que em 11 de novembro, a câmara municipal publicou um edital convidando os comerciantes a fecharem suas portas nos domingos e dias santificados a partir do meio-dia ⁶⁵. De olho nos novos possíveis clientes, a companhia responsável por fazer o transporte à ilha de Paquetá, comunicou que, atendendo aos pedidos da “ilustre classe caixeiral”, um vapor sairia no domingo “especialmente para conduzir os empregados do comércio que desejassem passear em Paquetá” ⁶⁶.

Isso mostra que Augusto de Castro aproveitou-se de um assunto “na ponta” para escrever sua comédia e, conforme podemos constatar, obteve sucesso. Os caixeiros formavam uma importante parcela do público de Vasques desde quando este dava espetáculos no *Teatro de São Januário* (SOUZA, 2007) e, após a formação da Companhia *Phenix*, os empregados do comércio ganharam apresentações vespertinas especiais. Talvez, por isso, o autor do *Fechamento das Portas* tenha usado como estratégia não revelar seu nome nos primeiros anúncios da comédia, deixando patente que a opereta era de autoria de Vasques, a quem já pertencia, há muito, a simpatia da “classe”. Sobre a recepção da opereta, a *Vida Fluminense* anunciou que:

⁶⁴ PUBLICAÇÕES a Pedido. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.284, p.3. 17 out.1869. Mas também encontramos duas notas no dia 22 de outubro (PUBLICAÇÕES a Pedido. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.289, p.3. 22 out.1869.)

⁶⁵ EDITAIS. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.317, p.3. 17 nov.1869.

⁶⁶ DECLARAÇÕES. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ed.313, , p.4.13 nov.1869.

A Phenix plantou nova árvore de patacas. A afluência, despertada pelo Fechamento das Portas cresce por tal sorte que o bilheteiro vê-se em calças pardas para acudir às exigências do público, e o Horácio gasta seis horas por dia a contar dinheiro! Que a coisa vale a pena, isso lá não tem dúvida. Recheada de frases chistosas, inúmeros *calembourgs* e situações capazes de fazer andar aos tombos com riso o mais sisudo lazarista [...] ⁶⁷

Apesar de não podermos ler o artigo sem desconfiança, já que se trata do mesmo jornal em que o autor da comédia trabalhava como redator, 17 apresentações consecutivas, não nos deixam dúvidas quanto à boa receptividade obtida pela mesma. Lembremos que estamos em 1869 e que as peças de grande investimento que atingiam facilmente 50 representações ainda não eram uma realidade cotidiana para a empresa.

Apesar do desaparecimento do texto da opereta, podemos imaginar que o assunto abordado não era o cotidiano da classe média urbana, conforme se dava nas comédias realistas. E também que a mesma não tinha como foco principal a transmissão de valores burgueses; pois, certamente, tratava, com simpatia, o recente movimento dos caixeiros do qual copiara a denominação. Somando-se a isso, tratava-se de um gênero tipicamente ligeiro, a opereta. Por essas características, o *Fechamento das Portas* jamais poderia se enquadrar no padrão de “teatro nacional” estabelecido até a década de 1860 e, por isso, mostra-se como indicativo desse alargamento de fronteiras que o termo ganhou, a partir da década seguinte.

Outros exemplos muito reveladores a respeito dessa questão da ampliação semântica do termo identificada neste momento, são a recepção e atuação da empresa dramática do ator Vale, os folhetins de Joaquim Heleodoro na *Opinião Liberal* e os artigos publicados no *Mosquito* sob a autoria de Bob.

4.2.2 A mudança de parâmetros por parte da opinião pública

Um ano depois do espetáculo organizado por Jacintho Heller, que pretendeu mostrar a Ernesto Rossi que possuíamos um “teatro nacional”, o ator Vale montou uma companhia que passou a dar espetáculos no *Teatro Ginásio Dramático* com a proposta de investir em um repertório de comédias um pouco mais estudadas e menos aparatosas do que as que se faziam representar nos demais teatros. Só por essa intenção, a

⁶⁷ A. de A. Assunto de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.102, p.1081. 11 dez.1869.

iniciativa foi capaz de acender, em alguns críticos, a esperança de um ressurgimento da arte dramática ou, até mesmo, garantir-lhes que tínhamos sim, um “teatro nacional”.

Pautando-se nessa esperança é que o mesmo redator da *Nação* que lamentou que a música de Offenbach houvesse chegado aos salões aristocráticos⁶⁸ culpou o público pela degradação da nossa cena, usando, como prova, o pouco interesse do mesmo por comédias como *Moços e Velhos; As nossas aliadas e Santinha do pau carunchado*⁶⁹. Na mesma ocasião, a revista *O Mosquito*, em um artigo especial sobre a representação da comédia *Tia Maria*, considerou que: “O Vale está atualmente concorrendo mais para a ressurreição do teatro nacional do que o Conservatório”⁷⁰. No mesmo artigo, *Tia Maria* foi descrita como uma comédia que faz rir até não poder mais. Ao pautarmos-nos pelos títulos de algumas dessas comédias e pelo efeito causado na assistência pela última delas, podemos perceber que era recomendado por esses redatores, disseminando a esperança de ressurgimento do nosso teatro por meio da companhia do ator Vale, jamais o seria por um crítico que se colocava como incentivador do “teatro nacional”, antes da década de 1860⁷¹.

Essa visível mudança de parâmetros exigidos pela opinião pública, ou pelo menos por parte dela, para considerar uma peça “nacional”, não se observa somente por meio de artigos esparsos encontrados nos jornais, mas também, de maneira sistemática, em séries publicadas na imprensa a respeito do “nosso teatro”. Durante seis semanas, entre outubro e novembro de 1870, Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos assinou os folhetins do jornal semanal *Opinião Liberal*, do Rio de Janeiro. Sobre essa folha José Murilo de Carvalho afirma:

já surgiu como produto da luta entre [liberais] históricos e progressistas, antecipando a criação do Clube Radical. Representava uma ruptura de ideias e de gerações. Foi fundada por três advogados com idade em torno de 30 anos, um dos quais, Henrique Limpo de Abreu, [...] Os outros dois eram Francisco Rangel Pestana e José Luís Monteiro de Sousa. O jornal interrompeu a circulação em dezembro de 1866, mas retornou em julho de 1867, sob a direção de José Leandro de Godói e Vasconcelos, deputado por Pernambuco. [...] Em 1870, todos eles aderiram ao Partido Republicano⁷².

⁶⁸ ARGELISAU. Folhetim da *Nação*. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed.40, p.1. 19 ago.1872.

⁶⁹ ARGELISAU. Folhetim da *Nação*. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed.40, p.1. 19 ago.1872.

⁷⁰ A TIA Maria. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.154, p.7. 24 ago.1872.

⁷¹ ARGELISAU. Folhetim da *Nação*. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed.40, p.1. 19 ago.1872.

⁷² Sobre o jornal *Opinião Liberal* ver: CARVALHO, 2016.

Em seus artigos do jornal liberal, Heleodoro clamou pela subvenção do governo à arte dramática, amaldiçoou Offenbach e censurou a presença do Imperador nos teatros que exibiam *cancan* e operetas. Enfim, chorou a decadência do teatro moralizador e a elevação do aparato cênico em detrimento da “verdadeira arte”. Até aqui nenhuma ruptura em relação ao gosto estético realista, mas continuou:

Não acuso ninguém; todos tiveram razão; as empresas ganharam, a corte sorri e os escritores foram laureados; mas isto bastava? É esta a missão do teatro? Creio que não. A sedução foi bela; mas graças, meu Deus! Alguns escritores se salvaram e entre esses França Junior se salvou também.⁷³

A ruptura se dá ao considerar França Junior, que acabara de apresentar sua comédia *Direito por Linhas Tortas* no teatro da *Phenix*, um escritor que se salvara da avalanche ligeira na esperança de tê-lo como regenerador da arte dramática. Afinal, escrevendo o que se convencionou chamar de comédia de costumes, França Junior lançou mão de elementos não somente caros à estética realista – lições moralizantes, representação do cotidiano de uma pretensa “burguesia” urbana, ambientadas na “época atual” e, geralmente, no Rio de Janeiro –; mas também de outros, caros aos gêneros ligeiros e musicados – a farsa, o quiproquó, a pancadaria, a música. Além disso, abusou da ter abusado da linguagem cômica, propositalmente incorreta, na fala de personagens escravos e estrangeiros, por exemplo. Joaquim Heleodoro é ainda mais original em relação à velha crítica teatral, ao perceber que

Seguindo o caminho contrário dos outros escritores, França Junior prega a moralidade sorrindo em vez de longas e fastidiosas tiradas que aborrecem muitas vezes o auditório e que muitas vezes o povo não compreende. [...] poderão muitos o acusarem por isto; eu ao contrário amo mais essa maneira de moralizar o povo; está mais ao alcance da nossa plateia⁷⁴.

Se a função do teatro nacional era moralizar o povo, Heleodoro não se incomodava e até valorizava a linguagem utilizada por França Junior em suas comédias, nas quais a comicidade era ressaltada por uma adequação à linguagem do personagem de maneira estereotipada (representando, por exemplo, o roceiro, o escravo, o estrangeiro). A todo tempo, ressaltando o caráter “verdadeiramente nacional” da peça e

⁷³ SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.38, p.1-2.15 out.1870.

⁷⁴ SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.38, p.1-2.15 out.1870.

do autor que, segundo ele, “se inspira na natureza grandiosa de um céu sempre azul, que aspira o perfume das rosas silvestres”, o empresário/folhetinista remetia aos mesmos aspectos considerados pelos literatos românticos, quando começaram a investigar e estabelecer a originalidade de nossa literatura. Mas tantos elogios prestados ao teatro cômico de França Junior em contraste a tantas críticas feitas ao teatro ligeiro estrangeiro, podem ser melhor compreendidos quando Joaquim Heleodoro admite que o fato de tratar-se de um artista da nossa terra influenciava em sua avaliação do bom e do mau teatro. Na ocasião da chegada de Rodenas, pianista chileno, ao Rio de Janeiro, Heller publica um artigo revelador desta sua relativização dos parâmetros para definir quais produções são merecedoras de elogios:

Rodenas é filho do Chile; é americano, é nosso irmão. *Bastava-lhe isso para certo triunfo, quando mesmo ele não fosse um notável artista.* Aqui na América as nações amam-se, o filho dali, daqui, d’além, não importa onde o lugar, contanto que sejam na América é nosso irmão; as glórias são nossas, os sofrimentos são nossos, os prazeres, nossos, tudo, tudo enfim é nosso; sorrimos em um só sorriso, choramos em uma só lágrima.⁷⁵

Se a Rodenas, bastava ser americano para ser digno de elogios, podemos compreender tamanha empolgação demonstrada na imprensa quando o carioca França Junior começou a fazer sucesso com comédias sobre o cotidiano carioca.

Eram muito comuns neste período artigos jornalísticos que censuravam a postura benevolente da crítica teatral ante a espetáculos aparatosos e “amorais”. A principal acusação era de que alguns críticos estariam comprometidos com empresários, atores ou autores e que, por amizade ou por motivos comerciais – como a distribuição de bilhetes aos redatores ou a ameaça de perder uma empresa anunciante em seus jornais –, elogiavam e recomendavam ao público “despropósitos”. Diante disso, Joaquim Heleodoro assim se apresentava:

Folhetinista de uma folha justa e sincera, não temendo perder os anúncios das empresas, como acontece às redações que francas se expandem, não sei calar por considerações mal entendidas os ditames de consciência. Amigo de todo e qualquer homem de letras, eu esqueço as amizades quando assumo a posição de espectador e de humilde crítico⁷⁶.

⁷⁵ SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.41, p.1-2, 17 nov.1870.

⁷⁶ SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed. 40, p.1-2. 29 out. 1870.

Pressionados ou não por seus pares ou por seus anunciantes, os redatores dos jornais apresentavam uma crescente aceitação do teatro ligeiro, demonstrando que havia menos rigor em separar esse tipo de teatro com o teatro que representava a arte dramática.

Em 17 de novembro de 1870, o "incorrupível" Joaquim Heleodoro avaliou a ópera *Roberto do Diabo* como: “Aparatosa como as demais obras do grande maestro, rica em situações dramáticas e sustentada por uma instrumentação forte e esplêndida”, num artigo recheado de elogios à composição ⁷⁷. Ao passo que, a mesma peça, representada anos depois, foi assim descrita por um redator de *O Mosquito*:

O Roberto do Diabo que o teatro da Phenix acaba de por em cena, desperta a atenção do público com estas, entre outras muitas coisas pasmosas, que menciona o programa: - freiras-malditas – os pajens deitam vinho nas taças – fogos brilhantes –espectros –fantasmas – diabos – sombras- gênios alados- fúrias – etc., etc. [...] A arte dramática, entre nós, é um cadáver insepulto, que está cheirando mal, que se esfacela quando lhe tocam, que se apodrece e desfaz a olhos vistos! ⁷⁸

A indignada avaliação do redator de *O Mosquito*, mostra que nem todos os críticos dos finais da década de 1860 concordavam em baixar a guarda nas fronteiras que dividiam o teatro nacional e o ligeiro; mas, ao descrever a apresentação de *Roberto do Diabo*, revela-nos o quanto a mesma mais se assemelhava a uma mágica do que a uma tradicional ópera. Em contraste com os elogios de Joaquim Heleodoro, podemos verificar, assim que, mesmo opositores ferrenhos do teatro ligeiro, alegre ou musicado, como se colocava Joaquim Heleodoro, já se mostravam bem mais tolerantes à diversidade de gêneros teatrais do que seus antecessores do início da década de 1860.

Essa tolerância, tão reveladora do processo de fragilização da fronteira que dividia o teatro nacional do teatro ligeiro ainda pode ser vista na ocasião da estreia da opereta em dois atos *Trunfo às Avessas*, no *Phenix*. Época na qual Joaquim Heleodoro escrevia no *Jornal da Tarde*.

O texto da opereta infelizmente não resistiu à ação do tempo. Do original nos resta somente alguns fragmentos da partitura manuscrita e assinada pelo próprio compositor e maestro, na qual podemos encontrar as cifras e alguns versos das canções.

⁷⁷ SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed. 41,p.1-2. 17 nov.1870.

⁷⁸ ANEQUIM. Teatro – O Drama fantástico religioso – Roberto do Diabo. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 234, p.2,3 e 6. 07 mar. 1870.

O que temos em mãos para tentar compreender a contribuição de *Trunfo às Avestas*, nas discussões a respeito do teatro nacional, são os próprios periódicos nos quais essa questão foi suscitada.

Os jornais nos dão algumas pistas do que fora o espetáculo estreado no dia 5 de agosto de 1871, juntando cada uma das peças de um quebra cabeça composto por comentários, críticas, resumos e anúncios podemos fazer um esboço da opereta, tanto no que diz respeito a seu conteúdo textual quando aos símbolos reunidos em um espetáculo que formava uma verdadeira síntese artística congregando dramaturgia, música, canto, dança e artes plásticas gerando um resultado estético que dividiu opiniões ⁷⁹.

Participam da história onze personagens centrais ⁸⁰, além do povo e pastores, esses dois últimos essenciais para a composição das partes cantadas em coro e dançadas. O primeiro ato é ambientado na varanda da fazenda de Madureira e o segundo em uma sala da casa do mesmo personagem. Os atos foram assim resumidos no *Jornal do Comércio*:

Silvano Madureira, lavrador da província do Rio de Janeiro, espera na varanda da sua fazenda por alguns amigos que lhe prometeram vir ali cantar o hino dos Reis Magos; enquanto ele espera e desespera, Sabino Borges vai dizendo finezas a Eliza, filha do fazendeiro, pela qual está apaixonado, e cuja mão pretende obter, graças à proteção de D. Rosa, mãe de Elisa. Não concorda com isto o velho Silvano, que em um dos seus passeios à corte relacionou-se com Roberto da Silva, rapaz de truz, elegante frequentador do Alcazar e sedutor irresistível; é este o marido que lhe destina à filha.

Chegam afinal os amigos esperados, com estes o afamado Roberto, que, para aproveitar o tempo da viagem, procurou conquistar o coração de Olympia, afilhada do vigário e noiva do subdelegado da freguesia.

Entoa-se o hino dos Reis Magos; rapazes e raparigas da freguesia, vestidos à pastora, executam danças graciosas que terminam com o fado popular e o 1º ato acaba quando principia a ceia.

Alguns dos amigos de Silvano passaram a noite na fazenda, foram eles o vigário e a afilhada, o subdelegado, o irresistível Roberto e o negociante Aniceto. Além destes ocultou-se na casa Angelina, sobrinha e uma das vítimas de Roberto, que seduzida e abandonada por este, o acompanhou entretanto desde a corte. O velho Silvano supunha ter o fogo na mão, mas sai-lhe o trunfo às avessas. Roberto tenta seduzir a mulher do fazendeiro e quer raptá-la. D. Rosa, querendo que seu marido conheça quem é a bisca com quem ele quer à força casar a filha, finge ceder às solicitações de Roberto e concede-lhe uma entrevista mandando entretanto prevenir o marido.

⁷⁹ Maiores detalhes sobre a recepção da opereta de França Junior com composição musical original de Henrique de Mesquita ver Silva, 2011.

⁸⁰ Silvano Madureira; D. Rosa Madureira; Eliza Madureira; Sabino Borges; Isabel; Angelina; B. da Cunha; Anacleto da Luz; Olympia; João da Costa – Feitor; Pe. Fabrício. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. p.4, 3 ago.1871.

Graças ao concurso de várias circunstâncias comparecem no lugar ajustado, alta noite, na escuridão, o vigário, o subdelegado, Olympia, Roberto e Angelina; esta agarra-se ao padre pensando filar o seu ingrato amante; Roberto abraça-se com o subdelegado; reina a maior confusão, e esclarece-se o caso com o auxílio de alguns archotes trazidos pela gente da fazenda, a cuja frente vem Silvano; resolve-se tudo em casamentos; casa Elisa com Sabino, o sedutor arrependido com Angelina, e o subdelegado com a afilhada do vigário.⁸¹

A trama amorosa, que envolveu o dilema entre o verdadeiro amor e casamentos arranjados pelos pais, não era nenhuma novidade trazida por França Junior ao público. Ela esteve presente na maioria das suas comédias como *Tipos da Atualidade*, *Maldita Parentela*, *Defeito de Família* e *O Tipo Brasileiro*, apenas para citar algumas. O trecho de *Trunfo às Avessas* ainda trazia, além dessa característica, a de ser ambientado na zona rural, reunindo, assim, exatamente os mesmos ingredientes usados em comédias de Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo e até no seu grande sucesso *Como se fazia um deputado*, cerca de dez anos depois.

Joaquim Heleodoro, em seu folhetim da *República*, escreveu sobre o libreto de *Trunfo às Avessas* uma resposta endereçada a Pires de Almeida que, dias antes, havia publicado uma crítica sobre a opereta. Sua desaprovação centrava-se no fato de que a opereta não possuía atributos essenciais a uma comédia de costumes nacionais: “o *Trunfo às Avessas* não debate uma tese, nada prova; não moraliza, pinta; não descreve, mostra. Atendendo unicamente à unidade desse fim, pouco preocupou-se o autor com a intriga, que é fraca e ligeira”⁸². O crítico reconhece que o “assunto é eminentemente nacional”⁸³, mas para ele, “só no repugnante [o libretista] achou motivo para o jocoso”⁸⁴. Cita como exemplos os personagens do vigário, “tipo imoral”, e Silvano Madureira, “tipo [que] está abaixo de toda a análise moral”⁸⁵. O artigo de Joaquim Heleodoro se torna especialmente importante para tentarmos reconstruir o contexto da apresentação de *Trunfo às Avessas*, porque o autor não se posiciona como um mero opositor do teatro ligeiro, que simplesmente repugna tudo o que não for teatro sério e nem como um

⁸¹ THEATRO Phenix Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.183, p.4. 8 ago. 1871. (publicado originalmente no *Jornal do Comercio*).

⁸² SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida*. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁸³ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida*. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁸⁴ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida*. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁸⁵ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida*. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

bajulador desesperado de tudo o que fosse apresentado como produção nacional. O artigo em questão transmite certa honestidade intelectual do autor que parece ter como objetivo contribuir para o aprimoramento do teatro nacional. Por isso, mesmo com tantas ressalvas, finaliza seus comentários sobre o libreto parabenizando a tentativa de França Junior escrever uma peça nacional: “No mais, dou-lhe os parabéns, e, [...] saúdo o escritor perseverante no programa que se impôs de pintar os costumes nacionais”.⁸⁶

Em seguida, Joaquim Heleodoro trata da parte musicada. Além do entrecho comum, a opereta trazia cantos, batuque, coreografias, e apoteose com direito a fogos cambiantes! Tudo isso também não era novidade, principalmente para o público da Phenix, pois um dos pontos fortes da companhia, em especial nos últimos anos, vinha sendo a suntuosidade da *mise-em-cene* e a presença da música. Foram 22 números de música compostos por Henrique de Mesquita para a opereta:

Ato 1º

- 1º. Ouvertura pela orquestra.
- 2º. Coro de Negros. Grande jongo acompanhado de batuque
- 3º. Recitativo
- 4º. Grande Ária das Condecorações
- 5º. Duetto
- 6º. Romance
- 7º. Coro de Chegada (ao Longe), seguindo-se o melodrama
- 8º. Coro de Entrada
- 9º. Hino de Reis
- 10º. Quarteto, coro, bailado e fado.
- 11º. Estrofes e coros
- 12º. Coro da partida final do primeiro ato

Ato 2º

- 13º. Ouvertura pela orquestra
- 14º. Duetto
- 15º. Terceto
- 16º. Ária
- 17º. Estrofes
- 18º. Romance
- 19º. Duetto
- 20º. Melodrama
- 21º. Coro final⁸⁷

Podemos perceber aqui a presença de ritmos, danças e tradições populares como o fado, o hino de reis e o afro-brasileiro, jongo. Joaquim Heleodoro reconhece em si um entusiasmo ao falar de Henrique de Mesquita, que só conhecia de vista, portanto, seus

⁸⁶ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. Trunfo às Avessas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁸⁷ **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 213, p.4. 3 ago.1871.

elogios não são endereçados a um amigo pessoal; mas, em suas palavras, a um “talento nacional”⁸⁸. Reservou a composição musical somente elogios a “ouvertura [...] é linda”, “quer nos recitativos, nos duetos e no fado, a música arrebatada e entusiasmo”⁸⁹. Quanto ao jongo: “o jongo de negros [...] aquela música essencialmente brasileira explica toda a situação”⁹⁰. A presença de personagens negros não era uma novidade trazida pelo teatro ligeiro, basta lembrar do drama *Mãe* de José de Alencar, que conta a história de uma mãe escravizada por seu filho branco; ou *As Vítimas Algozes*, de Joaquim Manoel de Macedo. A grande surpresa está em considerar a dança de negros, que se tornaria quase obrigatória nas peças da Phenix, como “essencialmente brasileira”! Ou seja, aqui o negro toma o palco não para exibir as chagas sociais que a escravidão infere à sociedade, mas como símbolo de brasilidade. Obviamente a avaliação de Joaquim Heleodoro não era unânime. Principalmente depois que o jongo e o lundu se tornaram quase obrigatórios nas composições de autores nacionais como nas comédias de França Junior e nas revistas de ano de Arthur Azevedo. Mesmo a contragosto dos autores, temos indícios de que o próprio empresário da Phenix exigia a presença do batuque nas composições. Representado pelo personagem Ruy Vaz, em *A Conquista*, de Coelho Neto, Aluisio Azevedo reclama:

O senhor Heller entende que devo arranjar umas coplas e um jongo para a minha comédia. Uma comédia de costumes que joga com cinco personagens...O homem quer a todo transe que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar. [...] Eu! Não cedo uma linha! A peça já está em ensaios e há de ir como a escrevi; sem enxertos. Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios...⁹¹

Contudo, mesmo que os negros em cena, a dançar e cantar, incomodassem alguns homens de letras; isso não tira dos ritmos afro-brasileiros o caráter de constitutivos de nossa nacionalidade, o que era impensável aos românticos e realistas. Já vimos que, no mesmo ano, *O Tipo Brasileiro* de França Junior fora recebida como peça nacional, apesar, ou justamente por apresentar um lundu cantado por um inglês as “mulatines” brasileiras.

⁸⁸ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. Trunfo às Avestas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁸⁹ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. Trunfo às Avestas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁹⁰ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. Trunfo às Avestas: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁹¹ *Apud* MENCARELLI, 2003, p.231.

Completando suas críticas Heleodoro ainda teceu considerações ao desempenho dos atores e à montagem de Heller. Os atores de Heller não eram cantores, não vinham de uma tradição musical e por isso tiveram muitas limitações para desempenharem com êxito o papel de cantores líricos. Além disso, podemos imaginar que, estreando e apresentando tantas montagens em tão pouco tempo, a companhia não tinha tempo hábil para realizar uma adequada preparação vocal de seu elenco. O resultado foi que praticamente todas as críticas à comédia apontaram a deficiência lírica da companhia numa peça eminentemente cantada. Heleodoro foi apenas mais um a ressaltar que “a parte lírica [fora] sofrível”.⁹²

A montagem da peça também não agradou Heleodoro, que criticou a falta de verossimilhança em algumas cenas e o exagero pirotécnico de Heller - que fez a apoteose “assemelha[r]-se a um incêndio”⁹³. Também considerou ser impróprio, para uma cena que se passava na roça, a representação do nascimento do menino Deus em quadro copiado por Huascar de Vergara de uma gravura de Gustave Doré.

Apesar das críticas negativas, *Trunfo às Avessas* teve grande repercussão na imprensa. Permanecia sendo elogiado, comentado e criticado nos jornais por diferentes homens de letras e anônimos do período. Tal interesse dos críticos pela opereta só pode se justificar por tratar-se de uma composição original brasileira. Visto que partia das mãos de um literato e de um compositor “nacionais”.

Outra série de artigos que pode servir para ilustrar essa tolerância para com uma “nacionalização” do teatro ligeiro é a intitulada “Nosso Teatro”, publicada sob o pseudônimo de Bob, na revista ilustrada *O Mosquito*.⁹⁴ Nela, o autor propõe tratar do “teatro nacional” sob a perspectiva de seus diferentes agentes com um artigo dedicado a cada um deles: os artistas; os empresários; os autores; os críticos; as plateias e o conservatório, respectivamente. A não ser por um tom ainda mais raivoso e indignado do que o encontrado em qualquer outra crítica trabalhada por nós, a série “Nosso Teatro” não trazia muitas novidades em relação à crítica e à distribuição da culpa, entre cada um desses agentes, da tão anunciada decadência do “teatro nacional”.

⁹² SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas*: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871. Também encontramos outras críticas negativas ao canto dos atores em *A Reforma*: “Não há cantores naquela Cia e a ação do libreto é pouco inspiradora” (CRÔNICA Geral. **A Reforma**. Rio de Janeiro, ed.178, p.1, 8 ago. 1871); no *Jornal da Tarde*: “a parte cantante deixa a desejar” TEATRO Phenix Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.183, p.4, 8 ago. 1871.

⁹³ SANTOS. Joaquim Heleodoro Gomes dos. *Trunfo às Avessas*: a Joaquim Garcia Pires de Almeida. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

⁹⁴ A série compõe-se de seis artigos publicados entre os dias 9 de maio e 3 de outubro de 1874.

No primeiro artigo, *I - Os artistas*: Bob apresentou uma contabilidade das nacionalidades dos atores que trabalhavam na Corte para chegar à conclusão de que nosso teatro não é nacional, posto que: “Temos em nossos teatros, sobre cinquenta e um artistas, [...] vinte e oito que não nasceram no país [...]. Ora isso creio que provará suficientemente aos imbecis que fingem aceitar na existência de um teatro nacional, que por muito favor temos teatros - semi-nacionais”⁹⁵. Em *II - Os empresários*: ressaltou a ignorância dos mesmos em relação ao que seja arte dramática e arrematou o artigo com uma ideia que já havia se tornado opinião comum: “O empresário de um teatro é um comerciante de espetáculos, e, como negociante, trata de ganhar o mais que pode, afreguesando bem sua loja.”⁹⁶. No terceiro artigo, *III - Os autores*: apresentados inicialmente como “interessante plêiade a quem cabe largo quinhão n’esta liquidação dramática”, o tom é bem mais ameno. Esses são tratados mais como vítimas da invasão ligeira do que como responsáveis por ela, além de ser destacada a responsabilidade do conservatório dramático em afugentar as suas penas por meio das censuras⁹⁷. O artigo *IV - Os críticos* – também discorre sobre problemas já apontados anteriormente por outros jornalistas, para Bob as folhas falavam bem dos empresários que lhes davam bilhetes, tendo a questão dramática virado, portanto, uma “questão de compadres”⁹⁸.

O quinto artigo, *V- As plateias*: tratou de uma avaliação do público carioca. Segundo o autor, como não havia mais especialização de gêneros nos teatros, o público que se via em um era o mesmo que se via em outro. Além disso, repetiu a velha acusação de falta de educação de um público que ri nos momentos mais impróprios de um drama, citando a esse propósito, dois interessantes ocorridos. Um na apresentação de *Luiz XI*, com Rossi; e outro na apresentação de *Força por Força*, em uma cena na qual Arêas contracenava com Furtado Coelho. No último artigo, *VI - O Conservatório*, Bob se mostra absolutamente contra a existência da censura prévia:

Como [...] admitir a censura prévia? Como achar sensato, racional o princípio que põe o autor à mercê de uns tantos homens, [a] quem se delega o poder de julgarem, sem discussão, sem responsabilidade, sem explicações, sem apelação trabalhos que até pode acontecer sejam superiores à sua compreensão?⁹⁹

⁹⁵ BOB. O Nosso Teatro – I - Os artistas. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.243, p.3 e 6. 1874.

⁹⁶ BOB. O Nosso Teatro – II - Os empresários. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.245, p.2.1874.

⁹⁷ BOB. O Nosso Teatro – III – Os autores. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.260, p.3.1874.

⁹⁸ BOB. O Nosso Teatro - IV - Os críticos. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.261, p.2 e 3. 1874.

⁹⁹ BOB. O Nosso Teatro – VI - O Conservatório. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.264, p.2 e 3. 3 out. 1874.

Apesar das duras críticas ao teatro nacional, Bob também fazia ponderações quanto ao absoluto extermínio do teatro ligeiro: “Não quero dizer que se acabe por sua vez com o gênero ligeiro e que se condenem as paródias, as peças buffas e as de aparato. Mas não seja esse o nosso exclusivo teatro, e não se lhe sacrifiquem os destinos desta importantíssima parte da nossa literatura”¹⁰⁰. Assim, Bob aponta para a possibilidade de que o teatro nacional congregue o teatro ligeiro. Sua maior luta, a que o motivara escrever a série de artigos, era para que em suas palavras “não seja esse o nosso exclusivo teatro”. Além disso, também faz ponderações positivas à obra de Joaquim José da França Junior; o que, conforme já foi explicado, também revela uma mudança no rol de exigências para se considerar uma peça “teatro nacional”.

4.2.3 Um ideal difícil de ser definido

Anteriormente, afirmamos que, ao anunciarem a morte do teatro nacional, alguns críticos e literatos negavam o caráter de nacionalidade (e todo o conteúdo que essa noção implicava) às produções de escritores de paródias, operetas, cenas cômicas, mágicas, comédias musicadas ou farsescas. Já foi possível demonstrar, portanto, que, se os literatos do romantismo conseguiam estabelecer com certa precisão as fronteiras que separavam um e outro tipo de teatro, essa oposição parece ter se tornado menos evidente com o passar do tempo. Além dessa transformação diacrônica que podemos observar nos significados de teatro nacional também havia diferenças e dificuldades sincrônicas em se estabelecer o significado de teatro nacional. Essa dificuldade não era exclusividade do teatro, na primeira metade do século XIX, por exemplo, estudos já apontaram a existência de divergências entre os modelos propostos para a “nossa literatura” entre os próprios literatos¹⁰¹.

Em relação ao teatro, essas divergências e contradições apareceram, inclusive, em uma mesma pessoa. Dois dos nossos mais importantes artistas, Vasques e Arthur Azevedo, expressaram na imprensa, opiniões sobre o teatro nacional que não se encaixavam exatamente no que praticavam nos palcos. Vimos que, além dos autores renomados e grandes jornalistas, os próprios difusores do teatro ligeiro¹⁰² também

¹⁰⁰ BOB. O Nosso Teatro – V- As plateias. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 262, p.2 e 3. 19 set. 1874.

¹⁰¹ Especificamente no capítulo 2 de sua tese (CANO, 2001).

¹⁰² Nessa lista, poderíamos inserir Augusto de Castro. Cf: A. de C. Barba de Milho. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.65, p.791. 27 mar.1869.

possuíam um saudosismo em relação a um teatro-arte originado em João Caetano dos Santos e que haveria então desaparecido.

Arthur Azevedo, por exemplo, escrevendo revistas de ano na década de 1880 e, paralelamente, críticas teatrais na imprensa, vivenciava o paradoxo de admitir como parâmetro um “teatro nacional” tal qual forjado pelos grandes homens de letras da época romântica e realista, ao mesmo tempo em que estourava nos palcos com suas peças que misturavam influências estrangeiras, originalidade, assunto estritamente nacional (local), crítica política, pernas de fora e castigo através do riso e muita música¹⁰³.

Já Vasques, apesar do sucesso da companhia da qual fazia parte, manifestou algumas vezes certo sentimento de remorso em relação aos caminhos que a arte dramática ia tomando. Concomitantemente, realizava uma tentativa de minimizar sua responsabilidade pela “invasão ligeira”, transferindo-a para o descaso do governo, o gosto do público ou, utilizando seus próprios termos, às botinas esmagadoras das estrelas parisienses. São emblemáticas suas palavras na advertência inserida na primeira publicação de seu mais estrondoso sucesso, *Orpheu na Roça*:

ANTES DA LEITURA

Fiz imprimir o *Orfeu na Roça* para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem. A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta, e a música forçou-me ainda a maiores defeitos. Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial¹⁰⁴.

Percebemos que Vasques tentou justificar seu sucesso em tom de sincera contrição. Em crônica escrita para a *Gazeta da Tarde*, em novembro de 1883, escreveu uma carta direcionada a ninguém menos do que o Imperador. Em tom ameno, de alguém que se sentia quase íntimo, por já ter subido várias vezes ao palco, diante da ilustríssima presença (“Vossa majestade conhece-me no teatro desde 1856. Tem acompanhado comigo todas as fases por que ele tem passado, até o estado atual”¹⁰⁵), apelava pela proteção governamental ao teatro: “basta um sopro de vossa majestade e o templo se erguerá”¹⁰⁶. Também demonstrou uma opinião a respeito do sentido da arte dramática muito diferente daquela que parte da imprensa acreditava ser a opinião do

¹⁰³ Cf. NEVES; LEVIN, 2009; TEATRO, 2008.

¹⁰⁴ *Apud* FERREIRA, s/d.

¹⁰⁵ VASQUES, Francisco Corrêa. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ed.279. 29 nov.1883.

¹⁰⁶ VASQUES, Francisco Corrêa. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, ed.279. 29 nov.1883.

cômico a julgar pelo que o mesmo apresentava nos palcos. Segundo ele, o teatro era um “grande elemento de moralidade e ensino, que constitui o aperfeiçoamento dos costumes de um povo e de uma nação civilizada” e explicava-se:

A Phenix Dramática, organizada por mim em 1867, inaugurou os seus trabalhos com um original brasileiro – Os Anjos do Fogo, de Pires de Almeida; seguiram-se depois Abnegação, de Ernesto Biester; A República do Pobre, A Estátua da Dor e outras composições de mérito.

Cansado de uma luta de onze anos, sem esperanças, sem auxílio, vendo que nada conseguia, entregue aos próprios recursos de artistas que precisam viver, ataquei o inimigo na sua própria fortaleza; escrevi Orpheu na Roça.

A arte chorou de vergonha, é verdade, mas os meus companheiros estavam salvos, o meu cantar de galo foi acolhido com prazer!¹⁰⁷

Justificando seu recurso à opereta, em poucos meses da fundação de sua companhia, Vasques escreveu sobre as dificuldades financeiras enfrentadas por ele e seus artistas. O motivo, portanto, era nobre: a sobrevivência de seus colegas e de suas famílias. Equivocamo-nos se pensarmos que o balanço que Vasques faz da arte dramática em 1883 seja uma opinião datada, proferida por quem não se encontrava mais à frente de nenhuma companhia dramática. Em 1869, quando ainda capitaneava a Phenix, Vasques emitiu a mesma opinião em ocasião da leitura de um poema de sua autoria, em homenagem a Adelaide Ristori no palco do *Teatro Lyrico Fluminense*:

Era tempo, em noite escura,
Há muito o palco existia
E a pobre arte inocente
Envergonhada fugia!

Na fuga, rota e descalça
Querendo esconder a mágoa,
Morreu de fome e de sede,
Não teve nem pão, nem água!

E sobre a cova onde a triste
Começava o eterno sono,
Bastardos mestres da arte
Ergueram seu falso trono
[...]

É a arte que da morte
Com prazer à vida passa
E vem no banquete de hoje
Alegre libar a taça.

¹⁰⁷ VASQUES, Francisco Corrêa. *Gazeta da Tarde*, ed.279. 29 nov.1883.

Mas quem fez esse milagre?
 Quem pode operar tal cura?
 Só houve um homem que ergueu
 Um Lázaro da sepultura!

Foi ela que desde o berço
 Quis dar-lhe Deus essa parte
 Se Cristo levanta um Lázaro
 Ristori levanta a arte ¹⁰⁸

No dia em que Vasques leu o poema que consagrava a rainha do teatro, a companhia Phenix homenageou Ristori com uma coroa “formada de peitos de passarinhos do Brasil” ¹⁰⁹. As homenagens são muito reveladoras de um sentimento constante de aposta no ressurgimento de uma arte teatral supostamente morta. Não sabemos, portanto, se, em 1869, Vasques já estava se remetendo ao advento do teatro musicado ou à maneira romântica/épica de interpretação morta no Brasil junto com o ator João Caetano dos Santos. De qualquer forma, tais opiniões, partindo do diretor de uma companhia que, naquele momento, apostava em um repertório ligeiro e musicado, mostram uma contraditória combinação, nos mesmos sujeitos, da valorização de um tipo de teatro e o exercício e a difusão de outra forma dele.

As peças que se representavam nos palcos da Corte a partir do final da década de 1860 não refletiam a ideia de “teatro nacional” forjada pelos escritores românticos e realistas da primeira metade do século, pelo menos não em sua plenitude. Por isso, muitos literatos do período anunciaram a morte do “teatro nacional”, tendo como culpado o advento dos gêneros ligeiros. Contudo, ao analisarmos os anos seguintes percebemos que são raríssimas as noites nas quais todos os elementos sonhados como constitutivos do “teatro nacional”, estiveram presentes de uma só vez. Essas noites, como as das apresentações das peças de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena em 1838 e as comédias realistas apresentadas principalmente entre 1861 e 1862 no *Ginásio Dramático*, foram raras. Se o “teatro nacional”, tal qual almejado por alguns letrados da Corte, apenas existiu como um ideal a ser alcançado, isso não significa, contudo, que a originalidade, as preocupações estéticas, os ensinamentos morais e a crítica política estiveram ausentes de nossa cena teatral e disso nos dão testemunho Joaquim

¹⁰⁸ NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.179, p.1. 01 jul.1869.

¹⁰⁹ NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.179, p.1. 01 jul.1869.

Heleodoro, França Junior, Francisco Corrêa Vasques e outros tantos homens que fizeram o teatro no Brasil dos Oitocentos.

Tais testemunhos nos fazem refletir sobre a força de uma concepção de “teatro nacional”; que, apesar das diferentes apropriações, possui uma unicidade, pois os chamados “carpinteiros” demonstram que valorizavam os mesmos, ou quase os mesmos elementos constitutivos da ideia de “teatro nacional” forjados pelos “grandes literatos” do romantismo e do realismo, mesmo não os exercendo na prática: ser moralizante, subvencionado pelo governo, executado por uma companhia que tivesse predomínio de atores brasileiros, escrito por autores brasileiros; abordar temas da pátria ou ser ambientado em nossas terras; garantir a centralidade do texto como principal elemento do espetáculo, bem como sua qualidade estético-literária e, por fim, que tudo isso se desse dentro de um edifício público especificamente construído para este fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só é passível de definição aquilo que não tem História (Nietzsche)

Ao chegarmos ao final deste trabalho, retomamos uma das perguntas feitas na introdução: Não seria nacional o teatro do Rio de Janeiro no século XIX? Se fizemos um pequeno exercício de imaginação, é claro que “solidamente arraigado[s] nas vozes do passado” (DAVIES, 1983.p.7), poderíamos afirmar que D. João VI e sua corte responderiam afirmativamente à questão. Afinal, o *Teatro Nacional de S. João* (1813-1824) era o Teatro Nacional. Se, contudo, fizéssemos essa pergunta aos homens de letras das conturbadas décadas de 1820 e 1830 - tempo de independência política (1822), estabelecimento de uma constituição (1824), abdicação do Imperador ao trono (1831), estabelecimento de uma regência para governar o Império (1831-1840), promulgação de um ato adicional (1834) e insurreições de norte a sul do território (1831-1817), apenas para pontuarmos alguns acontecimentos no campo da política - certamente eles nos responderiam que o teatro nacional era algo que ainda não existia, mas que seria construído em breve. A mesma pergunta, se feita aos escritores e jornalistas do final da década de 1830 e início da década de 1840, que se identificavam com a escola romântica, certamente nos revelaria que eles se consideravam os construtores heroicos (já que o faziam sem o auxílio do governo) do teatro nacional, nascido sob a influência da escola romântica e normalizado a partir do estabelecimento de um Conservatório Dramático, em 1843. Os literatos realistas, por sua vez, possivelmente considerariam a tentativa romântica fracassada e nos diriam que assumiram para si a construção de um “teatro nacional”; que, inclusive, já possuía um local para seu [re]surgimento: o *Teatro Ginásio Dramático* (1855). Daí em diante, repetindo a pergunta a cada geração de homens de letras, sem dúvida escutaríamos a confissão de diferentes réus para um mesmo crime: o assassinato do “teatro nacional”. Confessar-no-iam os homens de teatro quando da chegada e estabelecimento dos gêneros alegres, ligeiros e musicados no final da década de 1850 e durante a década de 1860 - representadas, principalmente pela opereta. Confessar-no-iam homens de teatro da década de 1870, - quando toda peça de sucesso era “aparatosa” e “fantástica” - de 1880 - época em que as revistas de ano conquistaram o público carioca - e os da virada do século - que presenciaram o surgimento do cinematógrafo.

Essa enumeração simplória, linear e estritamente diacrônica das diferentes respostas que, podemos inferir de alguns dos sujeitos pertencentes a cada contexto teatral, mesmo sem dar conta da polissemia sincrônica apresentada pelo termo em questão, já bastaria para confirmarmos a máxima de Nietzsche citada no início desta conclusão e percebermos a fragilidade da pergunta inicialmente formulada. Em outras palavras, a constatação de que o “teatro nacional” não é passível de definição. De edifício a patriota, original, moral, literário e outros vários sentidos dinâmicos e sobrepostos que “teatro nacional” adquiriu ao longo do século XIX assistimos à transformação de uma palavra em um conceito:

Embora o conceito também esteja associado a uma palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada se agrega a ela (KOSELLECK, 2003. p.109).

Vimos que o conteúdo do termo em questão sofreu variações também de acordo com cada sujeito enunciativo em um mesmo contexto. Contribuíram para a construção de sentidos de “teatro nacional” cada colaborador que escreveu para as diversas seções dos jornais (opinião, folhetim, crítica teatral, coluna de variedades, crônicas, notícias, colunas pagas e anúncios). Tais atribuições de sentido revelaram-se de várias formas: seja por um constante lamento pela morte do “nosso teatro” (ou “verdadeira arte dramática”); pelo aparecimento de tentativas institucionais de regeneração de um “teatro nacional”; por críticas teatrais que assumiram nitidamente o papel de valorizar e estimular peças e autores brasileiros; ou por apelos de proteção ao teatro, dirigidos ao governo imperial para o erguimento de um “teatro nacional”.

Durante o tempo que separou o romantismo brasileiro da empreitada de Ludgero Vianna no antigo *Teatro Phenix* em 1895, também citada na introdução desta tese, fizeram parte do “nosso teatro” os mais variados sujeitos, e cada um deles deu-lhe um caráter próprio, de modo que seu significado não pode ser fixado no tempo e nem no espaço. Como exemplo, lembremos dos escritores consagrados - mas que se revelaram dramaturgos fracassados - como Machado de Assis e José de Alencar, os quais prantearam a morte do “teatro nacional”; ao mesmo tempo em que nomes praticamente desconhecidos atualmente, e que enchiam os teatros a cada nova estreia, como Augusto de Castro, divulgavam e elogiavam as composições apresentadas pela *Companhia Phenix Dramática*, por dedicar mais espaço ao teatro nacional. Conforme pudemos verificar, essa polissemia do termo foi encontrada até mesmo dentro de um mesmo sujeito histórico, como Francisco Correa Vasques, o qual numa aparente contradição com o sucesso e reconhecimento alcançado nos palcos como comediante

e escritor de cenas cômicas, tentou, como empresário e autor, investir em um teatro sério e literário.

Mesmo cientes da impossibilidade de fixação do conteúdo do termo, verificamos que a tentativa de defini-lo em cada contexto e por cada sujeito elucidou questões em pauta para a construção de uma nacionalidade por meio do mais importante veículo cultural do período: o teatro. “A nação está intimamente unida ao país pela cultura” segundo um dicionário publicado em 1858 (Morais e Silva *apud* PAMPLONA, 2009, p.884). “Desde o século XVIII, o teatro é, sem dúvida, uma das mais importantes e mais visíveis de todas as instituições que contribuem para a atividade cultural de uma capital”, afirma-nos Charle (2012.p.23). Em outras palavras, no século XIX, a cultura era importante para a união de uma nação a um país e, o teatro, o principal meio de expressão da cultura. Além de reunir as diferentes manifestações artísticas (pintura, música, dança e literatura) e estar intimamente ligado a imprensa periódica (para sua divulgação e por ser um tema constante na mesma) o teatro abrangia diferentes públicos intelectuais e econômicos.

O tom geral de lamento pela inexistência de um teatro nacional no Brasil, principalmente a partir do final da década de 1860, paralelamente à existência de uma companhia duradoura e próspera atuando no Rio de Janeiro como a *Phenix Dramática* – apenas para citarmos a mais destacada –, confirma nossa afirmação inicial de que o “teatro nacional” foi parte de um projeto maior de fundação e manutenção de uma nação e um Estado brasileiros que então parecia se desvirtuar. Aconteceu neste momento que a identidade nacional, construída com a ajuda do teatro no Rio de Janeiro, não coincidia com o ideal esboçado nas primeiras décadas, após nossa independência política. Se houve um projeto de “teatro nacional” elaborado pelos românticos e realistas; vimos, em seguida, que a concretização desse projeto realizou-se à custa de alterações tão profundas que seus próprios criadores o rejeitaram. Queremos destacar aqui a ocorrência de um teatro original brasileiro, crítica social e de costumes, produção regular de dramaturgia, um público que comparecia às representações, uma imprensa que as divulgava e criticava, ou seja, houve teatro formador de uma identidade nacional.

Até mesmo as mágicas ou as peças fantásticas e aparatosas, tão distantes de um teatro literário, pois não possuíam compromisso, nem mesmo com a verossimilhança, “podem ser consideradas um gênero que contribuiu muito diretamente para a percepção e a construção de uma identidade nacional, ainda que o conceito de nacional mereça ser relativizado” (FREIRE, 2011.p.87). Dessa forma, só podemos chegar à conclusão de que se o teatro contribuiu para a formação de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2005) dentro do território do país, levando a identificações com a brasilidade e o patriotismo, um dos objetivos fundamentais

almeçados pelos românticos e realistas foi concretizado. Por isso, por exemplo, enquanto uns nem mesmo consideravam o nome de França Junior ao elencar os dramaturgos brasileiros, ou, se o faziam, era com muitos senões, outros o enxergavam como promessa de erguimento de uma literatura dramática nacional.

Nesta tese também demonstramos que “teatro nacional” foi um conceito construído, em primeira instância, pelos homens de letras, tanto românticos, como realistas, mas que fugiu ao controle destes quando o cenário teatral começou a se tornar mais complexo, ou seja, no momento do estabelecimento dos gêneros ligeiros e incremento da vida teatral da corte, com o surgimento de novas companhias, novas casas de espetáculos e, conseqüentemente, maior investimento financeiro nos espetáculos. Como definir, por exemplo, uma paródia de um consagrado escritor alemão, como *Fausto* de Goethe, que transforma a musa do personagem Fausto em uma escrava de ganho vendedora de quitutes pelas ruas do Rio de Janeiro? Ou uma peça como *O Fechamento das Portas*, de Augusto de Castro, que não pertencia a nenhuma tradição literária, mas dialogava diretamente com as questões sociais presentes na pauta política e jornalística daquele momento? Muito frágeis eram as dicotomias que sustentavam uma diferenciação entre o que era ou não nacional. Nem mesmo a diferenciação entre nós (os nacionais) e os outros (os estrangeiros) foi algo muito preciso, para que possamos ali nos assegurar na tentativa de dar uma definição ao termo; posto que, como vimos, ao mesmo tempo que se desejava construir um teatro original, festejava-se a presença de atores do mundo civilizado, como Adelaide Ristori e Ernesto Rossi. Somente mais tarde, em um outro contexto (político especificamente) no qual Ludgero Vianna ergueu seu *Teatro Nacional* no Rio de Janeiro e fora alvo de críticas, que o dinâmico sentido de “teatro nacional” sofreu uma “sutil mudança de ênfase”¹, e deixou mais clara essa oposição entre nacional e estrangeiro, como atestam os trechos citados de Arthur Azevedo² e do *Jornal do Comércio*³ na introdução desta tese.

Em último lugar, esse trabalho trouxe à luz maiores detalhes sobre uma companhia dramática importante no Rio de Janeiro do século XIX, cuja história muito deve a uma memória construída com depoimentos de alguns de seus contemporâneos por meio de lembranças geralmente ligadas ao teatro ligeiro e aos grandes investimentos (e lucros) de seu empresário. Vimos que a companhia, ou empresa teatral, formou-se por meio de laços antigos entre os atores e que, há algum tempo, trabalhavam juntos na Corte, e, mesmo com algumas diferenças resultando em afastamentos temporários por parte de Vasques, ele e Heller

¹ A expressão é de Pamplona (2009)

² Arthur Azevedo, 18/07/1895 in: NEVES; LEVIN, 2009.

³ TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.173, p.2. 13 jul.1895.

(amigos ou bons sócios) foram as bases da empresa teatral, a qual, sem esse par, dificilmente se sustentaria por tanto tempo em prosperidade como ocorreu com a *Phenix*. Tanto Heller, quanto Vasques empenharam-se em colocar em cena, peças originais brasileiras; mas, pelo que as escolhas de Heller e os escritos de Vasques atestam, suas concepções de “teatro nacional” eram divergentes. Heller parecia ter uma visão menos rigorosa do que Vasques. É o que nos indicam suas escolhas de repertório, inclusive em ocasiões de dar mostras do teatro brasileiro a visitantes. No entanto, as reais razões de Heller, para pautar suas escolhas, são mais difíceis de apreender do que as de Vasques, visto que este último, como autor de folhetins e dramaturgo, pode expressar suas opiniões a respeito da literatura dramática nacional e da fixação dos gêneros ligeiros na capital do Império. Vimos também que apesar de o teatro ligeiro ter aportado no Rio de Janeiro, na primeira metade do século, ele passa por fases diversas até a sua definitiva fixação em 1870; e que, nesta década, marcadora do sucesso financeiro da companhia, a divisão tradicional dos gêneros ligeiros em paródia, opereta, mágica e cena cômica, também se torna menos exata à medida que encontramos regularmente entre as peças anunciadas definições de gênero mistas como “drama aparatoso”, “drama fantástico” ou “comédia-drama”.

De acordo com Charle (2011, p.20): “Principal entretenimento coletivo do século XIX, o teatro é capaz de alcançar a mais ampla gama de categorias sociais”. Cumprindo em parte o ideal de nacionalidade criado por alguns letrados e introjetado por muitos homens de teatro, podemos dizer que o teatro do Rio de Janeiro, a partir da ascensão dos gêneros alegres, tenha configurado um “teatro ligeiramente nacional” como consta no trocadilho com o qual intitulamos esta tese, pois era o gênero ligeiro que fazia o público amplo e heterogêneo de cidadãos, povo, homens livres e não livres, elites, mulheres, trabalhadores e até mesmo visitantes estrangeiros ver-se representado. A história do teatro é uma história social de dois tipos: da sociedade fictícia, no palco; e da sociedade real, na plateia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANDRADE, Valéria (org.). **Maria Ribeiro: teatro quase completo**. Florianópolis: Mulheres, 2008.

ARAÚJO, Valdeci Lopes. **Fragments de um periódico perdido**. *Varia Historia*, n. 45, 2011.

ASCIUTTI, Mônica Maria Rinaldi. **Um Lugar para o Periódico O Novo Mundo: (Nova Iorque, 1870-1879)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

AZEVEDO, Elisabeth R. **Um Palco Sob as Arcadas**. São Paulo: Annablume, 2000.

BARBOSA, Silvana Mota. Autoridade e Poder Real: Benjamin Constant e a Carta Constitucional Portuguesa de 1826. **Locus: revista de História** v.10, n2 p.7-22, 2004.

BASILE, Marcello. Revolta e cidadania na Corte regencial. **Tempo** [online]. 2007, vol.11, n.22, pp. 31-57. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100003> Acesso em: julho de 2013.

BASTOS, Antônio de Sousa. **Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros**. Lisboa: José Bastos editor, 1898.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BERÇOT, Fernando Santos. O Espelho Diamantino e os exemplos de virtude feminina no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado (1827-1828). In: FERREIRA; Tânia Bessone da Cruz;

RIBEIRO, Gladys Sabina; GONÇALVES, Monique de Siqueira. **O Oitocentos entre livros, livreiros, impressos, missivas e bibliotecas** [recurso eletrônico] 1ªed. São Paulo: Alameda, 2013.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário Bibliográfico Brasileiro**. 4º vol Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898. p.139 disponível em: <<http://archive.org/stream/diccionariobibl07blakgoog#page/n146/mode/2up>> Acesso em: 17 jul.2012.

BOCAIUVA, Quintino. **Estudos críticos e literários**: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos 1750 a 1880.13ª ed. Ouro Sobre Azul: São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANO, Jefferson. **O Fardo dos Homens de Letras**: o orbe literário e a construção do império brasileiro. 2001. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000231043>>. Acesso em: janeiro de 2011.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano**: uma historia da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. 2006. Tese (Doutorado em Historia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

CARVALHO. José Murilo de. **Liberalismo, radicalismo e republicanismismo nos anos sessenta do século dezanove**. Centre for Brazilian Studies: University of Oxford, CBS- 87-112 07. Disponível em http://www.brazil.ox.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0003/9327/WP87-murilo.pdf. Acesso em 09/12/2011.

CASTRO, José Cardoso Vieira. **Discursos parlamentares**: 1865 e 1866, Lisboa, Typ. da Gazeta de Portugal, 1866.

CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHAZKEL, Amy. **Leis da Sorte**: O jogo do bicho e a construção da vida pública urbana. Tradução: Vera Joscelyne – Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2014.

CHIARAMONTE, José Carlos. Metamorfoses do conceito de nação durante os séculos XVII e XVIII. In: JANCSÓ, Istvan (org.). **Brasil**: Formação do Estado e da Nação. São Paulo: Hucitec, 2003.

CHRISTO, M. C. V. A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama introdutório. **Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura**, Madrid, v. CLXXXV, p. 1147-1168, nov.-dez. 2009a. Disponível em <file:///C:/Users/rmp/Downloads/386-387-1-PB.pdf> acesso em 18 mar. 2016.

CHRISTO, M. C. V. Herói em pedaços. In: Luciano Figueiredo. (Org.). **Imagens de uma nação**. 1ed. Rio de Janeiro: SABIN (Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional), 2009b, v. 1, p. 19-24.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAVIES, Natalie. **Culturas do Povo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DAZZI, Camila ; VALLE, Arthur Gomes. Paisagem e Nacionalismo no debate artístico brasileiro, do Império à República. In: VALLE, Arthur, DAZZI, Camila, CAVALCANTI, Ana. (Org.). **Oitocentos**: Arte Brasileira do Império à Primeira República. 1ed. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008, v. 1, p. 1-562.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília, Edições do Senado Federal, vol.1,2003.

ENGEL, Magali Gouveia. **Os delírios da razão**: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930) [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. 352 p. Loucura & Civilização collection. ISBN: 85-85676- 94-9. Available from SciELO Books . acesso em 03 mar.2016.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

_____. **O Teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia Brasileira e Estrangeira. Ateliê Editorial: São Paulo, 1998.

_____. **O Teatro Realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1987.

FERREIRA, Licínia Rodrigues. **Júlio César Machado Cronista de Teatro**: Os Folhetins d'A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias. 2011. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: INL, s/d.

FRANCA, Luciana Pena. **Teatro Amador**: a cena carioca muito além dos arrabaldes. 2011. Dissertação (Mestrado em História) –Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

FREIRE, Vanda Bellard. **O mundo maravilhoso das mágicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GOMES, Thiago de Melo. **Um espelho no Palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2004.

GRYPHUS. (José Alves Visconti Coaracy). **Galeria theatral**: esboços e caricaturas. Rio de Janeiro: Moreira, Maximino & C., 1884.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, CPDOC/Vértice, 1, p. 5-27, 1988.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

INACIO, Denise Scandarolli. **Cenas Esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840**. 2013. Tese (Doutorado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

IZECKSOHN, Vitor. A Guerra do Paraguai. In: SALES, Ricardo e GRINBERG, Keila. **O Brasil Imperial**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

JANCSO, Istvan. PIMENTA, João Paulo Garrido. Peças de um mosaico ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira. **Revista de História das ideias** vol.21, 2000.p.393-394.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Introdução: Galhofa sem melancolia: as Memórias num mundo de Luzias e Saquaremas. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. 3ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. Palestra transcrita, traduzida e editada por Manoel Luis Salgado Guimarães. In: **Estudos Históricos, Rio de Janeiro**, vol.5. n.10, 1992, p.134-146.

LEVIN, Orna Messer. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). Apresentação de trabalho/comunicação, 2012. Disponível em: http://www.iel.unicamp.br/coloquio/files/ORNA_LEVIN_por.pdf Acesso em: 06 mar. 2014.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço teatral do Rio de Janeiro. Configuração do ambiente urbano da praça Tiradentes e adjacências (1813-1950). **Revista Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**.v. 6, n. 2 (2000): Cinco Séculos de Cidade no Brasil.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O Lírico e o Fênix: reesboçando a tradição. In: _____ Das Vanguardas a tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano Rio de Janeiro 7Letras, 2006.p.50-p.65.

LIMA, Simone Aparecida Alves. **Teatro a vapor de Arthur Azevedo: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX**. 2006. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2006/lima_saa_dr_araf.cl.pdf Acesso em 06 mar.2014.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira. **Perspectivas**, São Paulo, v. 37, p.87-111, jan./jun. 2010 pp.87-111.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Teatro do Doutor Joaquim Manoel de Macedo**. Tomo Primeiro. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1863. disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01070010#page/1/mode/1up> Acesso em 09 mar.2016.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Teatro do Doutor Joaquim Manoel de Macedo**. Tomo Segundo. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1863. disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01070020#page/1/mode/1up> Acesso em 09 mar.2016.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Teatro do Doutor Joaquim Manoel de Macedo**. Tomo Terceiro. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1863. disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01070010#page/1/mode/1up> Acesso em 09 mar.2016.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.

MARIANO, Maira. **Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARZANO, Andrea: **Cidade em Cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

MAURÍCIO, Augusto. **Meu Velho Rio**. Coleção cidade do Rio de Janeiro n.10. Prefeitura do Distrito Federal. Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1956.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A Voz e a Partitura: Teatro Musical, Indústria e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. 2003. Tese (Doutorado em História)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberta**: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura: Campinas 1999.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOREL, Marco. Revoluciones y libros: el comercio político de la cultura em el imperio de Brasil. **Istor**. Ano II, n.9, verão de 2002. Disponível em: <http://www.istor.cide.edu/archivos/num_9/dossier1.pdf> Acesso em: julho de 2013.

MÚSICA no Rio de Janeiro Imperial 1822-1870: Exposição. Biblioteca Nacional. Ministério da Educação e Cultura, 1962.

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

ORTIZ, Renato. **A Escola de Frankfurt e a questão da Cultura**. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_01/rbcs01_05.htm > acesso em 02 jan.2016.

PAMPLONA, Marco A., DOYLE, Don H (org). **Nacionalismo no Novo Mundo**. São Paulo: Record, 2008.

PAMPLONA, Marco Antonio. *Nacion*. In: SEBÁSTIAN, Javier Fernández (dir.). **Diccionario político y social del mundo iberoamericano**: La era de las revoluciones, 1750-1850 [Iberconceptos-I] Fundación Carolina; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid, 2009.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **Footballmania**: uma História Social do Futebol no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. **O Carnaval das Letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de editoração, 1994.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**: 1570 – 1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

REBELLO, Luis Francisco. **O teatro de Camilo**. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. ICALP. Ministério da Educação, 1991.

RHINOW, Daniela Ferreira Elyseu. **Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Gladys Sabina. Cidadania, liberdade e participação no processo de autonomização do Brasil e nos projetos de construção da identidade nacional. **Locus: revista de história**, Juiz de Fora. v.13,n.1,p.11-33, 2007.

RIGOLON, Wilma. **Teatro São José: presença portuguesa nos palcos paulistanos**. 2010. Disponível em: http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/07_artigo_edson_santos_silva_wilma_rigolon.pdf, acesso em 02 mar. 2016.

SÉJOUR, Victor; BRÉSIL, Jules. *Le Martyre du Coeur: drame en 5 actes en prose / par MM. Victor Séjouret Jules Brésil. [suivi de] Méphistophélès: saynète musicale / paroles de M. Michel Delaporte; musique de M. Ruytler. Paris: Michel-Lévyfrères,1859*. Disponível em:<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5600161g/f4.image>>,acesso em 25 jan.2014.

SILVA, Beatriz Coelho. **Clube Republicano**. s/d. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CLUBE%20REPUBLICANO.pdf>. Acesso em: 08 mar.2016

SILVA, Edson Santos. **A dramaturgia Brasileira nos Palcos Paulistanos: 1864 a 1898**. 2008. Tese (Doutorado). Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Ermínia. **Espetáculos em benefícios ou festivais e os atuais cabarés**. Disponível em <<http://www.circonteudo.com.br>> acesso em 13 mar. 2014

SILVA, Raquel Barroso. **Ecos Fluminenses: França Junior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

_____. *O Defeito de Família: uma vitrine de costumes da “boa burguesia” carioca* In: Gomes, André Luís. **Ensino teatro: dramaturgia, leitura e inovação**/André Luís Gomes. Jundiaí, Paco Editorial, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, J. Galante. **O Teatro no Brasil**. Tomo I Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro 1960.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura**. Eduel: Londrina, 2010.

_____. Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860). **Baleia na Rede**: Estudos em Arte e Sociedade. vol.9, n.1. 2012.

_____. O Teatro de São Januário e o “Corpo Caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro Oitocentista. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História/ANPUH**, 2007. Disponível em <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Silvia%20Cristina%20Martins%20de%20Souza.pdf> acesso em 05 mar.2014.

_____. Um “Monarquista da Gema” no governo Floriano Peixoto: Francisco Correra Vasques, a imprensa e o teatro nos anos iniciais da república. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005.

_____. Rocambole no Rio de Janeiro: teatro musicado, romance folhetim e sensibilidades na cena cômica de Francisco Correa Vasques (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299877531_ARQUIVO_textocompletocomunicacaoXXVIAnpuhNacional2011.pdf, acesso em: 23 jan.2014.

_____. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na. Corte (1832-1868). Campinas, Ed. da UNICAMP, 2002.

_____. Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A História Contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Um Offenbach Tropical**: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. História e Perspectivas, Uberlândia (34): 225-259, jan.jun.2006.

TEATRO de França Junior I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte, 1980. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 5).

TEATRO Literatura e Imprensa na virada do século: homenagem a Arthur Azevedo. Remate de Males, Campinas, v.28, n.1, jan./jun.2008.

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

VALENTE, Vasco Pulido. **Glória**: biografia de J. C. Vieira de Castro, Gótica, Lisboa, 2001.

VANNUCI, Alessandra (org.). **Uma Amizade Revelada:** correspondência entre o Imperador D. Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

VASQUES, Francisco Corrêa. **Dona Rosa, assistindo no Alcazar a um espetáculo extraordinaire avec mlle. Risete.** Rio de Janeiro: Tipografia Popular de Azeredo Leite, 1863.

_____. **O Sr. Joaquim da Costa Brasil.** Rio de Janeiro: Tipografia de J.J. da Rocha, 1860.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar:** Teatro de Revista Brasileiro, Oba!. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. **O Teatro de Revista no Brasil:** Dramaturgia e Convenções. Sesi -Sp: São Paulo, 2013.

VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

VON DER WEID, Elisabeth. **O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro.** Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf, acesso em 7 jan. 2016.

Artigos de Periódicos citados

Aurora Fluminense, A

AO REDACTOR. **A Aurora Fluminense.** Rio de Janeiro, n°2, p.4. 04 mai. 1838.

TEATRINHO da Rua dos Arcos. **A Aurora Fluminense.** Rio de Janeiro, n°19, p.2. 22 fev.1828.

Bazar Volante

BAZAR Volante. ed.4, p.518. Out.1863.

Besouro, O

O BESOURO. Rio de Janeiro, p.3.08 fev. 1879.

Brasil – Teatro

BRASIL – Teatro: coletânea Pires de Almeida, Rio de Janeiro, Fascículo 1, 2 e 3. Repertório dramático de autores nacionais e estrangeiros, 1901, 1903, 1905.

Correio do Brasil

Correio do Brasil. Rio de Janeiro. ed.56, p.4. 28 fev.1872.

Correio Mercantil

ANÚNCIOS. Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 11 mai.1862.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.61, p.4. 02 mar.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.108, p.4. 19 abr.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.72, p.4. 13 mar.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.137, p.4.18 mai.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.143, p.4. 24 mai.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.72, p.4. 13 mar.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.108, p.4. 19 abr.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.122, p.4. 3 mai.1868.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.82, p.4. 23 mar.1856.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.317, p.4. 17 nov. 1867.

CORREIO Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868.

ESPETÁCULOS. Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal. Rio de Janeiro, ed.13, p.4. 13 jan.1866.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.285, p.4. 16 out.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.136, p.4. 17 mai.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.1, p.4. 01 jan.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.168, p.4. 18 jun.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.140, p.4. 21 mai.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.129, p.4. 10 mai.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.140, p.4. 21 mai.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.1, p.4.01 jan.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.168, p.4. 18 jun.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.223, p.4.13 ago. 1866.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.252, p.4. 13 set.1868.

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.235, p.4. 29 ago.1868

ESPETÁCULOS. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.238, p.4.29 ago.1868.

J.M. Literatura-Teatros. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.121, p.2, 1868.

L'ANTI escamoteur. Publicações a pedido. Eldorado. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro. ed.289, p.2. 30 out. 1863.

LEILÕES. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.107, p.4.18 de abr.1868.

NOTÍCIAS Diversas - Phenix Dramática. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal** Rio de Janeiro, ed.204, p.1. 25 jul.1868.

NOTÍCIAS Diversas - Phenix Dramática. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.254, p.1. 15 set.1868.

NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal**. Rio de Janeiro, ed.14, p.1. 14 jan. 1868.

NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 198, p.3. 19 jul. 1866.

NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 236, p.1. 27 ago.1868.

NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 307, p.2. 08 nov.1868.

NOTÍCIAS Diversas. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed.254, p.1. 15 set.1868.

NOTÍCIAS Diversas. Phenix Dramática **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed.204, p.1. 25 jul.1868.

PÁGINAS menores. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal** Rio de Janeiro, nº353, p.1. 27 dez.1850.

PUBLICAÇÕES a pedido. Ao público do Rio de Janeiro. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 316, p.3. 20 nov. 1865.

PUBLICAÇÕES a pedido. Eldorado. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 289, p.2. 30 out. 1863.

PUBLICAÇÕES a pedido. Tradução de uma circular de Mr. Cheri Labrocaire. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed. 316, p.3. 20 nov. 1865.

PUBLICAÇÕES do Foro. Edital. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed.102, p.3. 12 abr.1868.

VISCONDE de A.. Folhetim. A Esmo. **Correio Mercantil: e Instrutivo, Político, Universal.** Rio de Janeiro, ed.266, p.1. 27 set.1868.

Despertador, O

O BRASILEIRO Filodramático. Os Teatros e a Literatura Dramática Nacional I. **O Despertador.** Rio de Janeiro nº1117, p.1-2. 26 set. 1841.

Dezesseis de Julho

Dezesseis de Julho. Rio de Janeiro, ed.61, p.4. 26 dez. 1869.

FATOS Diversos. **Dezesseis de Julho.** Rio de Janeiro, ed.125, p.2. 2 jun. 1870.

Diário de Notícias

DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro. ed. 6, p.1. 07 ago. 1870

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed. 62, p.1.13 out. 1870.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.118, p.4. 20 dez 1870.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.244, p.3.24 mai.1871.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.245, p.4. 06 set.1868.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.3, p.4. 21 jun.1868.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.461. 20 abr.1872.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.78, p.1.1 nov. 1870.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed. 3, p.4. 21 jun.1868.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed. 99, p.1 26 nov.1870.

DIÁRIO de Notícias. Rio de Janeiro. ed.3, p.4. 21 jun.1868.

IMPORTANTE diligencia policial. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro, ed. 101, p.1. 29 nov.1870.

IMPORTANTE diligência policial. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro, ed. 96, p.1. 23 nov. 1870

IMPORTANTE diligência policial. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro. ed. 97, p.1. 24 nov. 1870.

IMPORTANTE diligência policial. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro, ed. 98, p.1. 25 nov. 1870.

PHENIX Dramática - uma estreia. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro, ed.112, p.1. 13 nov. 1870.

ROMEU. Cartas de Romeu e Julieta. **DIÁRIO de Notícias.** Rio de Janeiro, ed. 461, p.2. 22 abr. 1872.

Diário do Rio de Janeiro

A ARTE dramática. Publicações a pedido. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.78, p. 2. 20 mar. 1869.

AMIGOS da verdade. Snr. Redactor. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, nº15, p.7. 18 mar. 1835.

ANÚNCIOS. **Diário do Rio de Janeiro,** ed.129. 11 mai.1862.

D. MARIA Ribeiro. Publicações a Pedidos. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.145, 28 mai.1870.

DECLARAÇÕES. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.313, p.4.13 nov.1869.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ed.245, 06 set.1868.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ed.59, p.1. 27 fev.1869.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, ed.15. 13 jan.1870.

EDITAIS. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.317, p.3. 17 nov.1869.

EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.134, p.1. 16 mai.1869.

EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, ed.155, p.1. 06 jun.1869.

EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.162, p.1. 13 jun.1869.

EPIMENIDES (França Junior). Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.134, p.1. 16 mai.1869.

FOLHETIM do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.155, 1869.

G. Publicações a Pedido - Phenix Dramática: Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 58, p.2. 28 fev.1871.

GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio – Por paus e por pedras. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 64, p.1. 06 mar.1870.

GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio – Por paus e por pedras. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.71, p.1, 13 mar.1870.

GUIMARÃES JUNIOR, L. Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.112, p.1. 24 abr.1870.

GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do Diário do Rio - Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.118, p.1.30 abr.1871.

GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Folhetim do **Diário do Rio de Janeiro** - Revista de Domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.209, p.1. 30 jul. 1871.

GUIMARÃES Junior. L. Folhetim do Diário do Rio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.63, p.1. 05 mar. 1871.

J.J. da Cunha Vieira Souto. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 216, p.2. 07 ago. 1868.

NADA de Equívoco. Publicações a Pedido - O Condenado. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 63.5 de mar. p.2.

NEMO. Publicações a Pedido – Processo Vieira de Castro: a coroação do crime. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.1 e 2. 01 mar.1871

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 57, p.1. 27 fev 1871.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.116, p.1. 26 abr. 1871.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.179, p.1. 01 jul.1869.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.189, p.1. 10 jul.1871.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.273, p.1.06 out.1861.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.343, p.1.12 dez.1870.

NOTICIÁRIO. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.58, p.1. 22 mai.1860.

NOTICIÁRIO. Eldorado. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.285, p.1.18 out. 1863.

NOTICIÁRIO. Ernesto Rossi. **Diário do Rio de Janeiro**, ed.138, p.2. 20 mai 1871.

NOTICIÁRIO. Ginásio Dramático. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.335, p.2. 21 dez. 1867.

NOTICIÁRIO. Phenix Dramática. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.138, p.2. 20 mai.1871.

- PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Maria Stuart – Isabel de Inglaterra – Fedra. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 196. 18 jul.1869.
- PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Medeia. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.180, p.1. 2 jul.1869.
- PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Pia de Tolomei – Judite. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.188, p.1. 10 jul.1869.
- PLATAO. Folhetim do Diário do Rio: Adelaide Ristori: Sórora Teresa – Mirra – Estalejadeira. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 208. 30 jul.1869.
- POLÍTICA. O Espelho Diamantino. Rio de Janeiro, nº3, capa.15 out.1827.
- PUBLICAÇÕES a Pedido – Coroa ao defensor de Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.2. 01 de mar.1871.
- PUBLICAÇÕES a Pedido - Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.59, p.2. 01 de mar.1871
- PUBLICAÇÕES a pedido. Barba de Milho. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. ed.77, p. 2 e 3. 18 mar.1869.
- PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.322, p.3.21 nov.1870;
- PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.341, p.3.10 dez.1870;
- PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.284, p.3. 17 out.1869.
- PUBLICAÇÕES a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.289, p.3. 22 out.1869.
- PUBLICAÇÕES a Pedido: O Público ao empresário da Phenix. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 58, p.2. 28 fev.1871.
- RIO DE JANEIRO. Crônica Diária. **Diário do Rio de Janeiro**, ed.1, p.1. 01 jan.1858.
- S. Publicações a Pedido – Processo Vieira de Castro: o Sr. Dr. Jayme Moniz. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 62, p.1 4 mar.1871.
- S. Publicações a Pedido-Processo Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.63, p.2. 5 mar. 1871.
- SOUTO, Vieira. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.216, p.2. 7 ago.1868.
- TEATRO do Ginásio. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.57, p.2. 25 fev.1865
- UM DO POVO. Publicações a Pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.340, p.3. 09 dez.1870;
- UM ESTRANHO. Publicações a Pedido – O Esposo Traído. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.60. p.1. 02 mar.1871.
- UM FILHO também da terra de Viriato. Publicações a Pedido - Coroa ao defensor de Vieira de Castro. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 59, p.2. 1 mar.1871.
- UM JURADO Português. Publicações a Pedido - Passagem... aos condenados!!! **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed. 60, p.1. 2 de mar.1871.

V.H. A arte dramática. Publicações a pedido. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, ed.78, p.2. 20 mar 1869.

Espectador, O

CAMBISTAS de Teatros e... **O Espectador**. Rio de Janeiro, n.1, p.1, 19 set. 1881.

Espelho Diamantino, O

TEATRO. **O Espelho Diamantino**. Rio de Janeiro, nº. 02, p.28-31. 01 out. 1827.

O Espelho Diamantino. Rio de Janeiro. prospecto, p.3. s/d.

Gazeta da Tarde

VASQUES, Francisco Corrêa. **Gazeta da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.279. 29 nov.1883.

Gazeta de Notícias

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, ed.293, p.6. 23 out. 1881.

ANÚNCIOS. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 97, p.6. 08 abr.1894.

AVISOS. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, ed. 12, p.1.13 ago. 1875.

Gazetinha

FOLHETIM. “Como se Fazia um Deputado”. **Gazetinha**. Rio de Janeiro, Ano I, n.89, 21 abr. 1882 até n.106, 11 mai. 1882.

GAZETINHA. Rio de Janeiro, ano I, n.89, 21 de abril de 1882, até n.106, 11 maio de 1882.

Globo, O

AZEVEDO, Arthur. França Junior. **O Globo**. Rio de Janeiro,p.2. 5 de abr. 1882.

Império do Brasil Diário do Governo

ARTIGOS não oficiais. **Império do Brasil Diário do Governo**, ed.03, p.285.1824.

ARTIGOS não oficiais. Notícias Nacionais. Dia 1 de Dezembro. **Império do Brasil Diário do Governo**, ed.02, p.594 e 595. 1823.

Jornal da Tarde

ANÚNCIOS. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 97, 26 abr. 1871.

ANÚNCIOS. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.53, p.4. 04 mar. 1871.

BISMARCK. Publicações a Pedido - Phenix Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 66, p.2. 20 mar. 1871.

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**, ed. 117, 19 mai 1871, p.1

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.47, p.1. 29. fev. 1872.

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 117, p.1. 19 mai.1871

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 116, p.1. 18 mai.1871

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 63, p.1. 16 mar. 1871

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.11, p.2. 13 jan.1870.

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.116, p.2.14 mar. 1870.

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.309, p.1. 31 out.1870

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.326, p.1.19 nov.1870;

GAZETILHA. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.54, p.1. 06 mar.1871.

Jornal da Tarde ed.165, p.1; até ed.185, p.4. 1870.

Jornal da Tarde, ed.60, 27 nov.1869.

Jornal da Tarde. ed.116, 14 mar.1870, p.2.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed. 61, p.4. 29 nov. 1869. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed. 63, p.4. 01 dez.1869.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed. 94, 22 abr. 1871.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed.148, p.4. 21 abr.1870.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed.152 e 153, p.4. 27 e 28 de abril 1870.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed.161, p.4. 7 de mai.1870.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro, ed.60. 27 nov.1869.

PHENIX Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.271, p.2. 20 nov. 1871.

TEATRO Phenix Dramática. **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, ed.183, p.4, 8 ago. 1871.

Jornal do Comércio

TEATROS e música -Teatro Nacional. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.173,p.2. 13 jul.1895.

- O SR. DR. França Junior. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.138, p.1, 21 mai. 1870.
- PARTE Política. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 510, p.1, 2 jul. 1829.
- PARTE Política. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.393, p.1. 31 jan. 1829.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.05, p.5.1875.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.169, p.7. 1875.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.241, p.6. 1872.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 213, p.4. 3 ago.1871.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 240. 28 ago.1872.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 342, 11 dez. 1873
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 72. 12 mar. 1872
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.652, p.3. 23 dez.1829.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed. 81, 23 mar.1874
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.143, 20 mai.1873.
- Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro. ed.240. 29 ago.1872
- GAZETILHA. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, ed.140, p.2. 23 mai. 1870.
- GAZETILHA. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 246. 03 set. 1872.
- GAZETILHA. Publicações a pedido. A Coroa de Carlos Magno. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro. ed. 207, p.2. 27 jul 1873.
- ANÚNCIOS. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed. 272, p.6. 2 out.1873.
- AOS PAIS de Família. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.281, p.1.12 out. 1870.
- TEATRO Fluminense: O poeta e a inquisição, tragédia em 5 atos do Sr. Magalhães. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, ed.64, p.2.21 de mar. 1838.

Mequetrefe, O

O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, ano 12º, n.397, 20 de Janeiro de 1886.

TIBURCIO. Teatrics. **O Mequetrefe**, ed. 226, p. 238.16 nov.1880.

Metodista Católico, O

TRABALHO para as mulheres. Metodista Católico, Rio de Janeiro. ed.1, 01 jan. 1886.

Mosquito, O

TEATRO: O Drama fantástico religioso – Roberto do Diabo. **O Mosquito**. Rio de

Janeiro. ed. 234, p.3. 07 mar.1874.

SALPICOS. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 152, p.3.10 ago.1872.

O ATOR Galvão. O Ator Galvão ao respeitável público da Phenix. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.143, p.7. 08 jun.1872.

BOB. O Nosso Teatro – I - Os artistas. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.243, p.3 e 6. 1874.

BOB. O Nosso Teatro – II - Os empresários. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.245, p.2.1874.

BOB. O Nosso Teatro – III – Os autores. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.260, p.3.1874.

BOB. O Nosso Teatro - IV - Os críticos. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.261, p.2 e 3. 1874.

BOB. O Nosso Teatro – V- As plateias. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 262, p.2 e 3. 19 set. 1874.

BOB. O Nosso Teatro – VI - O Conservatório. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.264, p.2 e 3. 03 out. 1874.

BACHAREL Brandão. Correspondência. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 131, p.3 e 4.16 mar. 1872.

A TIA Maria. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed.154, p.7. 24 ago.1872.

CRONICA. **O Mosquito**. Rio de Janeiro, ed. 123, p.2 e 3. 20 jan.1872.

Nação, A

ARGELISAU. Folhetim da Nação. **A Nação**. Rio de Janeiro, ed.40, p.1. 19 ago.1872.

FOLHETIM - Notas de um Vadio. **O Globo**. Rio de Janeiro, ed.143. 25 fev.1882

Novo Mundo, O

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. **O Novo Mundo: Periódico Ilustrado do Progresso da Idade**. Nova Iorque, p.107-108. 24 mar.1873.

Opinião Liberal, A

SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.1 e 2.15 out.1870.

SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.41, p.1-2, 17 nov.1870.

SANTOS, Joaquim Heleodoro Gomes dos. Folhetim- Direito por Linhas Tortas. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed. 40, p.1-2. 29 out. 1870.

CRÔNICA. **Opinião Liberal**. Rio de Janeiro, ed.53, p.4. 09 jul 1869.

Paiz, O

O PAIZ, Rio de Janeiro, 26 ago.1890.

FRANÇA JUNIOR. Echos Fluminenses. Os Oficiais do Mesmo Oficio. O Paiz, ed.1072, 12 set.1887, p.2

FRANÇA JUNIOR. Higiene. O Paiz, Rio de Janeiro 14 mai. 1890.p.1

FRANÇA JUNIOR. Reminiscências. O Paiz, Rio de Janeiro, 18 fev. 1889.p.2

Reforma, A

A REFORMA. Rio de Janeiro, ed.122, 01 jun. 1872.

A REFORMA. Rio de Janeiro, ed.222, p.2. 30 set. 1871

A REFORMA. Rio de Janeiro, ed.52, p.2. 8 mar.1870.

ASSIS. Machado de. Literatura: Rossi (carta a Salvador de Mendonça). **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 162, p.2. 20 jul.1871.

CRONICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 199, p.1. 2 set.1871.

CRONICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 206, p.2. 12 set.1871.

CRONICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 41, p.2. 22 fev 1870.

CRÔNICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 46, p.1. 28 de fev 1871.

CRÔNICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 64, p.1. 21 mar. 1871.

CRÔNICA Geral. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed.178, p.1, 8 ago. 1871.

FOLHETIM - Teatro Dramático. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 231, p.1. 13 out.1870.

FOLHETIM. **A REFORMA**. Rio de Janeiro, ed. 97, p.1. 30 abr. 1871.

SANTOS, Joaquim Heleodoro. França Junior e o Teatro. Parte não editorial. **A REFORMA**. Rio de Janeiro. nº 98, 1871.

República

A República. Rio de Janeiro, ed. 108, p.1.08 ago.1871.

A República. Rio de Janeiro, ed.72, 29 jun.1871.

NOTÍCIAS - Phenix Dramática. **A República**. Rio de Janeiro, ed. 229, p.3.6 jan.1872.

Ribaltas e Gambiarras

BASTOS, Antônio de Sousa. Jacinto Heller. **Ribaltas e Gambiarras**. Lisboa, n.37, p.1. 20 ago. 1881.

Século XX

AZEVEDO, Arthur. França Junior. **Século XX**: revista de letras, artes e ciências. Num. 7 abr. 1906, ano 1.

Século, O

O Século. Rio de Janeiro, ed. 984, p.3.6 nov.1909.

Semana Ilustrada, A

M. Macbeth e Rossi. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, ed.550, p.4394-4395.25 jun.1871.

O BEIJO de Judas. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, ed. 494, p.3951. 29 mai. 1870.

GABINETE da Redação da Semana Ilustrada. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro, ed.483, p. 3859. 13 mar 1870.

Vida Fluminense, A

A de C. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.174, p.550. 29 abr. 1871

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.07, p.76. 15 de fev.1868.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.08, p.87. 22 fev.1868.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.116, p. 88. 19 mar 1870

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.15, p.172. 11 abr.1868.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.271, p.1324.1873.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.57, 23 jan.1869.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.59, 16 fev.1869.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.77. 1869.

A Vida Fluminense. Rio de Janeiro, ed.94, p.1017. 16 out.1869.

A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 84, capa e p.1038.07 ago 1869.

A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.06, p.67. 8 de fev.1868.

A. Alhos e Bogalhos. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.363, p.2062.12 dez. 1874.

A. de A. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.115, p. 80 e 81. 13 mar.1870.

A. de A. Acerca de Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.43, p. 514 e 515. 24 out.1868.

- A. de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.87, p.1061. 20 ago 1869.
- A. de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.84, p.1037. 07 ago. 1869.
- A. de A. Acerca dos Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.121.p.128 e 129. 1870.
- A. de A. Assunto de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.102, p.1081. 11 dez.1869.
- A. de A. Crônica Teatral. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 34, p. 399 e 406. Ago 1868.
- A. de C. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 98, p.1049. 13 nov.1869.
- A. de C. Barba de Milho. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.65, p.791. 27 mar.1869.
- A. de C. Editorial. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 38, p.446 e 447.19 set.1868.
- A. de C. Teatro – Os Anjos do Fogo. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 30, p.359. 27 jul.1868.
- ADELAIDE Ristori. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.75, p. 878.12 jun. 1869.
- ALCAZAR. Crônica Franco Brasileira. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.05, p.53, 01 fev.1868.
- ASSUNTO de Várias Cores. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro. ed. 113, p.66. 26 fev.1870.
- ASSUNTO de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 126, p.166, 167 e 170. 28 mai.1870.
- ASSUNTO de várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.217, p. 899. 25 fev. 1872.
- ASSUNTO de várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro. ed. 219, p.911. 09 mar.1872.
- CRÔNICA Musical. Opera Francesa - Os Mosqueteiros da Rainha. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.06, p.65.8 de fev. 1868.
- CRÔNICA Musical. Ópera Francesa. O Postilhão de Lonjumeau. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.9, p.101 e 104. 22 fev. 1868.
- CRÔNICA. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 302, p.1572. 11 out. 1872.
- D. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.25, p.290. 20 jun.1868.
- EDITORIAL. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.121, p.128. 23 abr. 1870.
- EDITORIAL. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.05, p.32. 01 fev.1868.
- EDITORIAL. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.38, p.446 e 447. 19 set.1868.
- G. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.76, p.876. 12 jun.1869.
- G. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.76, p.876. 12 jun.1869.
- G. A. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, ed.07, p.78.15 fev.1868.
- NADÉGUE S. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.15, p.174. 11 abr.1868.
- NO HOTEL: depois do Alcazar. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 20, p.231. 16 mai. 1868.

- O PEQUENO polegar. Ecos dos teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.233, p.1023. 15 jun.1872.
- POLEGAR e Indicador (em colaboração). Beliscões. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.221, p. 930. 23 mar.1872.
- POLEGAR e Indicador (em colaboração). Beliscões. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.220, p. 922. 16 mar. 1872.
- TEATRO. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 31, p.362 e 363. 01 ago.1868;
- TEATROLOGIA. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.10, p.116-119. 07 mar. 1868.
- TEATROLOGIA. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.15, p.173 e 176. 11 abr. 1868.
- Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 310, p.1637 e 1640. 6 dez. 1873.
- Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.309, p.1629. 29 nov.1873.
- VARIEDADE. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 36, p. 341. 05 set.1868.
- Z. Assunto de Várias Cores. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.219, p.911. 09 mar.1872.
- Z. Cavaco. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed. 237, p.1052. 13 jul. 1872.
- Z. Teatros. **A Vida Fluminense**. Rio de Janeiro, ed.308, p.1621. 22 nov.1873.

Sites Consultados

- ARQUIVO Nacional Torre do Tombo. Disponível em: <<http://digitarq.dgarq.gov.pt>> Acesso em mar. 2016.
- BIBLIOTECA Nacional Digital Brasil. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em mar. 2016.
- CENTRO Técnico de Artes Cênicas: Teatros do Brasil: Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: www.ctac.br/controhistorico/pesquisaTeatros.asp Acesso em mar. 2016.
- GALLICA. Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr> Acesso em mar. 2016.
- HENRIQUE Alves de Mesquita: Disponível em <http://www.henriquealvesdemesquita.com.br/p/catalogo-de-obras.html> Acesso em mar. 2016.
- INFORMAÇÕES do Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4320459> Acesso em mar. 2016.
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística: Recenseamento do Brasil em 1872. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=225477> Acesso em mar. 2016.
- JOÃO DO RIO. Disponível em: <<http://www.joaodorio.com>> Acesso em mar. 2016.