

FERNANDO ANTONIO MENCARELLI

A VOZ E A PARTITURA
TEATRO MUSICAL, INDÚSTRIA E DIVERSIDADE CULTURAL
NO RIO DE JANEIRO (1868-1908)

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 28/02/2003

BANCA

Profa. Dra. (orientadora) Maria Clementina Pereira Cunha

Profa. Dra. (membro) Regina Horta Duarte

Prof. Dr. (membro) Rubens José Souza Brito

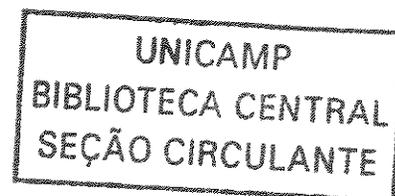
Profa. Dra. (membro) Cristina Meneghelo

Prof. Dr. (membro) Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Prof. Dr. (suplente) Robert W. Slenes

Prof. Dr. (suplente) Sidney Chalhoub

Fevereiro/2003



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Mencarelli, Fernando Antonio

M521V A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908) / Fernando Antonio Mencarelli. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Maria Clementina Pereira Cunha.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatro - Brasil - História. 2. Teatro - Rio de Janeiro - História - Séc. XIX. 3. Teatro musical. 4. Música popular. I. Cunha, Maria Clementina Pereira, 1949 - II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

UNIDADE	ΦP
Nº CHAMADA	UNICAMP
	M521V
V	EX
TOMBO BC/	34281
PROC.	124/03
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	14/06/03
Nº CPD	

CM00185617-9

Resumo

O teatro musical foi um dos primeiros momentos de formação de uma ampla e diversificada rede de produtos culturais voltados para a crescente população urbana das grandes cidades do século 19. Tornou-se um negócio lucrativo e em expansão a partir da década de 70 do século 19 no Rio de Janeiro, como exemplificam as trajetórias de alguns dos principais empresários teatrais do período e a abertura de inúmeras companhias que tinham a opereta, a mágica e a revista de ano como seus principais produtos. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica, reunindo na produção de suas peças uma grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Os artistas e profissionais envolvidos tornaram essa nova “indústria” do teatro musical um campo de diálogos e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade. A diversidade da música popular que emergiu ou se associou a esse teatro musical encontrou distintos espaços e estratégias para sua difusão, contribuindo, principalmente através da canção popular, para a formatação de um circuito de diversão urbana massificada.

Abstract

The musical comedy was one of the first formation moments of a vast and varied net of cultural products towards a growing urban population of the big cities of the 19th century. It became a profitable and growing business from the 70's of the 19th century in *Rio de Janeiro* as show the career of some of the most important impresarios of that time and the opening of several companies that had the operetta, the magic and the annual revue as their main products. Directed to a heterogeneous public of the urban masses, this new theatrical business did not take into consideration the edifying theatre and invested in the spectacularity, joining to the production of its shows a great diversity of characters and practices that made part of the cultural 'scenario' of that time. The artists and professionals involved in it made this new musical comedy 'industry' a field of cultural dialogues and confrontations, a propeller of its popularity. The diversity of popular songs that appeared or associated with this comedy theatre found different spots and strategies for its spreading, contributing, mainly through popular songs, to the setting of a mass produced entertainment circuit.

Este trabalho não seria possível sem o apoio da UFMF, do Teatro Universitário da UFMG, Curso de Artes Cênicas da UFMG e CAPES. Aos professores da Unicamp, especialmente minha orientadora, professora Maria Clementina Pereira Cunha, eu devo toda minha formação, apoio e compreensão. Família e amigos são a razão de tudo. Aos funcionários e pesquisadores das instituições por onde peregrinei agradeço a atenção e a amizade, especialmente à professora Raquel Teixeira Valença da Fundação Casa de Rui Barbosa e aos funcionários do CEDOC/Funarte. Aos colegas de profissão, antigos e novos amigos, meu muito obrigado pelo companheirismo e estímulo, especialmente aos meus colegas professores da UFMG e os componentes do GT História das Artes do Espetáculo da ABRACE.

ÍNDICE

Introdução – p. 1

Capítulo 1 – A voz e o dono: indústria e diversidade – p. 13

1. Um negócio espetacular: trocando a partitura – p. 13
2. Diversidade de vozes: a volatilização das fronteiras – p. 39
3. O camarim e o escritório: os donos da voz – p. 67
4. Teatro e Capital S.A.: o sócio da receita – p. 87

Capítulo 2 – Protagonistas em conflito: o cômico, a diva e o empresário – p. 105

1. O cartel dos tablados: ditando a pauta – p. 105
2. Empresário versus empresário – p. 132
3. Empresários e atores: contratos e distratos – p. 146
4. Os donos da cena: estrelas e cômicos – p. 173

Capítulo 3 – Interpretando as canções: entre os palcos e as ruas – p. 201

1. Batalha sonora: concerto-charivari – p. 201
2. Uma ditadurazinha em solfa - p. 214
3. Os sentidos da canção – p. 223
4. Cancioneiros e o teatro – p. 254
5. Difusão em allegro vivace – p. 266
6. O music-hall e o fonógrafo: Figner e Segreto – p. 272

Conclusão – p. 283

Fontes – p. 289

Bibliografia – p. 299

Introdução

Nos primeiros anos do século 20, as incipientes indústrias fonográfica e cinematográfica projetaram-se como novidades promissoras no âmbito da cultura urbana moderna, trazendo dois dos elementos que se tornariam centrais na indústria do entretenimento: o audiovisual e as gravações musicais. As primeiras gravações da Casa Edison e os primeiros registros cinematográficos, ao mesmo tempo que davam início a uma longa descoberta de uma linguagem particular, como negócios de diversão que eram, buscaram atrair o público consumidor de diversão urbana pela veiculação de um conteúdo de apelo popular.

Os audaciosos empreendedores que realizaram as primeiras cenas de cinema e gravações fonográficas no Brasil, acompanhando as tendências internacionais, viam nas novidades um grande potencial para suprir as necessidades de divertimento da população das grandes cidades, e era natural que buscassem atrair o interesse do público. 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 à 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 atraía grande parcela da população da cidade. A novidade dos filmes cantantes, em 1908, nos quais números musicais, ou espetáculos inteiros, com intérpretes populares, eram registrados e depois dublados pelo próprio artista atrás das telas ao longo da exibição, introduziu o teatro musical, a música popular e os intérpretes populares no elenco das atrações cinematográficas. Alguns dos primeiros exercícios de divulgação de uma dramaturgia no cinema incluíam revistas, operetas e espetáculos de teatro musicado, os chamados gêneros alegres¹.

¹ Cf. José Ramos Tinhorão, *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 243- 284.

Proporcionando ao seu modo uma espécie de radiografia do que se entendia como matéria de interesse popular, os primeiros catálogos de registros sonoros no Brasil também trazem, ao lado das bandas militares que animavam as festividades públicas, os registros das canções populares que circulavam nas serestas, nos salões e nos espetáculos de teatro musical. Ao lançar as primeiras gravações no Brasil, Fred Figner da Casa Edison selecionou um repertório de composições e intérpretes que indicavam o potencial de popularidade que as músicas cantadas e tocadas em teatros, cafés-concerto e outros lugares públicos da cidade tinham alcançado no Rio de Janeiro da Belle Époque². Modinhas e lundus, principalmente, mas também tangos e choros, entre outros, cantados por intérpretes conhecidos nos palcos cariocas e rodas musicais encabeçavam o primeiro catálogo comercial de discos de gramofone do país. No topo da lista, provavelmente por conta de uma numeração aleatória da série, num disco de uma só face, a gravação do lundu *Isto é bom*, de Xisto Bahia, na voz de Baiano.

Esses primeiros registros sonoros e audiovisuais servem de mapa para conhecermos as práticas culturais populares mais difundidas no Rio de Janeiro no período e revelam a força de uma produção teatral e musical que se constituiu como linguagem ao longo de várias décadas e que delineava o cenário cultural da cidade. Também, no caso do “primeiro cinema”, revelam os sinais iniciais de uma influência duradoura do teatro musicado e sua linguagem nas novas formas de expressão e divulgação artística massiva do século 20³. Na passagem do final do século 19 para o início do século 20, completando o circuito carnaval-festas-circo-teatro musicado, o fonógrafo e o cinema inauguraram uma nova fase da cultura urbana popular no país. Esse circuito revelava uma intensa intercomunicação, formando uma rede de personagens e práticas culturais que podiam

² Humberto Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 17.

³ Da mesma forma que inúmeros outros profissionais do ramo, o diretor e produtor de televisão Daniel Filho estabelece uma linha de continuidade e influência entre os gêneros musicais, o circo, o rádio e a televisão. Em seu livro *O circo eletrônico*, diz que a linguagem da televisão brasileira nasceu herdeira do circo, do rádio e do teatro de revista, o que lhe dá uma face toda própria diante, por exemplo, da televisão americana, que, segundo ele, teria se baseado no cinema. Advindo do teatro de revista, Daniel Filho reconhece na programação recheada de musicais e programas humorísticos da televisão uma origem pautada no rico teatro musical que floresceu no país durante décadas, e que seria a base de uma indústria de entretenimento no país. Daniel Filho. *O circo eletrônico -- fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

circular em diversas instâncias⁴. Canções lançadas nas revistas popularizavam-se no carnaval; sendo freqüente também o movimento inverso. Artistas de teatro e de circo circulavam entre os palcos dos teatros, as festas populares e as rodas musicais, criando uma série de interseções, acompanhadas também pelo público, que prestigiava, segundo sua acessibilidade, a pluralidade de atrações.⁵ As grandes festas populares, como a Festa de Penha, eram ocasiões anuais em que uma grande quermesse cultural se armava; sendo, como o carnaval, um espaço privilegiado de difusão de cenas cômicas, variados gêneros de teatro popular e musicado e música popular⁶.

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, nos ajuda a lançarmos novos olhares sobre a produção cultural do teatro musicado da segunda metade do século 19. Testando-se como forma de divertimento urbano, o primeiro cinema busca no teatro musicado uma das formatações possíveis para seus produtos. 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 das invenções tecnológicas. O grande desenvolvimento do teatro musical no Rio de Janeiro na segunda metade do século 19 pode ser entendido em perspectiva nessa relação que antecipa procedimentos da cultura massiva nascente nas grandes cidades do período.

⁴ O teatro ligeiro, particularmente o teatro de revista, segundo Raul Pompéia, podia ser visto como um prólogo do carnaval. Raul Pompéia, *Diário de Minas*, 14 de fevereiro de 1889, apud Flora Sussekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 219. De fato, as relações entre carnaval e o ambiente teatral eram muito intensas, envolvendo os carros carnavalescos, os temas tratados nos carros, nos palcos, nos personagens em evidência nas Grandes Sociedades. Cf. Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia – uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

⁵ O próprio imperador Pedro II prestigiou espetáculos circenses, revistas de ano, operetas, mágicas e óperas. Atores-cantores-palhaços como Benjamim de Oliveira e Dudu das Neves foram responsáveis por inúmeros sucessos musicais, sendo Dudu um dos intérpretes contratados permanentemente por Figner para seu selo musical. Mucio da Paixão, “Circo e teatro”, in *Espirito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Editores, 1916, pp. 325-331.

⁶ Cf. Martha Abreu, *O império do divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. Raquel Soihet, “Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920)” in *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Ed. Unicamp/Cecult, 2002.

O Alcazar e suas operetas marcam o início de uma nova forma de diversão na cidade. As paródias, as operetas nacionalizadas, as mágicas, revistas de ano e outras variantes indicam um novo movimento que irá suceder a voga de teatro nacionalista romântico e realista. Depois da morte de João Caetano, no início da década de 1870, surge uma nova geração de empresários, diretores e atores no cenário teatral brasileiro. Um momento que ganha significado especial é quando, passadas as fases áureas do teatro nacional de João Caetano e do Ginásio Dramático, Furtado Coelho, que substituíra Joaquim Heleodoro à frente do Ginásio, passa também a experimentar o gênero alegre, com *A pera de Satanaz* e *A Baronesa de Caiapó*, seguindo uma tendência que se fortalecia desde os anos 50, particularmente com a abertura do Alcazar Lyrique em 1859, da abertura do Ginásio Dramático a autores e gêneros mais populares e do sucesso das operetas francesas e suas paródias locais, a partir de *Orfeu na roça*, de Vasques, em 1868⁷. Percebendo a repercussão junto ao público, Furtado Coelho passa a se dedicar com regularidade ao gênero.

Outros homens de teatro, como Jacintho Heller, que atraiu o público para o Phenix com paródias e operetas, tornam-se os primeiros empresários dessa geração a obterem grandes sucessos com as formas teatrais do teatro ligeiro. A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprimem 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, de grandes sucessos e de circulação de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio, a indústria da cena. São muitos os que se arriscam no novo mercado, imigrantes e aventureiros, homens de teatro e empresários, portugueses como Dias Braga e Sousa Bastos, ou brasileiros como Braga Junior. A febre das companhias durante o Encilhamento atinge até mesmo as empresas teatrais no início dos anos 90. Diretores de companhia tornam-se cada vez mais empreendedores homens de negócio e, entre os atores, cantores e toda a imensa gama de profissionais que compunham uma companhia teatral, surgem grandes estrelas que se revezam entre Rio, capitais de província e turnês européias.

Escrevendo sobre o jazz, Hobsbawm trata dessa dimensão dos negócios envolvendo a cultura urbana a partir de meados do século 19: “negócios voltados para suprir

⁷ Cf. Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*.

as crescentes massas urbanas das classes média e baixa com lazer e entretenimento”. A dimensão tecnológica que também seria fundamental para compreender o desenvolvimento da cultura urbana no contexto das sociedades modernas não foi significativa até o início do século 20, no caso da música até o advento do rádio e do fonógrafo, diz Hobsbawn. Mas a dimensão de negócio, esta já estava presente desde o final do 19: “...no final do século 20, o show business e a indústria de música popular já estavam suficientemente desenvolvidos para gerar redes nacionais e até transatlânticas - agências, circuitos teatrais, cadeias e outros -, sem mencionar a publicação e a distribuição de uma oferta em constante mutação de números de música popular”⁸. Hobsbawm lembra ainda que, tecnicamente, esses negócios eram antigos. Ao contrário do cinema. “Permaneciam confinados pela necessidade de comunicação cara-a-cara ou boca-a-ouvido. Sofreram uma revolução em apenas um aspecto, fundamental. A velocidade do transporte transatlântico era tão grande que as idéias, as notas, e as pessoas podiam atravessar o oceano muito depressa. A revista musical de Will Marion Cook, *Clorindy: the origin of the cakewalk* (...) foi executada em 1898, em Nova York e em Londres ao mesmo tempo”.

Críticos contemporâneos julgavam aqueles novos gêneros abastardados, sem nacionalidade. José Veríssimo apontava a internacionalização do cenário teatral, visto por ele como um momento de recuo do teatro nacional capitaneado pelos românticos. Para Veríssimo, com os românticos houve um interesse e curiosidade pelo teatro vernáculo, brasileiro e português, ou estrangeiro nacionalizado por traduções, que “depois desapareceram de todo com a concorrência do teatro estrangeiro, trazido por companhias adventícias”⁹. Conclui o crítico que sendo produto do romantismo, o teatro brasileiro teria se findado com ele. A geração de Arthur Azevedo e Valentim Magalhães teria cedido a agradar

Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

⁸ Eric Hobsbawm, *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 369.

⁹ “O espetáculo bem mais divertido e interessante por elas apresentado foi um tremendo confronto para o nosso teatro, que também não tinha mais para ampará-lo aquele ingênuo sentimento nativista, que tanto aproveitara aos iniciadores do nosso teatro e da nossa literatura em geral. Ao contrário com o desenvolvimento das nossas comunicações com a Europa pela mais freqüente e rápida navegação a vapor, começara a prevalecer na nossa ‘sociedade’ o gosto pelo exótico. Antes floresceram várias empresas teatrais que ofereciam aos autores oportunidades de se fazerem representar e até lhes desafiavam o engenho. Nas principais capitais do país, companhias locais ou adventícias era certo darem em estações adequadas espetáculos com peças nacionais, portuguesas ou traduzidas”. José Veríssimo. *História da literatura brasileira*. Brasília, UnB, 1981. pp. 259-260.

os fregueses com as revistas de ano, arreglos, adaptações, paródias ou traduções de peças estrangeiras, condena Veríssimo: “Intervindo o amor ao ganho, a que os românticos tinham romanticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas. (...) O público desinteressava-se, e continua a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse aquele teatro de fancaria, de arreglos, revistas de ano e paródias, esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar”.

Lidas a contrapelo, todas as críticas enfáticas contra a voga dos gêneros ligeiros e musicais revelam a rapidez e o alcance da expansão desse tipo de diversão. Arthur Azevedo se vê no centro de um intenso debate sobre a chamada decadência do teatro nacional, ele que era um defensor do teatro nacional e um dos mais bem sucedidos autores de operetas e revistas de ano. Sua famosa polêmica com Coelho Neto expõe todas as dimensões das ambiguidades e conflitos vividos por esse membro da Academia Brasileira de Letras e revisteiro de sucesso, antecipando um pensamento moderno sobre a nascente indústria do espetáculo, reconhecendo a relação necessária que deveria haver entre os investimentos do empresário, o interesse do grande público e a criação de uma dramaturgia ligeira¹⁰.

A formação de uma cultura urbana de entretenimento internacional, no entanto, apesar da grita de intelectuais e escritores, irá se desenvolver plenamente e crescentemente a partir de meados do século 19 e ao longo do século 20. O teatro musical se afirma como uma das principais formas de diversão urbana, a partir da década de 70, tornando-se um negócio regido pelos mesmos princípios comerciais de outras indústrias. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica, reunindo na produção de suas peças uma grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Os artistas e profissionais envolvidos tornaram essa nova “indústria” do teatro musical um campo de diálogos e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade. A diversidade da música popular que emergiu ou se associou a esse teatro musical encontrou distintos espaços e

¹⁰ Fernando Antonio Mencarelli. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura. 1999.

estratégias para sua difusão, contribuindo, principalmente através da canção popular, para a formatação de um circuito de diversão urbana massificada.

No campo da historiografia teatral recente talvez o teatro musical, e particularmente a revista de ano, seja um dos capítulos que mais vêm ganhando novos enfoques dentro do contexto de mudanças nos referenciais teóricos e nos procedimentos metodológicos que fizeram surgir novos objetos de estudos e perspectivas de abordagem. Relegado a pequenos capítulos nas histórias clássicas do teatro brasileiro, ocupando ainda papel secundário nos estudos historiográficos modernos, a partir dos anos 80 aparece como objeto de interesse de um considerável número de pesquisadores. Os estudos de Flora Sussekind (*As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986), Roberto Ruiz (*O teatro de revista no Brasil*, 1988) e Tânia Brandão (que assina a introdução do livro de Roberto Ruiz e desenvolve pesquisa fundamental), Neyde Veneziano (*O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, 1991, e *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro, oba!*, 1996) e Salvyano Cavalcanti de Paiva (*Viva o Rebolado*, 1991) tomaram o teatro musicado, particularmente o teatro de revistas, como objeto privilegiado de estudos, reavaliando sua importância histórica e sua linguagem, e impulsionando uma série de novos estudos. A pesquisa realizada pelo grupo do diretor Luis Antonio Martinez Corrêa (em parceria musical com Marshall Netherland), que resultou em dois primorosos espetáculos, *Theatro musical brasileiro 1860-1914* e *Theatro musical brasileiro 1914-1945*, encenados nos anos 80, no Rio de Janeiro, também fez parte desse movimento de revisão da importância do teatro musical na história cultural do país.

Ainda nos anos 70, as discussões em torno do nacional e do popular no âmbito da cultura que se deram a partir dos anos 60 resultaram em dois trabalhos que colocaram o teatro musical no centro das reflexões, por seu caráter popular ou por sua importância para a influente produção da MPB: *Música popular: teatro e cinema* (1972) de José Ramos Tinhorão e *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*, de Maria Helena Kuhner (1979). Mas foi a partir da produção dos anos 80 que o teatro musical passou a motivar estudos nos quais sua linguagem e história particular ganhavam centralidade e propunham novos temas e abordagens para a historiografia cultural e teatral. Por constituir-

se como um gênero de grande fôlego, que se estendeu de meados do século 19, sob a forma de revista de ano, até meados do século 20, e grande repercussão popular, o teatro de revista vai ser o centro dessa primeira reavaliação. Mas a riqueza da história desse gênero específico o torna também objeto de estudo de uma parcela considerável de pesquisas que se desenvolveram posteriormente, o que pode ser observado através da bibliografia e dos estudos em andamento aqui apresentados. Esses estudos aprofundam temas centrais do teatro musical, propõem novas leituras para algumas de suas principais questões, como a da relação entre o teatro ligeiro e o chamado “teatro de arte” e ampliam as perspectivas de análise privilegiando diferentes elementos do espetáculo, como o espaço cênico, a atuação, e a encenação.

Alguns aspectos de fundo mais geral criaram as bases para essa reavaliação no âmbito acadêmico: novas abordagens da cultura informadas pelo diálogo entre as disciplinas (filosofia, história, antropologia), novas abordagens sobre os fenômenos de cultura de massa, a reavaliação do textocentrismo da história do teatro, os fundamentos teóricos de uma nova historiografia, estão entre eles. Os estudos que têm o teatro musical como tema de interesse, sejam eles propriamente historiográficos ou não, pressupõem, e ao mesmo tempo propõem, uma história que vai além daquela que tradicionalmente elegeu o texto teatral como elemento de suas reflexões, uma vez que neste teatro o texto caracteriza-se mais do que nunca como elemento constitutivo do espetáculo e poucas vezes se presta a uma abordagem exclusivamente literária, nos moldes daquela que considera textos canônicos como o cerne da história do teatro.

É justamente a busca de uma nova historiografia teatral, informada por novas perspectivas analíticas e metodológicas, que recolocou o teatro musical em pauta. Também é a multiplicidade de visões sobre o objeto pesquisado que aparece nos diferentes estudos gerados por essa produção, e revela sua riqueza seja através de abordagens literárias e sociológicas, seja através de seus aspectos propriamente cênicos. A bibliografia apresentada nestas notas¹¹ nos serve de indicativo sobre o volume de livros e artigos, pesquisas e

¹¹ Cf. Adriana Fernandes, *O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta*. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes/Artes Cênicas) Unicamp. Alberto Ferreira da Rocha Junior, *Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del-Rei*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado/Artes Cênicas) USP. Andréa

pesquisadores dedicados ao tema. As pesquisas recentes em torno do universo do circo e particularmente do circo-teatro possuem grande interface com o tema em questão: operetas e outros gêneros dramático-musicais encontravam nos palcos do circo-teatro espaço privilegiado de expressão. Neste caso, as indicações bibliográficas indicadas apenas servem para apontar a evidente relação¹².

Com algumas dessas obras pudemos dialogar em pesquisa anteriormente desenvolvida¹³. Um diálogo mais orgânico com os textos mais recentes que se ocupam do

Barbosa Marzano, *Scenas comicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Niterói, Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em História) UFF. Ângela de Castro Reis, *Cinira Polonio a "divette" carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. Antonio Herculano Lopes (org.), *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. Antonio Martins, *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999. Décio de Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1972. Décio de Almeida Prado, *Peças, pessoas e personagens. O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Décio de Almeida Prado, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988. Evelyn Furquim Werneck Lima, *Arquitetura do espetáculo – teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000. Flora Sussekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. João Roberto Faria, "O teatro cômico e musicado", in *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 145-186, 569-612. João Roberto Faria, "Arthur Azevedo e a revista de ano", in *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 67-72. José Ramos Tinhorão, *Música popular: teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. Maria Helena Werneck (coord.), *Cadernos de Pesquisa em Teatro: Vida de Artista*. Rio de Janeiro, Unirio, n° 2, 1996 (Série Bibliografia). Maria Filomena Vilela Chiaradia, *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro) Unirio. Maria Helena Kuhner, *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. Neyde Veneziano, *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996. Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora Pontes e Editora da Unicamp, 1991. Raquel T. Valença, "Nas entrelinhas de O Teatro", in *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 333-343. Regina Horta Duarte, *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. Roberto Ruiz, *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. Rubens José de Souza Brito, *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado em Teatro) USP. Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2000. Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002. Walter Lima Torres Neto, *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX^e siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Paris, 1996. Tese (Doutorado) Université de la Sorbonne Nouvelle. Uma bibliografia complementar especializada está indicada no final deste trabalho.

¹² Erminia Silva, *O circo: sua arte e seus saberes - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História) Unicamp. Mário Fernando Bolognesi, *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação*. Pesquisa em desenvolvimento FAPESP/CNPQ. Marília: Unesp. Paulo Ricardo Merisio, *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) Unirio.

¹³ Cf. Fernando Antonio Mencarelli. op. cit.

teatro musical no século 19 será realizado ao longo deste trabalho. Restando portanto, neste caso, tornar mais clara a perspectiva que conduz esta reflexão. A importância e a penetração desse teatro foi por um bom tempo menosprezada. A historiografia teatral tradicional, sempre pautada pela discussão da formação de um teatro nacional, avaliava como um período de decadência o desenvolvimento dessa forma teatral internacionalizada e despreziosa artisticamente. A perspectiva adotada por essa historiografia repercutia algo da visão de uma elite cultural contemporânea, que negava seu valor por uma suposta falta de qualidade artística, advinda de suas características de diversão popular, e por sua falta de caráter nacional¹⁴. Curiosamente, e contraditoriamente, o mesmo movimento dos contemporâneos que reclamavam de uma internacionalização excessiva dos gêneros, de uma falta de caráter, condenava seus excessivos apelos populares com a predominância de maxixes, jongos e lundus. Por seu estrangeirismo, uma “duvidosa” qualidade artística e apelo comercial, o teatro musical ocupou uma espécie de não-lugar dentro da história do teatro brasileiro, sendo reduzido a uma nota de reconhecimento ou a um momento de lamentação pela interrupção que representou no desenvolvimento do teatro nacional¹⁵.

A herança direta e a influência quase transparente em diversas formas de expressão televisiva ou em capítulos da história cultural moderna, como as chanchadas, pedia uma revisão. Essa nova série de estudos dos últimos anos tem realizado em parte uma revisão desse capítulo da nossa história cultural, aplicando diferentes perspectivas metodológicas, advindas de diversos campos de estudo. Há, no entanto, também uma tendência a reconhecer na diversidade dos gêneros do teatro musical um patrimônio cultural que contribuiria para a constituição de uma identidade nacional. Assim como foi feito com o carnaval, o samba e outras formas de expressão culturais desenvolvidas no país, há uma

¹⁴ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit. Existe uma série de trabalhos que apontam esta questão e a desenvolvem, suas referências e uma discussão bibliográfica sobre o tema pode ser acompanhada em nosso trabalho anterior.

¹⁵ Brício de Abreu, *Esses populares tão conhecidos*. Rio de Janeiro: Ed. Raposo Carneiro, 1963. Henrique Marinho, *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904. J. Galante de Souza, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2 v. Lafayette Silva, *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro, 1928. Layette Silva, “Artistas de outras eras”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. Mario Nunes, *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4 v. Múcio da Paixão, *Espírito alheio*. São Paulo: C. Teixeira e Cia ... Ed., 1916. Múcio da Paixão, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília, 1936.

interpretação identitária que procura associar-se ao teatro musical, traduzida em elementos como uma vocação natural para a paródia e uma musicalidade própria, entre outros.

De nossa parte, procuramos reconhecer o teatro musical brasileiro como um campo de expressão de diversidades e confrontos¹⁶ entre sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Contemplando várias visões sobre temas centrais da sociedade, investindo na espetacularidade e na performance, a partitura polissêmica dos gêneros ligeiros ganhava novos e múltiplos sentidos segundo as vozes de seus criadores e intérpretes. A popularidade alcançada por este teatro ajudou a formatar um circuito de diversão urbana no país no final do século 19, criando uma rede de companhias, empresários, teatros e artistas que projetaram o teatro no âmbito do entretenimento, como um negócio, antecipando procedimentos da futura indústria cultural. Este trabalho se situa, portanto, dentro de um marco em que seus interlocutores privilegiados são, por um lado, os estudos de história social da cultura, especialmente aqueles que se ocupam das interfaces do teatro dentro do circuito de diversões urbanas no Rio¹⁷, por outro, os estudos de história do teatro brasileiro. A estréia de *Orfeu na roça* em 1868, que dá início às paródias de operetas brasileiras, e o aparecimento dos filmes cantantes em 1908, que, após as primeiras gravações de 1902,

¹⁶ Cf. Projeto de Pesquisa do Cecult, *Cultura e diversidade no Brasil: para além da história da identidade nacional (séculos 19 e 20)*, Campinas: Cecult, 1997: “Pensando história cultural e história social como indissociáveis, queremos explorar o caminho inverso: tomar a ‘cultura brasileira’ a contrapelo, como um campo de expressão de diversidades e confrontos - e não de univocidade. Buscamos, assim, as múltiplas identidades e relações, diálogos e conflitos que se escondem por baixo de supostas homogeneidades ou de sentimentos aparentemente compartilhados por toda a nação. Pretendemos explorar, em várias frentes de investigação, a idéia de que para além de uma identidade - que se pode chamar, caso se queira, de ‘brasileira’ - as diferenças e desigualdades encontram canais de expressão que comportam a polissemia, a negociação e o embate. Talvez o propósito fique mais claro pelo uso de uma metáfora: é como uma língua que, regida pela mesma sintaxe e gramática, possibilite sensíveis diferenças semânticas em torno das quais os discursos da cultura descubram seus múltiplos sons e sentidos”. Ainda, Maria Clementina Pereira Cunha, “Eternos dilemas Brasileiros” in *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, vol 14, n. 26, 2000, p. 312: “Assim, uma forma de interrogar fenômenos culturais que leve em conta sua historicidade tem alvos bem distintos das grandes interpretações e das perguntas retóricas: evita os velhos dilemas para achar, ao contrário, pequenos enigmas cotidianos que permitem desvendar alguns de seus significados. Ao invés de olhar a cultura (ou a nação) como totalidade, procura entender na pequena escala seus significados, atributos, rituais, processos de construção e negação de hegemonia, formas de troca simbólica através da leitura das ações e dos sinais deixados por atores sociais dotados de rosto, classe, gênero, raça, mergulhados em seu tempo, imersos em múltiplos conflitos”.

¹⁷ Cf. Alexandre Lazzari, *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas: Ed. da Unicamp/ Cecult, 2001. Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Martha Campos Abreu, op. cit. Regina Horta Duarte, op.cit. Sidney

indica o início de uma nova fase da cultura urbana e popular, em que a ficção dramática e as canções encontram novos suportes para sua difusão, são os marcos simbólicos utilizados para esta história do teatro musical brasileiro.

Em “A voz e o dono: indústria e diversidade”, acompanhamos como a voga do teatro musical se firmou desde a chegada do Alcazar e como transformou o cenário teatral carioca, operando uma grande mudança de escala nas dimensões das companhias e das produções. O teatro ligeiro e musical torna-se um negócio lucrativo e bem organizado a partir dos anos 70, acompanhando a trajetória de alguns dos principais empresários teatrais do período e a abertura de inúmeras companhias teatrais que tinham a opereta, a mágica, a revista e a burleta, entre outros gêneros, como seus principais produtos. Essa expansão formatou um campo de intensas trocas culturais, alimentado pela grande diversidade cultural, social e econômica dos artistas e trabalhadores que criavam, produziam e encenavam o produto teatro musicado.

Em “Protagonistas em conflito: o cômico, a diva e o empresário”, iremos acompanhar como os três principais empresários teatrais do período tentaram formar um cartel para proteger seus interesses comerciais diante dos atores e outros membros contratados das companhias, revelando uma intensa concorrência e a tentativa de estabelecer um controle mais efetivo sobre o negócio. A administração das empresas teatrais estava sujeita a uma série de tensões e confrontos advindos das relações de produção dentro e fora do espetáculo. As características dos gêneros em voga reservavam um lugar especial nas companhias para os primeiros cômicos e as primeiras atrizes-cantoras que eram os principais responsáveis pela comunicabilidade com as platéias através de suas performances e repertórios, nos quais as canções se sobressaem.

Por fim, em “Interpretando as canções: entre os palcos e as ruas”, vemos como a música popular, principalmente a canção popular, expandiu-se num contínuo movimento entre o palco e a rua, ampliando a popularidade dos gêneros ligeiros e incorporando-se a um cancionário de ampla divulgação que se torna um dos primeiros produtos culturais de difusão massiva.

Chalhoub e Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Sílvia Cristina Martins de Souza, op. cit.

Capítulo 1 – A voz e o dono: indústria e diversidade

“O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire”.

Moreira Sampaio¹⁸

Um negócio espetacular: trocando a partitura

Esta história começa com a chegada da opereta francesa ao Alcazar Lyrique, casa que revolucionou os hábitos do divertimento urbano no Rio de Janeiro ao trazer, diretamente da França, o formato bem sucedido das novas atrações teatrais e musicais que agitavam Paris e a Europa. A opereta-bufa *Orfeu nos infernos* (*Orphée aux enfers*) que inaugurou o gênero em Paris em 1858, vai aportar no Rio pelas mãos do empresário francês Arnaud, que com suas francesinhas implanta definitivamente o modelo dos café-concertos na cidade do Rio de Janeiro. Consagrada como gênero popular no Alcazar, a opereta vai inspirar uma onda de paródias em português que têm como marco a estréia de *Orfeu na roça*, escrita e encenada por Vasques, no Teatro Phenix Dramática em 1868¹⁹, que fez mais

¹⁸ Moreira Sampaio, *A Notícia*, 17 de dezembro de 1894, falando sobre a produção teatral apud Fernando Antonio Mencarelli. op. cit., p. 92.

¹⁹ Cf. Andréa Barbosa Marzano, *Scenas comicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*, op. cit. Antonio Herculano Lopes (org.), *Entre Europa e África: a invenção do carioca*, op. cit. Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, op. cit. João Roberto Faria, “O teatro cômico e musicado”, in *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*, op. cit. pp. 145-186, 569-612. Neyde Veneziano, “Espelho invertido”, in *O Percevejo - revista de teatro, crítica e estética*, op. cit., p.74-86. Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, op. cit. Walter Lima Torres Neto, *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX^e siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*, op. cit.

de 100 apresentações consecutivas. À moda das paródias segue-se a nacionalização da opereta ao longo da década de 70, que tem em Arthur Azevedo um personagem chave.

O Alcazar foi inaugurado em 17 de fevereiro de 1859 na Rua da Vala (Uruguaiana). Conhecido também de 1866 a 1880 como Teatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense, Alcazar Fluminense e, por último Teatro D. Izabel. Quando Joseph Arnaud inaugurou o Alcazar, o público não teria acolhido o empreendimento com entusiasmo. Arnaud suspendeu as récitas e embarcou para Paris, onde contratou um elenco francês. De volta, representou no Alcazar com enorme sucesso as operetas que iriam inspirar futuras paródias: “La Fille de Madame Angot”, “Barbe Bleu” e “La Belle Helène”²⁰.

Offenbach fundou o Bouffes-Parisiens em 1855. Em 1864 ele estava triunfando também no Alcazar. A expansão da opereta marcou os rumos do teatro produzido no Rio de Janeiro nas décadas seguintes. Na casa apresentavam-se também canções, danças, quadros vivos, vaudevilles, óperas bufas. Em 1877 o teatrinho foi restaurado e reinaugurado com o nome de Teatro D. Izabel, sob a administração do ator Martins, com a introdução de outros gêneros de espetáculos. Vendido em 1880 ao capitão Luis de Carvalho Resende, logo depois foi demolido, instalando-se em seu lugar uma padaria. A influência francesa no Rio e no Brasil não era nenhuma novidade. João Caetano fora ao Conservatório Dramático de Paris para imaginar um equivalente nacional, tinha em Talma uma de suas principais referências e encenava frequentemente o repertório francês. O Ginásio seguia a velha corrente Paris-Lisboa-Rio, procurando plantar aqui a marca do Gymnase.

Emilio Doux introduziu o vaudeville em sua estada em Portugal, e este teve grande recepção popular. Foi na reabertura do Ginásio em meados de 1846. Como os sócios quisessem investir mais a fundo nas óperas cômicas pelo sucesso obtido, Doux retirou-se da empreitada alegando que os atores do Ginásio não tinham condições de cantar²¹. Mas em 1850 estreará a ópera cômica *A barcarola* no Teatro D. Fernando, também com sucesso. No entanto, em Portugal o gênero alegre só vai se fixar em 1868 com o sucesso de *A Grande Duquesa*, traduzido por Eduardo Garrido, pela empresa Pinto Bastos. Essa estréia deu início

²⁰ Cf. Dados do *Guia das casas de espetáculos do corredor cultural e arredores*, do Centro de Documentação, Pesquisa e Informação de Assuntos Educacionais do Mudes. Perspectiva Universitária, Mudes, novembro de 1983 (CEDOC/Funarte), p. 5.

a uma transformação do teatro português²². Imediatamente outras companhias começaram a mudar seus repertórios, dedicando-se às operetas. Offenbach passara a fazer parte da cena portuguesa. No Rio, o sucesso das operetas já era de quase uma década.

A marca do teatro ligeiro no Rio de Janeiro também não começou com o Alcazar, apesar de ter nele um de seus marcos. Uma certa Companhia Francesa teve teatro próprio na década de 1830, com cantoras e atrizes, lembrando em muito o Alcazar. Dabadie fala da programação dos principais teatros que encontrou na cidade, o São Pedro de Alcântara e o Teatro de São Januário. O primeiro seria dedicado principalmente à música, à ópera, revezando-se companhias italianas e francesas. Sobre o último diz: “mais modesto, cultivava ordinariamente o pequeno repertório francês, isto é, os nossos melodramas, vaudevilles e pochades. Representam-se ali peças alegres do Variétés, do Palays Royal e os crimes dos boulevards. Isso é assaz agradável aos nossos compatriotas, que por instantes se acreditam reviver nesse Paris tão recordado, e agrada sobretudo a um ilustre habitué: o imperador D. Pedro. Sua majestade não satisfeito de ler as boas obras da literatura aprecia Scribe, Bayard, Dumersan, Barrière, Lefranc, Labiche e até Clairville”²³. Um decreto de 1841 concedia loteria anual por espaço de 4 anos à companhia dramática francesa do Teatro São Januário²⁴.

Aimée, a divette alcazarina que mais marcou sua passagem pelo Rio de Janeiro, conquistou a cidade com as canções *Rien n'est sacré pour un sapeur* e *Les noces de Madame Crac*. Pelo Alcazar também passaram artistas que depois se destacaram na cena brasileira como Suzana Castera (que vai se tornar a cafetina mais famosa do Rio de Janeiro), Rose Meryss (que ficou famosa como intérprete do Boccacio), Christina Massart e Blanche Grau. Pela platéia, passaram nomes ilustres da sociedade carioca, entre conselheiros, condes e barões, como: Conselheiro Silveira da Mota, Conde de Porto Alegre, Perdígão Malheiro, Barão de Cotegipe, Francisco Otaviano, Sizenando Nabuco, Barão do Rio Branco, Gaspar da Silveira Martins, senadores e deputados. Frequentada essencialmente por um público

²¹ Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 219.

²² Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., pp 228-229.

²³ F. Dabadie, *À Travers l'Amérique du Sud*, Paris, 1859, apud Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 219.

²⁴ Cf. Decreto n. 245 de 30 de novembro de 1841, apud Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 168.

masculino, a casa era parada obrigatória para intelectuais, artistas, boêmios, e escritores, como Machado de Assis, que, jovem, mesmo condenando o império do canção que se esboçava, immortalizou Aimée em uma descrição memorável: o “demoninho louro” - descrição atribuída por ele a um amigo.

Machado chegou a fazer campanha declarada através da imprensa para a moralização do Alcazar²⁵. Numa série de cartas escritas 27 de março e 10 de abril de 1864, na *Semana Illustrada*, sob o pseudônimo de Dr. Semana, Machado se dirigia alternadamente ao Sr. Dr. Chefe de Polícia e ao Ilmo Sr. Conselheiro Presidente do Conservatório Dramático pedindo que se inspecionasse “se tudo quanto por lá se diz está permitido e licenciado pela censura”: “Nesse estabelecimento, fuma-se, bebe-se, espirra-se, assobia-se, grita-se, berra-se, canta-se, dança-se, representa-se, e... mais nada, creio eu. Já se vê V. Excia que é um divertimento de mão cheia”. Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito?, perguntava-se Machado em artigo de 1861²⁶, lembrando as palavras de Victor Hugo, colocando-se ao mesmo tempo em prol de um teatro que as famílias pudessem freqüentar e que cumprisse sua missão edificante: “O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana”. O Alcazar, com a ousadia dos cafês-concerto, não correspondia ao decoro apropriado a uma arte com missão tão nobre, acreditava Machado, e era o único divertimento que, assemelhando-se às praças de touros, permitia o uso de chapéu, charuto, cerveja e raparigas ao redor das mesa: “Sou o primeiro a estimar que existam muitos estabelecimentos destes; mas não me acomodo com a idéia de que não vão a eles todas as classes da sociedade”, diz Machado a propósito das famílias honestas e decentes do Rio de Janeiro “que não podem ver um divertimento na corte, donde mal entendidos prejuízos e censuráveis preconceitos as afastam, proibindo-lhes a entrada”.

Movido pela censura moral, Machado trazia à tona um tema verdadeiramente importante para a mudança que representou a criação do Alcazar no cenário cultural da cidade: distinguir o teatro movido por uma missão social e nacional desse novo tipo de divertimento que chegava por importação. Como uma ferida num corpo são, que pedia

²⁵ Machado de Assis, *Chronicas (1859-1880)*. Rio de Janeiro/São Paulo: W. M. Jackson Inc. Ed., s.d., 1937, p. 250-266. As citações a seguir pertencem a esta série de cinco cartas publicadas na *Semana Illustrada* de 27 de março de 1864 a 1 de maio de 1864, assinadas com o pseudônimo de Dr. Semana.

medidas enérgicas, Machado recebeu o Alcazar: “Apesar de velho, não sou carranca e retrógado, e sei aplaudir todas as novidades que o estrangeiro nos traz, passando pela alfândega do bom senso, ou mesmo por contrabando, contanto que tenha uma capa de moralidade; mas quando essas novidades aparecem no mercado avariadas e cheias de água salgada, fico indignado, pergunto aos meus botões em que país estamos, convenço-me de que somos, na verdade, tidos por selvagens hotentotes, e imploro a Deus para que ilumine as cabeças que nos dirigem, afim de que apliquem o ferro em brasa, na ferida, que começa a chagar-se pelo veneno que lhe inoculam”.

Para além do mal comportamento, o vício que o Alcazar trazia era aquele que advinha de uma visão que declaradamente se descomprometia das missões edificantes reservadas ao teatro por literatos e intelectuais; que declarava seu objetivo de tornar-se entretenimento e diversão; e que se pautava pela regra de agradar as platéias, ajustando os espetáculos segundo seu sucesso comercial. O fato da novidade chegar ao Rio via Paris parecia incomodar ainda mais a Machado de Assis: “Este nosso Rio de Janeiro, Exmo., é o poço onde vêm cair todas as caçambas vazias do estrangeiro. Para felicidade dos nossos civilizadores, saem sempre com as tais caçambas cheias de dinheiro, e... deixam-nos com caras indefiníveis...”. Essa crítica à transformação do divertimento urbano em um mero negócio tinha sido melhor elaborada por Machado de Assis em artigo de 1861: “Não, o teatro não é uma indústria (...); não nivelemos assim as idéias e as mercadorias. O teatro não é um bazar (...)”. Para fazer dele uma escola de civilização, dizia então a propósito da criação de uma escola de artes dramáticas, o teatro não poderia ficar assim entregue à concorrência como mais uma mercadoria. Seria preciso uma intervenção pública a seu favor, pois sujeito às eventualidades da concorrência o teatro estava se tornando “uma coisa difícil e a arte uma profissão incerta”²⁷.

Na contramão dos projetos de literatos e intelectuais, o Alcazar, com seu sucesso, consolidava uma visão do espetáculo como divertimento urbano. Ao mesmo tempo que refletia a influência francesa nas elites locais, trazia a novidade de um teatro musicado que correspondia à demanda por divertimento gerada pela população heterogênea que se

²⁶ Machado de Assis. Diário do Rio de Janeiro in Machado de Assis, *Chronicas (1859-1880)*. op. cit.. p. 99.

²⁷ Machado de Assis. Diário do Rio de Janeiro in Machado de Assis, *Chronicas (1859-1880)*. op. cit.. p. 98.

instalava nas cidades em processo de modernização. Apesar de uma presença expressiva da elite local, o Alcazar tinha também um público heterogêneo. Duas cenas cômicas escritas por Vasques, *O sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *D. Rosa assistindo no Alcazar a um espetáculo extraordinaire avec Mlle. Rissette*, ainda que caricatamente, sugerem uma frequência ainda mais eclética para a casa. A personagem D. Rosa, movida pela curiosidade partilhada com todas as mulheres do Rio de Janeiro, impressionou-se com a variedade de espectadores da casa: o local era uma mistura de pessoas de todos os tipos, uma verdadeira “Arca de Noé”. Até o Imperador já tinha estado lá, lembrava Vasques²⁸.

Se o sucesso do Alcazar se devia em parte à modernização de costumes - ao menos esta era sua face mais polêmica -, por outro lado, devia-se também, e muito, à voga da opereta. Para compreendermos o sucesso alcançado pelo gênero lançado em meados do século 19 na França, e difundido nas principais cidades do ocidente, analisaremos dois aspectos complementares: o conteúdo dramático e suas especificidades enquanto espetáculo do gênero leveiro - que incluía, além de operetas, revistas de ano, mágicas, e cenas cômicas.

Décio de Almeida Prado e Silvia Cristina Martins de Souza nos mostram como a peça chave de Offenbach, *Orfeu nos Infernos*, traz, para além do espírito satírico e desconstrutor dos mitos gregos, aproximando-os do homem comum, a idéia de que a hipocrisia moral é movida pela manutenção das aparências diante da opinião pública: “Se compararmos a função do *raisonner* das comédias realistas com a do novo *raisonner* instituído por Orfeu, podemos perceber uma diferença significativa, pois esta personagem, revestida de novas feições, retirava simbolicamente das mãos dos literatos o direito de julgamento, transferindo-o para a opinião pública”²⁹.

A opinião pública vai se tornar um personagem chave nos inúmeros gêneros ligeiros, às vezes relacionada também com um personagem recorrente denominado Zé-Povinho, associando-se a ele para confrontar pontos de vista e firmar-se. A ela será reservado o papel de *raisonner*, de juiz dos fatos. É assim, por exemplo, em algumas das primeiras

²⁸ Cf. A característica heterogênea do público do Alcazar é apontada nos excelentes estudos de Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., e Andrea Barbosa Marzano, op. cit.

²⁹ Cf. Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., pp. 237-238.

revistas de ano, como em *O Rio de Janeiro em 1877*, de Arthur Azevedo e Lino d'Assunção, peça na qual Opinião, Zé Povinho e Um Espectador são os personagens principais³⁰. A revista de ano iria se firmar no gosto da platéia carioca apenas no início dos anos 80, mas é curioso notar que no ano da inauguração do Alcazar, 1859, estreara a primeira revista de ano brasileira *As surpresas do Sr. José da Piedade*. No entanto, a operação fundamental que se dá é que a este *raisonner* é facultada a mudança de opinião, ou a dúvida, ou a análise segundo múltiplas perspectivas. Zé Povinho, ou Opinião Pública, estão sempre colocados diante dos fatos, dos temas e das questões mais polêmicas da sociedade. A possibilidade de estabelecer-se como um território de confrontos e debates, incorporando a diversidade e a multiplicidade de visões e experiências do viver urbano, potencializa o sucesso de um gênero como a revista de ano³¹, ou das cenas cômicas, escritas por Vasques³².

O palco usado como tribuna pelos literatos-dramaturgos para a expressão de um ponto de vista, de uma escala de valores, de um projeto nacional, ganhava rivais à altura na competição pelo interesse das platéias. Os personagens, situações e questões que iriam ocupar os palcos de operetas, paródias e revistas emprestavam suas vozes para um diálogo mais amplo com a platéia heterogênea, em vez de transformá-la num alvo de seu ponto de vista. Flagradas no calor das ruas, as opiniões que subiam ao palco polissêmico do gêneros ligeiros, ainda que sujeitas a sínteses conclusivas segundo a opinião do autor, ecoavam as contradições da sociedade, ao contrário do discurso homogêneo que se pretendia escolar, formador, moralizante. Não que os temas morais não voltassem e não pautassem os temas abordados pelos gêneros ligeiros, mas, por meio de outras operações próprias a eles, e a cada um deles em sua particularidade, agora sendo capaz de tomar a cena um campo abrangente e múltiplo.

A especificidade teatral desses gêneros ligeiros talvez seja tão ou mais importante que o conteúdo dos temas em foco. No Alcazar, lembra Machado de Assis, fumava-se, bebia-se, espirrava-se, assobiava-se, gritava-se, berrava-se, do lado da platéia. Comportamento próprio da praça de touros, das apresentações em festas e feiras ou do

³⁰ Cf. Arthur Azevedo, "O Rio de Janeiro em 1877" in *O Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo I, p. 321-390

³¹ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

³² Cf. Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., p. 253.

recentíssimo circo. Enquanto no palco, cantava-se, dançava-se, representava-se. Já se vê V. Excia que é um divertimento de mão cheia. Os números de cantos, danças e as outras atrações, entre elas as operetas, introduziam uma série de elementos multisensórios que pediam do espectador algo mais do que sua moralidade. Um outro repertório de informações próprio da performance espetacular entrava em jogo na disputa pelos sentidos expressos pela cena. Linguagens sonoras, rítmicas, corpóreas, visuais promovem outros campos de expressão e confronto. Uma pernada de canção, uma roupa colada ao corpo ou um acorde de lundu podiam proporcionar discussões morais, estéticas, culturais tanto quanto um longo monólogo lavrado em gabinete.

Os gêneros ligeiros souberam explorar a linguagem própria da performance cênica, investindo na espetacularidade, indo além dos limites da dramaturgia textual. A dramaturgia escrita caracterizava-se como um texto que se tornava lugar de expressão de distintas visões, mas também a coreografia, a cenografia, a sonoplastia poderiam ser vistas como textos. A canção ainda se associava à poesia, mas a música não-cantada e todos os outros elementos constitutivos do espetáculo compunham uma espécie de escritura cênica, sujeita a tantas e tão variadas leituras quanto os monólogos e diálogos emitidos no palco. A percepção da composição do espetáculo através desse conjunto de elementos, aliada à redefinição do papel do diretor que se torna um encenador, é que fará emergir no final do século o conceito da *mise en scène* moderna, que, por sua vez, desdobrou-se em conceitos como o de dramaturgia e escritura cênica próprios às análises teatrais contemporâneas³³. Por revelar a compreensão dessas dimensões do espetáculo é que Arthur Azevedo poderia ser visto como um precursor da encenação moderna no teatro brasileiro em suas revistas de ano, como defende Rubens José Souza Brito³⁴.

O gênero alegre certamente era resultado da presença de orquestras ao vivo, da força das performances vocais e corporais das e dos intérpretes com seus bailados e

³³ Sobre os conceitos de dramaturgia cênica e escritura cênica ver Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. Marco de Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Usher, 1997. Margot Berthold, *História mundial do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

³⁴ Cf. Rubens José Souza Brito, "A atualidade de Arthur Azevedo, precursor do teatro moderno brasileiro" in *Cadernos da Pós-graduação*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, ano 3, vol. 3, n. 2, 1999, pp. 58-62. Rubens José Souza Brito, *A Linguagem teatral de Arthur Azevedo*, op. cit. Arthur utilizou-se do conceito de

cançonetas, e da busca de uma utilização menos limitada e sisuda dos elementos de composição do espetáculo: dos figurinos à cenografia. Música e *mise en scène* eram o segredo da receita da opereta, ensinava Arthur Azevedo³⁵. A mesma fórmula valeria para a revista de ano e para a mágica. O investimento nas peças de cenografia era alto. A longa vida de um gênero como a mágica, que fazia grande sucesso entre o público desde a época de João Caetano, é avaliada por Arthur Azevedo numa série de artigos no final dos anos 90. Comandado pelos grandes cenógrafos da época, como Carrancini e Coliva, as montagens tinham alto custo. Ao falar sobre a encenação da mágica *Cornucópia do Amor*, primeira peça do gênero escrita por Moreira Sampaio, e estreada em 1894, Arthur Azevedo faz uma série de críticas a seu amigo pela dramaturgia, mas elogia a cenografia: “É um extraordinário artista o Carrancini! Quando ele aqui apareceu em 1885, com o *Gênio do fogo*, eu supus que a sua opulenta fantasia ficasse completamente esgotada depois de imaginados e concluídos os numerosos cenários daquela mágica. Entretanto, durante nove anos ele tem pintado sem interrupção para os nossos teatros, e, que eu saiba, nunca se repetiu! O seu forte são justamente os cenários de mágica – os palácios encantados, deslumbrantes de ouro, estofos e pedraria, de uma arquitetura revolucionária, só dele, - as praças exóticas de cidades imaginárias, - as cavernas tenebrosas, - os bosques misteriosos, - as grutas infernais, etc. (...) há flores que se transformam em estrelas, colunas que giram, águas que jorram, grupos maravilhosamente combinados (...) Só para admirar os cenários do Carrancini, que leva o público de surpresa em surpresa, todo o público do Rio de Janeiro irá ao Santana; e se a nova empresa Heller e Colás dispendeu trinta contos de réis com a *Cornucópia do amor*, o que acredito, é muito provável que ganhe sessenta”³⁶.

Ao falar sobre a montagem da revista *Jagunço* de sua autoria, estreada em fevereiro de 1898, Arthur Azevedo diz que só a cena final, a apoteose, feita por Carrancini custara mais de cinco contos de réis: “a cenografia, propriamente dita, não é cara, o que é caro, muito caro, são os panos, o madeiramento e o pessoal de carpintaria”³⁷. Coliva, outro

mise en scène em *O Bilontra*, de 1886, e depois traduziu por encenação em *Mercurio*, de 1887. O termo *mise en scène* já vinha sendo usado em produções teatrais anteriores.

³⁵ João Roberto Faria, *Idéias Teatrais*, op. cit., p. 172.

³⁶ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 13 de dezembro de 1894.

³⁷ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 3 de novembro de 1898.

cenógrafo italiano que fez carreira no Rio de Janeiro, também ganhava destaque nas críticas e no reconhecimento popular, como em o *Rio nu*, de Moreira Sampaio de 1896, na qual trabalhou com Carrancini³⁸. As montagens engenhosas e de grande cenografia atingiam altos custos. *Rio nu* da Empresa Fernandes, Pinto & C. dispendeu mais de 40 contos de réis. Arthur também reconhecia na encenação de *Tim tim, fim de século*, uma remontagem de Sousa Bastos, todos os elementos para agradar: “pilhéria a rodo, papéis bem desempenhados, encenação luxuosa, vestuários bonitos, música saltitante, etc.” Arthur Azevedo faz algumas ressalvas ao que julgava ser um pouco mais de pimenta do que de sal no tempero empregado por Sousa Bastos, mas reconhece que o diretor e empresário “conhece o paladar do seu público”³⁹. Para Arthur Azevedo uma peça de grande espetáculo não podia dispensar as pompas da encenação, “é preciso regalar e arregalar os olhos do espectador, deslumbrá-lo, aluciná-lo, e a esse resultado não se chega sem despender grandes somas”. Mais adiante no mesmo artigo de 1898: “Não! Não condenemos o luxo da encenação, porque raro é o caso em que o público, atraído principalmente por ele, não compense e recompense à farta os sacrifícios feitos”⁴⁰.

Ambientando-se numa cidade com grande interesse musical, as canções do Alcazar ganharam destaque em sua programação, tornando famosas as atrizes-cantoras importadas da Europa. O canção tornou-se o emblema de toda a transformação proporcionada pela casa, com sua liberdade e sensualidade movida a acordes excitantes. Os calorosos debates travados pela imprensa em torno da revolução ou da perversão moral que o Alcazar representava, ajudam-nos a compreender os significados que uma “pernada de canção”, como diria o cômico Peixoto, podiam adquirir numa sociedade como a fluminense de meados do século 19. Ancorado no humor e musicalidade, o repertório da casa tinha a capacidade de ampliar seu público para além dos freqüentadores habituais, pela vocação de transmissão que é característica da anedota e da canção. Muitas boas famílias, reconhecidas por Machado de Assis, não o freqüentavam, mas compravam os livrinhos com canções do Alcazar ou seguiam as modas ditadas pelas alcazarinas. As canções divulgadas na casa,

³⁸ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 9 de abril de 1896.

³⁹ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 7 de novembro de 1895.

⁴⁰ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 27 de janeiro de 1898.

ainda que fossem compreendidas apenas pelos membros da elite que falavam francês - e Machado de Assis inclui entre eles o Chefe de Polícia a quem direciona suas cartas -, repercutiam suas letras de duplo sentido e investiam nas personalidades provocadoras e moralmente ambíguas das divetes-cantoras, pois é certo também que a prostituição associou-se desde cedo as casas de diversão no estilo do Alcazar.

Ao afirmar a opereta e a empresa de espetáculos de diversão urbana, o Alcazar revelou o interesse de um amplo público pelo teatro musical. A tendência já havia sido percebida pelas companhias teatrais que andavam às voltas com sua viabilidade econômica. Empresários e artistas, apesar de suas convicções artísticas, incluíram os novos gêneros musicados no repertório de suas companhias. Ao trazer Vasques para a Companhia e abrigar suas cenas cômicas e encenações, o Ginásio Dramático dava sinais da necessidade de ampliar seu público através de um repertório bem mais eclético que aquele ditado por seus princípios realistas⁴¹. Preocupados com as contas e os ganhos com seu negócio, alguns empresários teatrais viviam o conflito de dedicar-se a um repertório avalizado pelos literatos, através da imprensa ou do Conservatório Dramático, ou buscar o veredicto das bilheterias, que cancelavam o produto ao gosto das platéias heterogêneas da cidade. Um e outro raramente equivalentes.

As atrações dramático-musicais, no entanto, já há muito faziam parte dos espetáculos que se dirigiam ao público citadino. Uma das melhores ilustrações a esse respeito é o sucesso que a Barraca do Teles, armada na Festa do Divino, fazia com todos aqueles que se dispunham a pagar os parcos 500 réis da atração popular (vale apontar aqui que o ingresso para uma casa tipo café-concerto na década de 80 como o Eldorado era de 1000 réis, portanto também acessível a amplas camadas da população⁴²): “a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem das letras”, como dizia Mello Moraes Filho, inclusive a nata da geração romântica, como Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Paula Brito, toda a Petalógica, e mesmo o grande João Caetano, que tratava o Teles como um colega, discutindo com ele sobre o ofício do ator. Em seu artigo sobre a Festa do

⁴¹ Cf. Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit.

⁴² Cf. Raul Pompéia, *Crônicas do Rio*. Rio de Janeiro, SMC, 1996. p. 28.

Divino, em que fala sobre a Barraca do Teles⁴³, Mello Moraes nos conta que Vasques teria tido no Teles um de seus primeiros mestres e empresários, tendo feito ali parte de sua formação atoral. Talvez por isso ele estivesse preparado para enfrentar o sucesso importado, para traduzir-lhe em termos mais populares, quando estabeleceu a paródia das operetas como a nova onda de sucesso nos teatros⁴⁴.

Vasques resolvera montar a própria companhia. Reunindo outros ex-integrantes do Ginásio, como Heller e Areias, cria o Teatro Phenix Dramática. Com essa companhia, Vasques escreve e encena em 1868 *Orfeu na roça*. O motivo da paródia seria a opereta *Orfeu nos infernos* ambientada no universo rural brasileiro. A propriedade com que Vasques teria conduzido a paródia foi elogiada pela crítica⁴⁵. O sucesso alcançado foi igualmente registrado e admirado. As críticas, no entanto, acusavam a febre de lucros que vinha movendo alguns empresários. Poucos dias depois, registrava a imprensa, Orfeu já teria enriquecido Vasques e a associação formada pelos artistas da Phenix, que estava às voltas com decidir em que investimentos aplicar os lucros: “(...) lá pela rua da Ajuda correm as coisas em maré de prosperidade – enchentes ou antes invasões sucessivas -, bilhetes a prêmio alto e fixo -, empurrões de toda a casta para alcançar uma cadeira de frente -, e outras coisinhas que seguem de perto os espetáculos que dão no gotto de uma população inteira”⁴⁶. A concorrência popular e a busca dessa fórmula para dar no gotto das platéias iria a partir daí balizar boa parte da produção cênica das companhias, deixando o *raisonner* literato em busca da opinião, ou opiniões, do público citadino.

A morte de João Caetano em 1863 e a estréia espetacular de *Orfeu na roça* em 1868 constituíram marcos para uma nova fase do teatro produzido e encenado no Rio de Janeiro⁴⁷. Uma nova geração de empresários e artistas, a afirmação das paródias e das

⁴³ Cf. Mello Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1979, pp. 39-45. Martha Campos Abreu, op. cit., pp. 74-128.

⁴⁴ Para o estudo da repercussão da estréia de *Orfeu na Roça* e sobre a voga dos repertórios ecléticos nos teatros do Rio de Janeiro a partir de meados dos anos 60 ver estudo de Silvia Cristina Martins Souza, op. cit., pp. 223-297. Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, op. cit., pp. 87-114. João Roberto Faria, “O teatro cômico e musicado”, in *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*, op. cit. pp. 145-186, 569-612.

⁴⁵ Cf. Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., pp. 235-239.

⁴⁶ *Jornal do Commercio*, 9 de novembro de 1868, apud Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., p. 236.

⁴⁷ Décio de Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

operetas, seguidas pela chamada nacionalização do gênero e a proeminência de novas casas de espetáculo que se afirmavam com os gêneros ligeiros transformariam a cena teatral local, imprimindo-lhe uma nova dinâmica: ampliando seu público, estimulando o aparecimento de novas companhias que se especializam em gêneros musicais ou se definem como de repertório eclético, incrementando seu caráter empresarial. Uma onda de internacionalização crescente atropelava os planos dos cultores do teatro nacional. As companhias estrangeiras que incrementavam suas turnês pela América com a aceleração dos transportes marítimos tornaram o Rio uma parada obrigatória. Os empresários e artistas portugueses que tentavam firmar carreiras e obter rendimentos com facilidade entre Brasil e Portugal não se importavam de inspirar-se nas modas parisienses para lançar autores, estrelas e novas fórmulas de apelo popular. A paródia e a nacionalização dos gêneros pelos autores locais ampliaram ainda mais as possibilidades de ganhos das companhias formadas no Brasil.

Um relatório apresentado pelo Império do Brasil no ano de 1873 dedicava um capítulo à vida teatral da cidade. Em 1873 a capital do Império tinha 10 teatros: 3 de grandes dimensões (Lyrico Fluminense, D. Pedro II e S. Pedro de Alcântara), 2 menores (Gymnasio e S. Luiz), 3 campestres ou populares (Alcazar, Phenix Dramática e Cassino Franco-Brésilien) e 2 salas de espetáculos (S. Christovão e Botafogo)⁴⁸. Em outro trecho do relatório é mencionado ainda o Théâtre Lyrique Français⁴⁹. As peças de gênero ligeiro se concentravam nos teatros denominados pelo relatório oficial como populares: no Alcazar espetáculos oferecidos por companhias francesas, no Phenix, companhias nacionais, e no Cassino, ainda segundo o relatório, por uma e outra. “Artistas líricos, franceses e italianos, ou dramáticos franceses, italianos e espanhóis, entre os quais têm figurado as maiores celebridades européias, aportam freqüentes vezes ao Rio de Janeiro, graças à facilidade e rapidez das comunicações transatlânticas, e aparecem na cena dos teatros desta cidade”. O relatório aponta ainda a existência de teatros em todas as capitais das províncias, “assim como em muitas cidades e vilas”, como também a recente criação do Conservatório Dramático, a futura criação de um teatro de ópera, dos projetos de um teatro normal e de um curso de arte

⁴⁸ Cf. “Teatros” in *O Império do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Viena d’Austria*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1873, pp.342-343.

⁴⁹ Cf. *O Império do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Viena d’Austria*, op. cit., p. 367.

dramática, por iniciativa do governo que “trata de organizar o teatro brasileiro e erguê-lo ao nível da civilização do Império”.

O incremento da atividade teatral a partir da década de 70 se refletia também numa intensa atividade de amadores. Os grupos amadores e as sociedades particulares tiveram papel importante na transformação da cena cultural da cidade, transformado o amadorismo numa espécie de culto das artes cênicas no seio das classes mais favorecidas para não haver o risco de envolvimento com o meio profissional, por um lado, e num campo de expressão do verdadeiro amador, por outro, estendido a todas as classes, exercitando as várias possibilidades de criação da arte dramática ou ensaiando passos numa carreira almejada. O amadorismo iria se transformar no final do século 19 em uma das forças do teatro realizado no Rio de Janeiro.

Criada em 23 de agosto de 1876, mas tendo seus estatutos aprovados em 13 de março de 1877, a Sociedade particular Recreio Dramático Riachuelense⁵⁰ estabeleceu-se em Riachuelo, no Engenho Novo, com o objetivo de “promover entre seus associados o recreio e a instrução por meio de representações de dramas, tragédias, comédias, etc.” A Associação Dramática Particular Gil Vicente era uma sociedade de beneficência, “humanitária e recreativa”. Seus estatutos previam que seria formada por indivíduos de reconhecida moralidade e profissão honesta e decente. Seu principal fim era “concorrer por meios pecuniários e artísticos para o seu próprio engrandecimento e para beneficiar todas as associações de beneficência do Império”. Nesse intuito ela daria quatro espetáculos dramáticos anuais, sendo um em benefício da Caixa de Socorros de D. Pedro V, outro em benefício do Asilo de Inválidos da Pátria e dois em benefício de seus cofres; “bem assim os mais espetáculos possíveis em benefício de associações de beneficência”⁵¹.

⁵⁰ Decreto n.6519, de 13 de março de 1877. Aprova os estatutos da Sociedade particular Recreio Dramático Riachuelense in *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Tomo XXV, Parte I e II, vol I, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1877, pp. 179-184. Compunha-se de sócios brasileiros e estrangeiros, divididos em acionistas, contribuintes e prestantes, que tinham direito aos divertimentos oferecidos pela associação por 5 mil réis por espetáculo. Prestantes eram aqueles que contribuíam “com seu talento ou aptidão” para as representações, ficando assim isentos das contribuições (por espetáculo e para filiação). Constituía fundo da Sociedade um terreno na rua Ana Nery na Estação Riachuelo e o teatro que nele se edificava à época de sua fundação, o que equivalia a vinte contos de réis, que forma divididos em duzentas ações de cem mil réis cada uma. A sociedade daria divertimentos ou espetáculos com intervalos razoáveis ao longo do ano.

⁵¹ Decreto n. 4625, de 7 de novembro de 1870. Aprova os Estatutos da Associação Dramática Particular – Gil Vicente in *Collecões das Leis do Império do Brazil de 1870*. Tomo XXX, Parte I, Rio de Janeiro, Typ.

A Sociedade Grêmio Dramático Familiar S. João Batista⁵² foi criada em 1878, fundada com prédio próprio na rua Imperial, em Todos os Santos, freguesia do Engenho Novo. Entre seus objetivos estavam promover, com récitas quinzenais ou mensais, diversão e instrução aos sócios e famílias; dar aulas de música ao sócios, afim de ter um orquestra própria; estabelecer uma biblioteca. Tinha também um corpo cênico. Competia à diretoria, composta de 7 membros, entre eles o diretor de cena, a escolha do drama, comédia ou ópera a ser representada. Ao diretor de cena competia dirigir os ensaios, distribuir os papéis, avaliar as peças propostas para apresentação, conservar todo o material do teatro (cenário, mobília, guarda-roupa, instrumentos, biblioteca etc.) e providenciar tudo que for necessário para os sócios em cena, entre outras obrigações. O Grêmio Dramático Familiar São João Batista foi criado com duração prevista de 20 anos, mas fez liquidação amigável de sua sociedade anônima em 1892⁵³.

Nacional, 1870, pp. 575-576. A Associação é composta de duas classes de sócios: os artistas, ou “cênicos”, e dos contribuintes. “A primeira envidará todos os seus esforços e trabalhos artísticos para abrilhantar a Associação no desempenho das composições dramáticas que tiverem de ser levadas à cena; a segunda concorrerá com meios pecuniários determinados nestes estatutos para se levarem a feito as récitas dramáticas (...). A sociedade escolherá um teatro da Corte para conseguir seus fins. A primeira classe de sócios (cênica) é composta por quatorze pessoas. Os sócios cênicos elegerão um dentre eles para ser o diretor, que se representará na Diretoria da Associação”. Os sócios cênicos sujeitam-se aos estudos e ensaios “sem que tenham direito à recusa do desempenho de qualquer destas obrigações”. O estatuto prevê ainda o pagamento de multas crescentes (500 réis, mil reis) na primeira e segunda vez em que “por negligência, má vontade ou escusas frívolas, se esquivar aos deveres que lhe são prescritos neste artigo”. Na terceira vez haverá a admoestação de seu diretor respectivo perante todo o corpo cênico e na quarta vez será eliminado, ouvido o diretor.

⁵² Decreto n.6979, de 20 de julho de 1878. Aprova os estatutos do Grêmio Dramático Familiar S. João Batista in *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Tomo XXI, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1879, pp. 400-406. O fundo de suas ações foi empregado na compra do terreno e construção do teatro à rua Imperial. A sociedade compunha-se de sócios acionistas, contribuintes, beneméritos e honorários. Aqueles sócios que contribuíam um número de vezes com seu trabalho no corpo cênico da sociedade poderiam se tornar beneméritos ou honorários.

⁵³ Ata da Assembléia Geral Extraordinária do Grêmio Dramático Familiar São João Batista, 22 de novembro de 1892. Livro 71. Registro 1968. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. No dia 17 de novembro, reunidos na sede do Grêmio, rua Imperial número 10, os acionistas Tenente Coronel Quirino da Costa Araujo, Francisco Angelo Agostinho dall’Orto, Anatolio Barros Figueira, Lucidio Lago, Eugenio Nunes Pires, Mariano José Machado Filho entre outros. Reuniram-se para tratar da liquidação amigável da sociedade que estava abandonada e seu edifício danificando-se dia a dia. “O diretor Martins Penha diz que em fevereiro do corrente ano vendo o edifício da sociedade fechado e em abandono resolveu tomar conta das chaves do edifício que se achavam igualmente em mão do acionista Capitão Tenente Militão e assim procedendo alugou o edifício a uma sociedade de recreio denominada Club dos Íntimos da qual fazem parte alguns acionistas da nossa sociedade, tendo recebido os aluguéis de nove meses na importância de quatrocentos e cinqüenta mil réis, da qual dispendeu duzentos e vinte e sete mil e oito centos réis com as décimas do prédio, anúncios e com a remoção de objetos da parte desabada do edifício, conservando em seu poder o saldo existente”. Como boa parte dos convocados não comparecia mais às reuniões, anunciou-se no Jornal do Comércio e convocou-se esta assembléia que mesmo sem quórum podia deliberar sobre a liquidação da sociedade. O que foi feito.

O ator Eduardo Corrêa Leite deixou entre seus papéis quando faleceu na Casa dos Artistas uma espécie de pequena biografia⁵⁴. Nela, Leite, que chegou se projetar entre os atores do início do século, como atesta a lembrança de Luiz Edmundo, conta como iniciou sua profissionalização entre os amadores⁵⁵. Nascido no interior de São Paulo, vivia no Rio de Janeiro com empregos no comércio, como vassoura da Casa de Café de Leite de Campos & Cia (rua São Bento), recebedor de guias da Casa de Café de Bruno & Cia (rua da Quitanda) ou recebedor da Casa Cardoso & Cia (rua Municipal n. 2). Trabalhava apenas 3 horas por dia nesse gênero de comércio. No tempo que sobrava resolveu estudar e entrou para o grupo dramático Congresso da Cidade Nova de um de seus colegas de aula noturna. Como sócio do corpo cênico do Congresso da Cidade Nova estreou com o monólogo *O Sr. Bento dos pontinhos*. A partir daí passou com entusiasmo a participar de todas as récitas mensais do grupo. Agradou tanto que em pouco tempo foi eleito diretor e ensaiador do Congresso. Arthur Azevedo, Figueiredo Coimbra, e outros jornalistas, compareceram, a convite, a uma festa de aniversário do grupo. Gostaram tanto de sua participação que o convidaram a fazer parte de um grupo regular. Em pouco tempo, Eduardo Leite estreava no Teatro Recreio Dramático do empresário Dias Braga.⁵⁶

⁵⁴ Cf. Cansilná, “Achado Precioso” in *Casa dos Artistas – Boletim Especial*. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, agosto de 1937, s/p.

⁵⁵ “Há o Eduardo Leite, um gigante, com voz de trovão, mas de cujo talento pode-se dizer que não é medido pela sua altura, nem pelo volume de sua voz”. Cf. Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, op. cit., p. 166. Nascido em Guaratinguetá, São Paulo em 1867, Eduardo Leite veio para o Rio com sua mãe aos 9 anos, depois da morte do pai. Como faltou-lhes dinheiro para manter-se exclusivamente estudando, empregou-se como caixeiro de uma venda na rua do Catete e depois numa casa de pastos na rua da Imperatriz. Chegou a gerente de uma padaria na rua da Assembléia. Mas, por conta da febre amarela, voltou para o interior de São Paulo para tratar-se. Curado estabeleceu-se no Rio como empregado do comércio.

⁵⁶ No mesmo dia de sua admissão, em abril de 1888, trabalhou como figurante no drama *Castelo do Diabo*. Durante três meses atuou sem uma fala, como figurante. Quando a companhia fazia a segunda apresentação do drama sacro *Os Milagres de Santo Antonio*, o ator Peret que fazia o papel de Frade do Turíbulo adoeceu repentinamente, e como não havia nenhum ator fora de cena, Ferreira de Souza, então diretor de cena, perguntou a Dias Braga o que fazer. Ele respondeu: “Dá o papel, que não vale nada a esse aspirante comprido que está ficando crônico na figuração... Como é mesmo que ele se chama?...”. “Ninguém sabia”, conta, “O papel foi entregue ao ‘aspirante comprido’, que se agarrou a ele com unhas e dentes, tanto que no dia seguinte o ‘aspirante comprido’ passou a se chamar Eduardo Leite e foi muito cumprimentado por todos os seus colegas e até pela empresa que lhe fez o ordenado mensal de trinta mil réis. Daí por diante entrou em todas as peças do vastíssimo repertório do Dias Braga (*porém falando*) a ponto de muitas vezes ter de substituir, a última hora, os principais atores, em seus papéis”. Em três meses e meio ele conta, seu ordenado foi aumentado sucessivas vezes, ganhando 12 aumentos consecutivos, chegando a um ordenado de 350 mil réis. Eduardo Leite registrou em suas lembranças todos os aumentos: de 30 a 50, de 50 a 70, de 70 a 100, de 100 a 120, de 120 a 150, de 150 a 170, de 170 a 200, de 200 a 220, de 220 a 250, de 250 a 280, de 280 a 320, de 320 a 350. op. cit., s/p. Sua saída da companhia de Dias Braga se dá quando “por causa de um pertence de cena, Leite teve uma questiúncula com o contra-regra.

O relatório do Império de 1873, mencionado acima, trazia um dado importante: contavam-se na cidade 8.943 casas de negócio, sendo 1.680 nacionais e 7.263 estrangeiras. O relatório dizia ainda que, comercialmente falando, a capital do Império era a principal praça mercantil da América Meridional, perdendo na América do Norte apenas para a cidade de Nova York. O relatório aponta assim para duas características importantes da atividade teatral: a internacionalização da cidade e dos negócios e o incremento da atividade teatral com sentido empresarial.

A invasão estrangeira nos palcos, que atendia um público heterogêneo, mas tinha certamente nessa massa de negociantes e imigrantes estrangeiros uma parcela significativa de seu público, foi vista com muito maus olhos pelos contemporâneos que apostavam no desenvolvimento de um teatro nacional, com dramaturgia, temática e realização nativas. Uma geração de escritores que se dedicou à dramaturgia como parte de seu projeto de criação de uma literatura nacional foi aos poucos se afastando dos palcos, como o próprio Machado de Assis. Nas próximas décadas a tensão criada por essa internacionalização crescente vai ser mencionada em praticamente todas as análises que se ocupam do teatro no Rio de Janeiro, apontada sempre como uma das causas do que seria uma decadência do teatro nacional. Em célebre artigo de 1873⁵⁷, Machado de Assis faz um retrato desalentador do cenário teatral carioca: o domínio do canção, da cantiga burlesca ou obscena, da mágica aparatosa “tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores”. Machado prossegue: “(...) os empresários e artistas, amedrontados pela concorrência que lhes faziam os franceses da Rua da Vala, já então haviam sentido a necessidade absoluta de nacionalizar a opereta, e nacionalizada a opereta, ela absorveu e confundiu todos os gêneros e todas as aptidões do palco (...)”. A relação das causas da decadência, segundo Machado, seriam: o Alcazar “que desviou para a bambochata a atenção do público”, a imprensa que aplaudia tudo sem critério, os atores que se deixaram levar, sem protestar, os autores e tradutores que seguiram todas as receitas, as aberrações do gosto do público, a facilidade

que estava sendo protegido por alguém, e vendo-se desautorizado despediu-se”. Desde então fez parte de diversas companhias no Rio e em outros estados.

⁵⁷ Assis, Machado. “Notícia da atual literatura brasileira”, *O Novo Mundo*. Rio de Janeiro, 24 de março de 1873 in *Critica*, Rio de Janeiro, 1910, pp 24-25.

“com que se arvoram em atores, indivíduos que tentaram todas as profissões sem acertar em nenhuma”, a falta de contratos entre empresários e artistas, a ausência de legislação teatral.

Lida a contrapelo, a lista de fatores mencionadas por Machado pode revelar um movimento ascendente de um outro teatro, diferente daquele em que o escritor acreditava. O domínio do canção, da cantiga burlesca ou maliciosa e da mágica aparatosa revelam a afirmação de gêneros que investem na espetacularidade e nos múltiplos textos da cena, falando sim para outros sentidos que não o do juízo moral: a cenografia mirabolante das mágicas, a performance bem-humorada e transgressiva das canções e das coreografias. Falar aos instintos (inferiores) e não à razão (superior) seria um dos pontos de repulsa de Machado. Percebendo o sucesso do empreendimento da Rua da Vala, os empresários e artistas nacionalizaram o produto importado, reconstruindo-o através da paródia. O enorme sucesso influencia todos os gêneros e todas as aptidões do palco. O Alcazar ofereceu para o público uma nova opção de divertimento cênico que se pautava por uma aposta na espetacularidade, a imprensa aplaudiu, os atores, autores e tradutores aderiram e seguiram as receitas. A expansão desses novos empreendimentos absorveu indivíduos que encontraram no teatro um meio de sobrevivência através de talentos especificamente musicais ou atorais. Com relação às condições de produção, a falta de contratos entre empresários e artistas e a ausência de legislação teatral tornavam essa nova empresa um território tenso na administração de interesses entre empresários e empregados, tema que trataremos mais atentamente mais à frente.

Arthur Azevedo é um personagem emblemático do período. Sua trajetória intelectual e artística no Rio de Janeiro coincide com essa fase do teatro brasileiro, tendo sido iniciada nos anos 70 e terminada apenas com sua morte em 1908. Ele vive todas as ambivalências inerentes aos artistas da cena no período e as formula em uma série de artigos e debates com seus contemporâneos que nos permitem reconhecer o quanto essa geração antecipou as questões em torno da produção cultural massiva. O Alcazar e o Phenix disputaram o direito de representar a paródia de Arthur Azevedo inspirada em *La fille de Mme. Angot*. *A filha de Maria Angra* teve mais de 100 apresentações consecutivas e rendeu alguns contos de réis para o então novato escritor e tradutor Arthur Azevedo. Apesar de suas dúvidas e conflitos pessoais na relação com os gêneros ligeiros, Arthur Azevedo foi o autor

mais expressivo a se dedicar a paródias, operetas, revistas de ano e burletas, e por isso foi alvo de pares como Coelho Neto e Cardoso da Mota que o acusavam de ser um dos responsáveis pela decadência do teatro nacional⁵⁸. Arthur se defendia argumentando que quando chegou ao Rio em 1873, vindo do Maranhão, com 18 anos, as paródias e operetas já tinham se firmado no cenário carioca. A filha de Maria Angu não fora, portanto, o início dessa “decadência” como queriam seus críticos. No artigo *Em defesa*, de 1904, Arthur Azevedo lembra que no ano de sua chegada ao Rio já se contavam várias paródias encenadas, como a *Baronesa de Caiapó*, paródia de Grã-Duquesa de Gerolstein, encenada por Furtado Coelho no Teatro São Luís, para fazer frente ao sucesso do Alcazar, e mais outras duas paródias de *Barba Azul*, uma do jornalista Joaquim Serra, seu padrinho no Rio, e outra de Augusto de Castro. Arthur sugere também no mesmo artigo que até Machado de Assis podia ter colaborado anonimamente numa paródia de *A dama das camélias*, denominada *Cenas da vida do Rio de Janeiro*⁵⁹.

No início da década de 70, a Companhia Phenix Dramática passa a ser dirigida por Jacintho Heller, tendo Vasques como seu grande ator cômico. A companhia se firma junto ao público com seu repertório eclético. Sob a direção de Heller, a Phenix vai durar 23 anos, até se dissolver em 1893, especializando-se em operetas, mágicas e revistas. *A filha de Maria Angu* foi um dos grandes sucessos da companhia. Arthur Azevedo conta que escreveu-a por desfastio, sem intenção de vê-la encenada. Visconti Coaraci leu-a e pediu para mostrá-la a dois empresários, que disputaram o manuscrito. Venceu Jacintho Heller. A peça deu centenário e seu êxito, diz Arthur, condicionou definitivamente sua relação com o teatro ligeiro, que em muito contribuía para o sustento de sua família. No mesmo artigo *Em defesa*, Arthur sai em defesa também de Heller criticado pelo ex-ator Cardoso da Mota, que deixara o teatro e tornara-se jornalista.

Segundo Cardoso da Mota a paródia teria iniciado a decadência do teatro nacional pelas mãos do pouco escrupuloso empresário. O empresário, no entanto, “depois de milionário várias vezes”, estaria então, em 1904, expiando seu crime “no arrastar de uma

⁵⁸ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

⁵⁹ Cf. Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O País*, 16 de maio de 1904, e “Carta a Coelho Neto”, *A Notícia*, 17-18 de fevereiro de 1898 in João Roberto Faria, *Idéias teatrais*. op. cit., pp. 599-609.

existência difícil e atormentada, socorrendo-se, de vez em quando, para poder manter-se, dos pobres artistas dramáticos, para os quais ele próprio cavou a ruína!”. Arthur se diz revoltado com as acusações de Cardoso da Mota contra Heller. Só sua imaginação, ele diz, poderia acreditar que ele foi milionário várias vezes: “(...) entretanto, não há dúvida que durante muitos anos proporcionou meios de subsistência a um numeroso pessoal, deu de comer a muita gente, socorreu enfermos e desvalidos, enterrou mortos, pagou dívidas alheias, enxugou lágrimas, e... ficou sem um vintém para a velhice!”. Arthur, em seguida, defende-o também como empresário, justificando seu envolvimento com o gênero ligeiro: “A sua primeira intenção de empresário obedeceu a um pensamento de arte; principiou explorando peças modernas, descobrindo autores brasileiros, apresentando ao público sucessivamente Pires de Almeida, Augusto de Castro, Joaquim Serra, França Junior – mas como Furtado Coelho: capitulou diante do Alcazar: o *Orfeu na roça* foi no Phenix o que a *Baronesa de Caiapó* tinha sido no São Luís. Daí por diante explorou o trólóló, tentando todavia voltar ao teatro dramático, representando o *Vampiro*, *As recordações da mocidade* e outras peças. O público fugiu, e fez-lhe ver claramente que desejava a paródia, a opereta, a mágica, o riso, a gargalhada. Ele fez a vontade do público. É um aventureiro? Não; os aventureiros acabam ricos. Eu, por mim, confesso-me eternamente grato a esse trabalhador, que trabalhou mais para os outros do que para si”.

O conflito atribuído por Arthur a Heller, entre a intenção artística e a concessão ao público, parece dar o tom de toda uma geração de escritores, atores, ensaiadores, empresários e artistas cênicos em geral. No entanto, os sucessos acompanharam as montagens de operetas, mágicas e revistas da companhia de Heller, primeiro no teatro Phenix, que a batizou, e depois no Teatro Santana, o antigo Cassino, para onde Heller a transferiu em 1882. Estabelecendo-se como a principal companhia dedicada aos gêneros musicais e ligeiros ao longo dos anos 70, a Phenix passou a enfrentar uma concorrência mais intensa no início dos anos 80 com o surgimento da companhia de Braga Junior e com a chegada de Sousa Bastos, em 1882. Em 1883, surgiu também a companhia de Dias Braga, a partir de uma dissidência interna na companhia de Braga Junior. Furtado Coelho, Ismênia dos Santos, Guilherme da Silveira e Antonio de Sousa Martins são alguns dos atores-empresários que também têm suas histórias interrelacionadas ao longo desse período.

Operetas, mágicas e revistas faziam centenários e enchiam os cofres das companhias⁶⁰: os empresários descobriram a eficácia popular da fórmula do teatro musicado.

O sucesso das operetas, revistas e mágicas, os lucros auspiciosos e a descoberta desse novo negócio transformaram a cena teatral da cidade, atraindo aventureiros e imigrantes atrás de fama e fortuna. “Fazer a América” poderia ser um mote também para as levadas de artistas e empresários que se arriscaram no ramo, por sobrevivência, alguns, por ascensão social, outros, ou por reconhecimento artístico. Acompanhando o ritmo de crescimento da cidade, abriram-se novas casas de espetáculos, companhias eram montadas (e desmontadas), um número crescente de novos espetáculos eram incluídos em cada temporada e a crescente afluência do público fazia fortunas aparecerem do dia para a noite. Regidos pela bilheteria, sem apoio público algum, os empresários conduziam essa guinada para o teatro alegre. Dramaturgos, compositores, maestros, atores, instrumentistas, ensaiadores, cenógrafos, pontos, coristas e mais uma legião de profissionais, de diversas nacionalidades e origens sociais, foi envolvida nessa aventura.

Nas várias funções que essas companhias teatrais ofereciam encontramos personagens que revelam a diversidade cultural e social dos homens e mulheres envolvidos com o fazer teatral. Sousa Bastos deixou-nos histórias incríveis de personagens que teriam caído no anonimato. Ainda que com as ressalvas que os dados biográficos apresentados por ele⁶¹ possam ter, seus registros são muito valiosos. São arquitetos, autores de figurinos, decoradores, cabeleireiros de teatro, contra-regras, e uma série de personagens em ocupações quase invisíveis. No guarda-roupas das companhias temos histórias como a de uma prima de Sousa Bastos, Candida Bastos. Ela teria migrado para o Rio a fim de estabelecer-se como modista. Quando Bastos chegou pela primeira vez no Rio em 1882, convidou-a para cuidar

⁶⁰ Cf. Sobre o enriquecimento da Phenix. Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit., p. 236.

⁶¹ Antonio Sousa Bastos, *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. Sobre *Carteira do Artista*, de Sousa Bastos, poderíamos dizer que apesar de não ser uma obra plenamente confiável, pois vários memorialistas, comentadores e até mesmo atores apontaram inúmeras falhas nos dados apresentados por Sousa Bastos, o seu *Carteira do Artista* é uma obra monumental para os estudos do período. Fazendo-se as ressalvas quanto à precisão de certos dados, a obra nos permite conhecer a fundo inúmeras características do teatro da época. Quanto aos dados biográficos apresentados por ele, se podem pecar em exatidão, o que comprometeria estudos exclusivamente biográficos, possibilitam conhecer um perfil público dos personagens apresentados, com todas as suas inexatidões e mitificações, mas que, no entanto, servem-nos, feitas estas ressalvas, também como rico material de estudos.

do guarda-roupa da companhia e a partir daí Candida Bastos “chegou a dirigir os guarda-roupas de todos os teatros do Rio de Janeiro”, ele diz⁶².

Os pontos em geral tinham maiores ambições literárias e artísticas, vários eram autores de peças, encenadores e mesmo empresários. A função do ponto era de fundamental importância no andamento do espetáculo, conduzindo todos os elementos do espetáculo como um regente. O português Ferreira Nunes, conhecido como Pintassilgo, “foi algum tempo ator, muito tempo ponto e no fim da vida ensaiador de companhias de terceira ordem”⁶³. Francisco Pinto nasceu em Portugal 1867, foi ponto em teatros de Lisboa, Porto e Brasil. Publicou vários monólogos, canções, comédias, operetas, vaudevilles, algumas para grupos amadores. Estava em Pernambuco quando Sousa Bastos escrevia sobre ele⁶⁴. Machado Correa era ponto de teatro em Lisboa. Foi jornalista, escreveu poesias, monólogos, uma ópera cômica, que foi à cena em Portugal. Escrevendo só ou como colaborador teve vários êxitos nos teatros de Lisboa. Em companhia organizada por Sousa Bastos partiu como ponto e secretário para o Pará, “tendo ficado lá como jornalista, entrou depois para a companhia Dias Braga, da qual ainda faz parte no Rio de Janeiro”⁶⁵, conta Sousa Bastos.

Nascido em 1846 em Braga, Domingos Costa migrou para o Rio e tornou-se serigueiro (trabalhando com seda). Em 1870 tornou-se aderecista no Alcazar e a partir daí trabalhou em diversas companhias até sua morte em 1896⁶⁶. Seu filho nascido no Brasil em 1870, Joaquim Costa, aprendeu o ofício do pai e passou a administrar o negócio que herdou⁶⁷. Augusto Coutinho veio menino para o Brasil, tendo nascido em Braga em 1858. Desde cedo trabalhou no teatro como maquinista. O primeiro teatro foi o São Luiz, depois o São Pedro de Alcântara e o Príncipe Imperial, entre outros. Trabalhou muito tempo com Furtado Coelho e com frequência para Sousa Bastos. Depois da inauguração do Teatro Apolo, estabeleceu-se ali definitivamente⁶⁸. Rufo foi outro maquinista português que trabalhou no teatro Variedades em Lisboa, vindo depois a estabelecer-se no Rio, onde

⁶² Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 624.

⁶³ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 635.

⁶⁴ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 361.

⁶⁵ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 781.

⁶⁶ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 400.

⁶⁷ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 598.

⁶⁸ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 593.

morreu. Velloso Braga chegou menino ao Rio, com 11 anos. Começou como ajudante de maquinista com o ator Valle no São Pedro de Alcântara, tornou-se mestre na empresa de Furtado Coelho, no Cassino. Tornou-se um dos mais apreciados maquinistas do Rio. Francisco Fernandes tentou várias atividades no teatro. Foi bailarino, “mau ator”, empresário ambulante, pelas províncias e ilhas portuguesas, tendo sido, segundo Sousa Bastos, o primeiro a montar uma mágica que podia viajar facilmente. Resolveu mudar-se para o Brasil, e aqui passou de empresário a aderecista e maquinista dos teatros “fazendo principalmente bom negócio em armar carros alegóricos para as sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro”⁶⁹. Na década de 80 era aderecista e maquinista de Furtado Coelho, quando morreu. Seu filho, Anísio Fernandes, era bom maquinista e melhor aderecista de teatro, também estabelecido no Rio⁷⁰.

Se os portugueses dominavam as funções mais técnicas dos teatros, outros imigrantes se destacavam em áreas mais criativas, como a cenografia, em que os italianos despontavam, mesmo em Portugal. A importância da cenografia nos espetáculos do gênero alegre é uma das características mais marcantes do período⁷¹. Ficaram famosas as pinturas e maquinarias inventadas por Coliva, Carrancini e outros astros dos efeitos especiais, dos truques e mutações, principalmente nas revistas e mágicas. Nas mágicas, a cenografia e o cenógrafo eram anunciados em letras garrafais na imprensa e nos cartazes, sendo minuciosas as descrições dos cenários e efeitos oferecidos pelos espetáculos⁷². Além das diferentes nacionalidades, a diversidade de origens sociais e culturais também era grande entre os cenógrafos, assim como em toda a “empresa teatral”.

Os italianos Oreste Coliva e Gaetano Carrancini marcaram época. Carrancini nasceu em Roma em 1853. Trabalhou na companhia Tomba na Itália até vir para o Rio em 1884. Estreou com sucesso por aqui com a mágica *O genio do fogo*, de Primo da Costa, no Politeama, como nos contou Arthur Azevedo. Depois da repercussão de seu trabalho, tornou-se exclusivo de Heller por um tempo. Fazendo sempre grande sucesso com as mágicas,

⁶⁹ Sousa Bastos. *Carteira do Artista*, op. cit., p. 609.

⁷⁰ Sousa Bastos. *Carteira do Artista*, op. cit., p. 620.

⁷¹ Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. *Cem anos de teatro em São Paulo*, op. cit. P. 22.

⁷² Cf. João Roberto Faria, *Idéias Teatrais*, op. cit.

trabalhou com várias empresas e teatros do Rio⁷³. Coliva, que também se fixou no Rio, especializou-se em pintar ambientes arquitetônicos que impressionavam o público e a crítica⁷⁴. José Canellas y Clavell formou-se com cenógrafos italianos em Madri, migrou primeiro para a Argentina e depois fixou-se no Rio de Janeiro a partir de 1891. Sousa Bastos nos apresenta também o negro Frederico de Barros: “é um cenógrafo brasileiro com bastante habilidade. Fui eu que lhe dei as primeiras cenas a pintar; estimei fazê-lo porque lhe abri uma carreira proveitosa e nunca me arrependi, porque o tenho na conta de um bom amigo”⁷⁵.

Antonio José da Rocha era um cenógrafo bastante valorizado em Lisboa. Certo dia resolveu partir para o Rio de Janeiro “com intenção de fazer fortuna”, conta Sousa Bastos⁷⁶. Deu-se muito bem no Rio logo que chegou, mas passou a beber muito e pintar pouco. O trabalho foi escasseando e teve que voltar para Portugal. O mesmo se deu em Portugal. Foi recebido com muitas propostas logo que chegou, mas continuando a beber em demasia foi aos poucos perdendo os trabalhos e terminou num asilo de mendicidade. Sousa Bastos conta que tendo encomendado dele uma pintura, teve que inutilizá-la pela má qualidade. Associou-se a outro cenógrafo famoso em Portugal, o Barros, mas ficavam ambos em disputas alcoólicas e este teve fim semelhante a seu companheiro. Especializara-se em máscaras, caracterizações e adereços. Rocha e Barros ensinaram o ofício a um dos melhores cenógrafos portugueses de sua época, Eduardo Reis, que teve uma breve passagem pelo Rio de Janeiro. Filho de sapateiro, iniciou estudos na Academia de Belas Artes, mas logo começou a trabalhar como aprendiz do pintor Valle, irmão do comediante Valle. Foi pintor de paredes, portas e letreiros, e, conta Sousa Bastos, ganhou um bom dinheiro pintando pratos que assinava com nome estrangeiro. Foi assistente e aprendiz de vários cenógrafos de Lisboa, até começar a fazer seus próprios trabalhos. Fez várias versões de *Tim tim por tim tim* de Sousa Bastos. Trabalhou também no Porto. Diz Sousa Bastos: “estudou pouco e por isso pouco sabe, mas tem fantasia e por vezes bom colorido”⁷⁷. O português Camões, Francisco de Oliveira Camões, nasceu em Avintes, em 1842. Dos oito aos doze anos tinha

⁷³ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 610.

⁷⁴ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 627.

⁷⁵ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 636.

⁷⁶ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., pp. 655-656.

⁷⁷ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 564.

vivido na Bahia. De volta a Portugal aprendeu o ofício de entalhador, e, por ele, veio a trabalhar no Rio de Janeiro. Em 1873, o ator Valle o contratou como contra-regra do teatro S. Luiz. Rocha, que nessa época estava por aqui, pegou-o para ajudante e ensinou o ofício. Quando Rocha parte para Portugal, Camões deixa também o teatro. Sousa Bastos o encontra no Rio e o contrata em 1884 como contra-regra. Vendo que tinha habilidades para tal começa a dar-lhe trabalhos de cenografia. Sendo, segundo Sousa Bastos, ainda um ativo profissional da área no Rio de Janeiro no final dos anos 90⁷⁸.

A internacionalização da cena local tinha seus desdobramentos também além-mar. Paris-Lisboa-Rio de Janeiro formavam o circuito principal em que transitavam esses artistas e espetáculos que apostavam nas novas fórmulas de divertimento urbano. Num balanço das produções do período 1903-1904 nos teatros de Lisboa, podemos encontrar vários personagens que realizaram percursos entre os tabladros brasileiros e portugueses, atores que viviam numa espécie de ponte a vapor transatlântica. Personagens familiares ao Rio de Janeiro como o maestro Nicolino Milano, que compunha na época o quadro de artistas do Teatro Trindade em Lisboa. Nesse mesmo teatro tinham sido encenadas nesse biênio as peças *A Capital Federal* e *Pum!*, ambas de Arthur Azevedo, a primeira com 31 apresentações (um dos maiores sucessos do período) e a segunda com 12 apresentações. O cenógrafo italiano Carrancini, personagem obrigatório na onda de mágicas e revistas no Rio de Janeiro, estava então na Empresa Eduardo Portulez no Teatro Avenida⁷⁹. Dizia o crítico Braz Burity (Joaquim Madureira) sobre *Pum!*, revista de costumes brasileira de Arthur Azevedo e Eduardo Garrido, recém-estreada, ainda sem tê-la visto: era quase certo a peça ser “coisa de jeito” e cair redonda no palco da Trindade, como a *Capital Federal* de grande sucesso. Isso porque, diz o crítico, ou seria de boa qualidade, mas temperada com “pachouchadas e maxixes”, ou seria “uma pantafaçada salgalhada de sutaques e grotescos, com pés de dança e gosmas musicais”. O que levaria ao mesmo resultado: o empresário teria

⁷⁸ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 540.

⁷⁹ Cf. “Movimento Theatral” in Joaquim Madureira (Braz Burity), *Impressões de Theatro (1903-1904)*. Lisboa: Ferreira & Oliveira Lda Editores, 1905, pp. 441-448.

nela “um Potosi de dinheirama, de sucesso e de aplausos” a compensá-lo de recentes fracassos⁸⁰. Isto é: sucesso certo.

O teatro como uma indústria, que Machado temia, vai prevalecer no cenário cultural da cidade nas próximas décadas. A frase de Moreira Sampaio que serve de epígrafe a este capítulo é a que melhor vai retratar o período que tem início na década de 70, ápice na década de 80 e um declínio na virada do século, por conta de um novo ciclo com os novos produtos culturais: o autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. A síntese proposta revela a consciência que alguns criadores tinham das características industriais que as companhias especializadas em gêneros ligeiros, ou ecléticas, em atividade no final do século 19 tinham assumido.

Na busca de alcançar todo o público, essas empresas teatrais forjaram seu caráter massivo com ingredientes tão diversos quanto a heterogeneidade de seus artistas e platéias: trazendo para a cena divas francesas e palhaços populares, a Marselhesa e jongos, Apolo e a quituteira negra Sabina. Não se tratava apenas de consumo exótico e aleatório de curiosidades culturais. Construindo a cena com as tensões que essa diversidade gerava nas ruas da cidade, dando voz e corpo a diferentes pontos de vista, opiniões, comportamentos e valores, a multiplicidade de sujeitos e práticas em jogo na constituição desse teatro o tornava um território privilegiado de interação cultural. Para além das relações palco e platéia, palco e rua, os conflitos e confrontos se davam também no âmbito interno e externo da produção dos espetáculos, tornando as companhias teatrais palco de tensões entre empresários, empresários e artistas, empresários e investidores.

⁸⁰ Cf. Joaquim Madureira (Braz Burity), *op. cit.*, pp. 214-218.

Diversidade de vozes: a volatilização das fronteiras

Os debates em torno da oposição entre o teatro edificante, formador, e o teatro para entretenimento eram acalorados nos meios jornalísticos e artísticos, mas cada vez mais o móvel do apelo popular e dos ganhos levava uma série de companhias a se identificarem como Companhias de Operetas, Revistas e Mágicas. Para além dessa oposição dual, havia uma série de discussões entre os críticos e os criadores. Arthur Azevedo vivia os conflitos de suas ambíguas posições diante do sucesso de suas paródias e revistas, pautando-se segundo o crítico Sarcey, que costumava dizer que a questão da qualidade não estava associada ao gênero, não sendo por isso antagônicas arte e diversão. Em meio a essas discussões e com a meta de alcançar o mais amplo espectro do público, as companhias apostaram num repertório eclético.

Mesmo as companhias que se especializaram em operetas, mágicas e revistas vez ou outra encenavam dramas ou comédias. Quando não o faziam com seu próprio elenco, abriam as portas dos teatros que ocupavam para outras companhias e atrações, imprimindo às casas de espetáculo o perfil eclético que ampliava sua penetração junto à população de espectadores. Conviviam pelas salas em temporadas alternadas as comédias de França Junior, as operetas de Offenbach e os lundus das revistas. As zarzuelas encenadas por companhias espanholas eram parte freqüente das programações dos teatros do Rio de Janeiro. Tinham sucesso garantido junto ao público carioca. “O nosso público morre de amores pelo gênero”, diz Arthur Azevedo⁸¹, apesar de registrar sua ojeriza pelo gênero, que para ele era “representado, mesmo em Madri, de um modo que me repugna e fatiga”.

Para Arthur Azevedo, Dias Braga era o mais eclético dos empresários teatrais havidos e por haver: “No opulento repertório do seu teatro figuram todos os gêneros: a ópera, a tragédia, o melodrama, o drama de capa e espada, o drama sacro, o drama íntimo, a comédia clássica, a alta comédia moderna, a comédia burlesca, o vaudeville, a opereta, a

⁸¹ Arthur Azevedo, *A Notícia*. 2 de dezembro de 1898.

mágica, a revista de ano, a paródia, a farsa... Só escapou a pantomima!”⁸². Com as experiências seguidas de enchentes e vazantes, Dias Braga compreendeu que a platéia do Rio era eclética e passou a investir em todos os gêneros para agradar a todo tipo de gosto. A companhia de Dias Braga é só um exemplo do que ocorria na cidade. No final do século os teatros do Rio de Janeiro ofereciam um cardápio de peças bastante variado para o público ascendente: dos dramas lacrimojantes e comédias ao circo e às revistas.

O ecletismo do repertório ou a “promiscuidade dos gêneros”, como dizia Arthur Azevedo, era muitas vezes apontada nos debates pela imprensa como uma das causas da chamada decadência do teatro nacional. Comentando um artigo de Luís de Castro publicado no Diário do Commercio de São Paulo, em que o autor incluía mais uma vez a promiscuidade dos gêneros como responsável pela decadência nos teatros, Arthur Azevedo, concordando, acrescenta⁸³: “Não pode ser tomado a sério o ator que hoje se apresenta em público representando uma xexé de mágica e amanhã um pai nobre de melodrama. Se esse artista não for dotado de um talento excepcional fará rir todas as vezes que interpretar um papel dramático e produzirá na platéia uma impressão de melancolia todas as vezes que o seu papel for cômico. O pobre Vasques arrancava gargalhadas ao público todas as vezes que procurava alienar a sua extraordinária *vis comica*, representando papéis dramáticos, tais como o Dr. Mateus, nas *Lágrimas de Maria*, e outros em que ele era simplesmente deplorável”.

Arthur Azevedo não poupa das críticas nem o grande cômico francês Coquelin, dizendo-o ridículo em certos papéis sérios. Para o dramaturgo, a promiscuidade dos gêneros era tão extravagante que denotava uma falta absoluta de discernimento artístico por parte dos empresários e uma ignorância “que toca as raias da inconsciência”. Esse procedimento, no entanto, lembra Arthur Azevedo, vinha de longe: “João Caetano, entre um drama romântico e uma tragédia clássica, punha em cena as *Pílulas do Diabo*, e Furtado Coelho, entre duas comédias, fazia representar a *Baronesa de Caiapó* ou a *A pera de Satanás*. O público fluminense, diz Arthur, talvez ficasse espantado se visse uma chapelaria vendendo charutos, ou uma loja de louças vendendo sapatos, mas “habitou-se de tal forma à promiscuidade dos

⁸² Mucio da Paixão, *Espirito Alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916, pp. 477-478.

gêneros teatrais, que lhe pareceria a coisa mais natural deste mundo ver no mesmo dia o mesmo artista interpretar o rei Lear e o Simplicio da Paixão!”.

Em outro artigo em que discute as causas da decadência do teatro no Rio de Janeiro⁸⁴, Arthur Azevedo diz que se o fluminense prefere assistir à representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou uma comédia, “é porque naqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor idéia dos personagens nem dos sentimentos que interpretam”. Para ele o que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em cena: “Apareçam em nossos palcos as comédias mais finas, mais literárias, menos espetaculosas, de sorte que não fique absolutamente desfigurada a intenção do autor, e irá muita gente aplaudi-las e consagrá-las”.

Os exemplos sobre a inadequação dos artistas em repertórios ecléticos costumavam recair sobre os atores cômicos que se ocupavam de dramas ou altas comédias. Mestres na arte de fazer rir através de recursos cômicos que remetiam às tradições populares do ator, muitas vezes pareciam deslocados em personagens que demandavam uma construção psicológica. Eles eram especialmente preparados para construir tipos que muitas vezes se imortalizavam, mas nem sempre se adequavam a construção de personagens realistas ou românticos. Acostumados a serem vistos como uma das principais atrações das encenações nas companhias, os cômicos dominavam uma artesanaria cênica que muitas vezes não servia a papéis sérios e personagens aristocráticos. O contraste entre interpretações de papéis tão díspares parecia, segundo Arthur Azevedo, desqualificar, contaminar ambas as interpretações. A propriedade com que executavam seu ofício propriamente cômico e a proeminência que tinham nas companhias só reforçavam a opção preferencial dos empresários pelo repertório de apelo popular.

Paralelamente aos gêneros dramático-musicais, as atrações circenses e os espetáculos de variedades também incrementaram a oferta de diversão urbana no período⁸⁵.

⁸³ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 28 de fevereiro de 1895.

⁸⁴ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 6 de dezembro de 1894.

⁸⁵ Cf. Sílvia Cristina Martins de Souza, op. cit. Andrea Barbosa Marzano, op. cit.

Machado de Assis, quando não calava, exercitava seu espírito irônico, como nos comentários que teceu a respeito das apresentações da Companhia Equestre de Combinação, em 1878: “Ignoro também se os noventa artistas, se os sessenta cavalos, as duas mulas, os dois veados e o asno da Companhia Equestre de Combinação têm correspondido à pompa dos seus anúncios. Dizem que sim; acrescenta-se que os espectadores, também aos milhares, têm aplaudido toda aquela arca de Noé. Parece que os artistas são habilíssimos, os cavalos educados, o asno um poço de sabedoria e um espelho de paciência”⁸⁶. A propósito do tema, enceta uma análise mais abrangente: “Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. Não a havemos de ir procurar no Teatro Lyrico, aonde, em geral, só vão os dois primeiros sentidos. Nos teatros dramáticos encontraríamos essa coisa, se na maior parte não se compusessem de mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e sepulcral. Danças, vistas, tramóias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos”. Ampliando ainda sua reflexão, Machado atinge o cerne da discussão entre os bem pensantes: “Pobre espírito! Quem pensa em ti, nessa dança macabra de coisas sólidas? Quem oferece alguma coisa ao paladar dos delicados, não corrompido pelo angu do vulgo? Ninguém; tu és, não digo o réprobo – seria supor que existes, pobre espírito! – tu és como que uma velha figura de retórica, um velho par de sapatos... Talvez lastimes isso, leitor, mas tens o meio de o lastimar, sem nada perder, ou pouco. Recolhe-te, de quando em quando, fecha a tua porta, abre a tua dispensa intelectual, e saboreia sozinho o manjar dos deuses. Agora, sobretudo, nestas noites da chuva ou de frio, é uma deliciosa volúpia. Goza e vingate, diria o padre Vieira, parodiando-se a si próprio”.

Alguns anos depois, Machado de Assis sugere uma nova modalidade de “divertimento para passarem as noites”, diante da falta de opção nos teatros e como alternativa a passar as noites a ler jornais: um jogo de prendas para as famílias honestas e econômicas. Justificando essa diversão caseira, que é para o escritor nada mais que um

⁸⁶ Machado de Assis. *O Cruzeiro*, 1 setembro de 1878 in Machado de Assis. *Chronicas (1859-1880)*, vol. 4, W. M. Jackson Inc. Ed., Rio de Janeiro/São Paulo, 1937. pp. 166-167.

motivo para fazer comentários sobre episódios públicos recentes (no caso o roubo do consulado), Machado escreve: “Nem todos terão treze mil réis para dar por uma cadeira no Teatro Lyrico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro S. Pedro onde a cadeira custa menos; mas eu só entendo italiano cantado, e a Duse-Cecchi não canta. Fui lá algumas vezes, levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, italiano por música. Nos outros teatros dizem-me que só há peças ou muito tristes, ou demasiado alegres. Ora, eu não sou alegre, mas também não sou triste. Meu avô, que era carneiro de Panurgio, não passava de sorumbático. Ir ao teatro para cair num daqueles dois extremos, e adoecer, não posso”⁸⁷.

Encurralado por um lado pelos melodramas e por outro pelos gêneros alegres, Machado reclamava algo superior para alimentar o espírito. Danças, vistas e tramóias encontravam-se facilmente, ao lado da arca de Noé da Companhia Equestre e outras atrações. O que alimentava o ecletismo, seguindo o interesse do público, eram as atrações espetaculares e de extração mais popular ao lado dos gêneros alegres. O que de fato principiava a definir-se era a dificuldade expressa pelos dramaturgos literatos de levarem peças de sua lavra sem causarem prejuízos aos empresários. As grandes companhias internacionais como a de Duse, monopolizavam o interesse das elites, ainda que estas não compreendessem o idioma. As camadas da população que podiam pagar ingressos em espetáculos artísticos pareciam ser o único juiz das peças e atrações dos teatros, e diante do poder dos borderôs os projetos de uma grande dramaturgia nacional tornavam-se um sonho do passado, ou de um futuro subvencionado.

O ecletismo também era alvo de críticas de Arthur Azevedo, não pela recusa visceral machadiana de um teatro para divertimento, um de atrações espetaculosas, mas pela “promiscuidade” exagerada que fazia um palco abrigar num dia Sarah Bernard e noutra os saltos de uma dupla de acrobatas. Para ele, aparentemente, deveria haver um limite para a mistura de gêneros na programação das salas. A programação de uma companhia de

⁸⁷ Machado de Assis, “Balas de Estalo”, *Gazeta de Notícias* (1884-1888) in Machado de Assis. *Chronicas (1859-1880)*, vol. 4, W. M. Jackson Inc. Ed., Rio de Janeiro/São Paulo, 1937. p. 243.

variedades no Apolo em 1895 foi vista com ressalvas pelo dramaturgo: “O gênero dos espetáculos que atualmente atraem a atenção do público para o Apolo, não é, certamente, apropriado aos teatros em que se representam peças dramáticas. Eu confesso a penosa impressão que me causa ver as tais *mademoiselles* La Sirene e Della Nina às cambalhotas naquele mesmo palco em que a divina Sarah suspirou e rugiu os versos imortais da *Fédora*”. No entanto, Arthur expressa ainda assim um espírito mais tolerante e abrangente que o de seu ilustre parceiro de Ministério. Reconhecia o valor do trabalho dos artistas de variedades e podia avaliá-los como um espectador atento que sabia acompanhar as atrações que aportavam por aqui: “Em todo o caso, à parte aquelas duas notabilidades corográficas do Moulin-Rouge, que têm sido, aliás, o *clou* da ‘companhia internacional de variedades fantásticas’ (fantásticas por quê?), todos os artistas me parecem dignos dos aplausos que o público lhes tem dispensado. Há lá duas inglesas, duas irmãs gêmeas, as irmãs Taylor, que têm graça inglesa (...) Há lá três crianças engraçadas, essas sim, ao nosso modo, que cantam e dançam (...) Há lá uns quadros vivos, dos quais apenas pude apanhar dois ou três, a correr, entre dois atos do Livro Negro, e que, francamente não me deixaram entusiasmados. Lembram-se do Keller? Aquilo, sim, é que eram quadros vivos! O que lá há de mais notável é um grupo de japoneses. Força é confessar que ainda não vieram equilibristas que se pudessem medir com eles. Que coisas fazem, santo Deus, que coisas fazem! Um deles sobe até o teto do teatro por uma corda amarrada ao proscênio e formando um plano muito íngreme. Depois de lá estar em cima deixa-se escorregar, de pé e de costas, até o palco. Um verdadeiro prodígio de funambulismo”⁸⁸.

Os espetáculos de variedades e as atrações circenses não pareciam ser de todo estranhas a Arthur Azevedo. Em 1895 ele escrevia a propósito da presença de um prestidigitador português chamado Amarante no teatro São Pedro: “Esse artista é ainda muito bisonho em magicatras e não me parece que algum dia possa lambe-se com os louros colhidos, e muito menos com as louras amontoadas pelo (...) Hermann, que sabia tirá-las até do fundo de um chapéu. No tocante a prestidigitadores, o Rio de Janeiro tem visto o que há, ou antes, o que houve de melhor, desde o Hermann, que foi um homem inverossímil, até o

⁸⁸ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 24 de outubro de 1895.

conde Patrizio de Castiglione, que era de uma habilidade pasmosa. Morreram ambos sem deixar quem os substituísse dignamente. O Prestidigitador mais conhecido hoje na Europa é um Frizzo, que também cá esteve, e, aliás não vale o nosso Dr. Costa Brito, que seria uma celebridade se, em vez de se fazer lente da Escola Normal, resolvesse correr as sete partidas do mundo com os seus aparelhos de física”⁸⁹.

O ecletismo da programação das casas de espetáculo era, no entanto, mais um esforço no sentido de atrair os espectadores que também demonstravam interessar-se pela grande variedade de gêneros, sendo o público tão eclético quanto a programação oferecida: “No Rio há apenas um círculo muito restrito que frequenta os espetáculos e ele não é bastante grande para encher vários teatros ao mesmo tempo e durante muito tempo. Encontra-se sempre as mesmas pessoas, tanto no circo como na ópera, na comédia como no drama. (...) A grande massa do público, comerciantes, industriais, operários, só frequenta o teatro aos sábados e aos domingos, para distrair-se um pouco (...)”⁹⁰. O público do circo, no entanto, seria ainda mais amplo que o do teatro. Em um artigo de seu livro de 1916, Mucio da Paixão analisa a relação do público com o circo e o teatro. Expondo impressões pessoais, o autor acredita que “na vastíssima massa dos que gostam de se divertir à noite, pode-se fazer esta divisão racional: dois terços vão para o circo, um terço vai para o teatro”. Ainda segundo o autor, pode-se acreditar que metade do público do teatro também deve frequentar o circo: “Ao teatro vai o burguês proprietário e capitalista, o comerciante, o operário, o rapaz do comércio, o jornalista (por dever do ofício), e ao circo vão todos esses e mais todos os trabalhadores manuais, toda a massa trabalhadora que constitui a maioria da população”⁹¹.

Mesmo restrito a uma camada menos abrangente que aquela que frequentava o circo, o teatro era uma das principais atividades culturais da cidade e as companhias de teatro musical cada vez mais monopolizavam o circuito. Fora do Rio, nas províncias e suas capitais, havia um circuito que levava as principais companhias estrangeiras pelo sul do

⁸⁹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 25 de abril de 1895.

⁹⁰ Luís de Castro, *Le Brésil vivant*. Lib. Fischbacher. Paris, 1891, apud Jean-Yves Mérian, *Aluisio Azevedo - Vida e Obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo e Banco Sudameris, 1988 p. 351.

⁹¹ Mucio da Paixão, “Circo e teatro”, in *Espirito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Editores, 1916, pp 325-331.

país, por São Paulo, Minas e pelo norte⁹². Em São Paulo, por exemplo, também registra-se a passagem das companhias brasileiras de ópera cômica formadas por Sousa Bastos (1883, 1884), Braga Junior (Companhia de Ópera Cômica, 1884), Jacintho Heller (Companhia de Ópera Cômica, 1885, 1889) e Guilherme da Silveira (Companhia de Operetas, Dramas, Comédias, Revistas e Mágicas do Teatro de Variedades Dramática do Rio, 1889). Em São Paulo foram encenadas em 1897 *A Capital Federal* e *O Rio nu*. Sobre a última, a imprensa acusou um enorme sucesso, sem nenhum lugar vago, apenas nas mãos dos cambistas⁹³. Em 1900 é a vez da Companhia Silva Pinto apresentar *O Gavroche*, revista de ano de Arthur Azevedo, com ótima receptividade em São Paulo: “A sequência de uma companhia do gênero é sempre a mesma: *A Capital Federal*, *O amor molhado*, *A donzela Teodora*, *A filha de Maria Angu*, *O Rio nu*, *O jagunço* (...) e uma novidade para os paulistanos: *A chave do inferno*, de Domingos Castro Lopes, com música de Abdon Milanez”⁹⁴. A crítica paulista também polemizava sobre os gêneros dramático-musicais e os dramalhões que faziam o cardápio principal das companhias. Um crítico do jornal *O Estado de São Paulo* condena a atitude dos artistas que se dedicam a esse tipo de espetáculo: “O público quer o ruim: operetas descosidas, dramalhões *à la croix de ma mère*. Não há papéis para criar. Há tipos a compor – o ator por aí convence-se ser um artesão e não um artista, pois não se exercita. Habitou-se a uma certa melopéia – a que o obrigou sempre a linguagem campanuda, gongórica e balofa dos seus papéis (...)”⁹⁵.

⁹² Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2000. Regina Horta Duarte, *Noites Circenses*, op. cit.

⁹³ *O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1895 apud Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, op. cit., p. 30.

⁹⁴ Cf. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, op. cit., p. 35.

⁹⁵ *O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1895 apud Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, op. cit., p. 29. O panorama não é muito diferente na virada do século, a não ser pelo registro recorrente de uma séria crise de público que estaria abalando as produções teatrais. O crítico Orlando Teixeira escreve na *Revista Contemporânea*, dirigida por Luiz Edmundo em sua coluna *Teatro* em 1900: “Mau grado a época terrível que o teatro nacional atravessa, época de desolação e de miséria na qual as vazantes começam na primeira noite, releva notar que temos tido no tocante à parte dos artistas uma esplêndida época teatral. O enigmático público fluminense não vai ao teatro e, desta vez, ao menos, não tem razão. Clara della Guardia, no teatro S. Pedro; Lucinda, no teatro Santana; Palmira Bastos, no teatro Apolo e duas companhias nacionais regularmente organizadas contando alguns elementos de que não dispõem as companhias estrangeiras que nos visitam: excusez du peu e é caso de pasmar diante da indiferença do público”. Entre as poucas estréias, ele diz, está a da mágica *A chave do inferno*, original de Domingos Castro Lopes e musicada por Abdon Milanez: “O escritor que aparece agora em público estreou-se por uma mágica, gênero no qual a vara de um gênio é tudo. Qualquer situação intrincada, zaz! A vara mágica e tudo segue sem interrupção. A mágica tem graça e espírito, está cheia de trocadilhos, uns ótimos, outros péssimos; a música é digna de Abdon Milanez: a interpretação, muito regular.

Ao ecletismo de gêneros correspondia também uma grande diversidade cultural, de nacionalidades, de falares, de linguajares do Rio de Janeiro de final do século 19, que aparece de forma emblemática na cena cômica *Viagem à volta do mundo a pé*, imortalizada pelo grande ator Vasques, e divulgada nos cancioneiros. Nela, o personagem de nome Joaquim Veado desafia seu compadre Tiburcio afirmando que era capaz de dar a volta ao mundo a pé. Para isso inicia um passeio pelo centro do Rio, largo do Paço, rua Direita e, particularmente pela rua do Ouvidor: “Terra de maravilhas! (...) Nação elétrica! (...) Ali não há estrangeiros: são todos cosmopolitas; naturalizaram-se todos! Tudo é cidadão da rua do Ouvidor! (...)”⁹⁶. Franceses a vender tecidos, produtos de todo o mundo, o telefone a encurtar distâncias... Virando uma esquina na rua do Fogo os vendedores negros de angu (“Abençoa pai. O cuô! O Culê! O Cugerô! O Cubabá!”, brinca Vasques), e de laranja (a tia diz “...cuta doi tutão”). Na rua de São Jorge: “O’ m’nino! M’nino. Traz uma xabola de quatro, dois de binagre, e meia garafa de azeite!”. Continuando: a França é apresentada por uma canção *Soir de Carnaval*, a Inglaterra, dançando o solo inglês, a Itália, por uma ária italiana, Portugal, por um fado. De volta ao “Rio de Janeiro”, o viajante termina nos braços de uma mulatinha. Toda a cena dá inúmeras possibilidades de Vasques mostrar todo seu potencial interpretativo, em transições rápidas de um personagem para o outro, sucedendo-se as imitações.

A cena cômica de Vasques trazia para ao palco a diversidade cultural presente nas ruas. Essa diversidade, no entanto, já estava presente nos bastidores através da multiplicidade de nacionalidades e de classes sociais dos personagens que davam vida a esse

Pois bem, apesar disso tudo e de uma bela montagem, o público já não vai ao Recreio. Porque? Ninguém saberá dizê-lo. A companhia promete para breve a opereta *A Donzela Theodora*, música também de Abdon Milanez, original primoroso de Arthur Azevedo. A peça fez o que se chama um sucesso quando representada em 1886 no teatro Santana: vamos ver o que fará agora”. A companhia de Moreira Sampaio estreava *O Engrossa* de Moreira Sampaio, uma revista interpretada pelo cômico Peixoto. Orlando Teixeira, “Teatro” in *Revista Contemporânea*. Diretor Luiz Edmundo. Ano I, n. 12, Rio de Janeiro, agosto de 1900, pp. 9-10. Em 1902 é a vez de Claude registrar o ecletismo dos repertórios e a importância das turnês das companhias estrangeiras. *Quo vadis?*, de Eduardo Victorino, o sucesso dramático do ano; *A honra*, com a Companhia Dias Braga, com Lucília Peres, que foi um fracasso e levou a companhia a encenar em seguida o vaudeville *O mais feliz dos três*, de Labiche e Gondinet, e *A Tosca*, de Sardou, para benefício de Lucília Peres. No Lucinda, umas “répises de umas revistas”. e, graças aos desejos da atriz Pepa, “representou-se o *Caso colonial*, opera cômica, música do Sr. Carlos de Campos, poema – (a tecnologia teatral, senhores!) do sr. Gomes Cardim”.

⁹⁶ Vasques, “Viagem à volta do mundo a pé” em João de Souza Conegundes, *Lyra de Apollo*, op. cit., pp 112-117.

teatro. Atores, cantores, bailarinos, diretores, compositores, músicos, cenógrafos teciam uma complexa rede, fruto da internacionalização, da convivência de diferentes classes e extratos sociais, promoviam um intenso campo de trocas e confrontos. A composição variada das companhias, seu repertório eclético, suas dimensões empresariais eram cenário propício para a expressão da diversidade encontrada também nas ruas. Se essa indústria da cena provocava por um lado a massificação do lazer, por outro, possibilitava a circulação e a expressão da diversidade.

As fronteiras culturais e sociais também se volatilizavam no palco, num jogo de afirmações e confrontos de valores, em que personagens, dramaturgias, encenações e interpretações se cruzavam na produção de novos sentidos, numa operação própria a essa cena aberta e polissêmica das formas de teatro musical. Os empresários criaram suas companhias com uma mão de obra internacional que se deslocava e com os artistas locais que faziam uso do teatro como forma de sobrevivência e profissionalização. As companhias tinham na dupla de opositos formada pelos cômicos de expressão mais popular e pelas cantoras de operetas estrangeiras suas principais atrações. Acadêmicos na dramaturgia, ambiciosos empresários no comando, talentosos cômicos populares e divettes internacionais no elenco, maestros e compositores de óperas e jongos nas partituras e orquestras, e um público à altura de tamanha diversidade fez o teatro musical do século 19 ser um dos mais férteis campos de expressão da complexidade social brasileira da segunda metade do século 19.

As histórias de vida desses personagens são suficientemente ricas e fascinantes para encher dezenas de livros, para gerar centenas de trabalhos. O panorama que emerge do cruzamento dessas histórias também é suficientemente rico para reconhecermos as múltiplas faces da sociedade brasileira que procuravam encontrar voz nos palcos e canções. A tarefa seria impossível, por imensa, se não seguíssemos uma seleção quase natural que nos levou a personagens emblemáticos da cena teatral. Uma série de publicações com perfis biográficos de artistas e personalidades circulou em fins do século 19 e início do 20. Escritos por parceiros de cena como Eduardo Victorino, Sousa Bastos, ou por memorialistas, jornalistas e historiadores, esses registros, apontamentos biográficos, memórias e perfis somam-se aos

poucos e valiosos trabalhos de estudiosos contemporâneos⁹⁷ e nos proporcionam um rico material para buscar os percursos variados e diversos dos personagens do período. Afora os estudos recentes, com farta exposição de documentação pesquisada, alguns trabalhos utilizados não apresentavam as fontes documentais de seus dados. Com relação aos dados biográficos, podemos, no entanto, tratá-los como crônicas contemporâneas que, menos do que viabilizar uma biografia, possibilita-nos conhecer o universo de histórias e percursos pessoais, frutos de eventos reais, imaginação jornalística e invenção de personalidades artísticas por parte dos biografados ou dos biógrafos. Desde os nomes e pseudônimos, até as famas e difamações essas histórias estão recortadas pelo imaginário da própria sociedade sobre seus artistas do palco. É assim que nos aproximaremos delas⁹⁸.

Em meados dos anos 90, Arthur Azevedo lança uma publicação denominada *O Álbum*. Nela havia entre outras tantas seções uma que ganhava destaque e que dava o nome à publicação. A cada número, um personagem célebre da sociedade carioca, político, cientista, músico ou alguma personalidade do teatro, ganhava um perfil extenso, com dados biográficos e outras informações que faziam uma espécie de balanço da produção artística e da carreira do retratado. Junto ao texto uma foto ampliada especialmente feita para a publicação. Todos os perfis revelam as múltiplas faces dos personagens, uma espécie de álbum de personalidades influentes na vida artística, científica e política da Belle Époque.

⁹⁷ Um dos principais trabalhos recentes que se dedica a ao estudo da trajetória e do trabalho de uma atriz do período é o de Ângela de Castro Reis, *Cinira Polônio a "divette" carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX*. op. cit. São da mesma autora os artigos: "As condições de representação teatral na virada do século", in *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p. 60-73. "O resgate da atuação de uma atriz do passado: Cinira Polônio", in *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 358-363. (Memória Abrace 1). Os memorialistas e historiadores pesquisados para a pesquisa biográfica são: Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do passado*. Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954. Antonio Sousa Bastos, *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. Brício Abreu, *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Ed., 1963. Eduardo Victorino, *Actores e atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937. J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, 2.vol. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1960. Lafayette Silva, *Revista do IHGB- Artistas de outras eras*. Vol 169. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. Lafayette Silva, *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Leite Ribeiro, 1928. Lafayette Silva, *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon Editora, 1987. Manoel Raymundo Querino, *Artistas bahianos (indicações biográficas)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909. Mario Nunes, *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4 v. Mucio da Paixão. *Espirito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916. Mucio da Paixão. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Moderna, s/d.

⁹⁸ Cf. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 2, 1996. Vida de Artista, coordenado por Maria Helena Werneck. (Série Bibliografia).

Curioso observar como no primeiro número da publicação Arthur Azevedo apresenta a seção dos perfis, num artigo com o título de “Cavaco Preliminar”: “cada número trará, fora do texto, um retrato de pessoa notável, constituindo assim *O Álbum*, no fim de algum tempo, uma interessante galeria, na qual figurarão, em curiosa promiscuidade, todas as classes sociais”. Ao lado dos perfis da elite letrada e politicamente influente, de funcionários públicos, médicos, jornalistas, artistas etc., havia uma série de trajetórias pessoais diversas, como ex-coristas do Alcazar e consagrados atores cômicos de origem humilde. Era comum na classe artística surgirem escritores, dramaturgos, compositores, maestros ou atores, de origem abastada ou não, que haviam cruzado fronteiras de classes e gerado expressões artísticas com múltiplas referências culturais⁹⁹. Promiscuidade é um termo que pode traduzir muito bem a percepção que os contemporâneos tinham dessa dinâmica cultural, que envolvia maestros negros formados na Itália com coristas francesas de revista representando mulatas dançando maxixe em mágicas brasileiras. As classes sociais nessa mistura que Arthur Azevedo chamava de “promíscua” geravam uma cultura própria, retrato de uma época de novas fisionomias e “volatilização social”, como atesta a percepção de Arthur Azevedo, quando comenta o uso inovador da fotografia na publicação¹⁰⁰: “A fotografia matou a gravura desde que se conseguiu imprimi-la em grandes tiragens, dando-lhe ao mesmo tempo uma inalterabilidade indiscutível”, sentencia junto aos seus contemporâneos. Antevendo a importância de tais registros, completa: “Parece-nos que na época de renovação que atravessamos, neste surgir constante de novas fisionomias, nesta volatilização social de velhas figuras do segundo império, uma folha deste gênero terá mais tarde o seu valor documentário”¹⁰¹.

Estabelecendo uma ordem pessoal de hierarquização, os dois retratados nos primeiros números são Carlos Gomes, o primeiro, e Machado de Assis, o segundo. Segue uma longa lista com nomes como os de Ismênia dos Santos, Furtado Coelho, Eduardo Garrido, e outras personalidades do meio teatral brasileiro, português, como os de João Rosa

⁹⁹ Cf. *O Álbum*. Ed. Arthur Azevedo, n. 1-55, jan 1893-jan 1895, Rio de Janeiro (diretor Arthur Azevedo, agente geral Paula Ney).

¹⁰⁰ Cf. *O Álbum*, n. 1, janeiro de 1893.

¹⁰¹ As fotos foram feitas nas oficinas da Companhia Photographica Brasileira, por João Gutierrez, co-proprietário e gerente do estabelecimento.

e Augusto Rosa, e musical, como o do jovem pianista e compositor brasileiro Francisco Vale, e do italiano Marino Mancinelli¹⁰². Os perfis de personalidades de fora do meio artístico muitas vezes revelavam traços de uma inclinação para artes, seja o teatro ou a música, como Barata Ribeiro e Ferreira de Araújo. O perfil de Carlos Gomes foi escrito por Cardoso de Menezes Filho, músico, escritor e amigo de Carlos Gomes, “Desejando inaugurar *O Álbum* com o retrato do mais ilustre entre os artistas brasileiros”, escreve Arthur Azevedo. O mais ilustre de nossos artistas, o maestro consagrado também revelava o trânsito que então havia entre as personagens e os gêneros que compunham o universo cultural do período. Recém-chegado a Milão, por obra de um prêmio de viagem à Itália conquistado no Rio de Janeiro, envolveu-se com várias produções de peso, entre elas a opereta *Se sa minga* e a revista *Nella luna*, ambas representadas no teatro com grande aplauso entre 1866 e 1868, tinha então o jovem compositor entre 27 e 29 anos. Em 1870 estrearia *Il Guarany* no Scala.

Trajectoria realmente fascinante é a do maestro e compositor Henrique de Mesquita¹⁰³. Nascido no Rio de Janeiro em 1836 (ou 30, segundo a *Enciclopédia de Música Brasileira*), o mulato Henrique de Mesquita revelou desde cedo grande vocação musical, tornando-se ainda criança um exímio tocador de trompete, o que o levou a ingressar no Imperial Conservatório de Música. Enquanto estudava abriu um negócio em sociedade com um amigo, Liceu e Copistaria Musical, que oferecia cursos de música e outros serviços no ramo, copiando partituras ou vendendo instrumentos. Nessa época escreveu suas primeiras composições: modinhas, romanças, valsas e lundus. Em 1855, ganhou medalha de ouro num concurso do Conservatório e o prêmio de viagem à Europa. Distinguiu-se também como aluno do Conservatório de Paris, onde deu início à sua carreira como compositor. Foi bastante aplaudido em suas primeiras composições de operetas e popularizou na França e depois no Brasil uma quadrilha chamada *Les soirées brésiliennes*. Dedicando-se em Paris a composições ligeiras, Mesquita tinha desejos de realizar trabalhos de maior fôlego. Recebeu do Brasil, do Dr. Simoni, um libreto e cria a partitura de sua primeira ópera: *Vagabundo*. A peça é logo encenada no Brasil pela companhia de ópera nacional, então em atividade, e

¹⁰² Cf. *O Álbum*. Ano I. n. 1, janeiro de 1893.

depois ainda por uma companhia italiana, sendo muito bem recebida pelo público. “Entretanto”, diz Arthur Azevedo, “estava escrito que o nosso maestro nunca mais, até hoje, produziria outra obra de tanta importância artística. Escreveu muito, escreveu sempre, mas não fez ainda outro *Vagabundo*. Não o culpemos: faltou-lhe tudo, desde a proteção oficial até o libretto... Ah! Se ele se tivesse deixado ficar em França como Carlos Gomes se deixou ficar na Itália...!”, lamenta Arthur Azevedo, em face da trajetória que o maestro seguiria na volta ao Brasil.

De volta da Europa, Henrique de Mesquita, “que parecia destinado a exercer no seu país as mais altas funções artísticas”, diz Arthur, foi tocar na orquestra do Alcazar! O empresário Arnaud, do Alcazar, coloca em cena uma partitura criada por Mesquita para um libreto de uma ópera-cômica francesa *Une nuit au chateau*. A peça fez sucesso na rua da Vala e Arthur registra que ouviu-a ainda outra vez cantada em português no Phenix, onde teve muitas apresentações consecutivas. Em 1869, Henrique de Mesquita sai do Alcazar e vai participar da aventura iniciada por Heller na Phenix Dramática. Com Heller e a Phenix, Mesquita ficou longos anos como regente de orquestra, “ensaiador de coros e primeiras partes”: “Para a companhia Heller escreveu a música do *Trunfo às avessas*, de França Junior, opereta que teve mais de cem representações, e a do *Ali-babá*, o eterno *Ali-babá*, em que havia o célebre tango dos pretos (que deu a volta ao mundo) e a melancólica e inolvidável marcha do elefante, suficientes para a boa reputação de nosso artista. Escreveu ainda as partituras das mágicas *Princesa Flor de Maio*, a *Coroa de Carlos Magno*, o *Vampiro*, a *Loteria do Diabo*, a *Gata borralheira* etc; em todas elas notam-se qualidades de primeira ordem, trechos de uma suavidade e frescura admiráveis, e, sobretudo, uma grande originalidade, que é a virtude predominante do mestre”.

Próprio ao seu ecletismo, à “promiscuidade” musical que o envolvia, o maestro fez uma composição especial que chamou a atenção de Arthur Azevedo. Estando em 1887 em Campinas, Mesquita fez uma original homenagem a Carlos Gomes, escrevendo uma polca em que aparecia em contracanto uma frase de *O Guarani*. Henrique de Mesquita

¹⁰³ Arthur Azevedo, “Henrique de Mesquita” em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano I, n. 14, abril de 1893, pp 1-2. Para o perfil de Henrique de Mesquita, ver o verbete respectivo em *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 477.

compôs inúmeras polcas, tornou célebres várias quadrilhas e romanças, bastante populares no Rio do final de século. Chegou a receber o hábito de Cristo, comenda do Governo português, em 1877. Sexagenário, ainda era professor do Instituto Nacional de Música e organista da capela de São Pedro¹⁰⁴.

Representando uma nova geração de maestros e compositores, Arthur Azevedo registrou no *O Álbum* o perfil de Assis Pacheco, que contava então com 28 anos e iria ser um parceiro em várias montagens, como em *O Tribofe*, *A Fantasia* e *A Capital Federal*.¹⁰⁵ Paulista de uma família abastada do interior, nasceu em Itu, onde iniciou seus estudos musicais, que completaria na Itália. Formou-se em direito em São Paulo. Foi advogado em Santos, depois procurador fiscal da Fazenda e promotor público. Por sua vocação artística e boêmia foi deixando a beca pela pena e a música. Envolveu-se com a imprensa, como colaborador em jornais de prestígio e fundador de pequenas gazetas. Estreou como compositor com a ópera *Moema*, em 1891, que não foi bem recebida. Mudou-se para o Rio e entusiasmou-se com o teatro musicado, aproximando-se de Arthur Azevedo, escreveu revistas (*Itararé*, *Aquidabã*), óperas (*Flora*, *Estela*) e poemas sinfônicos, mantendo paralelamente a atividade jornalística. Dirigiu operetas, regeu concertos sinfônicos na Exposição Nacional, foi regente no Teatro Avenida em Lisboa (1908). De volta ao Brasil, continuou compondo para textos de Leopoldo Fróes. Antes de morrer em 1937 trabalhou com Vila-Lobos no projeto de implantação do canto orfeônico nas escolas públicas do Rio de Janeiro.

Muitos são os compositores, instrumentistas e maestros que tiveram perfis semelhantes aos de Henrique de Mesquita e Assis Pacheco, transitando entre classes, mas também entre inúmeros gêneros dramático-musicais, da ópera à revista, concertos e aulas no Conservatório ou Instituto Nacional de Música. O paraibano Abdon Milanez, nascido em

¹⁰⁴ No número seguinte em que circulou este perfil, talvez por correção do próprio Mesquita, aparece uma errata lembrando que seu nascimento era em 1836, e não 1848, como registrara Arthur no artigo, e também que não se havia mencionado as composições sacras do maestro que seriam muito apreciadas. Aposentou-se em 1904 e veio a falecer em 1906.

¹⁰⁵ Arthur Azevedo, "Assis Pacheco" em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano I, n. 9, fevereiro de 1893, pp. 1-2. Para o perfil de Assis Pacheco, ver o verbete respectivo em *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 581.

1858¹⁰⁶ era engenheiro de formação, mas teve grande predileção pela música e foi um maestro inspirado. Sua estréia como compositor de teatro foi com *Donzela Teodora*, de Arthur Azevedo. Compôs operetas, mágicas, revistas para Arthur Azevedo, Coelho Neto, Eduardo Garrido, entre outros. O repertório variado incluía ópera, música sacra, marchas, hinos, valsas, quadrilhas, lundus. A serviço do governo brasileiro morou por algum tempo na Suíça, voltando em 1916 para assumir o posto de diretor do Instituto Nacional de Música, substituindo Alberto Nepomuceno. Ficou no cargo até aposentar-se em 1922. Abdon Milanez também mereceu um perfil de Arthur Azevedo em *O Álbum*. É ainda Sousa Bastos, em sua *Carteira do artista*¹⁰⁷, quem nos apresenta o maestro Gomes Cardim, que teve uma companhia de operetas, e compôs a partitura de *O bilontra*, que se tornou popularíssima. Português de nascimento, veio para o Brasil desistindo de uma carreira eclesiástica que iniciara. Estabeleceu-se como professor de música no Rio Grande do Sul. Trabalhou como compositor e diretor musical em Portugal para o ator Santos. Compôs partituras de operetas e óperas-cômicas que tiveram grande sucesso em Lisboa. Voltando ao Brasil, fixou-se em São Paulo. Veio ao Rio como diretor de uma companhia de opereta criada por Braga Junior, percorrendo de norte a sul do país. Depois disso, abandonou completamente o teatro, fixando-se em São Paulo e dedicando-se a diferentes negócios: uma fábrica de licores, uma companhia de carroças de aluguel. Sem abandonar a música teve ocupações de grande prestígio em cerimônias do governo paulista.

Nos perfis de Arthur Azevedo aparece também a personalidade múltipla de Cardoso de Menezes¹⁰⁸. Filho do Barão de Paranapiacaba, conselheiro João Cardoso de Menezes e Sousa, Antonio Frederico Cardoso de Menezes nasceu em Taubaté, São Paulo, em 1949. Sua juventude é cheia de episódios marcantes. Teve que terminar seus estudos de direito em Recife depois de ter participado ativamente da revolução dos estudantes em 1871 em São Paulo com a composição da *Marselhesa Acadêmica*. Naufragou no navio que o levava a Recife. Em 1873 trabalhava como oficial de gabinete do Ministro da Justiça. Foi

¹⁰⁶ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 546. Ver o verbete respectivo em *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 484.

¹⁰⁷ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit.

¹⁰⁸ Arthur Azevedo, "Cardoso de Menezes" em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano I, n. 20, julho de 1893, pp 1-2.

depois advogado, e a partir de 1879, trabalhou no Tesouro Nacional, participando diversas vezes de comissões do Ministério da Fazenda. Autor de folhetins para jornais, era também crítico de música, “apesar de muito condescendente”, diz Arthur Azevedo. Escreveu dramas, comédias e a revista *Notas recolhidas*. Mas seu maior talento, segundo Arthur, era a música. Era um pianista disputado em todos os salões fluminenses, e um improvisador admirado: valsas, polcas, tangos, marchas, uma profusão de ritmos. Tornou-se um virtuose por estudar regularmente desde os 9 anos de idade. Sua primeira composição foi feita com 12 anos. Ganharam fama várias de suas composições como: *Primeira serenata*, para canto, que se tornou popularíssima no Brasil todo, diz Arthur. Compôs marchas, polcas, romanças, “valsas de concerto, fantasias e inúmeras composições ligeiras, que sempre tiveram caloroso acolhimento entre artistas e amadores”. Compôs as partituras das peças musicadas: *A pera de Satanaz*, *Cabeça que fala*, *Moura encantada*, *Mártires da Germania*, *Donzelas de Belleville*. E, ainda por encenar, quando escrevia Arthur, uma paródia de *Aida*, a opereta *Cebolas do Egito*, de Eduardo Garrido, e outra opereta que ele mesmo escreveu, *Gabarola*. Cardoso de Menezes é um personagem que voltaremos a encontrar ao longo deste trabalho, às voltas com a profusão de pianos e o que para ele seria a “falta de cultivo musical” da cidade do Rio de Janeiro.

Entre os autores, Moreira Sampaio é outro desse personagens emblemáticos dessa geração. Nascido em 1851, na Bahia, veio ainda criança para o Rio. Com bastante sacrifício formou-se em medicina em 1873. Mas deixou a medicina e tornou-se empregado público, com um cargo na Biblioteca Nacional, sendo nomeado depois como oficial na Secretaria do Império, onde ficou até se tornar diretor do Asilo dos Meninos Desvalidos a partir do Governo Provisório. Mantinha sempre atividade na imprensa, tendo fundado alguns periódicos. Mas seu grande talento era o de comediógrafo. Tendo estreado no Cassino, foi parceiro de Arthur numa série de peças marcantes, atuando também como tradutor, autor de paródias, revistas (*O Mandarim*, *Cocota*, *O Carioca*, *O Bilontra*, *Mercúrio*). Montou uma série de espetáculos em que era o único autor nos anos 90. Seu último espetáculo foi *Inana*. Como muitos contemporâneos que se dedicaram à carreira teatral, morreu pobre. Em seu

enterro, Arthur fez um discurso emocionado, dizendo que com o companheiro teria partilhado a luta de fazer emergir do “estrupe da revista” a semente da comédia nacional.

Outro autor importante, o carioca Valentim Magalhães, nascido em 1859, voltando de São Paulo, bacharel em direito, com experiência jornalística, começou no Rio na *Gazeta de Notícias* e, com grande destaque, colaborou com mais de uma dezena de importantes jornais da época. Escreveu também versos, crítica, paródias e revistas de ano, como *Mulher-homem*, com Filinto de Almeida. No teatro fez também traduções e escreveu comédias. Ainda atuava como professor na Escola Normal, na Escola Militar e era presidente de uma companhia de seguros, que ele fundou.

O português Furtado Coelho (1831-1900), casado com a famosa atriz Lucinda Simões, era oriundo de uma família nobre portuguesa. Nasceu em Viana do Castelo. Bem educado, desde cedo foi atraído pelo teatro. Como a família colocava impedimentos partiu para o Brasil em 1855, estreando no Rio Grande do Sul como ator. No Rio de Janeiro estreou na peça *Por Direito de Conquista* no Ginásio Dramático. Rapidamente se tornou um dos preferidos das platéias brasileiras. Estreou em Lisboa como um artista brasileiro em *Suplício de uma mulher*. Casou-se em 1872 com Lucinda Simões, e trabalharam anos juntos, até se separarem. Foi ator, ensaiador, compositor, pianista, poeta, romancista e dramaturgo, com inúmeras peças encenadas, dramas, comédias. Especializou-se em papéis de alta comédia. Colaborou na formação de atrizes como Ismênia dos Santos, Eugênia Câmara, Helena Cavalier, Apolonia Pinto. Chegou a viajar pela Europa em concertos com um instrumento curioso que aperfeiçoou: o “copofone”¹⁰⁹. Diz Arthur Azevedo: “Furtado Coelho gozou todas as vitórias e sentiu o peso terrível de todas as contrariedades. No meio do seu labutar de empresário, foi na vida real o herói de muitos romances de amor, escreveu dramas, compôs música, fez-se copófono, construiu teatros, esteve preso, fabricou ingênuas, inventou galãs, percorreu o Brasil do Amazonas ao Prata, enriqueceu, arruinou-se, tornou a enriquecer, viajou por toda a Europa, tornou a empobrecer, mas trabalhou, trabalhou, trabalhou sempre, com denodo, com ímpeto, entregue todo à sua arte, obcecado pela paixão do Teatro, paixão

¹⁰⁹ Cf. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1938, s/n.

incondicional, absorvente, feroz!”¹¹⁰. Arthur sintetiza a figura de Furtado Coelho com esta imagem: “Para mostrar a conta em que Furtado Coelho é tido nos nossos teatros, e da superioridade que goza entre os seus colegas, basta dizer (e com esta me despeço) que não há entre eles um só – nem mesmo uma só... - que o trate por tu!”. Furtado Coelho construiu o Teatro Lucinda, batizado em homenagem a sua esposa, inaugurado em 3 de junho de 1880¹¹¹.

Certamente Arthur Azevedo não incluiu o seu próprio perfil na galeria de personalidades. Mas o seu lugar estaria reservado em qualquer publicação em que ele próprio não fosse o diretor. Uma das personalidades mais ativas no meio teatral da cidade desde a década de 70, quando chega do Maranhão, Arthur é figura síntese desse inter-relacionamento de referências culturais característico do período. Acadêmico e revisteiro, Arthur vivia de um emprego público, na mesma secretaria de Machado de Assis, e de suas traduções, paródias, operetas, comédias e revistas. A bem da verdade, mais de suas revistas. Sempre bem relacionado, recebia ilustres políticos em seus espetáculos, como quando convidou Manoel Vitorino para assistir uma récita em seu benefício da burleta *A Capital Federal*. Este compareceu ao espetáculo acompanhado do ministro da Fazenda, Bernardino de Campos¹¹². Seu irmão Aluísio Azevedo mereceu o perfil em *O Álbum*, escrito por Olavo Bilac. Extenso é repleto de merecidos elogios pela carreira pródiga de grandes obras literárias, Bilac lembrava também o envolvimento de Aluísio com a cenografia e a dramaturgia de revistas ao lado de Arthur. Como curiosidade revela ainda que Aluísio fez parte do cenário de *Petite mariée*, representada no Alcazar, na década de 70. Outra dupla de irmãos artistas que se notabilizaram pode ser lembrada aqui por conta de outro memorialista.

¹¹⁰ Arthur Azevedo, “Furtado Coelho” em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano I, n. 5, janeiro de 1893, pp. 1-2.

¹¹¹ Em 1882, quando a Companhia de Variedades assume a direção do teatro, passou a chamar-se Teatro Novidades. Em 1884, quando Furtado volta à direção, voltou a ser chamado de Teatro Lucinda. Na rua do Espírito Santo, 24 (hoje Pedro I). A partir de 1887 diversas companhias passam a assumir a responsabilidade pelo teatro, como: Companhia de Burletas e Revistas (Sousa Bastos) em 1887, Companhia Francesa de Operetas (julho de 1889), o empresário José Fernandes de Carvalho (1894), Empresa Colás (Silva Pinto), 1902, e, por último, D. Pedro de Almeida Godinho (1905). Com apresentações de comédias, dramas, zarzuelas, burletas, operetas-cômicas, revistas, o teatro encerrou suas atividades em 1909, sendo vendido para uma fábrica de ferros de engomar ao lado.

¹¹² Arthur Azevedo, “Arthur Azevedo e Manoel Vitorino” in *Dionysos*, ano VII, março 1956, n. 7, p. 61.

Conta Augusto Maurício, em *Meu Velho Rio*¹¹³, que os irmãos Bernardelli, Rodolfo e Henrique, chegaram no Brasil com seus pais para atuarem no Alcazar: “Um dia, contratou-se uma orquestra dirigida pelo maestro Bernardelli, que acabava de chegar de uma excursão pelos países americanos. Entre os músicos se encontravam dois filhos do regente (Rodolfo e Henrique), que eram os violinos do conjunto musical, e a mãe dos rapazes era uma primeira bailarina, também incluída no contrato para exhibir-se no Alcazar. Um dos jovens nascera no México, e o outro no Peru; pouco depois, tornaram-se brasileiros e trocaram a profissão, respectivamente, pelo pincel e pelo buril”.

Entre os atores e atrizes cantores Leonor Rivero pode ser encontrada na galeria de ilustres apresentada por Arthur Azevedo em *O Álbum*. Lançara-se em *Mimi Bilontra*, no Alcazar Lyrique¹¹⁴. Filha de boa família andaluza, Leonor transferiu-se ainda muito jovem para o Brasil “por circunstâncias íntimas”, segundo o perfil de *O Álbum*, escrito por Paulo Augusto. Estreou no Alcazar, onde fez sucessos em inúmeros papéis, entre eles o de um “formoso” travesti da *Giroflé-Giroflá*. Depois de passar por vários teatros do Rio, segue para Paris: “partiu para a capital do mundo, cujas seduções a deslumbravam”, diz Arthur. Lá é lançada por um famoso jornalista como Mimi Bamboche¹¹⁵, e passa a pertencer ao quadro de atrações das Folies Dramatiques e dos Bouffes Parisiens. Com saudades do Brasil volta em 1884, ingressando na primeira companhia de Sousa Bastos no Rio. Dividia-se entre turnês pelas províncias do país e viagens a Paris onde mantinha casa e criados. Voltaria depois no Variedades dando continuidade ao personagem de Mimi Bamboche. Transitando entre as pequenas cidades das províncias brasileiras, Rio e Paris, realizando uma carreira ascendente do Alcazar carioca aos cafés-concerto mais famosos da França, Leonor Rivero escapara do destino das estrelas da noite que encerraram suas vidas como cafetinas ou madames decadentes. Sempre muito aplaudida pelo público, era a estrela maior da

¹¹³ Augusto Maurício, *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal/ Secretaria Geral de Educação e Cultura, s/d, p. 125.

¹¹⁴ “(Mimi Bilontra) Nela estrearam dois elementos preponderantes para o gênero: a Leonor Rivero, que se evidenciara no repertório do memorável Alcazar, e o Peixoto, possuidor de recursos cômicos postos em destaque nas várias companhias a que pertenciam”. Lafayette Silva, *Artistas de Outras Eras*, op. cit, p. 41.

¹¹⁵ No cancionero de Aimée no Alcazar, publicado em 1865, aparecia uma canção com o título de *Les mémoires de Mimi Bamboche – ronde des bambocheuses*, com letra de E. Grangé e L. Chiboust, e música de S. Mangeant. Cf. Aimée, *Recueil de chansonnettes de Mlle Aimée, étoile parisienne a l'Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro*. Première Partie. Rio de Janeiro: Typ Thevenet & C.. 1865, pp. 7-8.

companhia do Teatro Lucinda em 1895, quando publicou-se seu perfil na excelsa galeria de *O Álbum*¹¹⁶. Das fronteiras pré-estabelecidas social e culturalmente, Rivero só não precisou transpor a de classe, diferentemente de outras atrizes-cantoras do teatro musicado. Ao falar dos sentimentos que o envolveram ao conhecer Leonor Rivero no Alcazar em 1873 e então em 1894, ao ver o espetáculo *Maçãs de Ouro*, Arthur Azevedo sugere uma bela imagem para conhecermos a atmosfera que envolvia as transformações ocorridas entre a abertura do Alcazar e a última década do século 19. Leonor também não mais o seduz: já perdido o encanto da novidade de outrora. Antevistos os novos passos da cultura urbana, o teatro começa a abrir espaço para uma nova fase, buscando seu lugar em meio às salas de cinema e a série de ódromos da belle époque¹¹⁷. Um ano mais tarde, quando escreve o perfil para *O Álbum*, talvez para corrigir-se do infeliz poema que falava de seus encantos idos, Arthur encerra seu perfil com elogios a Leonor: “Reúne em seu tipo de mulher três tipos ideais: o da espanhola, o da francesa e o da brasileira; possui alguma coisa de qualquer dos três, formando um todo harmônico e delicioso. A Leonor Rivero, mais do que a outra qualquer, pode ser aplicado o espirituoso madrigal de Dumas Filho: tem duas vezes vinte anos”.

Entre os ilustres retratados por Arthur Azevedo está um dos personagens mais emblemáticos para esta nossa história. Xisto Bahia pode ser encontrado tanto nos trabalhos e memórias que se dedicam à história do teatro brasileiro, quanto naqueles voltados para a história da música popular brasileira. O autor do lundu *Isto é bom* foi considerado por Arthur Azevedo como “o ator nacional por excelência”. Mulato, filho de um major, Xisto nasceu em 1841 em Salvador. Nasceu e cresceu na Freguesia de Santo Antonio de Além do Carmo, pródiga em cancioneiros, compositores e intérpretes no século 19 (Padre Sales, Chico Sepúlveda, Efren). Tornou-se amador teatral e excelente tocador de violão. Quando seu pai morreu em 1858, tentou o comércio para sobreviver, mas fracassando voltou-se para o teatro. Seu cunhado Antonio Araujo era um mestre no teatro baiano. Ingressou como

¹¹⁶ Paulo Augusto, “Leonor Rivero” em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano II, n. 53, janeiro de 1895, p. 1.

¹¹⁷ Poema escrito por Arthur Azevedo em 1894 a respeito de Leonor Rivero: “Há vinte e um anos passados/ Fui ao Alcazar, leitor./ E meus olhos namorados/ Ficaram da Leonor. / Ontem fui às *Maçãs de ouro*. / Tornei a vê-la: pois bem!/ A Leonor, - que desaforo!- / Inda os mesmos olhos tem!/ Mas os meus pobres anelos/ Foram em setenta e três.../ Por aqueles olhos belos/ Não me apaixono outra vez...” apud Raimundo Magalhães Junior, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966, p. 210.

corista em 1859 na Cia Lírica Clemente Mugnai que trabalhava no Teatro São João. Saiu daí para a companhia de seu cunhado, com a qual visita as principais cidades da província. Em 61 mudou para a companhia do comendador Constantino do Amaral Tavares, diretor do Teatro S. João, onde fez sucesso com suas criações e nas chulas e lundus dos entremeses que ele mesmo acompanhava com o violão. Em 1864 foi para o Norte com a companhia do empresário Couto Rocha, tendo como parceiro Furtado Coelho. Ficou por lá durante dez anos. Diz a crônica corrente que, devido ao sucesso fácil e a boêmia, a qualidade de seu trabalho regridira, chegando ao fracasso em 1866 no Ceará. No Maranhão, Joaquim Serra como crítico e Joaquim Augusto como diretor incentivaram-no ao estudo e ao trabalho aprimorado, recuperando seu prestígio. Xisto voltou à Bahia em 1873 consagrado e ingressa na Companhia de Mágicas de Lopes Cardoso. Monta com sucesso sua comédia *Duas páginas de um livro*, peça de propaganda abolicionista e tendência republicana.

Quando começou, Xisto não tinha um conhecimento de música, notas e partituras, compunha e tocava violão intuitivamente¹¹⁸. Ficou famoso pela voz de barítono. Cantando nos entreatos dos espetáculos criou fama entre o público de Salvador. Suas modinhas ficaram famosas ainda em Salvador, como *Perdoa ou sê clemente* e *Quis de balde*, com versos de Plínio Lima, poeta formado pela Academia de Recife. Os lundus ainda mais: *Isto é bom*, *Pescador* (com letra de Arthur Azevedo), *A mulata* (com letra de Mello Moraes), *A preta*. O lundu *A preta*, de Xisto Bahia, podia ser ouvido ainda nas primeiras décadas do século 20, como testemunha o memorialista Afonso Ruy: “ainda ouvida por mim, cantada nesta cidade, num circo de cavalinhos, por Eduardo das Neves, cujo estribilho era bem uma salada de frutas (...): Laranja, banana/ Maça, cambucá/ Eu tenho de graça/ Que a preta me dá/ E nas noites de frio/ Que ela mais gosta/ Estende-me por cima/ Seu pano da costa”¹¹⁹. Os lundus eram obrigatórios nos teatros e discretos nos salões, e as modinhas correntes em todos os ambientes. Chegou ao Rio em 1875, estreando no Ginásio, na Companhia de Vicente Pinto de Oliveira, que viera do norte para apresentações no Ginásio, principalmente de peças nacionais. No teatro São Pedro, Xisto estreou em 30 de janeiro de 1875 no papel de Berghen, do drama *Mendiga* de Aniceto Bourgeois. Para em seguida apresentar-se na sua

¹¹⁸ Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do Passado*. Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, p. 17.

mais famosa criação: o Bermudes de *Véspera de Reis*¹²⁰. Firmou-se como grande cômico. Ator consagrado, continuou a compor modinhas e lundus, sempre tocando o violão.

Laurindo Rebelo, na poesia, e João Cunha na composição musical, formavam uma dupla de grande sucesso no ambiente musical carioca, quando Xisto chegou no Rio de Janeiro. Xisto começou a disputar com Laurindo, gerando preferências de um lado e de outro. As disputas incentivaram a malícia, a jocosidade, a sátira e a ironia, que repercutiram no lundu e na cançoneta teatral. Para Xisto escreveram letras personalidades como o Visconde de Porto Alegre, Melo Moraes Filho (*A mulata*). Seus lundus eram cantados nos salões aristocráticos. Em 1878, inaugurou o Teatro da Paz em Belém com um grande elenco: João Colás, Joaquim Câmara, Joana Januária entre outros. *Véspera de Reis* de Arthur Azevedo fez enorme sucesso. De volta, trabalhou na Bahia em 1879. Depois disso volta para o Rio e estabelece-se aí. Entra no elenco de Furtado Coelho, depois no de Heller. Seu prestígio era grande, reconhecido pelo Imperador que escreve a seu respeito para a Condessa de Barral sobre sua atuação em um espetáculo de 1880, comemorativo da Batalha de Riachuelo: “Gostei de um cômico chamado Xisto Bahia (...) Declarou com muito talento a descrição da Batalha de Riachuelo”¹²¹.

É curiosa a história de Xisto com Arthur Azevedo na criação da *Uma Vespéra de Reis*. Arthur Azevedo não conhecia a festa e nem Salvador muito bem. Xisto o ajudou a construir os tipos e a ambientá-los. Tendo assistido ao espetáculo, que fazia grande sucesso no Norte, anos depois de sua estréia, Arthur surpreendeu-se: “Não reconheci o tabaréu que inventara. No texto o personagem estava apenas indicado; o ator dera-lhe tudo quanto faltava, a principiar pelos vícios de linguagem, que tão hilariante o tornavam. Esbocei, apenas, o tipo, Xisto Bahia corrigiu o desenho, acentuou os contornos e deu-lhe um colorido admirável. Das minhas mãos inábeis naquela noite em claro na rua da Conceição saíra um títere articulado, Xisto Bahia fez-lhe dentro uma alma, deu-lhe uma fisionomia penetrante, tornou-o profundamente humano. Aquele papel não era representado: era vivido. Depois dessa primeira representação de *Uma Vespéra de Reis*, no Lucinda, fiz ver ao artista que o

¹¹⁹ Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do Passado*, Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, p. 18.

¹²⁰ Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., pp. 212-213.

seu nome tinha o direito de figurar como o de um co-autor da peça. Ele protestou, não consentiu que eu lhe desse metade dos aplausos que a generosa platéia fluminense dispensava ao comediógrafo, nem metade dos direitos do autor”.

Através dessa história de Arthur Azevedo e Xisto podemos ver como a criação se interpenetrava. Do texto escrito à criação no palco, a obra se complementava através da criação do ator. A proximidade de Xisto e Arthur Azevedo levou à criação de uma série de variações linguísticas sugeridas pelo ator ao dramaturgo (“ô gentes”, “arribar” etc.). O personagem também era bem conhecido de Xisto: o tabaréu de Camamu. Sua influência também fora musical e de ambientação regional. Mas pela criação do personagem Bermudes, Arthur Azevedo quis lhe dar a co-autoria da peça. Xisto não aceitou. O personagem iria ser a criação da carreira do ator. Vasques ao assisti-lo disse que mais dois personagens daquela estatura e Xisto seria uma celebridade. Em 1882 está na Companhia do Braga Junior, no ano seguinte com Sousa Bastos, e de volta à Braga Junior no Príncipe Imperial. Em *O mandarim*, revista de ano de 1883, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, a caricatura que Xisto fez de um barão do café, João José Fagundes de Rezende e Silva, na peça como Barão de Caiapó, além de motivar um dos primeiros sucessos do gênero, antes da explosão de *O Bilontra*, provocou acirrada polêmica. Rezende e Silva e outros que se sentiram ofendidos com as caricaturas da peça foram protestar nos jornais. Arthur e Moreira Sampaio responderam e a polêmica acirrou-se. A caricatura de Xisto, no entanto, fora um dos pivôs do conflito¹²².

Na década de 80, no entanto, mesmo consagrado no Rio, Minas, São Paulo, Xisto começa a desiludir-se do teatro. Tinha fama, mas esta não se traduzia em uma vida mais segura para ele e para a família. A carta que escreve em 1887 para Thomaz Espiúca¹²³ é um dos documentos mais eloquentes da época. Ídolo das platéias, reconhecido pela crítica, Xisto está desencantado com o teatro. Thomaz Antonio Espiúca nascera no Porto em 1835. Seu pai o enviara ao Brasil para tentar fortuna quando ainda tinha 8 anos. Com 16 anos

¹²¹ “Carta do Imperador a Condessa de Barral” apud Afonso Ruy. *Boêmios e seresteiros do Passado*. Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, p. 44.

¹²² Roberto Ruiz, *O Teatro de revista no Brasil*, op. cit., p. 20. Neyde Veneziano. *Não adianta chorar. Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*, op. cit., p. 38.

procura João Caetano para ensinar-lhe a ser ator. Alguns anos depois seguia carreira com companhias teatrais pelo norte e sul do país. Ingressa no Ginásio na década de 60 e em 69 trabalha na Bahia. Foi daí a Pernambuco, quando resolveu abandonar a carreira de ator e tornar-se dentista. “Explica ele a sua resolução pelo desgosto que teve em ver o estado de abandono a que chegou a arte dramática no Brasil”, conta Sousa Bastos¹²⁴. No final dos anos 80 escreveu para Xisto Bahia pensando em voltar à profissão de ator.

“Ao ler tua carta, fiquei absorto”, começa Xisto sua resposta. Se ainda fosse um jovem a perguntar se era bom entrar para o teatro, dizia Xisto, eu o mandaria bugiar: “Mas a ti? Isso torna-se gravemente sério! Raciocinemos. Sabes o que é, ou por outra, o que está sendo atualmente o teatro neste país, compreendidos os quatro pontos cardeais? O teatro, isto é, a arte é uma traficância, um negócio de balcão, uma feira de novidades, em que a imprensa faz de arlequim à porta da barraca, anunciando e pufiando as sumidades, conforme a gorjeta dos contratadores. Essas novidades, ambicionadas a todo o momento, são estrangeiras. Tu és estrangeiro? Não”. Em seguida crítica a forma como todos os gêneros teatrais vinham sendo representados na cidade, especialmente a opereta, e mostra seu descontentamento com o que chama de decomposição da arte do ator, mas ele estava preso: “Devia ficar, para poder comer e dar de comer aos meus; agitar-me nesta existência dolorosa, para não fenecer à mingua de trabalho”. Maldita nostalgia, diz Xisto, “essa força fisiológica irresistível que te leva ao martirologio da arte, que é o diabo”. Não venha, insiste Xisto. O amigo tivera a suprema ventura de deixar o teatro, laurear-se com um diploma acadêmico, que resistisse: “onde está tua poderosa força de vontade (...)?”. A tentação da arte contra o ofício nobre de dentista. Um conflito que apesar de indignar Xisto ele pode compreender, no entanto, conclui: “faço a mais descarnada e franca oposição ao teu regresso”.

Espiúca não deu ouvidos aos conselhos do amigo, abandonou o ofício de dentista e voltou para o Rio de Janeiro retomando a carreira de ator. É Arthur Azvedo quem nos fala sobre esse regresso, num artigo escrito um dia depois da morte de Espiúca, em 1894¹²⁵: “Aqui só o esperavam dissabores e desilusões. O ator já não existia: tinha-o matado o

¹²³ Carta de Xisto Bahia a Thomaz Espiúca apud Henrique Marinho, *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Garnier, 1904, pp. 110-113.

¹²⁴ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 420.

dentista. A última peça em que ele figurou foi, creio, o *Grude*, uma revista de barulhenta memória. Desempregado, paupérrimo, sem teatro nem gabinete dentário, na expectativa de nunca mais arrancar palmas e de nunca mais arrancar dentes, recorreu Espiúca à proteção de um bom amigo, o Sr. Senador João Barbalho, que era então ministro da Agricultura. Foi nomeado amanuense da Inspetoria Geral das Estradas de Ferro, emprego que exerceu até anteontem”.

Durante toda a década de 80 empenhou-se na causa abolicionista, participando de espetáculos realizados em prol da completa abolição dos escravos. Ainda em 1887 a Empresa Dias Braga colocava Xisto Bahia na direção do teatro Lucinda. Montou cinco revistas e mágicas. Mas ele queria mudar de profissão. Deixou o palco em 1891, quando conseguiu também um cargo de amanuense na penitenciária de Niterói através do presidente do Estado do Rio, Francisco Portela. Foi demitido com a deposição do presidente em 1892 - teve que voltar ao teatro. Retornou com sucesso no Teatro Apolo, na Companhia do Garrido, com Vasques e as baianas Isabel Porto e Clélia Araújo. Tinha feito aquele que seria seu último trabalho, a mágica *O filho do Averno* de Eduardo Garrido, quando, em 1893, Arthur Azevedo publicou o seu retrato em *O Álbum*. Era o reconhecimento e uma consagração, vinda de Arthur Azevedo, que o colocava na galeria dos ilustres. Arthur Azevedo apontava ainda um faceta boêmia e despreendida de Xisto, que revelava seu amor pelo teatro¹²⁶: “Muito boêmio. De vez em quando desaparece. Vai por aí, São Paulo, Rio de Janeiro ou Minas, por em ação o *Romance* cômico de Scarron, vagabundeando de lugarejo em lugarejo, improvisando teatros; mas, sempre que volta, o público fluminense faz-lhe muita festa, recebe-o de braços abertos”. Para Arthur, o ator nacional por excelência: “Tem dado, dá e dará boa conta de certos papéis do repertório estrangeiro, mostrando aptidão em variados gêneros; mas o seu forte é a comédia brasileira; aí é verdadeiramente inexcelável”. Arthur cita então a série de peças de Martins Pena, Macedo, França Junior, revistas de ano e sobretudo o Bermudes da *Uma véspera de reis*: “criação completa, suficiente para fazer a reputação de um artista”. Diz Arthur: “Se tivéssemos um teatro nacional, Xisto Bahia seria o seu mais prestimoso auxiliar. É um artista nosso, completamente sacrificado à invasão da

¹²⁵ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 22 de novembro de 1894.

literatura dramática dos outros países. Quem o vê tão mal a vontade no Phileas Fogg da *Volta do mundo*, não adivinha nem calcula o que ele vale nos seus papéis brasileiros, papéis que ninguém até hoje desempenhou com tanta perfeição”.

Pelo perfil ficamos sabendo também que Xisto fora convidado por Sousa Bastos para fazer em Lisboa no Teatro das Novidades as personagens que o tinham consagrado, *Uma véspera de reis*, o monólogo *Capadócio*, e a comédia *Como se fazia um deputado*. A viagem, no entanto, fracassou por conta da Revolução da Armada. Depois disso, os teatros fechados pela revolta, já debilitado por uma doença, Xisto recolhe-se em Caxambu, por conselho médico, no final de 1893. Sua doença se agrava e ele morre em 30 de outubro de 1894: “A fama que durante certo tempo o cercou, não o impediu de passar as maiores privações no fim de seus dias, nem lhe mitigou a prolongada agonia provocada pelo mal que o vitimou”¹²⁷. Arthur registra que após sua morte Xisto deixou a família em extrema penúria, seu enterro fora feito às expensas de um amigo: “Esse é o destino dos artistas dramáticos”, escreve Arthur Azevedo, convidando seus leitores para comparecerem a um espetáculo em benefício da família do “malogrado” ator¹²⁸. Dois anos após sua morte, eram os amigos também cômicos Colás, Peixoto e Brandão que faziam um benefício para a família de Xisto¹²⁹. Seu amigo Thomaz Espiúca morreu no mesmo ano. Arthur Azevedo o vira pela última vez na missa pela alma de Xisto Bahia. Quando, quinze anos depois, no aniversário de sua morte, organiza-se uma cerimônia em sua homenagem na Bahia, seu sobrinho Torquato Bahia escreve: “A modesta vida do ator (...) como que para ocultar a grandeza da ação que pratica, levando o conforto a uma família, que desfolha os dias na angústia da orfandade e da pobreza, não demanda largas páginas. Descreve-se num traço. Entre o seu berço, que é a pobreza cheia de esperanças, e o seu túmulo, que é a pobreza cheia de lúgubres tristezas, está a sua existência inteira, que é a pobreza crucificada pela dor e mascarada por um riso eterno. (...) Os que o encontraram na vida, viram nele um espírito jovial e alegre; uma alma cheia de abnegação e de amor; um boêmio e um filantropo, capaz

¹²⁶ Arthur Azevedo. “Xisto Bahia” em *O Álbum*, direção de Arthur Azevedo, ano I. n. 27. julho de 1893, pp. 1-2.

¹²⁷ Cf “Xisto Bahia” in Mariz Vasco, *A canção brasileira, erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro/Brasília. Ed. Civilização Brasileira/INL. 1977. pp. 176-177.

¹²⁸ Arthur Azevedo. *A Notícia*, 16 de novembro de 1894.

¹²⁹ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 6 de agosto de 1896.

de passar a noite cantando ao luar, e de vender o relógio para matar a fome à primeira boca necessitada que lhe pedisse pão. Consumido, torturado por não poder assegurar aos filhos e à esposa o conforto da vida e um futuro independente, foi salteado sempre pelas provações da pobreza (...)¹³⁰.

Xisto Bahia não foi o único ator a querer deixar o teatro e a terminar seus dias na pobreza. O famoso ator Antônio de Sousa Martins, o Martins, de muitas glórias no palco, abandonou o teatro em 1888 e tornou-se almoxarife do correio. Alguns anos depois, em 1895, Arthur Azevedo registrava em seu folhetim semanal que após uma reforma nos correios, seu cargo fora suprimido e ele poderia continuar prestando serviços à repartição, sem poder, no entanto, reclamar vencimentos, por falta de verba, esperando uma vaga na qual poderia finalmente se encaixar. Arthur indigna-se, contrariando a própria argumentação de Xisto Bahia para Thomaz Espiúca: “Mas com a breca! Por que não aproveita o ex-almoxarife uma das tantas vagas que há em nossos teatros?... Por que não volta à sua verdadeira profissão?... Por que não acaba por onde começou?... Por que não considera esse emprego de almoxarife como um parêntesis na sua vida de artista?... Compreende-se que um ator inútil se sujeitasse à condição de funcionário público de graça; mas o Martins do Genro do *Sr. Poirer*, dos *Dominós Cor de Rosa* e da *Criada Grave* não tem o direito de abandonar o teatro por um emprego ridículo. Ele está ainda forte e vigoroso e, como era o ator mais natural, o menos artificioso que possuíamos, é provável que não almoxarifasse o seu talento cômico. É tempo ainda! Volte o Martins para o teatro, e há de ver o entusiasmo com que será recebido pelo público!”¹³¹. Arthur dedica um número ao ex-ator Martins na revista *Fritzmaz* em que ele canta: “Sou do Correio/ Almoxarife;/ Agora o bife/ Seguro está! (...) Meus ex-colegas/ Todos me invejam/ E até desejam/ Me acompanhar,/ Pois sem pelegas/ Não vale a pena/ Ir para a cena/ Representar./ Muito contente, olé! Muito contente, olá!/ O almoxarife está!”¹³². Em 1898, no entanto, Arthur Azevedo registra que Martins teria sido nomeado

¹³⁰ Torquato Bahia in Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do passado*. Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, pp. 52-53.

¹³¹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 de fevereiro de 1895.

¹³² Arthur Azevedo, “Fritzmaz” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo III, p. 441.

como futuro diretor do Teatro Municipal, que só se tornaria uma realidade uma década depois¹³³.

O álbum de Arthur Azevedo forma uma extensa e variada galeria de personagens cujas histórias, entrelaçando-se, revelam a complexidade da composição do cenário teatral. As fronteiras volatilizadas da sociedade em transformação acentuavam-se na estrutura ela mesma volátil e polissêmica dos gêneros do teatros musical. Os sentidos impressos à cena ganhavam inúmeros contornos, enquanto as referências cultas ou populares, nacionais ou estrangeiras, de diferentes classes e posições sociais se cruzavam no convívio nas companhias e na criação dos espetáculos que reuniam aristocratas, cantores de lundus, divettes alcazarinas, diplomatas, altos funcionários públicos e cômicos de extração popular.

O camarim e o escritório: os donos da voz

O meio teatral das últimas décadas do século 19 envolvia, como vimos, um número expressivo de empresários, com companhias especializadas em gêneros ligeiros ou não. Entre os mais importantes, dividindo a cena com Heller, Braga Junior e Sousa Bastos, com períodos de maior ou menor destaque, ao longo da segunda metade do século, estão os já mencionados Dias Braga, Ismênia dos Santos, Guilherme da Silveira e Celestino da Silva. Questões exclusivamente artísticas se misturavam aos empreendimentos bem ou mal sucedidos e às mais diversas trajetórias pessoais. Ao lado das preocupações com as criações artísticas, viviam todos envoltos em questões comerciais como contratos, assinados ou verbais, com atores e dramaturgos, arrendamentos, aluguel e reformas de teatros, acusações de plágio, dívidas. Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos estavam, juntamente com Heller, entre aqueles que fizeram uma sólida carreira teatral como atores, ensaiadores e,

¹³³ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 2 de junho de 1898.

depois, empresários no Brasil, atravessando várias companhias e tendências que tinham marcado o teatro brasileiro, e, por serem atores, transitando entre o camarim e o escritório, como empresários, ensaiadores e atores. Guilherme da Silveira e Celestino da Silva poderiam ser colocados ao lado de Braga Junior e Sousa Bastos, com espírito mais empreendedor, empresarial, atuando no Rio e em Lisboa, onde afinal concluem suas carreiras, sendo os três primeiros sócios de uma empresa teatral em Lisboa na década de 90.

A longa duração da Phenix, sua influência determinante nos rumos das produções teatrais, sua hegemonia como principal companhia na década de 70 e meados da década de 80 fizeram de Heller um dos principais empresários do período. O interesse pelo mercado dominado por ele atraiu a concorrência. Heller, Sousa Bastos e Braga Junior serão os protagonistas de uma intensa concorrência no início dos anos 80. No *Jornal do Comércio* de 23 de abril de 1882, ano em que Sousa Bastos estabeleceu companhia no Brasil, essa acirrada concorrência estava estampada na sessão de anúncios de espetáculos¹³⁴. Sousa

¹³⁴ *Jornal do Comercio*, domingo, 23 de abril de 1882, p. 8. Os três maiores anúncios eram da Phenix Dramática, no Teatro Santana, que trazia a ópera-bufo *O dia e a noite*, de Vanloo e Laterrier (tradução de Arthur Azevedo), com música de Lecocq, com Vasques, Guilherme de Aguiar, Areas, Mattos, e mise en scène de Heller. No Príncipe Imperial, empresa e direção de Sousa Bastos, anunciava-se extraordinário e variado espetáculo, com 6 atrações: a (5ª representação) da ópera-cômica *O capitão da fortuna*, de Guilherme de Souza, música do maestro Alvarenga, com Herminia, Pepa Ruiz, Correa e Machado, a poesia cômica de Sousa Bastos *Um conquistador*, recitado pelo ator Silva, a 2ª representação da cena cômica *O limpa chaminés* desempenhada pelo ator tenor Correa, a 15ª representação da “festejadíssima” cena cômica de Sousa Bastos *O grumete da Guanabara* (em que a atriz Pepa Ruiz cantava e dançava 10 modinhas de diversos países, terminando com o “célebre” *Lundu dos pretos* - com versos novos). É importante ressaltar que o nome da canção *Lundu dos pretos* vinha em letras grandes e negrito como o título dos espetáculos anunciados, revelando o destaque que esta merecia no contexto das apresentações. Curioso também ver Sousa Bastos e Pepa Ruiz, novos no país, escolherem um lundu (e com nome tal nome) para apresentar no Rio, numa cena cômica em que se apresentam modinhas de diversos países. A canção do Rio, em destaque, é o lundu (cantado por uma atriz espanhola no espetáculo de um empresário português). Em seguida, havia ainda a apresentação da cena cômica popular do ator Vasques, *O Sr. Domingos fora do sério*, desempenhada pelo ator Machado. Lembremos que o Vasques está no elenco do concorrente Heller: uma provocação? E, por fim, a 15ª representação da opereta portuguesa *Fúrias D' Amor*, da escritora Guiomar Torrezão (com Herminia, Machado, Silva etc.). Munição pesada do Sousa Bastos! O terceiro anúncio igualmente grande era de uma Companhia Francesa Genre Eldorado et Folies Bergeres, que se apresentava no Teatro das Novidades. Cançonetas, uma paródia da opereta *A bela Helena (O belo Paris)* e a opereta *Coco-bel-oeil* (de Colin) pela primeira vez no Brasil, e mais cançonetes e cançonetas. Em tamanho de anúncios, imediatamente atrás, mas em lugares de destaque, estavam as apresentações de um festival literário e artístico no Teatro S. Pedro de Alcântara em comemoração da descoberta do Brasil, envolvendo a Sociedade Beneficente Pedro Alvares Cabral e Sociedade Coral Francesa. E um outro evento especial para a classe caixeral, com várias atrações no Teatro Ginásio. No Recreio Dramático, a empresa dramática, provavelmente do Dias Braga, encena a 7ª apresentação de *Como se fazia um deputado*, de França Junior, com Bahia e Colás. A Companhia Dramática do S. Pedro de Alcântara, apresentava o drama *A Filha única*, de Paolo Giacometti, com Apolonia Pinto. Três anúncios menores chamam o público para várias atrações de comédias no Polytheama Fluminense, um concerto com a Banda de Música Alemã, da Sociedade de Dança Recreio Guanabarensense no Jardim da Guarda-Velha, seguido de um baile, e, por fim, um grande concerto da banda dos Músicos Alemães.

Bastos ficou no Brasil até 1884, ano em que ele, Heller e Braga Junior vão se envolver num complicado processo judicial, fruto de uma tentativa de formação de cartel entre os empresários concorrentes. Enquanto o processo estava em andamento o *Jornal do Comércio* indicava na seção de anúncios as estratégias dos empresários na programação do repertório exibido no Santana de Heller e no Príncipe Imperial de Sousa Bastos e Braga Junior, que disputavam a atenção do público nos palcos da cidade¹³⁵. Se estas eram as companhias de maior destaque na especialidade Companhias de Óperas-cômicas, como se identificariam nos processos judiciais, havia ainda a concorrência de Dias Braga no Recreio e os divertimentos mais populares, como uma Empresa de Bonecos Automáticos no Teatro Philomena Borges¹³⁶, as corridas de touros e o Teatro Mecânico Recreio Juvenil, com uma companhia de 300 autômatos, a preços populares (500 réis, assento reservado, e 300, geral).

Durante esse par de anos a situação do cenário teatral da cidade é exemplar do que se deu ao longo do período que teve início na década de 70 e se estendeu até a virada do século. Vemos o predomínio dos gêneros ligeiros, tendo à frente sempre a companhia de Heller, acompanhado pelos concorrentes que disputavam o reconhecido monopólio. Paralelamente, seguem as companhias operísticas e teatrais estrangeiras que costumavam

com direção de H. Weihe, no Passeio Público. Essas são as opções de diversão pública anunciadas para um domingo de 1882. Outras, sem anúncio, certamente deveriam acontecer também.

¹³⁵ *Jornal do Commercio*, de 12 de junho de 1884 a 22 de junho de 1884, seção de anúncios. No dia 12 de junho de 1884, no Novidades estava Sousa Bastos, anunciando os últimos espetáculos nesse teatro, a peça *O povo* e a comédia *Uma troca de ligas*. Para o dia 13 ele anunciava a representação de *Os sinos de Corneville*, com o barítono Mr. Roger no papel do Marquês, o ator que teria “criado” no Rio o papel. No domingo, 15 de junho, a Companhia representa *Os sinos de Corneville* e anuncia sua última récita no dia 16. Benefício e despedida da atriz Pepa Ruiz, que parte para a Europa para tratar da saúde. No Santana, o Heller anuncia *O sacristão de S. Justo*, ópera-cômica adaptada para a cena portuguesa por Eduardo Garrido. Ao final do programa do dia, apresenta-se a cena cômica de Vasques e Mattos, *Nova reforma de secos e molhados*. No dia 15, Heller dá *A gata borralheira ou Chapim de cristal*, imitação de Eduardo Garrido, música original do maestro brasileiro Henrique A. de Mesquita (29^a representação). Anuncia-se Mlle. Massart no papel do príncipe encantador. Este papel é o centro das discussões entre Rose Merrys e Heller. No dia 18, o Santana leva *D. Juanita*, ópera cômica de Eduardo Garrido, com encenação de Heller, em sua 55^a representação. Heller anuncia *A gata borralheira*, 31^a representação, para o dia 19. No dia 19, enquanto ele leva *A gata borralheira* no Santana, o Sousa Bastos que anunciara *D. Juanita* num benefício da Associação Pernambucana de Beneficência, no Imperial Teatro Pedro II, adia a representação para a semana seguinte, fazendo a programação de seus espetáculos em função da concorrência. No dia 21, Sousa Bastos anuncia Herminia Adelaide, em *O periquito*, ópera-cômica, no Príncipe Imperial, Empresa e Direção de Sousa Bastos.

¹³⁶ A famosa companhia de bonecos apresentava então uma sátira ao espetáculo *D. Juanita*, disputado pelos dois encenadores, Heller e Sousa Bastos, tendo cada um deles feito sua montagem: “*D. Juanita de molho pardo*, 14^a apresentação da opereta-cômica em três atos acomodada a este teatro por Garridinho (uma sátira a Eduardo Garrido), mise en scène de João Touro (terminará o espetáculo com a ascensão de um gigantesco balão, e mais

aportar aqui durante o verão europeu. Atores e atrizes empresários mantinham também as carreiras das companhias que, mesmo investindo no ecletismo, procuravam manter um repertório com mais dramas e comédias, como Dias Braga, Ismênia dos Santos e Apolonia Pinto. Por fim, temos a constância de espetáculos mais populares, as pequenas companhias, os espetáculos de variedades, a praça de touros e o circo.

Jacinto Heller era filho de um ator que viera para o Brasil quando ele estava com 3 anos de idade. Seu pai era um comerciante de instrumentos musicais que após falir em seu negócio resolve tornar-se ator e migrar para o Brasil. Heller teve o romântico João Caetano como um de seus mestres, atuando ao seu lado. Em seguida, fez parte da Companhia do Ginásio Dramático que revolucionou a cena teatral brasileira com a estética realista. Tornou-se depois um dos maiores empresários teatrais da cidade. Nascido no Porto em 1834, Heller decidiu tornar-se ator aos 15 anos, estreando no Rio Grande do Sul e viajando com seu pai por toda a província e por outras mais até a morte de seu pai. Depois disso recebeu convite de João Caetano e mudou-se para o Rio, integrando a companhia do grande ator no Teatro São Pedro de Alcântara. Tendo recebido papéis de destaque com João Caetano, deixou-o quando uma dissidência entre seus atores pôs fim àquela Companhia. Passou a integrar a companhia criada por Heleodoro dos Santos para o Ginásio Dramático, ao lado de atores como Vasques e Furtado Coelho. Participou, portanto, também da aventura do realismo nos palcos, do teatro de casaca. Com João Caetano e no Ginásio participara dos dois momentos mais significativos de afirmação de um teatro de caráter nacional. A Companhia de Heleodoro dos Santos também terminaria por problemas entre os integrantes. Alguns remanescentes e outros artistas desempregados criaram uma Associação que Vasques empresaria e surge a Phenix Dramática. Quando esta se tornou o teatro da moda, Heller percebeu o apelo popular dos gêneros musicados. À frente da Phenix, investiu em mágicas com grandes cenografia e de alto custo como *Ali-Babá*, *Corça dos bosques*, *Loteria do Diabo*, paródias como *Orfeu na roça*, *A filha de Maria Angra* e as operetas *Boccacio*, *Mascote*, *Mosqueteiros no convento* e *Os Sinos de Corneville*. Faziam parte de sua companhia Guilherme de Aguiar, Vasques, Mattos, e as estrelas Rose Villiot, Delmary, ente

girândolas, morteiros etc, preços populares 300 réis, especiais, e 200 réis, gerais)". *Jornal do Commercio*, de 12

outras. Desde o fim da Phenix em 1893, Heller continuou dirigindo outras companhias e tentando repetir os sucessos anteriores, mas não foi tão feliz¹³⁷.

O empresário teatral, dramaturgo e jornalista português Antonio de Sousa Bastos (1844-1911) iniciou suas atividades no Brasil em 1882, primeiramente com sua companhia portuguesa, posteriormente criando uma companhia no Brasil. Quando passou a trabalhar também no Brasil, intermitentemente, Sousa Bastos já era um dos principais empresários do ramo em Lisboa. Suas investidas por aqui se estenderam por alguns anos, como empresário, diretor de companhias e ensaiador em diversos teatros brasileiros e em inúmeras cidades, até uma última temporada com óperas-cômicas em 1907: Rio, São Paulo, Belém, Recife, Porto Alegre, Santos, Campinas, Pelotas, Rio Grande, Cachoeira, Florianópolis, Paranaguá, Antonina, Lapa, Curitiba, entre outras, foram as cidades por onde circulou com seus espetáculos. Iniciou sua carreira de empresário no Brasil no Teatro São Pedro de Alcântara. Sempre teve, no entanto, suas atividades principais em Portugal, como empresário e ensaiador. Uma das personalidades mais ativas e influentes da vida teatral portuguesa no final do século 19, segundo a historiografia portuguesa, foi o responsável por alguns dos maiores sucessos nos palcos do teatro ligeiro no Brasil. Lançando atores e alimentando o sistema que investia nas grandes estrelas, criando-lhes grandes oportunidades nos espetáculos. Foi o responsável também pela vinda da primeira companhia portuguesa de revistas ao Brasil. Seu maior sucesso, aqui e em Portugal, foi com *Tim tim por tim tim*, espetáculo de revista no qual estrelava Pepa Ruiz fazendo 18 papéis. *Tim tim por tim tim* foi encenada pela primeira vez em 1892 no Rio, tendo, segundo palavras do próprio Sousa Bastos, um sucesso ainda maior no Brasil do que aquele que obtivera em Portugal. Alcançou de pronto mais de um centenário de apresentações, sendo reencenada inúmeras vezes, até por três companhias simultâneas, e também por crianças, com enchentes espantosas, dizia Sousa Bastos: “Em São Paulo é a peça que tem sido mais representada, tanto na capital como nas cidades do interior. Tem grande número de representações na Bahia, Pernambuco, Pará e

de junho de 1884, seção de anúncios.

¹³⁷ Sobre a dissolução da Companhia que Heller mantinha em 1895 no Santana escreve Arthur Azevedo: “Já não existe a Companhia Heller. Dissolveu-se no mesmo dia em que anunciava a próxima representação da *Macaca*, vendo assim frustrados os seus planos de uma viagem salvadora a Juiz de Fora ou São Paulo”. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 11 de julho de 1895.

Maranhão¹³⁸. Outro grande sucesso obteve com *Sal e pimenta*. Investiu também em atores brasileiros por ele descobertos, assim como em profissionais de outras áreas, como o cenógrafo Frederico de Barros, de quem orgulhava-se por ter proporcionado as primeiras oportunidades profissionais. Traduziu e encenou inúmeros espetáculos de sucesso na Europa: vaudevilles, fantasias, óperas cômicas e comédias. Tornou-se grandemente popular com as revistas de ano, mas escreveu também dramas, comédias, mágicas, operetas, monólogos, canções e cenas cômicas. Empenhou-se em deixar o registro da história do teatro nos dois países: com a publicação da *Carteira do artista* e *Diccionario do teatro portuguez*, biografando inúmeros artistas: atores, músicos, cenógrafos, diretores, dramaturgos etc.¹³⁸. Em sua primeira temporada no Brasil, entre 1882 e 1884, viveu altos e baixos com a companhia que montou por aqui, da qual faziam parte Pepa Ruíz, sua esposa, Leonor Rivero, Machado e Correa. Particularmente o fatídico ano de 1884 teria sido péssimo para seus negócios, tendo acumulado dívidas em duas excursões realizadas no sul do país e em São Paulo¹³⁹. Nesse período, tentou ainda uma temporada no Teatro Lucinda (batizado por ele como Teatro das Novidades). Voltou, então para Lisboa, estabelecendo empresas nos teatros Trindade e Avenida.

Braga Junior começou como ponto teatral no Rio de Janeiro, uma ocupação com certo valor nas companhias de então, pela função múltipla de suporte ao desenvolvimento do espetáculo, como deixas, efeitos sonoros, comando de entradas e saídas em geral etc. Nascido no Rio Grande do Sul, escolheu a nacionalidade portuguesa de seu pai. No Rio de Janeiro foi sócio de uma empresa teatral no Teatro Recreio Dramático. Em seguida adquiriu o espólio da empresa de Ester de Carvalho, e montou uma companhia que percorreu o Brasil, ganhando dinheiro com operetas como *O periquito* e *D. Juanita*. Empresário teatral, mas também negociante, enriqueceu rapidamente. Após a proclamação

¹³⁸ Sousa Bastos, *Carteira do artista*. op. cit. Sousa Bastos, *Diccionario do teatro portuguez*, op. cit.

¹³⁹ Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 248. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*, op. cit. P. 18. Para Múcio a passagem por São Paulo teria sido um grande fracasso. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas apontam para o sucesso da temporada em São Paulo em 1884, que repetia o de 1883. Em 1883, no Ginásio Dramático de São Paulo, com Xisto. Colás e Helena Cavalier, Bastos representou uma série de peças brasileiras de França Junior, Moreira Sampaio, Vasques e Arthur Azevedo. Ainda que tenha obtido sucesso junto à crítica e o público de São Paulo, este não teria sido suficiente para evitar os prejuízos com as excursões, ao menos é o que podemos supor quando nos deparamos com as dívidas acumuladas por Sousa Bastos e que lhe serão cobradas na justiça, como veremos mais adiante.

da República, “Braga Junior foi atacado da febre de companhias e outros negócios que se tornaram epidêmicos no Rio de Janeiro”, fazendo grande fortuna em poucos meses, e mudando-se definitivamente para Portugal, onde tornou-se Visconde de S. Luiz de Braga. Sousa Bastos, em seu *Carteira do artista*, lembra que o novo Visconde enriqueceu “por meio de negócios de fundos e incorporação de companhias”¹⁴⁰. Radicou-se a partir daí em Lisboa, tornando-se sócio-proprietário e empresário do Teatro D. Amélia. Em 1882, em 4 de março, Braga Junior estreara sua primeira companhia, tendo Adolpho de Faria como ensaiador e diretor de cena, e ocupando o Teatro Recreio Dramático. Nesse período, a companhia encenou França Junior, Arthur Azevedo, Moreira Sampaio, Cardoso de Menezes. Antes de completar dois anos, no entanto, a companhia dividiu-se, indo parte com Braga Junior para o Príncipe Imperial formar uma empresa dedicada ao gênero alegre, e outra estabelecendo-se como uma associação sob direção de Dias Braga, no próprio Recreio¹⁴¹. Uma das primeiras peças montadas pela companhia de Braga Junior foi a revista de ano *O mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, de grande sucesso, com Martins, Xisto Bahia e Colás.

Dias Braga, por exemplo, começara sua vida como sapateiro: “principiou colocando tombas e acabou rico proprietário da Cidade Nova”¹⁴². Chegou a fazer fortuna no teatro. Ele era um empresário que caminhava pela trilha estreita dos que tentavam conciliar ideais artísticos com grandes negócios. Mesmo sendo empresário, Dias Braga cultivava outras ambições, como incentivador do teatro nacional, como ensaiador e como ator. Arthur Azevedo dizia: “De todos os nossos empresários, é Dias Braga – e sempre foi assim – aquele em cujo espírito mais trabalha a idéia da nacionalização do teatro. Ele por gosto não faria representar uma peça estrangeira. Todas as vezes que ensaia algum trabalho brasileiro, nota-se-lhe um entusiasmo insólito. Sabe que aquilo não vai lhe dar vintém, que o público fluminense não acredita que no Brasil se possam escrever peças tão boas como as francesas; mas é o mesmo: entrega-se de corpo e alma ao trabalho dos ensaios com a paciência, o carinho, a solicitude que não dispensa aos dramalhões com que espera encher a gaveta do

¹⁴⁰ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 195.

¹⁴¹ Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 251.

¹⁴² Mucio da Paixão, *Espirito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916. p. 473.

bilheteiro. Quanto aquele empresário teria concorrido para o levantamento do nosso teatro, se o público partilhasse esse desejo, compreendesse essa intenção, recompensasse esse esforço! Mas de todas as peças nacionais que Dias Braga fez representar, só uma lhe deu algum resultado material: *As doutoras*, de França Junior. Nenhuma das outras valeu a pena”¹⁴³. Corrigindo-se mais a frente, Arthur Azevedo diz: “Referi-me lá mais acima aos prejuízos que as peças nacionais causaram às algibeiras de Dias Braga. Enganei-me: houve duas peças nacionais que o enriqueceram: *O bendegó* e *O sarilho*”. Justamente duas revistas!

Mesmo aqueles que procuravam levantar a bandeira do teatro nacional e resistir um pouco à onda dos sucessivos gêneros musicais e ligeiros, como Dias Braga e Arthur Azevedo, cediam ao incontestado veredicto do público depositado nas bilheterias dos teatros. Arthur Azevedo, defendendo-se de críticas recebidas através da imprensa sobre a produção de uma nova revista, dizia: “Queria a *Gazeta* que eu levasse à empresa do Recreio Dramático, em vez de outro *Jagunço*, que produziu na primeira representação 4.782\$, outro *Badejo*, que produziu na 2^a (a 1^a foi em benefício) 380\$000? Eu escrevo o *Gavroche* pela mesma razão por que os meus colegas da *Gazeta* escrevem o *Engrossa*. Albardamos o burro à vontade do dono. Ora aí está”.¹⁴⁴ O interesse do público pela revista se traduzia numa renda mais de dez vezes superior à da comédia *O Badejo*, em suas respectivas primeiras bilheterias. O conflito expresso por Arthur entre o ideal e o possível, trazia sempre a marca de uma preocupação com os fins comerciais dos empresários em suas montagens teatrais. Não poderia ser ele a convencer os empresários a investir em fracassos de bilheteria. A bandeira da criação de um Teatro Municipal, às expensas do poder público, justificava-se mais uma vez.

Dias Braga sempre dedicou-se a montagens que espantavam outros empresários. Montou de Arthur Azevedo *O badejo*, *A jóia*, montagens que Arthur Azevedo dizia terem sido um fiasco para o empresário. Montou *O Gran Galeoto*, *No seio da morte*, traduzida especialmente para Dias Braga pelo Imperador Pedro II. A companhia que montou no Recreio em 1883 e que durou quase trinta anos foi um dos mais belos conjuntos de atores

¹⁴³ Cf. Arthur Azevedo. *A Notícia*, 22 de dezembro de 1898.

¹⁴⁴ Cf. Arthur Azevedo. *A Notícia*, 22 de dezembro de 1898.

de seu tempo, na opinião de Eduardo Vitorino¹⁴⁵. O ator foi exemplar, mas o empresário o levava a comprometer-se, a comprometer o ator que era, pela facilidade com que em curto prazo de tempo colocava os espetáculos em cartaz, fazendo substituições de emergência sem muitos cuidados, desconhecendo seus papéis e dependendo inteiramente do ponto, o que o prejudicou junto à crítica. Para Mucio da Paixão: “Dias Braga fez fortuna no teatro, não como artista mas como industrial. A companhia que fundou no Recreio era uma associação, e quando começou a ganhar rios de dinheiro passou a ser empresa sua, o que lhe proporcionou a grata satisfação de amontoar não pequenos cabedais (coisa justa visto que se tratava de um ex-sapateiro). Quando as coisas pioravam e começava-se a perder dinheiro, Dias Braga transformava a sua empresa em associação e assim os prejuízos eram por todos partilhados irmamente. A mutação e a tramóia era sempre essa, de efeitos seguros para o felizardo empresário, e sempre negativos para os... artistas”¹⁴⁶. Contra Dias Braga, no entanto, há apenas alguns registros judiciais referentes a dívidas por serviço público de desinfecção no Teatro Recreio Dramático (1895)¹⁴⁷ e de multa por execução de obras sem licença em edifício da Praça Tiradentes, excedendo o alvará que lhe fora concedido (1896)¹⁴⁸. Nada mais grave do que isso, o que demonstra uma atitude diferente daquela de alguns de seus pares perante o seu “negócio”, como veremos.

Em seu folhetim semanal de *A Notícia*, Arthur Azevedo registrava em 1895 sua surpresa com o anúncio de que Dias Braga dissolvera a companhia teatral que mantivera por doze anos no Teatro Recreio Dramático, “sem que lhe faltasse jamais a simpatia do público”, cedendo o tradicional espaço dramático para a empresa Fernandes, Pinto & Companhia colocar em funcionamento a companhia Sousa Bastos¹⁴⁹: “O Recreio vale um tesouro, e ninguém sabe disso como o próprio Dias Braga, que a estas horas talvez possuísse grande riqueza se ao seu mérito incontestável de ator e à sua reconhecida inteligência de empresário aliasse um pouco mais de atividade e um pouco mais de resolução. O Recreio

¹⁴⁵ Eduardo Vitorino, “Dias Braga” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 31-37.

¹⁴⁶ Mucio da Paixão, *Espirito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916, p. 478.

¹⁴⁷ Intimação, Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra o réu José Dias Braga, 6 de junho de 1895. No. 979, caixa 2279, galeria A. Fundo Feitos da Fazenda Municipal. Arquivo Nacional.

¹⁴⁸ Intimação, Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra o réu José Dias Braga, 3 de agosto de 1896. No. 2346, caixa 2290, galeria A. Fundo Feitos da Fazenda Municipal. Arquivo Nacional.

¹⁴⁹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 29 de agosto de 1895.

durante muitos anos foi um teatro popular por excelência, e não havia razão para não continuar a sê-lo, desde que a empresa entendesse que não devia explorar eternamente o que já estava explorado. A última peça nova que nos deu o Dias Braga foi, se me não engano, *O mundo da lua*. Vejam há quantos meses subiu essa revista à cena! O Dias Braga daria no vinte conservando-se no Recreio, e tratando de renovar o repertório e de reforçar a companhia, que estava muito desfalcada; basta dizer que o Castro e o Maggioli não foram nunca substituídos... Enfim, é o caso de dizer que cada um sabe de si e Deus de todos. Pode ser que o empresário tivesse razões íntimas bastantemente fortes para dar assim um pontapé na fortuna”¹⁵⁰.

Dias Braga e Ismênia dos Santos criam uma sociedade em 1896 para explorar o Teatro Variedades, antigo Príncipe Imperial. A Dias Braga & Companhia registra contrato comercial firmado entre José Dias Braga e Ismênia dos Santos na Junta Comercial em 23 de junho de 1896¹⁵¹. Ambos “empresários de teatros” conforme se identificam no documento. A sociedade tem por fim a exploração do Teatro Variedades, situado na Praça Tiradentes, por meio de espetáculos próprios ou de terceiros. Por isso Ismênia cedia e transferia para a sociedade o contrato de arrendamento que tinha do teatro desde 1890 e também cedia três

¹⁵⁰ Cf. Sobre o Teatro Recreio, *Revista do SBAT*, setembro/outubro 1955 e *Anuário da Casa dos Artistas*, 1938. A história do Teatro Recreio Dramático é outro capítulo fundamental da história do teatro brasileiro. Localizado na rua do Espírito Santo n. 43 e 45, foi inaugurado em 18 de agosto de 1877 como Teatro Varietés. Depois de algum tempo com a edificação dos pavilhões, o jardim foi diminuindo. A inauguração foi feita por uma companhia francesa modesta, dirigida pelo ator Roger. Foi representada a opereta *O Pato de 3 Bicos*. Em princípios do ano seguinte o nome do teatro foi nacionalizado como “Variedades”. Foi então dissolvida a companhia francesa e substituída, logo em seguida, por uma nacional, com Peregrino de Menezes, João Colás, Jesuina Montani, que estreou com a comédia *Caprichos do acaso*. Depois dessa, outras companhias nacionais realizaram espetáculos com dramas, sem maiores resultados, até que fechou suas portas. Em 1879 o nome já era Brazilian Garden, com a companhia de marionetes sob direção de Luiz Lupi, representando os “bailes elétricos” e fantasmagóricos *As Pupilas do Diabo*, *Os Prodigios do Nigromante Concordor*, sendo esta a primeira visita ao Rio de Janeiro de uma companhia italiana de fantoches. Depois a casa vai para as mãos de Guilherme da Silveira, que a reforma completamente e reabre em 1880 com o nome de Teatro Recreio Dramático. Em 20 de novembro de 1883, Dias Braga, associado a um grupo de artistas, ocupou o teatro, ficando nele até 1907, quando monta *O Dote*. São muitas as histórias do teatro que passou depois para o empresário Manuel Pinto e seu filho Walter Pinto. Nos jardins internos, em 1890, teve a briga famosa entre os admiradores de Aurélia Delorme e Rosina Bellegrandi, a revista chamava-se *O sarilho*. Foi desapropriado em 1968, durante a ditadura, quando o ocupava o empresário Walter Pinto, para passar uma rua que ligasse a praça Tiradentes a av. Chile. Walter Pinto ficou surpreso porque a propriedade era da Beneficência Portuguesa que nunca tinha informado a ele, que o alugava, que havia um processo de desapropriação correndo (desde 48?) pela Sursan. Para muitos, o fim do Recreio foi o começo do fim do teatro rebolado.

¹⁵¹ Contrato Comercial de Dias Braga & Companhia, escritura de nota 14311, contrato de sociedade que entre si firmam D. Ismênia dos Santos e José Dias Braga, de 6 de maio de 1896, Livro 322, Registro 43195, galeria 5, Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

pequenos prédios da rua Club Ginástico¹⁵². É prerrogativa de Ismênia a exploração, concessão, ou contratos das pequenas indústrias estabelecidas ou que futuramente se estabelecerão dentro do prédio (sublocação do teatro, ou exploração de empresas e companhias que trabalhem no teatro por conta das sociedades). Cláusula oitava: “Nenhum dos sócios poderá tentar uma exploração teatral de qualquer espécie fora do Teatro Variedades, nesta Capital, ou em Estados sem dar sociedade ao outro sócio nas mesmas condições deste contrato” (50% dos lucros para cada um). A firma, segundo declaração registrada em juízo, era formada pelos dois sócios solidários e começou a funcionar em 6 de maio do mesmo ano¹⁵³.

Ismênia dos Santos nasceu na Bahia em 1840 e estreou no Rio aos 25 anos, já casada. Vai fazer parte da Companhia de Furtado Coelho. Foi uma grande atriz que mais de uma vez foi também empresária. Com o apoio de seu parceiro Dr. Barbosa Romeu, investiu no Teatro Variedades (ex-Príncipe Imperial, futuro Teatro São José), durante a temporada em que o arrendou, numa série de montagens suntuosas, de alto custo “assombrando o público com seu arrojo, verdadeiramente delirante”, conta Eduardo Vitorino¹⁵⁴. Nesse período, teve grande sucesso artístico e de bilheteria, como com a encenação deslumbrante de *Frei Satanaz*: “O prólogo partia do Averno para a Terra, num esplêndido panorama que durava muitos minutos, e que Carrancini cenografou sob a impressão das ilustrações de Gustavo Doré, na obra imortal de Dante, *O inferno*”¹⁵⁵. *O diabo coxo* e *Mimi Bilontra*, que ficou meses a fio em cartaz, foram outros grandes acontecimentos teatrais, na *mise en scène* e na representação. Leonor Rivero e Peixoto lideravam o elenco com seus bordões populares. Com a morte de Soares de Souza Júnior, diretor da companhia, e a separação de seu par amoroso, Ismênia entra num período de baixa como empresária. Das montagens que

¹⁵² O capital social é de 20 contos de réis: 12 contos pelo contrato e 8 para reformas. Dias Braga paga 6 contos para a Ismênia. A sociedade durará até o final do arrendamento, isto é 30 de junho de 1899.

¹⁵³ Ismênia dos Santos e Dias Braga, Declaração de 2 de julho de 1896. Livro 22, registro 4608, galeria 5. Coleção Junta Comercial do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

¹⁵⁴ Eduardo Vitorino, “Ismênia” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 22-30.

¹⁵⁵ Eduardo Vitorino, op. cit., pp. 25-26.

devoraram dezenas de contos de réis ficaram apenas lembranças e poucos lucros. Deixou as mágicas, revistas e operetas e retornou ao drama¹⁵⁶.

O perfil de Ismênia publicado em janeiro de 1893 em *O Álbum*, e provavelmente escrito por Arthur Azevedo, traz um retrato de uma grande estrela dos palcos que foi cedendo diante da dificuldade de continuar com uma arte romântica diante das novas demandas do público. A atriz foi morrendo diante da empresária. E, no palco, cedeu seu lugar para os atrativos de Leonor Rivero: “Como atriz, poucas vezes cedeu ao mal gosto do público, e como empresária, se hoje explora o trololó, para empregar aqui o pitoresco vocábulo inventado pelo defunto Galvão, manteve, em compensação, no Teatro S. Luiz, uma companhia de primeira ordem, que exibiu magníficos dramas franceses, criteriosamente escolhidos. (...) Quando tratou de organizar uma companhia para o teatro Variedades, quis Ismênia fazer reviver esses bons tempos, e cercou-se de artistas dramáticos da ordem de Guilherme de Aguiar, Areas e Medeiros. Escolheu um drama que oferecia larga margem ao talento desses artistas, e em que ela sobressaía admiravelmente, a *Meia noite...* Fez depois uma reprise do *Filho de Coralia*, comédia em que tem um dos seus melhores papéis... Mas todos os seus bons desejos naufragaram de encontro ao medonho escolho da indiferença do público, e ela, então, recolhendo-se aos bastidores e fazendo-se substituir por Leonor Rivero, transformou a índole do seu teatro, e enriqueceu, pondo em cena a *Mimi Bilontra*, o *Frei*

¹⁵⁶ Data dessa época um processo envolvendo dívidas da atriz. 1896, o coronel João Alfredo de Athayde ficou atrás de Ismênia para receber uma dívida de 4 contos e novecentos mil réis, o valor de duas letras assinadas por ela. Como ela andava por São Paulo em apresentações teatrais, ele acabou acionando a justiça local para tal, mas eles não puderam cumprir a sentença “por mudar a suplicada de residência de um momento para outro como atriz ambulante”. Desde 1895 ele tentava receber, depois de um bom tempo ela ainda tentou alegar que a letra assinada por ela não tinha valor, que não era um documento legal etc. Perdeu e teve que pagar 5 contos 256 réis por juros e custos do processo. Autos de execução de ação do Coronel João Alfredo Athayde contra Ismênia dos Santos, 27 de março de 1896. N. 4936, maço 1316, galeria A. Fundo Varas Cíveis (5ª Pretoria). Arquivo Nacional. Contra Ismênia são registradas ainda algumas multas: cartazes anunciando espetáculos da sua Companhia pregados em um prédio de madeira, infringindo postura de 1892. Um benefício da atriz Lopicciole a se realizar no Teatro Variedades em 1894 (multa de 30 mil réis). Autos de ação movida pela 3ª. Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra Ismênia dos Santos, 23 de julho de 1894. N. 176, caixa 2302, galeria A. Fundo Varas Cíveis (Feitos da Fazenda Municipal). Arquivo Nacional. Em 1895, multa por terem encontrado os agentes da prefeitura, com testemunho dos guardas municipais, cartaz anunciando espetáculo para o mesmo dia 16 de agosto no Teatro Variedades, pregado em um muro da Freguesia de S. José na rua Senador Dantas (30 mil réis), onde Ismênia residia, no n. 49. Autos de ação movida 1ª. Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra Ismênia dos Santos, 20 de agosto de 1895. N. 93, caixa 2274, galeria A. Fundo Varas Cíveis (Feitos da Fazenda Municipal). Arquivo Nacional.

Satanaz e outras vitoriosas pachuchadas, que lhe dão náuseas. (...) o desânimo lhe fez trocar o camarim da atriz pelo escritório da empresária”¹⁵⁷.

Ismênia foi uma das maiores intérpretes românticas. Sua criação da Morgadinha foi considerada pela crítica da época tão boa quanto a de Emília Adelaide. Como empresária e ensaiadora, viajou as províncias, indo até às pequenas cidades pequenas: “Entretanto em sua ânsia de educar o povo, lá ia ela com os seus artistas. A natureza dos espetáculos apresentados em cada terra obedecia sempre a um programa previamente organizado que começava por peças leves para as quais Ismênia tinha sempre no elenco uma atriz especializada por ser o seu temperamento artístico refratário ao gênero, para que quando fossem montadas as que constituíam o forte do seu repertório, os grandes dramas, o público já tivesse tomado gosto pelo teatro e a sua mentalidade mais ou menos capaz de avaliar o valor da obra apresentada e o trabalho das artistas. Assim, conseguiu a Ismênia deixar em cada terra visitada uma legião de admiradores que guardaram sempre na lembrança as suas expressões e atitudes ao provocar-lhes uma lágrima no *Anjo da meia noite* ou um sorriso em *A baronesa de Caiapó*. Sua última apresentação foi no antigo Trianon fazendo o cardeal português em *A ceia dos cardeais* de Julio Dantas, ao lado de Apolonia Pinto e Helena Cavalier”¹⁵⁸.

Em 1893, um episódio envolvendo Ismênia nos ajuda a conhecer como as atribuições dos empresários envolviam conflitos de várias naturezas. Neste caso, a atriz-empresária esteve envolvida em um processo cível aberto contra ela por direitos de autor¹⁵⁹. O processo envolvia indiretamente os empresários Guilherme da Silveira e Celestino da Silva. Antonio Coelho de Magalhães dizia que a atriz se apropriara de um manuscrito de sua

¹⁵⁷ Arthur Azevedo (dir), “Ismênia dos Santos”, *O Álbum*, ano I, n. 5, janeiro de 1893, p. 1.

¹⁵⁸ Othoniel Rocha, *Democracia*, 6 de abril de 1947.

¹⁵⁹ Autos de Justificativa de Embargo, justificante Antonio Coelho de Magalhães, justificada Ismênia dos Santos, 14 de agosto de 1893 a 16 de agosto de 1893. N. 223, caixa 1916, galeria A. Fundo Varas Cíveis (Câmara Comercial do Tribunal Cível e Criminal). Arquivo Nacional. O suposto autor dizia ainda que Ismênia usava de artifícios: ela chegara a anunciar outra mágica e na última hora mandara anúncios nos jornais para a primeira representação de sua mágica. Ele tentou impedi-la: notificou-a pela Câmara Cível e intimou-a pela Delegacia de Polícia para não representar a mágica. Ele propõe ação de perdas e danos que avalia em 60 contos de réis. O documento em posse de Ismênia dizia que se a peça chegasse a ter cinquenta representações o lucro líquido da primeira que se seguisse seria do autor (só não podendo ser esta em sábado ou domingo). “Mediante essas condições, Guilherme da Silveira dá a Dona Ismênia dos Santos (...) o direito de representar a sua peça *Talismãs de perlimpimpim* e incluí-lo no repertório da sua Empresa” (9 de maio de 1893). Guilherme da Silveira, representado por Celestino da Silva, ganhou mandado de manutenção da peça como de sua autoria.

propriedade contendo uma mágica de sua autoria intitulada *Ramo de ouro*, peça que ele teria entregue ao finado Soares de Souza Junior para corrigir e que nunca fora restituída. Segundo Magalhães a empresa da atriz que funcionava no Teatro Variedades levava à cena a referida mágica sem ter lhe dado os créditos de autor, alterando-lhe o título para *Talismãs de perlimpimpim*, que ela dizia ser obra de diversos autores portugueses. Ismênia era acusada por Magalhães de lesar seus interesses de autor e legítimo proprietário. Ele pedia então o embargo da representação da mágica. Em seu depoimento Ismênia dizia que tinha conhecimento da queixa, mas que adquirira os direitos de representação dos autores da mágica e anexava um contrato mercantil entre ela e Celestino da Silva, como procurador de Guilherme da Silveira (residente em Portugal), que assinou como proprietário e autor da mágica *Talismãs de perlimpimpim*, cujo original se achava em poder de Ismênia e em ensaios no Teatro Variedades. Ela ficou autorizada a representar na capital e em qualquer estado do Brasil a referida mágica, tantas vezes quanto queira, e durante todo o tempo que lhe convier, que ficaria fazendo parte do repertório da empresa dirigida por Ismênia dos Santos. Para isso ela pagaria 50 mil réis por cada representação como direito de autor. O documento lhe concedia os direitos reclamados pelo autor, no entanto, a questão não fica de fato esclarecida, pois o processo não se estende a alguns detalhes que estariam na base do processo. Magalhães reclamava a autoria de um texto entregue ao falecido Sousa Junior. Se isso de fato fosse verdade, o que o Magalhães não conseguiu provar, das mãos de Sousa Junior até o palco ainda haveria muitas possibilidades de percurso. Ismênia prova que comprou os direitos da peça com outro título das mãos de Guilherme da Silveira, empresário português que enriqueceu no Brasil e que conheceremos em seguida. Conhecendo os personagens e algumas práticas comuns no meio empresarial do teatro, não seria nada improvável que de fato Guilherme da Silveira tivesse se apropriado do texto como se fosse de sua autoria. Parece mais difícil acreditar que algum desconhecido se arvorasse o autor de uma mágica que teria uma encenação grandiosa por uma das principais empresárias em atividade no período. Judicialmente, no entanto, a questão se resolve em favor dos empresários.

Em 1896, Ismênia está mais uma vez envolvida com o tema de propriedade autoral das peças encenadas. Provavelmente acostumada a ter que lidar com questões de direitos autorais, e zelosa do patrimônio que lhe coubera das mágicas de sucesso de Sousa

Junior, ela age com precaução e adianta-se na justiça em relação aos direitos sobre uma de suas peças em cartaz. Ismênia requer uma autoação para tratar de direitos autorais da peça *Maçãs de ouro*¹⁶⁰. A Empresaria Teatral Ismênia dos Santos, da atriz brasileira, declara-se cessionária de todas as peças escritas ou arrançadas pelo falecido escritor Antonio José Soares de Souza Junior, como provava com documento anexo. Dizia também ser proprietária do original da peça denominada *Maçãs de ouro*, em 3 atos, do mesmo escritor, mas que entretanto ele não incluiu na relação apresentada no documento. Para não interromper a série de apresentações dessa mágica no Teatro Santana, e até que possa encontrar documentos comprobatórios de sua posse, “bem assim para acautelar-se contra malévolas e gratuitas apreciações”, faz pedido de depósito em juízo da quantia de 100 mil réis por noite de espetáculo que caberia ao autor e, por seu falecimento, aos seus herdeiros. Impõe-lhe esse dever uma vez que apareça “alguém” dizendo pretender haver direito de pagamento por parte dos herdeiros do falecido escritor ou suspender a exibição da peça que tantos dispêndios causou à empresa. E que esse depósito só possa ser retirado por quem provar a posse da peça. Ela enfim entra com pedido de ser declarada legalmente com direitos sobre a peça uma vez que ninguém se manifestou em tempo legal e pede restituição do dinheiro.

Como disse Sousa Bastos a seu respeito, a vida de empresário no Brasil de Guilherme da Silveira foi acidentadíssima: “noites de glória, noites de entusiasmo, noites de desalento, noites de desespero, épocas prósperas, outras desgraçadas”¹⁶¹. Consagrado como ator em Portugal, no auge de uma carreira que tinha começado ainda jovem por pura persistência, quando atuou em várias companhias sem nada cobrar, Guilherme da Silveira, nascido em 1846, vem pela primeira vez no Brasil em 1872, para atuar na empresa do ator Valle. Seu sucesso o manteve por aqui. Em 1874 volta a Portugal pela morte de sua mãe e em 1875 está de volta ao Rio para abrir uma empresa teatral no S. Pedro de Alcântara.

¹⁶⁰ Autoação, requerente Ismênia dos Santos, 7 de outubro de 1896 a 11 de dezembro de 1896. N. 12829, maçõ 748. Fundo Varas Cíveis (3ª Pretoria). Arquivo Nacional. Transcrição do documento de cessão de direitos (datada de 8 de junho de 1897). “Declaro para todos os efeitos legais que são de propriedade única e exclusiva da Excelentíssima Senhora Dona Ismênia dos Santos todas as peças por mim escritas ou arrançadas e representadas no Teatro Variedades tais como sejam: *Crime do Porto*, *Dama de ouros*, (...) *Frei Satanaz*, *Os grilos*, e finalmente a peça mágica ainda não representada *O Diabo coxo* (10 de outubro de 1892)”. Ismênia, então, faz depósito no Tesouro Federal de 300 mil réis e chamou apresentar-se em juízo quem julgar-se com direitos e contestar sua posse. O juiz manda publicar no Diário Oficial (21 de outubro de 1896) o prazo de 30 dias para que apareça algum reclamante. Ninguém se apresenta, o processo é encerrado e ela tem o dinheiro de volta.

Cansado dos altos e baixos da carreira de empresário no Brasil, volta para Portugal em 1884 como ator, e mais uma vez ao Rio em 1887, para tentar fortuna. Tentou várias peças, que apesar de lhe saírem bem não lhe davam dinheiro. Até que resolveu encenar *A grande avenida*, de Jacobetty: “uma verdadeira mina para o empresário Dias Braga e para Silveira, que recebia uma porcentagem da receita”. Com o dinheiro, reformou o Variedades e finalmente deslanchou sua carreira de empresário com sucessivas enchentes numa série de espetáculos: a mágica *O gato preto*, arranjada por Eduardo Garrido, *A galinha dos ovos de ouro*, de autoria de Garrido, *As andorinhas*, tradução de Garrido, *Mademoiselle Nitouche*, tradução de Gervasio Lobato e Urbano Duarte, entre outras. Faz duas excursões rendosas a São Paulo, e, por fim, faz a inauguração bem sucedida do novo teatro Apolo no Rio. Guilherme da Silveira teria construído o Teatro Apolo com dinheiro ganho em duas montagens levadas no Teatro Variedades: a revista *Fritzmack*, de Arthur Azevedo, e *O gato preto*, a mágica de Garrido. Arthur Azevedo confirma parte dessa versão, ao falar sobre *Fritzmack*, de autoria sua e do seu irmão Aluísio, que esta teria sido “uma das peças que ajudaram a enriquecer o empresário Guilherme da Silveira”¹⁶². “Quando ele foi construído, Guilherme da Silveira tinha muitas dívidas. Preferiu edificar, no Rio o Apolo e em Lisboa o D. Amélia, a pagar essas dívidas...”¹⁶³, diz um memorialista. Sobre o teatro Apolo, o crítico que assina o artigo anos depois como R. G. escreveu: “Um artista deu-lhe a vida, um empresário matou-o, tentando dissimular o atentado com um gesto filantrópico”. Vendeu por bom preço o espólio da empresa e retirou-se para Portugal. Lá, construiu uma luxuosa casa, convidou investidores e capitalistas brasileiros para construir o teatro D. Amélia: Celestino da Silva, Braga Junior, Antonio Ramos, um sócio de uma casa importadora no Rio, Miranda, mais um negociante no Rio, e ainda outros “capitalistas”.

A fama que Guilherme da Silveira deixou no Brasil de mau pagador era bem justificada. As provas estão nos vários processos que foram movidos contra ele. Em 1890, José Maria de Brito entra com uma ação contra Guilherme da Silveira, que arrendara o teatro

¹⁶¹ Antonio de Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 66.

¹⁶² Arthur Azevedo, *A Notícia*, 1 de novembro de 1900 apud Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*. Brasília: Espaço e Tempo, Banco Sudameris, INL, 1988, p. 429.

¹⁶³ Cf. R. G., “De Teatro”, ano II, n. 17-18, 30 de setembro de 1937.

Príncipe Imperial, denominado agora Variedades¹⁶⁴, em 1888, comprometendo-se a pagar 500 mil réis mensais de aluguel após um ano e meio de ocupação. Quase cinco meses depois de vencidos aquele ano e meio, Silveira deixou o teatro sem ter pago o aluguel sempre “invocando falsos pretextos”¹⁶⁵. Ainda em 1890 tramita outra ação contra Guilherme da Silveira. A ação corria desde dezembro de 1888 e cobrava uma dívida que se arrastava desde 1882. Depois disso Silveira tinha voltado para Portugal em 1884, deixando a dívida. O processo só foi aberto algum tempo após o seu retorno em 1887 para o Rio de Janeiro. O réu vinha sempre se esquivando de pagar, “não obstante toda tentativa

¹⁶⁴ Manuel Domingues Duarte, do Príncipe Imperial, devia para José Maria de Brito quantia superior a 7 contos de réis desde 1885. Em 1888, José Maria autorizou o mesmo a transferir a Guilherme da Silveira o arrendamento do Teatro até então denominado Príncipe Imperial e depois Variedades Dramáticas, com a cláusula de que o arrendatário depois dos primeiros dezoito meses se obrigava a pagar-lhe 500 mil réis mensais à conta do débito de Manuel Duarte. Guilherme não pagou, sempre “invocando falsos pretextos”. Ele então pede em juízo o pagamento de 2:416\$650 das prestações mensais do período de 21/11/89 a 16/4/90, data em que o empresário passou a outro teatro. É anexado aos autos uma cópia feita em cartório da escritura de contrato de locação do Teatro Príncipe Imperial, Praça da Constituição, n. 3, Freguesia do Sacramento, que fazem Manoel Domingues Duarte, proprietário, e Guilherme da Silveira, artista dramático, com autorização de José Maria de Brito. Autos de Ação de Libelo de José Maria de Brito contra Guilherme da Silveira, 30 de maio de 1890. Maço 685, n. 2328. Fundo Varas Cíveis (1ª Vara). Arquivo Nacional.

¹⁶⁵ Seguem algumas das cláusulas estabelecidas no contrato de locação. Um excelente exemplo do tipo de acordo que os empresários faziam com os proprietários das casas de espetáculos:

1. Silveira poderia ficar pelo tempo que lhe convier, até cinco anos, pelas mesmas condições.
2. Silveira deve pagar o equivalente a cinco mil réis pela posse de um camarote do arrendatário em cada espetáculo. E entregar ao outorgante também uma cadeira em cada espetáculo.
3. Silveira se obriga a entrar com seis contos para obras no teatro, até o final da obra do teatro, que deverá ocorrer de março na assinatura do contrato até no máximo maio
4. Pagar 500 mil réis mensais de aluguel visto que os outros 500 do primeiro ano ficam por conta dos 6 contos adiantados.
5. As obras: um saguão na frente do teatro (todo especificado). Por exemplo, colocar na platéia pelo menos 288 cadeiras austríacas, “sendo apenas admitido os bancos nos lugares de segunda classe do fundo da platéia”.
6. Cuidar e arborizar um jardim ao fundo.
7. Abrir o lado direito do teatro em colunas até a boca do proscênio, como nos teatros Lucinda e Recreio, podendo os espectadores das gerais – lugares de mil réis – passear e ver espetáculo por fora delas.
8. O outorgante fica com o direito de explorar os botequins.
9. O outorgado pode alugar o teatro a quem lhe convier.
10. Que o teatro tenha ao menos como lotação: doze camarotes, mesmo número de cadeiras que tinha antes das obras, cem galerias nobres na frente do teatro ao lado dos camarotes.
11. Fazer uma arquibancada para lugares de galeria.
12. Dos doze camarotes fará dois preparados convenientemente para a Família Imperial. O outorgado tem direito de ocupar uma casa ao fundo do teatro para sua moradia.
13. Fazer varanda em volta dos camarotes.
14. Pintar, forrar etc.
15. O outorgado pode dispor como lhe convier dos cenários que estão no teatro, sendo obrigado a restituí-los no estado original. José Maria Brito também assina na condição de credor do Manuel Duarte, autorizando o contrato.

extra-judicial”¹⁶⁶, diz o processo. Em 1880, durante sua segunda estada no Brasil, havia tramitado um outro processo contra Guilherme da Silveira¹⁶⁷. Na compra de madeiras realizadas entre os anos de 1875 e 1878, utilizadas no Teatro S. Pedro (não sabemos se para reformas ou para cenários – são folhas, sarrafos, tábuas e outras peças, em profusão ao longo dos três anos). Ele deve parte da compra (1/4 aproximadamente). O comerciante entra em juízo para receber e o processo para quando se faz um pedido para que seja avaliado pelo Superior Tribunal de Relação, por julgar a não competência da instância do Juízo Especial do Comércio (2^a Vara) para o caso, uma vez que o advogado de Guilherme da Silveira argumenta que ele não é comerciante, pois alega que ele não é atualmente empresário de espetáculos públicos, e que, portanto, a dívida não era mercantil. Não sendo a dívida mercantil, o fórum escolhido não seria competente. Os autores alegam que venderam a madeira para o réu na qualidade de empresário do teatro S. Pedro de Alcântara, “para os misteres de sua empresa dramática, isto é, para fazer obras necessárias às representações de sua empresa – que é mercantil”. O processo é encaminhado para o Superior Tribunal de Relação alegando que ele não era então empresário e a origem da dívida não era mercantil¹⁶⁸. As diversas formas para escapar das cobranças, acumulando

¹⁶⁶ O Doutor João Francisco Diogo na qualidade de testamenteiro e inventariante do espólio de Luiz Julio de Paula e Sousa contra Guilherme da Silveira. Guilherme, devedor ao mesmo espólio de 4 contos pelos títulos anexos, com data de 1882 (com juros na razão de um por cento ao mês). Ao final, em 1890 ele tinha que pagar 8:261\$033 sob pena de penhora de bens. Em vinte de novembro de 1890 ele começou a pagar a dívida (3 contos). Execução de Sentença Cível extraída dos Autos de Ação de Libelo, autor Doutor João Francisco Diogo e réu Guilherme da Silveira, 21 de maio de 1890. N. 9618, maço 667. Fundo Varas Civeis (1^a Vara). Arquivo Nacional.

¹⁶⁷ Os negociantes de madeira estabelecidos na rua Fresca 12 (Praia de D. Manuel), cobram de Guilherme da Silveira a quantia de 1 conto 972 mil réis e 7000 (1:972\$700), por madeiras vendidas em confiança a ele para os misteres de sua empresa, como empresário do Teatro São Pedro de Alcântara, de junho de 1875 até fevereiro de 1878. A despesa total ao longo desse período foi de R 6:265\$540. Apesar dos esforços amigáveis não pagou. Segue anexo uma relação completa das compras, ano a ano (18 páginas), estão incluídos vários carros até o Teatro S. Pedro. Autos de Ação Ordinária, Serafim Pereira da Cruz e Companhia contra Guilherme da Silveira, 27 de fevereiro de 1880 a 9 de agosto de 1880. N. 3505, maço 1557, galeria A. Fundo Varas Civeis (2^a Vara). Juízo Especial do Comércio. Arquivo Nacional.

¹⁶⁸ Outros processos de cobrança tramitaram contra Guilherme da Silveira. Em 1878, Guilherme da Silveira está sendo cobrado por uma dívida contraída na compra de calçados para o elenco de *Volta ao Mundo em 80 Dias* no Teatro São Pedro, ou então embargar os bens, os sapatos. Dizem Pereira & Irmãos que o empresário do Teatro S. Pedro lhes deve 484 mil réis. Diz a testemunha Manuel Gomes, português, 20 anos, solteiro, sapateiro, morador na Sete de Setembro, 148, que sabe que o empresário deve à companhia os sapatos que prometeu pagar na terceira récita de *Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, sabe porque viu ele comprar os calçados para as figuras ou comparsas do teatro. O que foi confirmado por outra testemunha que presenciou a compra, Antonio José Gaberia, natural do Rio de Janeiro, 32 anos, casado e negociante (testemunhos em 28 de fevereiro de 1878). Autos de Processo aberto por Pereira & Irmãos contra Guilherme da Silveira, 2 de

dívidas e deixando-as para trás, fazendo falsas alegações, entre outras, revelam a multiplicidade de estratégias utilizadas por Guilherme da Silveira para um almejado enriquecimento através dos empreendimentos teatrais. A utilização dos foros comerciais ou não para o juízo dos processos, segundo a conveniência, assim como alegação de ser empresário ou não, conforme as circunstâncias, eram recursos utilizados pelos empresários para escapar de dívidas e compromissos. Guilherme da Silveira que tinha vindo para o Rio com o firme propósito de fazer fortuna, não intimidava-se em furtar-se do pagamento de dívidas adquiridas e de utilizar-se de outras estratégias para “fazer a América”.

Um dos empresários mais dinâmicos da época, o português Celestino Silva começou como cambista no Brasil. Sem dinheiro algum, sem ajuda de ninguém, realmente do nada, como gostava de lembrar quando já tinha se transformado num afortunado industrial do ramo. Seu primeiro grande sucesso foi como empresário na turnê brasileira da menina prodígio Gemma Cuniberti. Em seguida investiu em outra criança revelação, a brasileira Julieta Santos. Foi quando sua fortuna começou. Tinha um grande tino para o negócio do teatro. Ia todos os anos a Madri, Paris, Lisboa, Milão para conhecer as novidades. Escolhia as peças de acordo com o gosto da platéia brasileira. Sabia escolher. Sua qualidade principal era saber fazer contratos teatrais, em qualquer modalidade. Conhecía bem o negócio e sabia defender seus interesses, mesmo judicialmente. Boa parte dessas informações quem nos dá é Eduardo Vitorino que foi seu sócio por alguns anos e conhecia bem sua personalidade temperamental e polêmica¹⁶⁹. Foi talvez o mais atinado entre os empresários que passaram pelo Rio. Tendo feito sua fortuna, estabeleceu-se em Portugal, passando alguns meses do ano no Rio, e viajando constantemente entre Porto, Paris e algumas cidades italianas. Uma vez em Portugal, estabeleceu-se como o empresário

fevereiro de 1878, 1^ª Vara Cível. Maço 691, n. 2492. Fundo Varas Cíveis (1^ª Vara). Arquivo Nacional. Em 1879, Guilherme é cobrado em juízo a quantia de 153 mil e quinhentos e vinte réis, depois pedido a penhora de bens: mesa de jantar, seis cadeiras, 4 cadeiras americanas, um toalete completo, mesa pequena americana, um guarda vestido de madeira de pinho de viga, uma cama grande, entre outros (1879). Entra Arthur Cezar Bramont na justiça alegando que comprou esses móveis, e esteve sempre de posse deles, e que ele é o único morador e locatário do prédio onde efetuou-se a execução (rua Malvina). Pedê reaver seus objetos e apresenta nota de compra da Casa Norte-americana. E de Almeida e Figueiras (oficina de carpinteiro). Ele alega que não tem nada em comum com Guilherme. Apresenta três testemunhas, entre eles um ator. Autos de Ação de Guilherme Lopes de Oliveira contra Guilherme da Silveira, 31 de outubro de 1879 a 13 de fevereiro de 1880. N. 4929, caixa 1249, galeria A. Fundo Varas Cíveis (1^ª Vara). Arquivo Nacional.

¹⁶⁹ Eduardo Victorino, “Celestino Silva” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp.177-180.

que trazia as principais companhias estrangeiras em suas turnês pelo Brasil, de todos os gêneros, das líricas às eqüestres, sempre com lucros expressivos. As principais companhias portuguesas também foram trazidas por Celestino: de Brazão, Augusto Rosa, João Rosa, Lucinda Simões etc.

Quando Guilherme da Silveira partiu para Portugal, o Teatro Apolo, da rua do Lavradio¹⁷⁰, recém-construído ficou sendo explorado pela empresa de Celestino da Silva. Este mesmo empresário tinha importado da Europa a estrutura de ferro que lhe serviu de base. Braga Junior também teve uma participação, ainda que menor, nas obras do Apolo. A parceria entre os três empresários, que será realizada plenamente em Portugal, fora construída no Brasil. Comentando notas sobre a história do Teatro Apolo escrita por João da Scena¹⁷¹, Eduardo Victorino diz que foi criada uma sociedade anônima durante o Encilhamento, e tendo sido comprada na Bélgica, uma estrutura de ferro, ali enalhada, para um café-concerto de Saigon, foi trazida para o Rio de Janeiro e construído o Teatro Apolo. É possível que Braga Junior fosse um dos acionistas, diz Victorino, mas de pouco vulto, “toda a sua fortuna, como é notório, se fez na bolsa e depois de realizada, em 1891, antes do crack, foi levada para Portugal aonde com Antonio Ramos, Guilherme da Silveira e Celestino da Silva, construiu o Teatro D. Amélia”.

Entre todos os empresários talvez Celestino da Silva representasse melhor a possibilidade de ascensão social oferecida pelo novo ramo de negócio que o teatro se tornara com a voga dos musicais. Sua trajetória pessoal, de cambista a grande industrial, indica o leque de oportunidades que o teatro das últimas décadas do século 19 oferecia para aqueles que o vissem como um investimento comercial. Os empresários-atores, por sua vez, também envolveram-se cada vez na empreitada de empresas teatrais movidas menos pelos seus projetos artísticos e mais pelo recado a decifrar dos borderôs. No comando das companhias perseguiram as transformações sociais e culturais que buscavam tradução nos

¹⁷⁰ Há notícia de três teatros com esse nome: 1. O da rua dos inválidos n. 120, inaugurado em janeiro de 1868 com as comédias *A casa do diabo* e *As más informações* por uma Companhia chefiada por Sales Guimarães. Teve vida efêmera. 2. O da rua do Lavradio 56, onde passou a funcionar a escola. Erguido em 1890, desfrutou um período áureo de grande sucesso. 3. O terceiro nasceu da transformação em teatro do antigo Cinema Moderno de Paschoal Segreto, a rua Pedro I, em 12 de abril de 1940. Cf. Dossiê Teatro Apolo, CEDO/Funarte.

¹⁷¹ João da Scena, *De Teatro*, ano II, n. 13, 16 de junho de 1937.

palcos. No escritório, estavam colocados diante da administração de tensas relações de trabalho e competição de mercado, no camarim e na batuta do ensaiador, tentavam forjar a partitura cênica que conciliasse seus interesses artísticos e econômicos com a demanda do público. Entre o escritório, o camarim, o palco e a platéia, a partitura que se forjava era muito mais o resultado de um confronto permanente de diferentes vozes do que uma pauta traçada pelos donos do negócio.

Teatro e Capital S.A.: o sócio da receita

Um novo movimento se dá ainda no ambiente das companhias teatrais no início dos anos 90. Braga Junior foi o empresário que mais se beneficiou com a onda de empresas, companhias e ações que tomou conta do cenário econômico do Rio durante o Encilhamento. Os tradicionais empresários do ramo teatral se envolveram com novos investidores e um número crescente de empresas teatrais surgiram como sociedades que emitiam ações de forma altamente especulativa, sem o capital correspondente. Sousa Bastos definiu em seu Dicionário dois verbetes que nos interessam aqui. Capitalista: “Chama-se assim no teatro ao sócio da empresa que tem o dever de apresentar o capital para todas as despesas, recebendo as receitas. Acontece muitas vezes que o *capitalista* se associa a indivíduo que nada sabe de teatro e por isso o prejuízo é infalível. Outras vezes, porém, o *capitalista*, que não dispõe de fundos suficientes, entra com pequenas quantias, apoderando-se mais tarde das receitas do teatro. O negócio de teatro é tido para quase toda a gente como um péssimo negócio. Realmente ele não é bom; mas, se tantos arriscam dinheiro em empresas perigosíssimas, em caixas de crédito, em explorações de minas, em fundos duvidosos, em estabelecimentos sem futuro, em companhias africanas e muitas outras negociatas, quase sempre preparadas por exploradores do dinheiro alheio, por que motivo se não há de arriscar algum capital nos teatros? O *capitalista*, que dispõe de meios suficientes, que se associa para a exploração de um teatro a homem sério e que sabe do seu

ofício, nunca perde o seu dinheiro nem o seu tempo”¹⁷². Neste verbete Sousa Bastos encontra um tom indefinido entre uma espécie de profissão de fé e uma propaganda explícita de seu negócio. Vejamos agora como ele definia outro verbete. Direção¹⁷³: “Pode ser do próprio empresário, do representante de uma sociedade, ou ainda de um empregado superior, contratado para tal fim. Muitas vezes a palavra direção é sinônimo de empresa.” Difere de diretor de cena, que era o ensaiador, e de diretor de teatro: “todo o homem que está a frente de uma empresa teatral, seja o próprio empresário ou o representante de uma sociedade”. Essas definições prévias de vocabulário nos ajudarão a entender a utilização desses termos no contexto das companhias teatrais que se multiplicam no início dos anos 90.

A maior parte dessas empresas foram formadas segundo o princípio das sociedades em comandita por ações, nas quais “ao lado dos sócios ilimitada e solidariamente responsáveis, há sócios que entram apenas com capitais, não participando na gestão dos negócios, e cuja responsabilidade se restringe ao capital subscrito”¹⁷⁴. O sócio comanditário é o sócio apenas capitalista na sociedade, que se restringe ao capital subscrito. Nessas novas empresas veremos, portanto, a diretoria, sempre envolvendo algum empresário do ramo – Braga Junior, Celestino da Silva, Jacintho Heller, Eduardo Garrido -, e a relação dos sócios investidores comanditários, que entraram apenas com o capital, como investidores. A forma jurídica muda em alguns casos para a da sociedade anônima, na qual o capital é dividido em ações do mesmo valor nominal. Quando, em 1891, chegou ao fim a onda especulativa que tomou de assalto também o setor dos teatros, o perfil das novas companhias teatrais e o panorama que se colocava para elas tinha mudado fundamentalmente. Podemos acompanhar detalhadamente a trajetória de uma empresa aberta por Braga Junior e posteriormente transferida para Celestino da Silva: a Empreza Theatral do Brazil.

¹⁷² Sousa Bastos, *Diccionario do Teatro Portuguez*, op. cit., p. 33.

¹⁷³ Sousa Bastos, *Diccionario do Teatro Portuguez*, op. cit., 1908, p. 52.

¹⁷⁴ *Novo Dicionário Aurélio*, p. 349.

A Braga Junior & Companhia, que era a Empreza Theatral do Brazil, foi registrada em 26 de agosto de 1890¹⁷⁵ como uma sociedade comercial (Sociedade em comandita por ações na forma do decreto de 17 de janeiro de 1890), tendo entrado Braga Junior com o depósito da décima parte (50 contos de réis) do capital da empresa (500 contos de réis): “A sociedade tem por fim a aquisição de um ou mais teatros nesta Capital ou em qualquer cidade que convenha e a exploração de espetáculos públicos”. Braga Junior é o único sócio solidário e gerente, sendo os outros 29 sócios comandatários. Dos 500 contos, Braga Junior entrou apenas com 50. O restante foi dividido em ações de R\$ 200,000. Ele, além dos lucros que lhe cabiam, ainda receberia seiscentos mil réis mensais pelo trabalho de gerência da empresa.

Braga Junior passa o comando da companhia para Celestino da Silva em 1891, quando é criada a sociedade anônima Empreza Teatral do Brazil¹⁷⁶. Com esta empresa Celestina irá comandar seus negócios no Brasil pelos próximos anos, com as programações do Teatro Apolo, até seu falecimento em 1916. Sua origem é a sociedade em comandita (Empreza Teatral do Brazil) “que tem assinado nesta praça sob a firma de Braga Junior e Companhia”, que por acordo unânime entre os sócios em 13 de agosto de 1891 “deliberaram transformá-la em uma sociedade anônima com os mesmos ativo e passivo daquela e para os mesmos fins”. O presidente agora é Celestino da Silva. Quando de sua criação, os bens da empresa foram avaliados em 280 contos de réis, incluindo então a compra de um terreno na rua do Lavradio e o edifício do Teatro Apolo, “com todos os acessórios prontos a funcionar”¹⁷⁷.

A assembléia inaugural foi realizada no salão do Teatro Apolo em 7 de outubro de 1891, com a presença de 14 acionistas, representando 1825 ações. Os diretores

¹⁷⁵ Registro na Junta Comercial do Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1890, e Ata da instalação da Sociedade em Comandita por Ações Braga Junior & Companhia, 22 de agosto de 1890, e Contrato Social da Sociedade em Comandita Braga Junior & Companhia, 11 de agosto de 1890. Livro 40, registro 956, galeria 3, Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁷⁶ Ata da Assembléia Geral de Instalação, 7 de outubro de 1891, e Estatutos da Empreza Theatral do Brazil, 13 de agosto de 1891. Livro 64, registro 1635, galeria 5. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁷⁷ A avaliação feita por especialistas contratados pela empresa, e que emitiram documento em 7 de outubro de 1891, anexado à ata e estatutos, em 29 de outubro junto à Junta Comercial, baseia-se também no último balanço da empresa que “mostra que o dividendo distribuído pelos acionistas corresponde aproximadamente a 30% do capital realizado”.

da empresa são Celestino da Silva e Julio Pereira Rebello Braga e seus fins estatutários seriam: 1) “Aquisição de um ou mais teatros nesta cidade ou em outra qualquer que convenha e a exploração de espetáculos públicos em teatros de sua propriedade ou arrendados”; 2) “Fazer toda sorte de negócio relativo ao assunto ou qualquer outro que convenha aos interesses da Empresa”. O capital da empresa é de 500 contos, divididos em 2.500 ações de 200 réis. Assinam o estatuto 32 acionistas, entre eles, cinco são identificados como capitalistas (Luiz Braga e Ad. Wandington, parceiros na rua do Ouvidor, Guilherme da Silveira, Celestino da Silva e o fazendeiro e capitalista de São Paulo Alberto d’ Oliveira), cinco jornalistas, cinco negociantes, seis banqueiros (sendo um de São Paulo), sete proprietários, dois corretores e um advogado. Os maiores acionistas são: Celestino da Silva (450 ações), Luiz Braga Junior (325 ações), Manuel Jorge d’ Oliveira Rocha (300 ações, jornalista), J. Ferreira de Souza Araujo (200 ações, jornalista), Companhia Commercial (100 ações). Aparece ainda Guilherme da Silveira (com 50 ações, apresentado como capitalista). Os quatro jornalistas trabalhavam no mesmo jornal, pois registram o mesmo endereço (Ouvidor 70), de Julio Rebello Braga. Entre os principais acionistas da empresa estão os empresários que se associarão futuramente também em Portugal com bem-sucedidas carreiras empresariais. Eles identificam-se como capitalistas. Associam-se a eles nessa empreitada uma série de investidores como fazendeiros, banqueiros, negociantes, proprietários, assim como profissionais liberais, como advogados e jornalistas.

Em 1893, o Teatro Apolo vivia um momento especial com a Companhia de Eduardo Garrido, tendo uma verdadeira constelação de talentos entre seus contratados. Já a administração do teatro parece que continuava nas mãos da Sociedade Anonyma Empreza Theatral do Brazil, pelo que se depreende de ata de reunião ordinária desse ano para alterações estatutárias¹⁷⁸. A sede da sociedade era no Teatro Apolo. Em reunião de 3 de

¹⁷⁸ Ata da Assembléia Geral Ordinária da Sociedade Anonyma Empreza Theatral do Brazil, 3 de abril de 1893. Livro 72. Registro 2041. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Presidiu a assembléia Antonio Manuel Antunes Navarro. O relatório foi aprovado no Diário Oficial. O parecer traz o curioso parágrafo terceiro: “que dos lucros verificados no segundo semestre de 1892 sejam abonados do diretor-tesoureiro cinco por cento para compensar o excessivo trabalho que teve e que não está em proporção com os minguados vencimentos que percebe”. O novo conselho fiscal será composto por dois comendadores Antonio

abril de 1893 compareceram pessoalmente ou por procuração 11 acionistas representando 2085 ações para aprovar contas do ano anterior e eleger novo conselho fiscal. A movimentação financeira foi expressiva.

Data de 28 de dezembro de 1899 o registro do Contrato de Sociedade em Comandita por Ações da Empreza Theatral do Brasil¹⁷⁹, sob a firma Celestino, Braga & Companhia, na Junta Comercial¹⁸⁰. Celestino da Silva, português, e Julio Pereira Rebello Braga, brasileiro, domiciliados no Rio, o primeiro em viagem para a Europa tem entre si contratado uma sociedade em comandita por ações com o fim de explorar o Teatro Apolo, Lavradio 50, propriedade da mesma sociedade, e a de outros teatros que esta venha a adquirir por compra, arrendamento ou outro meio legal, tanto nesta como em outras cidades. O contrato prevê ainda que compete a Celestino da Silva a administração geral da

José Alves Coelho e Henrique Chaves. Nenhum nome aparentemente conhecido entre os acionistas que participam da eleição do conselho fiscal.

¹⁷⁹ Contrato de Sociedade em Commandita por Ações, 28 de dezembro de 1899. Livro 86. Registro 2626. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional. O contrato apresenta as seguintes cláusulas: 1. A sociedade contratada é continuadora da sociedade anônima Empreza Theatral do Brasil, constituída nesta capital (onde tem sua sede) em 7 de outubro de 1891. Por unanimidade de seus acionistas reunidos hoje em assembléia decidiu-se transformá-la em sociedade em comandita por ações. 2. Os sócios solidários são Celestino da Silva e Rebello Braga. 3. A denominação continua Empreza Theatral do Brasil, quando sob a razão de Celestino, Braga & Companhia. Prazo de 20 anos, a partir de 1 de janeiro de 1900. 4. O fim da sociedade continua a ser o da exploração do Teatro Apolo, Lavradio 50, propriedade da mesma sociedade, e a de outros teatros que esta venha a adquirir por compra, arrendamento ou outro meio legal, tanto nesta como em outras cidades. 5. O capital é de 300:000\$000, sendo 20 do Celestino, 5 do Rebello Braga, mais 1375 ações de 200\$000. 6. Faz parte do capital o imóvel, com o terreno e todas as dependências, do Teatro Apolo, Lavradio 50, antigo número 40, com o terreno e todas as dependências no valor de 70 contos; um prédio a concluir na rua do Senado 21, 20 contos de réis; e nos móveis, cenários, vestuários e mais acessórios no valor de 185 contos de réis.

¹⁸⁰ Ata da Assembléia Extraordinária da Sociedade Anonyma Empreza Theatral do Brasil, 11 de dezembro de 1899. Livro 86. Registro 2626. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional. Os empresários Celestino da Silva e Rebello Braga fazem um contrato em 1899, formando Sociedade em Comandita por Ações Celestino, Braga & Companhia, sob a denominação de Empreza Theatral do Brasil, na qual são sócios solidários gerentes. Em 11 de dezembro de 1899 uma Assembléia Extraordinária transformou a Sociedade Anônima Empreza Theatral do Brasil na Sociedade em Comandita por Ações, conservando a denominação de Empreza Theatral do Brasil, mas girando sob a firma de Celestino, Braga & Companhia. Celestino da Silva possui 772 e ½ ações, seguido pelo comendador Antonio José Alves Coelho, 110 do Julio Pereira Rebello Braga, 100 de Luiz de Castro e mais oito menores acionistas. Reunidos na sala da casa da rua do Ouvidor 70, presentes a totalidade dos acionista (2.500 ações), a assembléia foi presidida por um dos acionistas, o Comendador Antonio José Alves Coelho. Eles resolvem reduzir o capital de 500:000\$000, dos quais foram realizados apenas 275:000\$000, para 300:000\$000. Sendo 25:000\$000 dos dois sócios solidários e 1375 ações de 200\$000. O capital comandatário é representado pelos imóveis, móveis e acessórios mencionados no contrato e avaliados na constituição da sociedade em 280:000\$000. O documento apresenta ao final a lista dos acionistas.

sociedade e a Rebello Braga a direção do escritório e a guarda da caixa. Na ausência de Celestino da Silva, Rebello Braga o substituiria¹⁸¹.

Em 1903 a Celestino, Braga & Companhia, sociedade em comandita por ações sob a denominação de Empreza Theatral do Brasil, pede que seja arquivado junto a Junta Comercial alteração de contrato efetuado em 11 de dezembro de 1899¹⁸². Retirava-se da sociedade Julio Pereira Rebello Braga, transferindo para Celestino da Silva a sua cota de capital de 5 contos. Fica único sócio solidário gerente Celestino da Silva com o capital de 25 contos, além das ações que possui. A sociedade continua com a denominação de Empreza Theatral do Brasil, com a firma agora de Celestino & Companhia. E com mesmo capital anterior de 300 contos. O sócio gerente receberá a título de honorários 12 contos de réis anuais, por conta das despesas gerais. Em ata de assembléia geral de 30 de julho de 1903¹⁸³, realizada no salão principal do prédio a rua do Lavradio, 50, sede da Empreza, presentes dez sócios com 1360 ações, coloca-se em pauta a retirada de Rebello Braga, o tesoureiro e sócio. Celestino da Silva fala: “A crise porque, de notoriedade pública, está passando o teatro no Brasil e especialmente nesta capital, crise que, tendo causas complexas e relacionadas com a situação econômica do país, não pode ser, pelas Empresas Teatrais, eficazmente debelada nos seus efeitos, apesar de todo esmero na escolha das Companhias contratadas e dos espetáculos oferecidos ao público, na altura do seu adiantamento e civilização, impediu que o nosso teatro funcionasse por cerca de seis

¹⁸¹ Declaração, 28 de dezembro de 1899. Livro 35. Registro 8142. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Em 28 de dezembro de 1899, a empresa Celestino, Braga & Companhia, registrava uma declaração na Junta Comercial do Rio de Janeiro. a fim de serem inscritos no registro criado em decreto 916 de 24 de outubro de 1890. A firma declara que é composta dos sócios solidários Celestino da Silva e Julio Pereira Rebello Braga e quase uma dúzia de sócios comandatários. O uso da forma social compete aos sócios solidários. O gênero de negócio é a exploração de espetáculos públicos “nesta cidade ou em outro qualquer Estado”. Que a sede da sociedade é a rua do Lavradio n. 50 (onde funciona o Teatro Apolo). Declara que a sociedade começará a funcionar em 1 de janeiro de 1900. Que não tem filial. Que a sociedade é continuadora da Sociedade Anônima Empresa Theatral do Brasil. Que a sociedade continua com a mesma denominação de Empreza Theatral do Brasil. O contrato social foi arquivado nessa mesma junta. Observação: o sócio Celestino da Silva acha-se na Europa, por isso deixa de assinar, o que fará logo que regressar. Em 10 de julho de 1900, Celestino da Silva volta da Europa e assina uma nova declaração com o mesmo conteúdo da de 28 de dezembro de 1899. Declaração da firma Celestino, Braga & Companhia. Livro 37. Registro 9102. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

¹⁸² Alteração de Contrato de Celestino, Braga & Companhia. 13 de agosto de 1903. Livro 92, registro 2868, galeria 2. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁸³ Ata de Assembléia Geral Extraordinária, 30 de julho de 1903. Livro 92, registro 2868, galeria 2. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

meses, e do fato resultou, como era natural e vê-se da demonstração da conta de Lucros e Perdas, do semestre findo em trinta de junho último, um prejuízo de 18 contos 60 mil e 620 réis, que se deduzem da quantia de 103 contos 253 mil 825 réis, lucros suspensos indicados no balanço anterior, o que reduz essa verba a 85 contos 193 mil 205 réis. Ainda assim o saldo desses lucros que vieram do ano passado nos permitiria distribuir um dividendo no semestre findo, se a maior parte desse saldo existente em caixa, por ocasião da minha última viagem à Europa, em negócios da Empresa, não houvesse sido aplicada na minha ausência, como foi, em um empréstimo que o Sr. tesoureiro achou conveniente fazer a uma Sociedade Anônima desta praça, e consta como vereis do balancete, da quantia de 69 contos”.

Enquanto Celestino estava na Europa, Rebello Braga fez um empréstimo, considerado indevido por Celestino. Além dos prejuízos do ano, das dificuldades pelas quais o mercado estava passando. Resultado: a mudança na empresa com a saída de Rebello Braga e concentração de suas ações nas mãos de Celestino. “Pelo exame do balancete observareis que apesar de nos ter corrido com prejuízo o semestre findo, a nossa situação é assaz satisfatória e nos permite aguardar melhores tempos para o teatro”. Sugerindo medidas de economia, aproveita o pedido de retirada da empresa do tesoureiro, indica a supressão do cargo de tesoureiro, o que daria uma economia de 12 contos anuais. Por isso se propõe a alteração contratual. Rebello Braga retira-se, transferindo sua cota de cinco contos para Celestino. Este fica sendo único sócio solidário gerente, a empresa mantém o nome, agora sob a firma de Celestino & Companhia, mantendo o mesmo capital de 300 contos¹⁸⁴. Tendo perdido a confiança no sócio que administrava os negócios na sua ausência a vários anos, Celestino assumiu a gerência do Apolo.

¹⁸⁴ Em 20 de agosto de 1903, Celestino & Companhia, continuadores da firma Celestino, Braga & Companhia, Sociedade em Comandita por Ações, sob a denominação de Empresa Theatral do Brasil arquiva uma declaração na Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declara que é composta pelo sócio solidário Celestino da Silva e pela mesma dúzia de sócios comandatários. Que o uso da firma compete ao sócio solidário Celestino da Silva. Que o gênero de negócio é a exploração de espetáculos públicos nesta cidade e/ou em outro Estado. Que a sede é na rua do Lavradio, 50. Que a sociedade começou a funcionar em 31 de julho de 1903. Que não tem filial. Que a sociedade é continuadora da firma Celestino, Braga & Companhia. Que continua com a mesma denominação de Empresa Theatral do Brasil. Que o seu contrato foi arquivado nesta junta em 28 de outubro de 1899 (n. 2626) e a alteração do mesmo é de 13 de agosto do corrente ano (n. 2865). Declaração da firma Celestino & Companhia. Livro 45. Registro 11672. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

A Companhia de Teatros Brasileira registrou-se na Junta Comercial do Rio de Janeiro no dia 31 de dezembro de 1890¹⁸⁵. Tendo a frente do projeto Henrique Stepple e Eduardo Garrido, a assembléia de criação foi realizada no Banco da Bolsa quando foi depositado 30% do valor total do capital inicial da Companhia que seria de R\$ 400:000,000, dividida em 2 mil ações de duzentos mil réis cada uma. Criada como sociedade anônima, a empreitada considerável do ponto de vista financeiro tinha como fins estatutários: “1- Construir um ou mais teatros, aliando a pureza da arquitetura às exigências do clima, ou acordo com as necessidades das empresas; 2- Manter uma companhia convenientemente organizada para a exploração de peças de grande espetáculo; 3- Fazer toda a sorte de negócios relativos ao assunto, qualquer que seja o gênero do espetáculo”. Os acionistas contribuiriam mensalmente para a formação do capital. Além dos cargos de presidente, vice, tesoureiro, existia o de diretor-técnico, a quem efetivamente cabia funções mais artísticas como organizar o repertório das peças para os trabalhos da companhia permanente, assistir e corrigir os ensaios dos artistas, “quando estiver na sede da Companhia”. O diretor técnico da Companhia consta no Estatuto é Eduardo Garrido. São incorporadores da Companhia Henrique Stepple e Eduardo Garrido. Estes ficam com 40% dos lucros líquidos. Era proibido pelo estatuto a qualquer dos membros da diretoria escrever, traduzir ou arranjar peças para serem representadas em teatros em que não funcionem empresas da Companhia. Consta da lista de acionistas 48 nomes: entre eles Banco Colonial do Brazil, Visconde de Arcozelo, Visconde de Carvalhaes, Conselheiro Francisco de Paula Mayrink, Companhia Technico Constructora, Chagas, Duprat & Companhia, alguns doutores de tal, Major Antonio Moreira, entre outros. Sendo os maiores acionistas: Companhia Technico Constructora (450), Conselheiro Mayrink (300 ações), o tesoureiro José Alfredo da Cunha Vieira (224), Pyrrho (100), Stepple (100), Camilo Martins Lage (100), Garrido aparece com 50 ações, acompanhado por um grande número de acionistas¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Ata da Assembléia de criação da Companhia 15 de dezembro de 1890 e Estatuto da Companhia de Teatros Brasileira de 29 de dezembro de 1890, Livro 48, Registro 1178, galeria 5, Coleção Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁸⁶ Em 1892 uma assembléia é convocada para reforma de estatutos “a requerimento de diversos acionistas”. O presidente é Henrique Stepple. Quem assina a proposta de 3 de fevereiro é José Alfredo da Cunha Vieira. Dr. Augusto Souto Maior apresenta os pontos propostos de alteração: elevação do capital da companhia para 700

Um ano depois de sua criação, e logo depois do fim da especulação financeira em torno das empresas, a Companhia de Teatro Brasileira passa por uma série de crises entre seus sócios, com mudanças na direção e acusações de golpes financeiros. Stepple, que é retirado da diretoria, pede a palavra em uma das várias assembléias que aconteceram no período para fazer “várias considerações sobre arrendamentos do Teatro Lucinda, de propriedade da Companhia, e do desaparecimento de diversos documentos do seu arquivo, justifica a seguinte proposta que é aprovada(...)”: “1. Que não tendo até esta data o ex-diretor Dr. Joaquim José Teixeira de Carvalho entrado para os cofres da companhia com a quantia de dois contos duzentos e vinte mil réis, de aluguel do Teatro Lucinda, de que foi arrendatário, a nova diretoria o responsabilize de acordo com a lei de sociedades anônimas e proceda à cobrança judicial dessa quantia; 2. Que, constando que, do arquivo da companhia, têm desaparecido documentos que provam o seu direito em questões de alta monta, a diretoria abra inquérito policial para conhecer os culpados de tais sonegações”.

Em fevereiro de 1894 a companhia passa por uma nova crise¹⁸⁷, que leva a uma

contos, diretoria com sete membros, honorários de 300 mil réis mensais, distribuição de lucros e dividendos etc. A alteração que causa polêmica é: alteração da distribuição dos lucros líquidos em 80% para os acionistas e 20% para os incorporadores. O presidente Cunha Viera discorda desse ponto, o único ponto não aprovado por unanimidade, entretanto aprovado. Henrique Stepple toma a palavra: “para manifestar-se francamente partidário do aumento de capital, desde que para tal fim conte a nova diretoria com seguros elementos, e está convencido do futuro lisonjeiro que aguarda a Companhia, logo que sejam vencidas as dificuldades do momento. Para justificar estas asserções entra em minuciosa exposição sobre a Companhia, seu estado e sobre as transações mais importantes realizadas pela atual diretoria, e termina declarando em nome da diretoria que ela só espera a assembléia de prestação de contas para dar por terminado o seu mandato”. Em 8 de fevereiro realizou-se a eleição da nova diretoria: por 262 votos foram eleitos Augusto Souto Maior, Carlos Rossi, José Alfredo da Cunha Vieira, Joaquim José Teixeira de Carvalho (representou Souto Maior, Mayrink, Visconde de Arcozelo), Joaquim Cardozo de Andrade, Henrique Chagas de Andrade, Francisco Cardoso Laport. Em 23 de julho a ata traz: dezessete acionistas, 1370 ações. Cunha Vieira diz que as mudanças no estatuto não puderam ser realizadas, porque apenas quatro diretores assumiram o exercício do mandato, funcionando assim até este mês, quando Teixeira de Carvalho também saiu da função. Os restantes chamaram esta assembléia para reformular mais uma vez o estatuto. Stepple tinha sido convidado a presidir a reunião e declinou porque disse que pretendia discutir bastante a proposta. Dr. Tobias Moscoso discordou do encaminhamento de reformar o estatuto naquela sessão e fez uma proposta unanimemente aprovada: que o capital da companhia seja o inicial, quatro diretores, que seriam eleitos naquele momento, que a nova diretoria seja encarregada de estudar uma proposta de reforma de estatuto e apresentá-la em assembléia convocada para esse fim. Foram eleitos: Dr. Joaquim Catramly, Cotramby (?) (195 votos), Dr. Augusto Souto Maior (190), José Alfredo da Cunha Vieira (160), Antonio Borges de Lacerda (20). Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia de Teatro Brasileira, 8 de fevereiro de 1896 e 23 de julho de 1892. Livro 71. Registro 1957. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁸⁷ Augusto Souto Maior, então presidente da Companhia, assina ata de Assembléia Geral, realizada na sala das sessões da Companhia Technica Constructora, reunindo vinte e cinco acionistas, 1537 ações. Ele pede que Fernando Mendes de Almeida assuma a presidência da assembléia pois o assunto afeta a atual diretoria. Souto

nova substituição da diretores. Henrique Stepple mantém-se na companhia com apenas uma ação ao portador, mas faz questão de participar das reuniões. Tudo indica que a empresa com fins teatrais foi ficando cada vez mais nas mãos de empresários de outros setores. Seus fins artísticos nunca eram mencionados e os proprietários da Companhia Technica assumiam cada vez o controle da empresa. Ata da assembléia de 21 de março de 1894¹⁸⁸, realizada na Companhia Technica, com 17 acionistas, e 1456 ações, o presidente Souto Maior indica Fernando Mendes de Almeida para presidir a assembléia. Ele é o presidente da Companhia Technica. Aprovam uma reforma e reestruturação dos estatutos: o artigo primeiro fala em explorar e construir um ou mais teatros, mas não mais em ter companhia. Finalmente venciam os engenheiros. Em 16 de julho de 1894, mais um lance no xadrez que se tornou a Companhia de Teatros Brasileira. O estatuto é mais uma vez

Maior exibe os anúncios da convocação publicados no *Jornal do Comércio*. Ele declara que havendo sérias divergências na diretoria de modo a não poder marchar bem a administração pedia que a assembléia se pronunciasse clara e positivamente, mantendo a atual diretoria ou substituindo-a, e dizendo que, por dignidade, não poderia continuar presidindo a Companhia sendo diretor o Sr. José Alfredo da Cunha Vieira, e por isso pedia sua exoneração. E apresentava proposta de que fossem reduzidos a dois o número de diretores da Companhia. Cunha Vieira pediu exoneração do cargo de diretor. Henrique Stepple (ei-lo!) pede impugnação de uma procuração do Conselheiro Mayrink, o que é negado pelo presidente, pois diz não ter este pedido nenhum fundamento. O comendador Gomes Brandão pede que a diretoria apresente uma proposta de reforma completa dos estatutos já iniciada em reuniões anteriores. Souto Maior diz que, caso seja reconfirmado na diretoria, apresentaria proposta de novos estatutos. Foi aprovado por votos a proposta de Souto Maior. Seguiu-se votação para os dois diretores por escrutínio secreto. 23 cédulas: Dr. Carlos Rossi (296 votos), Augusto Souto Maior (268 votos). Estiveram presentes na reunião: Companhia Technica Constructora (450 ações), representada pelo Dr. Fernando Mendes de Almeida, Conselheiro Francisco de Paula Mayrink (300 ações), representado por seu procurador, Comendador Lucas Antonio Blering (?) (200 ações ao portador), Dr. Manoel Raymundo da Silva Pereira (197 ações ao portador), Dr. Augusto Souto Maior (120 ações). Seguem menores acionistas, destacando-se: Henrique Stepple (1 ação ao portador). Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 12 de fevereiro de 1894. Livro 75. Registro 2155. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁸⁸ O artigo segundo define em 400 contos o capital da companhia, divididos em duas mil ações nominais. A companhia será administrada por dois diretores, presidente e tesoureiro, ausente por seis meses o diretor ou fiscal será considerado desistente do cargo. O presidente será o gerente da companhia, contratando e distratando empregados e artistas. Honorários 500 mil réis para cada diretor. 3 membros no Conselho Fiscal. Ficam como presidente Souto Maior e tesoureiro Carlos Rossi. Cuidados com o caixa da empresa, prestações de contas, etc. Cuidados com a participação de acionistas em reuniões (prazos para registrar as ações ao portador e as nominais) Vê-se que Stepple tinha aquela única ação só para participar da reunião. Aprovada a proposta. Mattos Rego lembra os serviços prestados por Souto Maior e Rossi “salvando a Companhia da completa ruína”, propõe que de a eles uma compensação financeira sob a forma de honorários em valor estatutos de 90 a partir de 92, quando entraram em exercício. Foi aprovado. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 21 de março de 1894. Livro 75. Registro 2155. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

reelaborado em assembléia¹⁸⁹, agora tendo à presidência da Companhia o Dr. Fernando Mendes de Almeida. Caiu Souto Maior.

Em uma assembléia realizada em junho de 1896, na qual compareceram acionistas representando 1665 ações, tendo como presidente o Dr. Fernando Mendes de Almeida, discute-se a declaração de comisso das ações não integralizadas. O sr. Torrini propõe que em vez de comisso se chame concorrência para a compra do atual ativo da Companhia “de modo que não haja necessidade de chamar mais capital e que a proposta abranja o passivo da Companhia e que fique a diretoria autorizada nessas condições a vender o ativo da Companhia, pago integralmente o passivo”. Proposta aprovada unanimemente. A Companhia de Teatros Brasileira entra finalmente em liquidação em 18 de agosto de 1896¹⁹⁰. Presentes 16 acionistas, representando 1815 ações (entre eles a Companhia Techica Constructora, Conselheiro Mayrink ...).

Eduardo Garrido não é mais mencionado, tendo entrado, em outubro de 1891, no Teatro Apolo, que fora comprado pela Empreza Theatral do Brazil, de Celestino da Silva. Tampouco Stepple é mencionado. A Companhia parece ter ficado definitivamente em mãos dos capitalistas de outros ramos. De seus maiores acionistas, apenas a Companhia Technica, representada pelo presidente da Companhia de Teatro, Dr. Fernando Mendes de Alemida, e Mayrink, estão presentes nessa liquidação. A curta vida da companhia, no entanto, teve vários episódios marcantes, falcatruas financeiras, mudanças nos cargos de diretoria, brigas, saída dos criadores, então incorporadores. Pouca arte e muito negócio envolvido na trajetória da Companhia de Teatro Brasileira. Criada no espírito especulativo do período do Encilhamento, ainda envolvia um homem de teatro como Eduardo Garrido

¹⁸⁹ O que muda de relevante: a diretoria passa a ter três membros, incluindo agora um secretário, para auxiliar diretamente o Fernando Mendes de Almeida. O salário é de 200 mil réis mensais. O indicado por Fernando para secretário é eleito para o cargo (Manuel Raymundo da Silva Pereira) e aprovadas as alterações. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 16 de julho de 1894. Livro 76. Registro 2221. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁹⁰ O então presidente Dr. Fernando Mendes de Almeida pede que se leiam as atas referentes aos atos praticados pela diretoria, com a demonstração do caixa, onde se mostra as contas referentes ao ativo vendido para o pagamento do passivo. Apesar do Sr. Lacerda argumentar que não teria sido preciso vender o ativo para pagar o passivo, este fica voz isolada quando posta em discussão tal atitude. Resolve-se anunciar em jornais convidando os acionistas a virem receber o rateio. Finalmente dá-se por dissolvida e extinta a Companhia. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia de Teatro Brasileira, 17 de junho de 1896 e 18 de agosto de 1896. Livro 80. Registro 2414. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

no início de suas atividades. Com o fim das especulações no setor, as crises tiveram início, as disputas pelo poder tiveram continuidade e todos aqueles viscondes, conselheiros e capitalistas envolvidos foram se retirando do negócio ou procurando encontrar novos rumos para a companhia, como o ramo de construção de teatros.

A Companhia Eden Theatro foi criada em 2 de abril de 1891¹⁹¹, tinha como incorporadores Viriato Belfort Duarte e Christiano Cezar Coutinho (capitalista). Seu capital inicial era de R\$ 500.000,000 (quinhentos contos de réis), dividido em 5 mil ações de cem mil réis cada. Diretoria inicial: presidente José Fernandes Pereira Vianna (Engenhrio Civil e diretor do Banco dos Operários), Dr. Carlos Americano Freire (engenheiro civil e arquiteto), Dr. Viriato Belfort Duarte (Engenheiro civil e professor catedrático da Escola Politécnica), Ignacio Vicente Rodrigues (gerente da empreitada). Ao presidir a primeira assembléia Christiano Coutinho diz que se sente honrado “não só pela perspectiva econômica da Companhia, que é toda auspiciosa pelo seu programa, como pela competência dos cavalheiros que vão administrá-la, e sendo o seu objetivo a exploração de uma arte, sente-se satisfeito em render preito e culto as artes, pois são elas que suavizam a afanosa lida do trabalho, e notabilizam o homem”. Com 91 membros em sua lista de acionista, a nova Companhia contava entre eles com nomes importantes do meio teatral: Jacintho Heller (333), Joaquim Pinto Cardozo de Menezes (50), Oreste Coliva (15) (presente também no Conselho Fiscal); um visconde, vários doutores. Os principais acionistas eram Jacintho Heller (333), Antonio Madeira de Barros Junior (366), Christiano Cezar Coutinho (277), José Augusto Vinhaes (250), D. Julia Cezar de Lima (250), Banco dos Operários (184).

Seus fins eram: “ 1 – Construir na Capital Federal um ou mais teatros (...); 2- O teatro será construído de pedra e de ferro, inteiramente incombustível, e iluminado à luz elétrica; 3 – A sociedade terá no mesmo edificio do teatro um Buffet, um Restaurant luxuosamente montado, um Café, lojas de barbeiro e cabeleireiro, lojas de flores, lojas de engraxar botinas; 4- A Sociedade explorará desde já um ou mais teatros desta Capital Federal ou dos diferentes Estados da República (...); 5- A Sociedade explorará todo o

gênero de representações como: altos dramas, dramas fantásticos, grande ópera, ópera cômica, bufas, mágicas e vaudevilles; 6- Durante o inverno a Companhia contratará na Europa ou na América artistas notáveis para representações de grande ópera e ópera-cômica, quer francesa, quer italiana – podendo também fazê-lo quanto a representações de dramas” (p 2 do Estatuto). A mesma fórmula utilizada por Celestino da Silva: repertório variado, eclético e turnês das grandes companhias internacionais. Era esse o grande negócio.

É interessante observar a composição do conselho fiscal, entre efetivos e suplentes, três membros eram atores (Antonio Peixoto Guimarães, Eduardo Lisboa, Francisco de Mesquita Crillanovick), um cenógrafo (Coliva) e quatro capitalistas¹⁹². Entre julho e agosto de 1891 acontecem uma série de assembléias que discutem a situação financeira da companhia e reforma de estatutos, envolvendo a remuneração dos cargos de diretoria. As discussões envolvem indiretamente Jacintho Heller. Não existe um cargo técnico específico de pessoa de teatro na diretoria. As discussões se dividem entre os que

¹⁹¹ Ata da Assembléia de criação da Companhia Eden Theatro de 2 de abril de 1891 e Estatutos da Sociedade Anônima Eden Theatro de 19 de fevereiro de 1891, Livro 56, Registro 1381, galeria 5, Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁹² A Companhia Eden Theatro, em atas de julho e agosto de 1891, o presidente Dr. José Fernandes Pereira Vianna abre a sessão e diz que ela foi convocada para atender requerimento de acionistas pedindo reformas nos estatutos, entre eles: Christiano Cezar Coutinho. Coutinho pede a palavra e diz que tem em vista pedir a liquidação da Companhia nesta reunião, “porém, atendendo ao pequeno lapso de tempo decorrido de sua instalação, guardar-se-ia para posteriormente fazê-lo”. O presidente diz que o Sr Coutinho está fora do assunto, eles começam a discutir. O Sr. Neves diz que a discussão do Coutinho tem relação com a reforma do estatuto. Tratando de economia, Coutinho lê um documento tratando da receita e da despesa. O presidente pede que os acionistas se manifestem. Sr Faria diz que o mais conveniente seria a supressão de um diretor e o não pagamento do conselho fiscal, que também deve ser reduzido a três membros. Coutinho acha que devem ser apenas dois diretores. A proposta de Coutinho é apresentada por escrito: “atendendo à situação pouco lisonjeira da Companhia Eden Theatro que sejam suprimidos dois lugares de membros do Conselho Diretor e um dos membros do Conselho Fiscal. O Comendador Antonio José Gomes Brandão diz que “precisava saber se o estado da Companhia é próspero, e nesse caso não vê motivo para liquidar-se, se porém o contrário, urge desde já tratar-se da redução das despesas”. Ele acha que se o estado da companhia é próspero que se deva pagar àqueles que se dedicam a ela, mas caso não o seja que sejam atribuídos à diretoria parte dos lucros líquidos, 50% dos lucros líquidos! O Sr. Vicente faz várias considerações sobre a economia das montagens das peças “dizendo que o cargo de gerente deve ser confiado à pessoa competente e apta para exercer tal cargo”. O Presidente informa ao sr. Brandão “que o estado da companhia é lisonjeiro, e que podia ainda ser mais, se não fosse a crise que atualmente atravessa o Teatro”. “O Sr. Americano Freire tomando a palavra em nome do acionista Jacintho Heller, de quem é procurador, discorre longamente sobre a vantagem de ser a diretoria remunerada, e não receber porcentagens, fazendo ver que os ordenados atuais já por si são insuficientes”. Conclusão: a assembléia reduz o número de diretores para 3, o cargo de gerente passa a ser externo à diretoria, sujeito à admissão, demissão, suspensão ou dispensa por esta. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da

julgam esse especialista importante na composição da diretoria e os que acham que a competência administrativa seria mais importante. Tudo indica que as discussões se referiam no fundo ao perfil de Heller como possível integrante da diretoria, havendo aqueles que não o julgam apto para o cargo¹⁹³. Durante a reunião, o tenente Vinhaes, um dos acionistas, que se candidata à presidência, mas perde para Americano Freire, faz várias considerações interessantes sobre os temas em questão e ainda sobre outros. Defende a presença na diretoria, apesar de achá-la composta de pessoas de confiança, de um homem com conhecimentos técnicos, “que se dedique exclusivamente a este ramo de negócio”. Para ele, “pois é da sua boa administração que depende sempre a felicidade de um estabelecimento; além disso (são) os bons artistas que cooperam para a prosperidade de qualquer companhia”, disse, citando a Empresa das Variedades e o Apolo: “estas duas empresas lutaram ao princípio com grandes dificuldades, porém graças aos bons artistas e a boa administração, acham-se hoje em boas condições, por isso acha que o lugar de outro diretor criado pela reforma do Sr. Coutinho...” Neste ponto é interrompido pelo Presidente. Tudo indica que Vinhaes estaria propondo o nome de Heller para o cargo da diretoria, mas algumas resistências internas não explicitadas impedem-no de fazê-lo até o final da reunião.

O sr. Christiano Coutinho, tomando a palavra, diz que errou quando pediu a liquidação da companhia na outra sessão. Vê que o estado atual da empresa é lisonjeiro, e animara-se bastante com o sucesso atual de *Rosa de Diamantes*. Vinhaes, que parecia

Companhia Eden Theatro, 2 de julho de 1891 e 25 de agosto de 1891. Livro 65. Registro 1708. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁹³ A reunião seguinte, registrada na ata de 25 de agosto, começa com a leitura de um ofício encaminhado à diretoria pelo então presidente da Companhia Pereira Vianna pedindo para se afastar do cargo em função de faltar-lhe tempo para dedicar à empresa por “seus inúmeros afazeres como presidente da Companhia Auxiliadora de Indústrias” que o obriga a estar sempre em viagens fora da capital. Aceito o pedido, será realizada eleição para um novo presidente ao final da reunião. Enquanto isso, têm continuidade as discussões sobre a reforma do estatuto, sendo o ponto mais polêmico aquele relativo à remuneração dos cargos de diretoria e afins. Discute-se também os montantes e porcentagens destinados à construção do teatro, objetivo da companhia. Depois da discussão acalorar-se em torno da aprovação da reforma proposta por Belfort, Vinhaes retoma a palavra insistindo no tema: “para concluir o seu discurso, diz que precisamos de um homem técnico, enérgico, porque sabe como os artistas abusam quando encontram homens flexíveis e condescendentes demais”. Um aparte do Sr. Mesquita diz: “pode-se ser enérgico e prudente” Correria por aí uma certa resistência ao nome de Heller para a diretoria, sendo ele um dos principais acionistas? Os empresários e investidores de outros ramos que estavam dominando a companhia por algum motivo não queriam Heller na diretoria? O discurso de Vinhaes é bem coerente.

bastante inteirado do meio teatral, diz que, sabendo que uma companhia teatral fizera recente proposta de fusão, não a recomendava por conhecer o estado atual da companhia. Recomendava sim a compra de seu teatro em construção, caso a empresa entrasse em liquidação. Quanto à Phenix, recomendava à diretoria fazer a aquisição dessa empresa, cuja companhia “está com grandes simpatias do público, tendo um vasto e 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”. Ora, a Phenix sempre foi a empresa do Heller. Observando que Vinhaes parece defender seus interesses nessa reunião, estando ele ausente, podemos deduzir que esta proposta de compra da Phenix lhe agradaria, e não a fusão com a outra empresa que não pudemos identificar.

A parte da história da Companhia Eden Theatro que pudemos acompanhar nos ajuda a compreender novos aspectos do universo das empresas teatrais surgidas logo após a República. Formada por um grupo expressivo de empresários, mas tendo Jacintho Heller como um de seus principais acionistas, parece haver ali um conflito entre os interesses dos empresários e os de Heller. Também podemos conhecer como se dava uma movimentação de fusões, compras e vendas de empresas, segundo os interesses dos negócios. As produções teatrais eram avaliadas exatamente como os produtos das empresas dos investidores, pelo sucesso financeiro das empreitadas, a ponto de ser considerado desnecessário um homem do ramo, um especialista para um cargo de diretoria.

Frutos do mesmo movimento e também criadas entre os anos de 1890 e 1891 são a Empreza Theatral Eden-Jardim e a Companhia Artística Franco-Hespanhola. Em 1890 foi criada a Empreza Theatral Eden-Jardim¹⁹⁴, capital de 150 contos de réis (150:000\$000). A sessão de instalação se dá no salão do Banco da Bolsa (elas sempre se dão em algum banco e mediante o depósito de 30% do valor do capital). Diretores: Henrique Deslandes (presidente, 100 ações), Augusto Paranhos da S. Velloso (tesoureiro, 100 ações), Octaviano Mathias Velho (secretário). Faz parte da empresa, com cargo no conselho fiscal, a Companhia Restaurantes Populares. É uma sociedade anônima que tem

por fim explorar casas de espetáculos. Como em todas, o capital vai sendo integralizado mensalmente. Depois de integralizadas elas podem ser ao portador ou nominativas, à vontade do acionista. Eles colocam um mínimo de 10 ações para participar das assembléias. Fundo de reserva de 10% dos lucros líquidos. Os lucros serão distribuídos semestralmente. O incorporador é Octaviano Mathias Velho (800 ações, de um total de 1500). Artigo 27: “A companhia poderá adquirir por compra, arrendamento ou construção os edifícios que julgar de necessidade a seu serviço, e bem assim liquidar qualquer estabelecimento que lhe convenha adir ao movimento da companhia”. A Companhia Artística Franco-Hespanhola foi registrada em 4 de fevereiro de 1891¹⁹⁵. Capital de mil ações de cem mil réis, 100 contos. Formada por capitalistas, advogados, médicos, banqueiros, negociantes, jornalistas. Tem como fim estatutário “explorar uma Empresa Teatral, ora Francesa, ora Hespanhola, constando de óperas-cômicas, operetas e comédias”. As representações aconteceriam em um dos principais teatros da cidade, alugado para esse fim, durante quatro meses anualmente, podendo também fazer excursões pelos principais Estados da União Brasileira. “Sendo conhecida a boa vontade com que geralmente são acolhidas entre nós as companhias artísticas estrangeiras, pode-se presumir que um novo empreendimento neste gênero, bem organizado e dirigido por pessoas competentes, só pode alcançar resultados satisfatórios”. O capital pode ser elevado a mil contos de réis se a Companhia resolver construir teatro próprio. A primeira diretoria: Presidente Comendador Mucio Lopes Teixeira (redator-chefe e diretor da *Revista Novo Mundo*), Secretário Dr. Gustavo Adolfo de Sá (médico), tesoureiro A. T. Machado (banqueiro); Conselho Fiscal Dr. Felix Bocaiuva (advogado), Dr. Fortunato Duarte (médico), Dr. Coelho Lisboa (advogado); suplentes Comendador Juvenal Damasceno (banqueiro), Emilio de Menezes (capitalista) e Eduardo Vidal (negociante); Gerente João Salvador (negociante e membro da Sociedade dos Autores Dramáticos de Paris) (também incorporador da Companhia). Na

¹⁹⁴ Ata da Sessão de Instalação, 24 de novembro de 1890, e Estatutos da Empresa Theatral Eden-Jardim, 20 de novembro de 1890. Livro 47, registro 1147, galeria 3, Fundo Junto Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁹⁵ Registro na Junta Comercial do Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1891, Estatutos da Companhia Artística Franco-Hespanhola de 19 de janeiro de 1891, e Ata da Assembléia Constitutiva da Sociedade Anônima Companhia Artística Franco-Hespanhola, de 19 de janeiro de 1891, Livro 50, Registro 1216, galeria 5, Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

lista de acionistas aparecem 27 nomes, entre doutores (7), comendadores (5). Entre os cinco principais acionistas: um comendador/banqueiro, um banqueiro, dois comendadores e um médico.

Mesmo após a fim da febre empresarial dos anos 90-91 continuam a aparecer empresas criadas com o fim de explorar o teatro como um bom negócio. Surgem novos teatros e companhias como a Sociedade em Comandita por Ações Eden Lavradio¹⁹⁶. Seraphim & Companhia apresenta o contrato social e o decreto 1755 de 17 de julho de 1894 autorizando a criação da sociedade em comandita por ações Eden Lavradio, com capital de 50 contos. A sociedade terá por fim a exploração de “teatros, botequim e outras diversões públicas”. O Teatro Eden Lavradio foi construído na rua do Lavradio e durou pouco tempo, de 1895 a 1899. O edifício foi adquirido pela prefeitura, transformando-se em repartição da municipalidade. Depois virou a Escola Profissional Souza Aguiar. Foi construído no fundo de uma chácara: “No regime atual, construiu-se o Teatro Eden Lavradio, aos fundos de uma chácara da rua do mesmo nome, que pouco durou, tendo sido desapropriado pela Prefeitura do Distrito Federal. Anteriormente, funcionaram ali companhias eqüestres e lyricas populares, no antigo Teatro Polytheama”¹⁹⁷. Foi inaugurado e ocupado pela grande estrela Pepa Ruiz, que após separação de Sousa Bastos, assume direção de uma companhia.¹⁹⁸

Foram várias as empresas que surgiram nesse período dos primeiros anos da República. Formadas em geral por membros da elite política, econômica e financeira, tinham alguns dos principais profissionais do ramo envolvidos nas empreitadas. Essa associação entre o teatro e o capital ganhou formas variadas, mais ou menos artísticas, ou puramente especulativas. Para os empresários acostumados a assumirem os riscos das

¹⁹⁶ São sócios solidários Seraphim José Botelho e Luiz Alves da Silva, gerentes da sociedade, receberão 15% cada um dos lucros líquidos, mais 27 sócios comanditários. A razão social é Seraphim & Companhia. O capital é de 50 contos. Os dois sócios entram com 2 contos cada um e o restante é dividido em 230 ações de 200 mil réis cada. A sociedade foi criada por 15 anos, até 1905. Estatuto da Sociedade em Comandita por Ações Eden Lavradio, 29 de março de 1894. Livro 77. Registro 2238. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

¹⁹⁷ Max Fleiuss. *O Teatro no Brasil, sua evolução. Dicionário Histórico e Geográfico e Etnográfico Brasileiro*. V. I, parte III, p. 1546.

¹⁹⁸ *Jornal do Commercio*, 30 de maio de 1895: “Abriu-se anteontem o novo Teatro Eden, na rua do Lavradio, trabalhando a companhia de que fazem parte Sra. Pepa e os Srs. Peixoto, Machado e outros apreciados

empregadas teatrais, as parcerias poderiam parecer atrativas. No entanto, eram frequentemente excluídos dos cargos de diretoria administrativa. Com exceção da companhia de Celestino da Silva, no Apolo, que gerenciava com grande habilidade seus negócios, controlando-o mesmo a partir de Portugal, a parceria com os capitalistas e investidores que se animaram com empresas teatrais não foi exatamente um sucesso para os profissionais do ramo. Braga Junior transformou sua Companhia Braga Junior em uma sociedade anônima comandada por Celestino da Silva. Ele próprio enriqueceu com os investimentos no Encilhamento e mudou-se para Portugal. Celestino da Silva fez do Apolo uma de suas mais constantes fontes de renda no Brasil. Sousa Bastos voltou para uma nova temporada brasileira em 1892 com o enorme sucesso que foi *Tim tim por tim tim*. Em 1896, estreou *Rio nu*, que se tornou seu maior sucesso ao lado de *Tim tim*, sendo sempre reprisadas¹⁹⁹. Heller, no entanto, assistiu o fim da Phenix em 1893.

artistas, que representaram o conhecido e aplaudido *Tim-tim*. Do desempenho nada temos a dizer e quanto ao teatro foi boa a nossa impressão (...)

¹⁹⁹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 2 de dezembro de 1898. No Recreio Dramático, afirma Arthur Azevedo, a peça era um prato de resistência em 1897: “basta dizer que no último domingo a 162^a da afortunada revista de Moreira Sampaio realizou 2:500\$000 de receita”. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 de fevereiro de 1897.

Capítulo 2 – Protagonistas em conflito: o cômico, a diva e o empresário

O cartel dos tablados: ditando a pauta

Um dos principais empresários do teatro português, que transitava entre Portugal e Brasil, Sousa Bastos é um dos pivôs de um caso exemplar que reúne três dos maiores empresários teatrais do Rio de Janeiro na década de 1880. Através de um acordo registrado em contrato em cartório Sousa Bastos, Jacintho Heller e Braga Junior tentaram criar um cartel para impor as regras no setor dos teatros comandado pelas companhias que tinham na opereta e nas mágicas seus principais produtos. Um procedimento típico da voracidade por ganhos e mercados de empresários de setores comerciais e industriais, a cartelização revelava a tentativa de controlar um setor com grande crescimento e lucratividade. Os empresários buscavam não concorrer entre si, definir limites salariais (o principal instrumento seria a não contratação de empregados que deixassem a companhia pelos outros membros do cartel), preços de textos originais, pressão sobre os preços de anúncios em jornais, mercados etc. O documento firmado em cartório em 1884 através de uma escritura pública por Heller, do Teatro Santana, Braga Junior e Sousa Bastos, do Teatro Príncipe Imperial, é provavelmente um dos melhores testemunhos que encontramos sobre o desenvolvimento de uma visão empresarial em torno das companhias teatrais que atuaram na segunda metade do século 19 no Rio de Janeiro e que se especializaram nos gêneros de teatro musical. Heller era o empresário mais bem sucedido do período e tinha sua companhia sólida há vários anos. Braga Junior juntou-se ao experiente e mais bem sucedido empresário português do ramo para fazer frente a Heller no setor. A iniciativa da

parceria surgida quando os dois ocupavam o Teatro Príncipe Imperial com suas respectivas companhias levou à proposta do acordo entre os concorrentes.

No entanto, a tentativa de formação de cartel naufragou. A escritura pública que eles firmaram com o fim de não concorrerem entre si tinha uma cláusula que impedia a recontração de ex-empregados das companhias no período de um ano. Isto evitaria a saída de artistas e outros empregados de uma companhia atraído por uma oferta melhor de trabalho na concorrente. As faixas salariais também estariam previstas nas cláusulas da escritura. A tentativa naufraga meses depois do acordo, quando Sousa Bastos e Braga Junior pedem que seja cancelado o contrato. Heller responde revelando o conflito latente: as atrizes Rose Merrys e Hermínia Adelaide tinham trabalhado para ele e saíram da empresa para serem contratadas por Sousa Bastos e Braga Junior, e por ordenados superiores a quinhentos mil réis, o limite máximo estabelecido no acordo para os salários dos membros das companhias. Sousa Bastos ainda, de forma bastante suspeita, liquida sua empresa e vende seus bens, garantias no acordo, pouco antes de entrar com o processo.

Esse imbróglio judicial vai se estender por pouco mais de um ano em processo na junta comercial. Heller briga publicamente com Rose Meryss (trocando ataques pela imprensa). Não a demite apenas para que ela não possa ser contratada pelos concorrentes. Os artistas das companhias, por sua vez, reprovavam as cláusulas dos contratos. Os conflitos que se estabeleceram com as estrelas femininas indicam terem se rebelado contra os abusos que do contrato de cartel, que visava impedir melhores ganhos para os artistas no jogo da concorrência, prendendo-os às normas e aos valores estabelecidos pelos empresários. Sousa Bastos e Braga Junior pedem para anular o contrato, Heller, movido por um sentimento de traição, não quer, e entra com uma ação de reconvenção. Arma-se com isso um curioso episódio da história dos teatros cariocas, revelado com detalhes pela documentação, que nos possibilita conhecer as relações de trabalho e produção dentro das companhias teatrais, os conflitos presentes entre as categorias profissionais dos atores e empresários, os procedimentos utilizados no meio empresarial para enfrentar a concorrência e estabelecer o controle sobre todas as dimensões do setor de negócios em torno do teatro alegre.

Os principais lances desse processo, cheio de detalhes reveladores, que chegou até nós por obra do zelo dos arquivos públicos, é que os convidamos a acompanhar nas próximas páginas. As etapas e formalidades judiciais, apesar de seu peso burocrático, contêm revelações sobre o universo teatral do período no Rio, e certamente valem o esforço de interpretar a papelada. Antes, disso porém, façamos as devidas apresentações dos personagens envolvidos nessa trama teatral²⁰⁰. Já conhecidos os empresários Heller, Braga Junior e Sousa Bastos, passemos às atrizes-cantoras e estrelas Rose Villiot, Rose Merrys e Hermínia Adelaide.

Rose Meryss é apresentada pelo próprio Sousa Bastos em *Carteira do artista*²⁰¹. Após uma estréia ainda menina, em 1854, a parisiense Merrys enfrentou o pai e com o apoio da mãe ingressou definitivamente na carreira teatral no Petit –Théâtre. Escondida sobre o nome de Adèle, para ocultar de seu pai sua verdadeira atividade – ele julgava-a assistente de uma modista -, deparou-se certo dia com seu pai e irmãos na platéia de *Carnaval das floristas*. A confusão ao final do espetáculo terminou melhor do que se esperava e seu pai a perdoou e concordou com a carreira. Segue depois numa bem-sucedida carreira num café-concerto de Bordéus, com o nome de Rose Marie, onde recebe novas e excelentes propostas, dobrando o cachê no café-concerto O Gigante e triplicando no Ba-taclan. Depois de nova temporada em Bordéus, onde estuda com o diretor do Conservatório, obtém sucesso com as operetas *Périchole*, *Barba Azul* e *Bélie Helene*, em Bordéus, Lyon, Toulouse e Rouen. A guerra com a Alemanha fecha os teatros em Paris em 1870 e impede sua estréia programada no Variedades. Sem escolha, vê-se obrigada a aceitar um convite do Alcazar no Rio de Janeiro, que resulta em sua primeira estada no Brasil, com grande sucesso. Segue para Montevidéu e Buenos Aires. Quando volta para Paris, estréia *La fille de Madame Angot* no Folies Dramatique. Bordeus, Rouen e novamente o Brasil, onde fica agora por três anos. Em 1878 está novamente em Paris no teatro Fantaisies Parisiennes. No início dos anos 80, período em que a encontramos envolvida nesta história que vamos contar, volta ao Brasil. Passemos a palavra a Sousa Bastos: “(...) desta vez para ter um sucesso brilhantissimo, criando em português no Teatro Santana, empresa Heller, o

²⁰⁰Cf. Utilizamos aqui além dos livros que trazem perfis biográficos já mencionados: Luiz Francisco Rabelo, *100 Anos de Teatro Português*. Porto: Brasília Editora, 1984.

Boccacio. Continuando a representar em português, fez no mesmo teatro a *Barba azul*, *D. Juanita*, *Mascotte*, *Bela Helena*, *Fausto o petiz*, etc. sempre com imenso agrado. Passou depois a empresa minha no teatro do Príncipe Imperial, onde desempenhou com extrema elegância e graça os variadíssimos papéis da mágica *As três rocas de cristal*²⁰². Depois de lembrar que Merrys também foi uma cançonetista de primeira, tendo consagrado composições feitas especialmente para ela, e com outros talentos como o de poetisa, “amadora de pintura”, criadora de seus próprios figurinos etc., Sousa Bastos retrata-a naquele ano de 1898, entre seus prováveis cinquenta ou sessenta anos de idade, afastada do teatro, já envelhecida, “a idade e os desgostos têm-lhe transformado a fisionomia”, cuidando de um hotel de sua propriedade na Tijuca. Sentia ainda saudades dos triunfos da cena, conta Bastos, mas figurava num livro parisiense dedicado às atrizes da cena alegre, *Les jolies actrices de Paris*.

A atriz portuguesa Hermínia Adelaide já tinha estado no Rio antes de abraçar a carreira teatral²⁰³. Suas atividades artísticas foram iniciadas em Portugal, sendo que em meados de 1879, eram aqui chegados os ecos de seus sucessos lusitanos. Assim, em fins de agosto chega ao Rio, onde em 2 de setembro de 1879, estréia no Phenix, contratada pela companhia do Heller. A peça de estréia foi *Barba Azul*, com o papel de Carlota (o mesmo representado por Aimée no Alcazar). A crítica local foi unânime em louvar sua desenvoltura, bem como os atributos demonstrados pelo desempenho nessa representação. No *Barba Azul*, de Meilhac e Halevy, contracenaram com Hermínia: Vasques, Guilherme de Aguiar, Bernardo Lisboa, Isabel Porto, Amelia Governatis, Delmary. Ao *Barba Azul* sucederam-se as peças em que ela também esteve: *Os sonhos de ouro*, *O milho da padeira*, *A princesa dos cajueiros* (de Arthur Azevedo). Durante a temporada do *Barba Azul*, já em fins de 1880, veio a ser substituída por uma das interessantes francesinhas que iniciaram carreira aqui, no Alcazar, e que, pela primeira vez, assumindo o papel de Hermínia, cantava em português, diz Sousa Bastos. Rainha da opereta, segundo Eduardo Vitorino, dando vida às heroínas de Offenbach, Lecoq, Planquette, Suppé... : “No *Amor molhado*, no *Barba Azul*, ou em qualquer das outras operetas, nenhuma das grandes atrizes francesas, criadoras

²⁰¹ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898, pp. 598-599.

²⁰² Sousa Bastos, *Carteira do Artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898, p. 599.

desses papéis, obtiveram êxito mais justificado e mais ruidoso que Hermínia Adelaide, a despeito de certos exageros que lhe apontavam. Foi uma rival terrível de Esther de Carvalho, Pepa, Rose Villiot, tidas na nossa platéia como ‘estrelas’ de fama. Também em Portugal, no Teatro da Trindade, onde foi reviver os seus primeiros êxitos, confrontando com as maiores atrizes de opereta, o seu talento fulgurante empolgou o público, eletrizou-o, dominou-o!”²⁰⁴. Voltou ao Brasil, com grande sucesso no Phenix, no Santana, no Lucinda, no Politeama, no São Pedro. Firmou-se no Recreio com as revistas, especialmente *Bendegó* e *Sarilho*, que ficaram longo tempo em cartaz. Com a idade deixou o teatro musical e passou ao “declamado”. Nas comédias foi da capital para o interior, das grandes companhias para as secundárias, das damas centrais para as damas caricatas. Sem precaver-se no auge da carreira como muitos colegas, depois de ter fama e fortuna, passou seus últimos dias na Casa dos Artistas.

Rose Villiot, nascida na França, em 1850, veio para o Brasil pela primeira vez aos 21 anos, para uma série de récitas, alistada numa companhia dirigida por Me. Jeanne Philippe (que mais tarde se casaria com Eduardo Garrido). Poucos anos depois, Rose Villiot foi contratada do teatro do Cassino, encaminhada pelo cômico Martins, que teria ajudado Villiot no aprendizado da língua e de recursos interpretativos que aplicava em canções e personagens. Ao lado de Martins ela atuou por dois anos ou mais, até entrar na companhia Phenix Dramática, do empresário Jacintho Heller, a pedido de Arthur Azevedo, para o papel de Clarinha na sua paródia *A filha de Maria Angra*, em 1876, onde obteve enorme êxito. A opereta projetou Rose Villiot para o rol das principais figuras do teatro. Ainda com Heller, depois de atuar em uma dezena de peças, seguiu para o teatro Santana, onde fez grande número de operetas. Em 1884, durante o episódio que vamos acompanhar mais detalhadamente, brigou com Heller e entrou para a companhia de Braga Júnior, onde então estava Martins, percorrendo todo o Brasil, com seu repertório, até o ano seguinte. De volta ao Rio, foi contratada por Guilherme da Silveira, para o teatro de Variedades, e nessa companhia inaugurou o Teatro Apolo, em 1890, onde permaneceu até 1894. Em 1896, Rose Villiot voltou para a Europa e, no ano seguinte, Souza Bastos a

²⁰³ Lafayette Silva. Revista do IHGB. Vol 169. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939, pp. 143-146.

contratou para o teatro da Trindade, em Lisboa. Daí foi para o Porto, contratada pelo teatro D. Affonso. Em 1898, regressou ao Rio, para protagonizar *Sabina*, no Teatro Apolo. Em 1902, Cinira Polônio contrata-a para inaugurar o Parque Fluminense. Faleceu no Rio de Janeiro, a 4 de agosto de 1908.

Apresentadas as personagens e o cenário, passemos à trama²⁰⁵. A 10 de março de 1884, Jacintho Heller, Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos fazem entre si uma escritura pública de mútua obrigação no Juízo Comercial da Segunda Vara do Rio de Janeiro²⁰⁶. Poucos meses depois, Braga Junior e Sousa Bastos movem, na mesma Vara, uma ação ordinária contra Jacintho Heller. A “mútua obrigação” revelava o claro propósito

²⁰⁴ Eduardo Victorino, “Hermínia Adelaide” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 22-30.

²⁰⁵ As trajetórias dos teatros que foram os palcos desses espetáculos e episódios mereceriam também ser contadas, tão centrais na trama dessas histórias. A história do Phenix Dramática se confunde com a história da paródia, da opereta e do teatro de revista no Rio. Com a história de Heller, Vasques e com o início da carreira teatral de Arthur Azevedo. Tendo sido inaugurado como Eldorado em 1863, foi arrendado em 1868 pela empresa criada pelo ator Vasques, que vai montar suas primeiras paródias de operetas em 1868. Heller vai administrá-lo entre os anos de 1870 e 1881, com grandes sucessos e marcos da história teatral carioca. Entre os textos parodiados ou originais de Arthur Azevedo estão *A Casadinha de Fresco*, estreada em 19/8/76, e *Abel-Helena*, estreada em 03/03/77. Guilherme da Silveira o arrenda em 1888. Em 1896, Arthur Azevedo fala sobre o Phenix: “O teatro é o mesmo; está mais limpo, mais bonito, mais decente; conserva, porém, a fisionomia que tinha há vinte anos, e é ainda de todos os nossos teatros aquele em que melhor se estabelece a comunicação entre o artista e o espectador, e em que este recebe mais prontamente e com mais intensidade a impressão da peça que se representa. A isso atribuo o fato de não ter visto jamais em teatro algum do Rio de Janeiro espectadores tão entusiasmados como na Phenix. O público é o mesmo em toda a parte: o teatro é que é superior aos outros para o conseguimento dos respectivos efeitos”. Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 19 mar., 1896. Azevedo diz que é falsa a afirmação de que o teatro estava condenado pelo público. “O público vai à rua da Ajuda, como vai à Rua do Espírito Santo ou à do Lavradio: a coisa é atraí-lo”. Escolher bons espetáculos e restabelecer a concorrência do público. “Não falo, note-se, dos bons tempos do Heller, em que o teatro enchia-se todas as noites e a Rua da Ajuda estava tão fora de mão como hoje. O único motivo que poderá impedir seriamente a organização e a permanência de uma boa companhia na Phenix é a exiguidade da sala. Com os preços que a encenação custa hoje aos empresários e com os ordenados que se pagam aos artistas, não é possível sustentar uma boa companhia num teatro que tenha a lotação daquele. Ainda assim, não nos esqueçamos de que a economia faz verdadeiros milagres, e essa virtude é vasqueira na nossa indústria teatral”. A história do Teatro Fenix é emblemática. Através dos caminhos e descaminhos do Teatro Phenix é possível escrever e conhecer um capítulo fundamental da história cultural do Rio e do Brasil. Descaso, especulação, interesses imobiliários etc. Do Eldorado, passou a ser o centro da primeira onda da paródia e da opereta. Depois foi demolido para passar as reformas de Pereira Passos. O terreno foi vendido a Guinle em 1906, com a condição de nele ser construído um teatro. A família conseguiu na justiça trocar o local do teatro prometido para o entorno da Cinelândia. Transformou-se num teatro luxuoso que aos poucos virou cinema. Abandonado pelos proprietários tornou-se um ponto decadente no centro do Rio, até ser desapropriado, depois demolido novamente. A família foi obrigada a construir novamente o teatro e o fez décadas depois em um novo terreno, agora na Lagoa, sendo desde então ocupado como estúdio de TV da Globo.

²⁰⁶ Escritura de mútua obrigação com multa que fazem entre si Jacintho Heller, Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos, Rio de Janeiro, de 10 de março de 1884, em Ação ordinária movida em Processo civil contra

de controlar o setor de companhias de teatro musical, garantindo-lhes benefícios em praticamente todas as relações de trabalho e comércio envolvidas no negócio do teatro. A ação ordinária correu em juízo até 23 de maio de 1885. Os documentos registram que todos os três atuavam “com empresa de Ópera-cômica, funcionando atualmente na Corte”. Os empresários estavam se especializando mesmo em operetas e mágicas, as revistas iriam entrar no repertório das companhias a partir do sucesso de *Mandarim* nesse mesmo ano na companhia de Braga Junior. O fato de se apresentarem como empresários de óperas-cômicas parece revelar uma tentativa de se associar a empreendimentos considerados um pouco mais “elevados” do que os gêneros aos quais vinham se dedicando, sem contudo deixar de caracterizar o setor do teatro de musicais.

Sousa Bastos definiu o significado dos termos empresa e empresários em seu Dicionário²⁰⁷: “O indivíduo ou indivíduos associados, que tomam a seu cargo a exploração de qualquer Teatro. A empresa tem todos os encargos e os proventos. Como a empresa pode ser aplicada a qualquer outra indústria, diz-se que a que explora teatro é uma empresa teatral. A empresa é sinônimo de empresário, e, como outro qualquer comerciante, responde pelos seus atos no Tribunal de Comércio”. O termo empresa aqui também é sinônimo de empreendimento, de espetáculo, mas também de indústria. Ao estabelecer uma nova tabela para arrecadação de impostos sobre indústrias e profissões, um decreto do poder executivo de 1878 colocava o diretor ou empresário de espetáculo como uma das profissões reconhecidas e classificada (numa escala de um a cinco, era de terceira classe para fins de arrecadação, ao lado de outras dezenas de empresários e mercadores)²⁰⁸.

Jacinto Heller era então morador da rua do Passeio, n. 9, Luiz Braga Junior estava fixado na rua do Lavradio, n. 40, e Antonio de Sousa Bastos, na rua do Espírito Santo, n. 17. A escritura de mútua obrigação firmada entre Heller, por um lado, e Braga Junior e Sousa Bastos, de outro, tinha “intuito de evitarem grandes freguesias e

Jacinto Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional.

²⁰⁷ Sousa Bastos, *Diccionario do Teatro Portuguez*, op. cit., p. 56.

²⁰⁸ Decreto n. 6980 - de 20 de julho de 1878. Dá novas tabelas para arrecadação do imposto de indústrias e profissões in *Collecções das Leis do Império do Brazil de 1878*. Tomo XLI, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1879, pp. 406-440.

exorbitantes despesas”. Para isso convencionaram o documento que transcrevermos na íntegra:

“1. Eles outorgantes obrigam-se a não contratar, admitir ou empregar o artista ou empregado que se tenha despedido de qualquer das empresas. Excetuando-se os casos (a) de acordo entre o artista e o empresário (b) de dar-se o lapso de um ano da data da despedida. Está entendido que esta cláusula não cogita da reentrada do artista na mesma empresa (c) de ser a despedida por falta de pagamento de seus ordenados por 2 meses consecutivos. Entende-se por empregados os que o forem diretamente pela empresa. Verificando-se em qualquer tempo convivência ou ajuste entre o artista que se despediu e qualquer dos outorgantes, fica este sujeito ao pagamento da multa estipulada na cláusula 12”

A primeira cláusula do contrato trata da questão principal, que motivou a sua assinatura. Criavam regras comuns entre os principais concorrentes por julgarem ser necessário proteger-se do poder de barganha de seus artistas e empregados. Principalmente do que entendiam ser um privilégio das principais estrelas das companhias, como Rose Merrys, Rosa Villiot e Hermínia Adelaide, as primeiras atrizes-cantoras, que, disputadas pelos empresários, determinavam seus salários e outras condições de trabalho. O artista ou empregado estaria sujeito a poder retirar-se da companhia apenas se tivesse a concordância do empresário. Caso contrário, a penalidade seria um ano sem poder ser contratado pelo concorrente. Em seguida comprometem-se com suas empresas a honrar o acordo e procuram cercar ainda mais os custos da concorrência ao definirem as publicações jornalísticas em que anunciariam seus espetáculos, o tamanho de seus anúncios arranjados de comum acordo e a pressão sobre os jornais para a manutenção dos preços pelo espaço publicitário:

“2. Obrigam-se mais a não alienarem as empresas por contrato oneroso ou gratuito, sem que o cessionário se obrigue e aceite as cláusulas e ônus desta escritura a) se por motivo fortuito ou previsto forem os outorgantes coagidos a liquidar ou dissolver as empresas, a responsabilidade pessoal de cada um persistirá por todo o tempo deste

contrato pela possibilidade de estabelecerem ou formarem nova empresa por conta própria ou alheia.

3. Os outorgantes limitarão a publicação dos anúncios de seus espetáculos aos 4 diários Jornal do Commercio, Gazeta de Notícias, Folha Nova e Gazeta da Tarde a) não farão anúncios de mais de uma coluna, excetuando-se os de primeira récita, os de baile de carnaval, os de benefícios ou festas artísticas ou de caridade que ficam ao arbítrio dos interessados; e somente estes poderão ser feitos por programas avulsos. Está entendido que a disposição supra refere-se às publicações remuneradas; fica dependente de acordo o serem dados a outras folhas os anúncios das empresas b) retirarão os anúncios do diário que propositadamente elevar o preço até agora estipulado, salvo sendo o aumento para todas as publicações em cuja hipótese os outorgantes resolverão como melhor lhes parecer”.

Dividem igualmente o polpudo público dos domingos e feriados através de sessões alternadas, estabelecem uma tabela de preços para os benefícios (espetáculos no qual a renda é totalmente voltada para um ator) e hierarquizam as produções em pelo menos duas categorias: comédias ou pequenas operetas e operetas ou peças fantásticas (mágicas). Segundo essa classificação, as óperas-cômicas não faziam parte do repertório.

“4. Nos domingos e dias Santificados só haverá um espetáculo à tarde, efetuado alternada e revezadamente pelas empresas dos outorgantes; o direito do dia destas récitas poderá ser cedido e transferido pelos outorgantes entre si a) Os outorgantes não cederão os seus teatros para espetáculo ou festas pela manhã, salvo por motivo de regozijo nacional ou de caridade b) Os teatros não serão cedidos para reuniões públicas.

5. Os benefícios não serão vendidos por preço menor de seiscentos mil réis, sendo de espetáculos com comédias ou pequenas operetas, e de novecentos mil réis, sendo com opereta ou peça fantástica a) Os artistas das empresas dos outorgantes terão gratuitamente entrada nos espetáculos”.

No próximo artigo, estabelecem o teto salarial para os artistas das companhias em quinhentos mil réis e para os direitos de autor ou tradutor em dez mil réis por ato.

Procuram regularizar a concorrência na escolha das peças a serem montadas e impedem a concorrência nas excursões pelas províncias:

“6. Os outorgantes obrigam-se a não pagar ordenado superior a quinhentos mil réis a) Aos artistas que atualmente percebem maior estipêndio que o determinado neste artigo poderão os outorgantes pagar a diferença a título de gratificação que perderão caso se retirem das empresas temporária ou definitivamente.

7. Não poderão os outorgantes montar peça que outro esteja montando ou tencionar montar ou que já esteja no repertório: a procedência deste direito resultará da data do aviso que as empresas fizerem entre si por escrito e das respectivas respostas. Recusando os outros outorgantes responder ao aviso, o interessado fará valer o seu direito pela antecedência do anúncio. A precedência subsistirá no caso de ser a peça ensaiada imediatamente a que se estiver montando. E fica entendido que não há reserva de direito além de duas peças, a que se estiver ensaiando e a que se pretender ensaiar em seguida.

8. Os outorgantes não poderão dar espetáculos em Província onde estiver trabalhando qualquer dos outros outorgantes, salvo, se para essas Províncias mudarem a sede da empresa ou se demorarem por mais de 6 meses.

9. Os outorgantes não poderão pagar de direitos de autor ou de tradutor de peças mais de dez mil réis por ato”.

A tentativa de regularizar a concorrência na escolha das peças remete-nos a episódio que tinha marcado o ano anterior e que envolvera Heller e Sousa Bastos na disputa pela encenação da opereta *D. Juanita*. Na revista de ano *O mandarim* que acabara de estrear no Teatro Príncipe Imperial, pela empresa de Braga Junior, Arthur Azevedo cria uma cena em que representa, através do espírito satírico do gênero, a disputa entre os dois empresários pela encenação da peça, que resulta em duas montagens concorrentes²⁰⁹.

Por fim, definem que no prazo de um ano os preços dos ingressos seriam tabelados em três mil réis a primeira classe e dois mil réis a segunda classe. E mais: a criação de regulamentos internos, estabelecimento de multas para os infratores do contrato e a garantia no empenho dos bens das empresas:

10. Os outorgantes dividirão dentro de um ano as platéias dos seus teatros em 2 classes, sendo o preço da primeira de três mil réis e da segunda de dois.

11. Os outorgantes organizarão dentro de trinta dias o regulamento interno de seus teatros estabelecendo multas para as infrações, o qual regularmente farão cumprir depois de aprovado pela competente autoridade.

12. A falta de cumprimento de qualquer das cláusulas deste contrato obriga o infrator ao pagamento da multa de dez contos de reis que será paga ao prejudicado ou prejudicados.

13. Para garantia do pagamento destas multas poderão os outorgantes verificada e justificada a infração com citação do infrator e julgada por sentença, requerer a apreensão dos bens da Empresa consistentes nas alfaias, móveis, cenários, músicas, peças e direitos adquiridos sobre elas, constantes dos livros das empresas, o que tudo é desde já por todos reciprocamente dado como garantia do fiel cumprimento do presente contrato.

14. O prazo deste contrato é de sete anos, contados da data desta escritura que aceitam como lhes é feita”

Incluíram-se ainda os seguintes aditamentos:

“Ao artigo 1. Fica entendido que nenhum dos outorgantes poderá contratar ou admitir nas suas Companhias, não só o artista ou empregado que se tiver despedido de outra, como também aquele que ainda fizer parte da Companhia de qualquer dos outorgantes.

Ao artigo 3. Fica livre a qualquer dos outorgantes distribuir programas avulsos de qualquer espetáculo sempre que lhes convenha.

Ao artigo 7. Qualquer dos outorgantes poderá montar uma peça que outro tenha no seu repertório para a dar fora do Rio de Janeiro, ou em Província onde não esteja aquele que a tem no repertório, contanto que à sua volta a Corte a não dê em seus espetáculos.

²⁰⁹ Arthur Azevedo, “O Mandarin” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo II, pp. 254-258.

Ao artigo 9. O preço estabelecido para os direitos de autor, não se entende com as peças denominadas “Revistas”.

Finalmente que ficam excluídos da regra do art. 3 deste contrato os anúncios de espetáculos de gala”

Assinam o documento Heller, Braga Junior e Sousa Bastos, em 10 de março de 1884. Vemos que o documento é realmente um primor de concisão e objetividade, tendo conseguido apontar todos os principais pontos em que as companhias concorrentes poderiam se beneficiar no caso de uma cartelização: previsão e garantia de controle sobre os custos de produção, divulgação, distribuição e até mesmo matéria-prima (no caso dos textos). No entanto, a cláusula que irá gerar mais tensões será aquela que diz respeito aos contratos entre artistas e empresários. Descobertos por qualquer regulamentação, os artistas das companhias procuravam defender seus interesses beneficiando-se com o intenso jogo armado pela concorrência das empresas. O acordo entre os empresários procurava por fim a essa forma de pressão. Firmada a proposta, no entanto, os desdobramentos apontam para uma rede muito mais complexa de tensões e conflitos entre os próprios empresários e entre estes e os artistas.

Quatro meses depois do acordo assinado tem início a nova etapa do processo, revelando a efemeridade da iniciativa. Em 9 de julho de 1884²¹⁰, Braga Junior e Sousa Bastos, “empresários de espetáculos públicos”, entraram com pedido de ação ordinária contra Jacintho Heller, empresário do teatro Santana, para rescisão do contrato entre eles estabelecido. Dizia eles que tendo firmado com Heller contrato por escritura pública, e tendo tentado uma conciliação prévia sem sucesso, vinham em juízo pedir a anulação do contrato. Os empresários do Príncipe Imperial alegavam que a experiência dos últimos quatro meses mostrou-lhes que em vez de “evitar prejuízos e grandes despesas” às partes, como pretendiam, o acordo estava atrapalhando a “marcha do comércio” e contrariando

²¹⁰ “(...) com o fim de evitarem prejuízos e grandes despesas, reconhecem hoje, pela experiência, que tal contrato não pode perdurar, visto empecer a marcha do Comércio dos supp.dos e contrariar de frente a sua indústria, não atingindo ao fim para que foi feito, ferindo finalmente interesses de terceiros; querem os supp.dos, não conciliados, fazer citar o supp.do Jacintho Heller para na primeira cariação deste juízo falar aos termos de uma ação ordinária, na qual por meio de artigos melhor deduzirão os seus direitos”. Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos

“sua indústria” e “ferindo finalmente o interesse de terceiros”. Nos artigos da ação ordinária²¹¹, os proponentes buscavam motivos para o pedido de rescisão em cláusulas que não teriam sido cumpridas pelas partes. Alegavam que “reconhecida a inconveniência desse contrato, ele já foi roto pelo réu por concessão feita à Luiz Braga Junior da atriz Rose Villiot, que trabalhava na companhia do réu, e que daí se despediu”. Rose Villiot, que trabalhava com Heller há muito tempo, teria se desentendido com o empresário, ingressando na companhia de Braga Junior por intermédio do ator Martins, seu antigo parceiro e que lá estava na montagem de *O Mandarin*. Bastos e Braga Junior alegavam também “que por acordo entre o réu e os autores anunciaram espetáculos no Jornal do Brasil, quando o certo é que esse acordo não podia ser feito por escrito particular e sim por escritura pública”. Caso fossem provados os artigos citados que fosse “decretada a rescisão de tal contrato”, diziam Braga Junior e Bastos. Em documento de 30 de junho de 1884, diziam os autores que o contrato prejudicava a ação de cada um dos contratantes, “causando prejuízo não só ao supracitados como àqueles de quem dependem na obtenção de capitais”, atrapalhando a marcha do comércio.

Criado para evitar prejuízo e grandes despesas por causa da intensa concorrência, como mostram os empresários, o contrato em pouco tempo mostrou-se prejudicial ao seu comércio, contrariando a indústria e, ainda, interesses de terceiros: os capitalistas que investiam em seus negócios. Por seu caráter empresarial, a questão estava sendo tratada no Juízo Comercial e toda a argumentação girava em torno de vantagens e desvantagens, lucros e prejuízos, que pudessem afetar o andamento da indústria do teatro. De onde, no entanto, viriam tantos prejuízos? Certamente da resistência dos artistas insatisfeitos que usaram seus mecanismos de pressão para impedir que a iniciativa vingasse: recusando novos contratos, desrespeitando as regras impostas, usando seu prestígio junto ao público e sua posição como peça central de qualquer produção teatral; afinal, não há produto nessa “indústria” sem os artistas. As cláusulas estabelecidas feriam sim os interesses de terceiros, como diziam Braga Junior e Bastos, não só dos capitalistas

em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 1.

²¹¹ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juizo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, pp. 3-4.

investidores, como apontam, mas, principalmente dos artistas e empregados, da imprensa, dos autores e mesmo do público. A ambição dos empresários com a formação desse pequeno cartel moveu uma série de sujeitos que seriam prejudicados diretamente em seus interesses. Arquitetou-se de tal forma esse jogo de interesses que os próprios investidores passaram a ser peças importantes na pressão sobre os empresários, conforme a argumentação expressa no documento.

Jacinto Heller entrou com pedido de reconvenção, em 22 de julho de 1884²¹², procurando inverter a situação e cobrar de seus acusadores multa pelo não cumprimento do contrato. Dizia ele que Luiz Braga, de combinação com Sousa Bastos, contratou para este a artista Hermínia pelo ordenado de seiscentos mil réis mensais. Argumentava que Luiz Braga também infringira o contrato dando à artista Rose Villiot ordenado superior a quinhentos mil réis e que o consentimento do réu para que aquele autor contratasse a referida artista não o eximia das responsabilidades obrigatórias de contrato. Heller argumentava que Sousa Bastos, contratando a artista Rose Meryss, infringira a cláusula n.1 do contrato, no intuito de prejudicar o réu. E, por último, revelava que Sousa Bastos vendera, por escritura de 19 de junho do corrente ano, todos os seus bens e haveres, relativos à empresa, e que haviam sido dados em garantia.

Os autores responderam, em 17 de agosto de 1884²¹³, que não tinham infringido o contrato porque: Rose Villiot não fora contratada com ordenado superior a quinhentos mil réis; que Heller tinha dado seu consentimento através de contrato citado anteriormente para que Rose Villiot fosse escriturada em outra companhia; que a atriz Hermínia não fora contratada por ordenado de seiscentos mil réis, e que “não é menos fútil a alegação feita quanto ao contrato feito com a artista Rose Meryss, porquanto essa artista foi despedida proposital e intencionalmente, embora o expediente empregado para evitar que a mesma artista fosse admitida em qualquer outra companhia”. Nada diziam sobre a venda da empresa por Sousa Bastos.

²¹² Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacinto Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, pp. 14-15.

²¹³ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacinto Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, pp. 21-22.

A entrada de Heller com uma argumentação que colocaria os proponentes da ação na berlinda, revela a curiosa movimentação que se deu nos bastidores das empresas após a assinatura do contrato. O advogado do Heller é o Dr. Sizenando Nabuco. Em quatro meses, armou-se uma situação que envolveu três das principais estrelas das companhias, Hermínia, Villiot e Meryss, em problemas contratuais, e, mais grave ainda, o fechamento da empresa de Sousa Bastos, num lance que levanta suspeitas. Heller consentira que Villiot fosse contratada por Braga Junior, mas alega que ela o foi por uma quantia superior àquela acordada como teto. Hermínia teria sido contratada por Braga Junior para atuar na companhia de Sousa Bastos numa excursão pelo sul do país, também por seiscentos mil réis, ferindo várias cláusulas através de artifícios evidentemente criados para burlar o contrato. Num e noutro caso os empresários associados negam que tenham feito contratos superiores a quinhentos mil réis. No caso de Rose Meryss, o confronto se dá entre as argumentações de ter sido ela demitida ou não por Heller. O caso que envolve Meryss será o mais documentado e polêmico. Envolvendo, aparentemente, também uma querela pessoal, e talvez por estar a artista em meio aos ensaios no Santana, quando de sua saída, a questão vai parar na imprensa, numa bate-boca através de uma série de artigos.

Em 2 de setembro de 1884²¹⁴, Heller apresentou duas testemunhas. O primeiro é Frederico Roberto de Paula Aroeira, 46 anos, natural do Rio de Janeiro, artista do Teatro Santana, empregado assalariado e contra-regra do teatro. O fato dele ser empregado de Heller fez com que seus acusadores levantassem suspeita sobre o testemunho. Aroeira disse que sabia, por ouvir dizer e ler nos jornais, que a artista Hermínia estivera e estava contratada por Sousa Bastos na empresa do teatro Príncipe Imperial, para onde tinha ido neste ano. O contra-regra declarou que não sabia quanto ganhava a artista Rosa Villiot, que estava contratada por Braga Junior e então representando na mesma no Rio Grande do Sul, conforme lera nos jornais da Corte. Mas, dizia ele, sabia que a atriz Rose Merrys estava trabalhando na empresa do Teatro Príncipe Imperial, não sabendo se trabalhava com contrato ou não, se tinha contrato verbal ou assinado com a empresa, mas que julgava que ela não havia terminado o prazo de seu contrato no Santana porque deixara uma peça que estava sendo encenada. Ouvira dizer que ela exigira que seu nome aparecesse nos anúncios

com letras maiúsculas, o que não estava estipulado em seu contrato, e tendo o réu agido de maneira diferente para não “ofender a suscetibilidade dos outros artistas” ela se retirara e não voltara mais ao Santana. O contra-regra alegava ter ouvido falar da cláusula primeira do contrato firmado entre os empresários, mas, no entanto, a desconhecia. A cláusula lhe foi lida em juízo, e depois da leitura Aroeira declarou que tinha notícia desse contrato quando foi ele celebrado, “porque não só os artistas da empresa do réu como dos autores censuraram tal contrato porque vinha lhes ferir de frente os seus interesses, colocando os mesmos artistas na necessidade, digo, artistas em condições precárias”²¹⁵.

O contra-regra do Santana, Frederico Aroeira, além de indicar-nos os rumos que as polêmicas tomarão ao longo do processo em torno das três estrelas: que Hermínia e Villiot estavam mesmo com Sousa Bastos e Braga Junior no Sul, como a imprensa atestava, desconhecendo, no entanto seus salários, e que Meryss estava trabalhando no Príncipe Imperial, depois de deixar os ensaios no Santana, provavelmente por fazer exigências alegando acordos verbais não cumpridos por Heller. Mas, o mais importante neste depoimento certamente é o comentário que Aroeira faz sobre o contrato entre os empresários. Depois de alegar desconhecer-la, foi-lhe lida a primeira cláusula. Aroeira então fala que teve notícia desse contrato “quando foi ele celebrado”. Os artistas das duas empresas censuraram tal contrato. Feriu de frente os seus interesses, colocando-os na necessidade. Corrigindo, colocando-os em condições precárias. Nada mais cristalino e compreensível. Essa censura coletiva poderia ter levado os artistas descontentes a uma postura de retaliação, ainda que não explícita. Nossa hipótese é a de que tudo o que ocorreu nos meses seguintes, somado a outras motivações pessoais e jogo de interesses, pode também ser entendido sobre um pano de fundo em que os traços de um boicote se delineiam, e os tons de uma rebeldia aparecem, como conseqüências dos conflitos de interesses entre artistas e empresários exacerbado pela tentativa de formação de cartel.

A segunda testemunha de Heller era José Fernandes de Carvalho, 23 anos, floricultor que trabalhava nas redondezas do teatro. Ele alegava que ouvira dizer que a atriz

²¹⁴ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 29-36.

²¹⁵ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 31.

Hermínia fora contratada por 600 mil réis. Informação obtida com Désiré, gerente de uma casa de comidas na rua Espírito Santo. Ouvira dizer também do Bartel, dono do botequim do Teatro Santana, do Teixeira, charuteiro da rua Espírito Santo, da Desiré e do Levi, de diversas pessoas em diversas horas e em diversos teatros, que Braga Junior contratara Rose Villiot por uma quantia superior a 600 mil réis na província de São Paulo. Ela era contratada do Santana e pedira licença para ir a Europa, o que não realizou, indo para a Companhia de Braga Junior. Ouvira dizer que a Hermínia foi contratada pelo Sousa Bastos por 600 réis e que Sousa Bastos contratara Rose Merrys logo que esta se despediu do Santana. Cena que ele e diversos artistas presenciaram no saguão do Santana, quando ela dissera ao réu que “não trabalhava mais, visto não ter ele aceito as condições que lhe tinha feito”. O que disse, afirma o florista, sabia por ouvir, inclusive de artistas da Companhia de Sousa Bastos.

O testemunho do florista Carvalho, além de aprofundar alguns detalhes sobre os casos em questão, principalmente o pedido de Villiot para ir à Europa e a discussão de Meryss no saguão do Santana, nos mostra o quanto todos esses episódios deflagrados desde a assinatura do contrato entre os empresários interessaram e mobilizaram uma rede de artistas, empregados diretos, outros profissionais e mesmo “diversas pessoas em diversas horas e em diversos teatros”. Florista, charuteiro, o dono do botequim do teatro, a alegada gerente de uma casa de comidas, empregados do Sousa Bastos, todos tinham algo a dizer, que ouviram falar ou que presenciaram. Os episódios só podiam ser motivo de interesse e comentários generalizados mediante o conhecimento das cláusulas do contrato. Havia sinais de um burburinho geral na classe artística e nos circuitos afins. É o que revelam as duas próximas testemunhas de Heller. João Machado de Sampaio²¹⁶, português, 32 anos, empregado no comércio, dizia que sabia que Braga Junior, de combinação com Sousa Bastos, contratara a Hermínia para Bastos por seiscentos mil réis. Sabia também que Braga Junior contratara a Villiot por mais de 500 e que Sousa Bastos contratara a Merrys que tinha se despedido da empresa do Santana. O que dizia era por ouvir dizer e ser público e notório. Também Adelino Augusto Pereira Guimarães, 30 anos, português, artista do Teatro Santana, depôs o mesmo, por ser público e notório. Dizia ainda ter sido o que ouvira dizer

através de André Avelino de Amorim, Frederico de Paula Aroeira, entre outros, e também de Francisco Correia Vasques. Até mesmo o grande Vasques, trabalhando com Heller há muitos anos, é citado na rede de notícias informais que se armou em torno do episódio.

Jacinto Heller pedia então que peritos examinassem os livros das empresas de espetáculos de Braga Junior e Sousa Bastos. Pedia que averiguassem se estavam de acordo com a lei: se registravam o ordenado de Rose Meryss, desde quando ela estava contratada, se constava o ordenado de Hermínia Adelaide, desde quando estava contratada, se constava da escrituração a seção de bens da empresa do autor a outra firma, se constava o ordenado de Rose Villiot, desde quando estava contratada. Braga Junior não apresentou seu livro porque alegava estar este com a companhia na Província do Rio Grande do Sul. O exame dos livros indicava que, estando em conformidade com as leis do Código Comercial, não constavam referências a contratos e a importância de ordenados de Rose Meryss e Hermínia Adelaide. Constava a entrada em liquidação da firma de Sousa Bastos em 18 de junho de 1884. Constava também a venda em liquidação de todo material existente da Companhia Sousa Bastos, cenários, adereços, guarda roupa etc., por R\$ 50:000.000 (cinquenta contos de réis) no dia 19 de junho de 1884. Heller alegava que Sousa Bastos infringira consciente e propositadamente diversas cláusulas obrigatórias por contrato e pedia cobrança da multa. Sousa Bastos tentou evitar a intimação para comparecer às audiências. Registrou-se no processo a presunção de que tinha se ocultado, nunca tendo sido encontrado, quer em sua residência, quer no Teatro Príncipe Imperial.

Braga Junior e Heller continuavam afirmando que Rosa Villiot não recebia mais de quinhentos mil réis de ordenado e que Rose Merrys fora despedida pelo réu. Em 28 de junho de 1884, foi anexado ao processo²¹⁷ um certificado do tabelião do cartório de notas da cidade de São Paulo sobre conteúdo de contrato, assinado e registrado em escritura pública em seu cartório, que fizeram entre si Hermínia Adelaide, atriz cantora, e Sousa Bastos, empresário de espetáculos públicos, através de seu procurador Braga Junior, em 16 de junho de 1884. Através da escritura, Hermínia Adelaide “loca como de fato locado tem

²¹⁶ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacinto Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 38-41.

²¹⁷ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacinto Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 64.

os seus serviços de atriz cantora de óperas cômicas, ao empresário Antonio de Sousa Bastos mediante as condições seguintes: a atriz Hermínia Adelaide obriga-se a trabalhar na Companhia de que é empresário Antonio de Sousa Bastos, estabelecida na Capital do Império, observando os Regulamentos de seu teatro sem que entretanto possa ser obrigada a acompanhar o mencionado empresário, caso a sua companhia tenha de trabalhar fora da Corte, salvo novo acordo e mediante novo contrato para esse fim celebrado, durante o prazo de seis meses (...) mediante um ordenado de seiscentos mil réis, que será pago proporcionalmente por quinzenas vencidas (...) Além do ordenado estipulado, o empresário dar-lhe-á um benefício com a primeira representação da opereta *Barba Azul* dentro dos quatro primeiros meses (...) A parte que infringir (...) pagará a multa de dois contos de réis”. De fato, Braga Junior contratara, em São Paulo, Hermínia por seiscentos mil réis para apresentar-se no Rio Grande do Sul, usando o nome do Sousa Bastos que estava fechando sua empresa, uma vez que em julho de 1884, Sousa Bastos é dito estar na Europa.

Braga Junior e Sousa Bastos entraram com documento muito importante em 24 de outubro de 1884 ²¹⁸:

“Depois de três meses (da assinatura do contrato) de experiência os autores reconheceram que as estipulações da escritura, longe de oferecerem garantia, duplicavam prejuízos que tentaram evitar, criavam obstáculos à marcha das empresas, feriam interesses de terceiros e (ilegível) a ação de cada um dos contratantes, sem que a eficácia das obrigações correspondesse aos seus intentos. Verificaram ainda mais os autores que a escritura era contra direito, por serem algumas de suas cláusulas contrárias à moral e à liberdade pública”.

Para eles o contrato seria “*nullo ipso jure*”. Pretenderam conciliar-se com o réu para “desobrigarem-se de condições cuja permanência só podia atestar ou ignorância de princípios de direito que regem tais contratos, ou a intenção manifesta de mantê-las, embora participassem da natureza das convenções ilícitas, “...mas o réu não se conciliou e, citado para falar aos termos de uma ação ordinária, veio com artigos de reconvenção”. Alegavam a nulidade da escritura porque esta versaria sobre causa ilícita: “Insistir em mantê-la é mostrar o réu que de sua parte há vinculação fraudulenta e que convencionava

com malícia para prejudicar a terceiros”. Lembravam da condição que aceitava unicamente como matéria plausível de despedida do artista a falta de pagamento dos ordenados por 3 meses consecutivos:

“Quando artistas e empregados de qualquer ordem podem resilir seus contratos por diversas outras causas justas, favorecidas pelo direito, impor esta restrição vexatória e sem sustento juridicamente suficiente, é contrariar a moral e a utilidade pública que permitem que esses indivíduos vivam honestamente de sua profissão. Ninguém pode pactuar com a infração daqueles princípios de ordem social, e muito menos em prejuízo de terceiros, que não foram parte em tal pacto. Tais cláusulas inanes e até nulas ‘ipso jure’, são apenas um meio de intimidação, uma espécie de monopólio, uma castração indigna à liberdade do artista, um insulto à sua dignidade pessoal e profissional. Ou o artista sujeita-se à toda a sorte de imposições, ou corre o risco de morrer de fome, salvo mudando da terra. Saindo que seja de uma das empresas comprometidas no pacto, por motivo diferente daquele que lhe faculta a cláusula 1ª da escritura, o artista não se pode contratar em nenhuma outra, e sendo tais empresas as que oferecem mais garantias, procura-se impor pela necessidade o que a dignidade repele”.

Ao argumentarem contra Heller, a esta altura da contenda, Braga Junior e Sousa Bastos acabam revelando todo o raciocínio implícito que levou à criação do “monopólio” como chamam eles. A consciência que tinham os empresários das implicações advindas do acordo para a classe dos atores explicita as intenções que motivaram o acordo: sabendo que eram as companhias que mais oportunidades ofereciam aos atores, faziam uso de sua posição para “impor pela necessidade o que a dignidade repele”. Ora, o trecho acima do documento é um verdadeiro libelo que poderia ter sido escrito pela classe artística, e certamente trazia inscrito os argumentos levantados por membros dela ao longo desses meses de contenda no interior das companhias. Mas que viesse agora escrito pelas mãos dos proponentes do acordo o torna uma peça exemplar de cinismo. O que os teria levado a desistir do acordado, parece ter sido menos a compreensão tardia do que estava implicado, mas alguns percursos obtusos da lógica dos empresários teatrais em seu jogo por um mercado novo e em ascensão, como veremos através dos argumentos próximos de Heller

²¹⁸ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e

contra Sousa Bastos, ou a própria pressão dos artistas, como indica a continuidade do documento de Bastos e Braga Junior:

“Desde logo os artistas contratados, surpreendidos com um pacto que afetava diretamente a sua dignidade e interesse, ficaram sem estímulos e dispostos à reação, e as empresas privadas de fazerem qualquer melhoramento no pessoal artístico, porque os artistas que podiam ser escriturados, advertidos das cláusulas (...), recusavam qualquer vantagem à troca de condições aviltantes”.

Temos portanto aqui por parte dos próprios empresários um testemunho de como teria sido a recepção do contrato no meio atoral: ficaram sem estímulo e dispostos à reação. O que poderia ser essa reação senão um boicote ostensivo ao acordo a ponto de desintegrá-lo, como de fato acontecerá. As três estrelas femininas foram os pivôs dessa história e concentraram parte das reações da classe. Isso pode ter ocorrido dessa forma pois eram elas, ao lado dos primeiros cômicos, os elementos centrais das montagens, o maior atrativo dos espetáculos. Em torno delas girava boa parte da concorrência, uma vez que os cômicos, por serem parceiros de longa data na companhia do Heller, tanto Vasques, quanto Guilherme de Aguiar, não estavam sujeitos às pressões da concorrência. Talvez por isso também – e isso é mera suposição – as intrigas armadas por Rose Meryss envolveriam provavelmente Guilherme de Aguiar, tentando minar a fidelidade e lealdade que regia a relação desse cômico com Heller.

Os autores responderam os argumentos da reconvenção, alegando que a atriz Hermínia fora contratada por Braga Junior em São Paulo por seiscentos mil réis, porque a procuração não estipulava a quantia e Braga Junior cedera às pressões da atriz que estava fora da Corte. Pouco plausível, convenhamos. Podemos supor, por outra lógica, que tentaram fazer valer o acordo fora do Rio, para escapar à justiça ou burlar o acordo com Heller, mas depois já no Rio fizeram uma retificação do contrato (23/06/84). Desqualificavam as testemunhas de Heller, uma vez que todas usavam o argumento de terem ouvido dizer por meio de outros. Argumentavam ainda que a artista Rose Meryss não fora contratada por Sousa Bastos, mas sim pela firma Sousa Bastos & Companhia, atual empresária do Teatro Príncipe Imperial. A empresa do autor Antonio de Sousa Bastos entrara em liquidação a 18 de junho do corrente ano. Liquidação a cargo do mesmo que,

para salvar os seus compromissos, vendera parte do ativo à firma de Sousa Bastos & Companhia. Com isso, argumentavam que Hermínia não trabalhava para a firma de Antonio Sousa Bastos (liquidada em 18 de junho), mas para a empresa Sousa Bastos & Companhia. Ao argumentar exatamente o que já podíamos supor, confirmamos a tendência em compreender que a liquidação da firma anterior e a abertura de uma nova firma tinha sido um jogo usado por Sousa Bastos e Braga Junior para se safarem do acordo que Heller queria manter. Mais adiante veremos também que condizia com a situação extremamente precária dos negócios de Sousa Bastos no Rio, envolto em complicações financeiras. Quanto a Rose Meryss, diziam que ela fora despedida, mas também argumentavam que ela não era contratada legalmente, e que portanto não estaria sob a vigência do contrato. Por fim, argumentavam que, não tendo violado a escritura até sua liquidação, a firma de Sousa Bastos estaria isenta de punições.

Em 3 de novembro de 1884, Heller entrou com um documento extenso²¹⁹. Recusava a anulação do contrato, porque dizia que este era perfeito. Dizia que o pedido, na verdade, era “pela razão de não convir mais a uma das partes contratantes. (...) É a anarquia em todas as relações do direito”. Aqui, Heller faz uma revelação surpreendente e esclarecedora, que aponta uma das razões possíveis para a contenda judicial:

“Não foi do réu a lembrança desse contrato, veio ela dos próprios autores. É porque o réu já estivesse fatigado com a persistente hostilidade do segundo autor, que vindo de Lisboa em companhia de uma atriz contratada pelo réu – aqui começou por aliciar artistas contratados pelo réu – e com as quais fundou essa empresa de espetáculos públicos, o réu aceitou a proposta dos autores. Seria a resistência ao capricho de artistas – que sem causa razoável e sem acordo abandonassem as empresas, pondo em risco grandes e avultados capitais – e com eles o crédito e a fortuna dos empresários. Seria estorvo e obstáculo à mesquinha guerra, consistente na sedução dos artistas. Ora, entre nós os artistas recusam fazer contratos, porque querem estar nas empresas enquanto lhes apraz – ou enquanto os empresários pacientes aceitam suas imposições. Há exceções honrosas – com o réu estão há longos anos artistas de sabido mérito e de popularidade nomeada, vítimas também dos sestros e extravagante fantasia de inconstantes companheiros. E ainda

quando houvesse o contrato – o que importaria ele? Ação de anos –prejuízos, multas estipuladas e penas convencionais? Mas se os artistas não possuem quanto baste para essa satisfação? O contrato é sempre burlado. A causa de tudo está na falta de lei, que regule esse serviço”.

Sousa Bastos e Braga Junior fizeram a proposta do contrato. Heller, cansado da concorrência pesada do empresário português que chegara a quase dois anos, que ele chama de “persistente hostilidade”, tirando-lhe do elenco do Santana algumas estrelas, outros atores e uma boa fatia do público, concordara com o acordo. Acreditava ele que isso poria um fim também à guerra pela disputa dos astros dos palcos. Seria-lhe útil também como antídoto aos caprichos dos atores, que punham em risco “grandes e avultados capitais”, e em consequência “o crédito e a fortuna dos empresários”. Os artistas aqui, diz Heller, recusam-se a fazer contratos para poderem romper os acordos segundo seus interesses. Mais uma vez Heller sugere, provavelmente referindo-se a Rose, que os artistas que estão com ele há longos anos, “artistas de sabido mérito e de popularidade nomeada”, seriam exceções, e ainda mais, “vítimas também dos sestros e extravagante fantasia de inconstantes companheiros”. Para Heller a intencional recusa à assinatura de contratos por parte dos artistas era uma forma de garantir-lhe poder de barganha e pressão extremamente prejudicial aos empresários, que corriam risco de verem seus compromissos cancelados e a perda do crédito e da credibilidade junto ao mercado e ao público. Por aqui vemos como eram delicadas e tensas as relações entre os empresários e seus principais artistas. As grandes estrelas das companhias tinham realmente um forte apelo junto às platéias. Levavam seus nomes, suas vozes e seu talento interpretativo para as empresas junto com elevadas receitas. Numa arte essencialmente baseada na presença cênica dos intérpretes seu poder de barganha era grande e tornava-se uma contra-força e um problema mesmo para aqueles que detinham os capitais investidos nas produções. À recusa dos contratos por parte dos artistas, como sugere Heller, como forma de aumentar seu poder nas companhias, os empresários resolveram antepor um contrato de cartelização que sujeitariam os atores a suas determinações prévias, de salários e empregos. Era certa a reação. E ela não tardou.

²¹⁹ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 119-129.

No mesmo documento, Heller dizia ainda que, entre as hipóteses que permitiam a recontração do artista que saíra de uma das companhias, a do parágrafo n. 1 só seria válida “quando o artista despede-se não por obstinação arbitrária, mas por justa causa – patente e clara”: *“Os contratantes estabelecendo essa cláusula não cogitaram da hipótese de serem eles os contratantes os que obstassem e impedissem a retirada dos artistas – quando estes tivessem justos motivos para assim o fazerem. Os empresários não negariam a permissão se vissem que motivos razoáveis ocasionavam a saída do artista. Porque o artista por natural defesa faria valer seu direito perante os outros contratantes. Mas isso não se deu – é hipótese gratuita. E se não há ato algum de prepotência por parte do réu – por que três meses depois – revoltam-se os autores contra o seu próprio contrato e o querem anular? É a história deste feito. Digam franca e corajosamente que o móvel desta ação é a satisfação cruel, em que até então viveram, procurando por todos os meios prejudicar o réu – seduzindo os seus artistas – desencaminhando os seus empregados.”*

Não se podia dizer contra a moral este contrato, argumenta Heller, porque ele repete as garantias dadas aos locatários de serviços e estabelece as mesmas disposições que o artigo 80 do decreto n. 2827 de 15 de março de 1879 relativo à locação de serviços aplicados à agricultura, disposição essa que é só reprodução da Legislação Francesa concernente a prestação de serviços artísticos.

“A falta de legislação estabelecendo recíprocas garantias para o artista locador e para a empresa locatária sugeriu a idéia desse contrato que poderia atenuar pela convenção particular a falta de lei geral. Se acedendo à reclamação pública o Governo tivesse cogitado regular esses interesses outras não seriam as providências nem outras as garantias além das que ficaram especificadas nesse contrato de 10 de março, com única diferença que contra os infratores caberia ação criminal e a de danos e prejuízos por haverem admitido a seu serviço artistas pertencentes a outras empresas.”

O argumento usado por Sizenando Nabuco, o ilustre advogado de Heller, frequentador do Alcazar e das rodas teatrais, alegava que a falta de legislação específica que garantisse uma regulamentação do setor teria levado as partes a tentar um acordo para atenuar as dificuldades inerentes à ausência de lei geral. Utiliza-se também de paralelo com outro setor econômico para buscar parâmetros legais que poderiam reger as relações no novo descoberto campo das empresas teatrais.

Após ter demonstrado a justa causa do contrato, Heller argumentava pelo direito de ver cumpridas as penas pelas infrações do contrato. Sousa Bastos teria em 18 de junho “subrepticamente” vendido todos os bens de sua empresa. Ele poderia tê-los vendido se fizesse valer a cláusula de o adquirente aceitar a responsabilidade do contrato: “É justamente pelo fato de ser a venda simulação e no propósito firme de ilidir o contrato” que ele fica obrigado ao pagamento da multa. Ele tinha que ter anunciado a transferência a terceiros, ter dado publicidade do fato, argumenta Heller. Para Heller essa escritura era simulada, no único intuito de prejudicar o réu e de eximir-se da cominação da multa. Isto seria evidente pelo fato de não ter sido feita publicação alguma relativa a cessão dos direitos, pelo fato de ter ele feito em seu nome cinco dias depois da escritura (23 de junho), em notas de tabelião, a retificação do contrato com a artista Hermínia Adelaide, sem que dessa escritura constasse por forma alguma o mesmo contrato de cessão; e por ter contratado a Hermínia por seiscentos mil réis em São Paulo: “De tudo resulta que os dois autores um mês depois do contrato de 10 de março estavam de conluio contra o réu e cientemente infringiam as terminantes cláusulas daquele contrato”.

Heller dizia ainda sobre o contrato de Sousa Bastos com Rose Meryss: “O réu faz aviso ato contínuo ao segundo autor de haver aquela artista abandonado caprichosamente o seu teatro, ocasionando graves prejuízos, e ele não respondendo ao aviso feito nos termos do contrato, aceita essa artista sem outra prova, sem outra justificação, contra a expressa e terminante comunicação do empresário lesado, e vem hoje levantar a ridícula questão de que fora o próprio réu quem despedira a artista?! De tudo fica clara a malévola intenção do segundo autor contra os interesses do réu. (...) Nesses trinta dias posteriores ao contrato, já os autores maquinavam por todos os modos anular esse mesmo contrato”. Os documentos concluem reforçando o pedido de que sejam eles condenados e julgados carecedores da ação, sendo condenados nas custas.

Em 19 de dezembro de 1884, os autores contra-argumentaram²²⁰. Diziam do longo arrazoado apresentado que “procura suprir a fraqueza da argumentação com uma abundância de palavras, que fatiga o espírito o mais paciente”. Sobre a hostilidade, diziam: “De modo que os autores, que tiravam vantagem dessa hostilidade, foram oferecer armas

contra si? Santa Simplicitas! O que os autores quiseram foi dar uma prova de sua lealdade, e se deles partiu a proposta, é que eram os únicos prejudicados e hostilizados pelo egoísmo do réu”. O contrato impõe infrações “indignas da liberdade do artista, da sua pessoa e profissão”. Sousa Bastos e Braga Junior sintetizam seus argumentos de pedido de anulação do contrato em um parágrafo especialmente relevante: “O que a primeira vista parecia de interesse recíproco e de acordo com os princípios de direito, tornou-se desde logo obstáculo à marcha das empresas, por que os artistas ficam sem estímulos e dispostos à reação, e aqueles que podiam ser escriturados, recusam qualquer vantagem à troca de condições aviltantes. O egoísmo do réu senão o capricho, não o deixa confessar que tal contrato é nulo e ineficaz. O que quer o réu? Que o artista fique na sua empresa, não enquanto lhe apraz, mas enquanto for conveniente ao exercício do monopólio, que opera pela compressão. O artista perderia assim a liberdade de ação e de profissão”.

Estamos aqui diante de uma peça primorosa de discurso: toda a lógica que podia mover a ação de resistência dos artistas empregados, e que provavelmente foi utilizada pelos mesmos, aparece aqui no discurso de dois empresários ambiciosos numa instância jurídica para se ver livre de um contrato que descobriram estar prejudicando seus negócios, em vez de dar-lhes garantias, como pretendiam, na dura luta da concorrência. Acusam Heller do exercício do monopólio, e da tentativa de mantê-lo. Ora, mas não foram eles os propositores do acordo? Não estavam eles tentando quebrar o monopólio, não por interesses da classe artística, mas por interesses patronais, empresariais? Curiosa inversão de discurso, que, no entanto, serve mais para revelar definitivamente todo o teor implícito e explícito do documento, toda a sua própria motivação, explicitada aqui como um discurso de defesa da classe dos seus empregados. Um primor de cinismo.

Explicavam-se ainda Braga Junior e Sousa Bastos que a firma Antonio Sousa Bastos entrara em liquidação e que vendera parte de seu ativo a Sousa Bastos e Companhia, “tudo sob a legalidade”. O fato de se dizer nos anúncios Empresa Sousa Bastos não dá lugar às conclusões do réu: “O segundo autor tem uma reputação artística que felizmente tem sido honrada pelo público, e essa indicação quer dizer: mudou a firma social, mas a direção profissional é a mesma, como condição de êxito”.

²²⁰ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e

A sentença final²²¹ foi dada em 23 de maio de 1885, pelo juiz Bento Luiz de Oliveira Lisboa. O juiz diz que o contrato não é nulo pois não versa sobre coisa ilícita: “Nada se reconhece de ilícito; ao contrário, é essa primeira cláusula do contrato muito salutar, para impedir que sejam os artistas de uma empresa seduzidos pelos gerentes de outras empresas, resultando repentino desfalque de pessoal necessário e faltando-se à fé dos contratos. Considerando que tal cláusula de nenhum modo pode ser refutada imoral; pois disposição semelhante se encontra no artigo 80 do decreto 2827 de 15 de março de 1879, com referência a contrato de locação de serviços; e não pode ser tida por imoral o que está consignado em lei: o contrato não pode ser rescindido pelos motivos apontados”. Ficou sentenciado também que Villiot foi cedida pelo réu para Braga Junior, conforme previsto em contrato e que os anúncios foram feitos no Jornal do Brasil mediante acordo. Também que não procede a reconvenção pedida: pois não há provas sobre os contratos de Rose Villiot ser superior a quinhentos mil réis. A artista Meryss não se despediu, mas foi despedida como foi provado em juízo e seus vencimentos eram de quinhentos mil réis como provam os documentos. A alienação denunciada da firma Antonio Sousa Bastos foi feita, continuando a responsabilidade do autor conforme previsto em contrato na nova firma de que faz parte, para a qual passou as obrigações do mesmo autor. Ao final, julga-se improcedente a ação e a reconvenção.

Afinal que fim levou esse contrato? Como acabou essa história? Algum acordo pois fim a essa crise entre as partes? O processo fecha aí e não pudemos localizar outras peças que se somassem a essa história. Algumas pistas, no entanto, podem ser obtidas por outras vias documentais. É o próprio Sousa Bastos quem, em 1898, traçando um perfil de Heller, diz: “A Phenix tornou-se o teatro da moda. Jacintho Heller dava as leis, obtendo sucessos espantosos e sucessivos com as mágicas (...), paródias (...) e as operetas (...). Enquanto não teve concorrente tudo correu às mil maravilhas. Depois foram aparecendo companhias do mesmo gênero. Heller, para melhor lutar, mudou a sua companhia para o teatro Santana, que era mais central. Assim mesmo foi vencido. Ele, que poderia talvez ter enriquecido, luta com dificuldades, sem empresa e, por vezes, tomando o lugar de

6888, Arquivo Nacional, p. 131-137.

²²¹ Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884 no Juízo Comercial da segunda Vara, pp. 5-8. Varas Civeis, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional, p. 138-142.

ensaiador de companhias de existência efêmera. Pobre Heller! Merecia melhor sorte”. O fim da companhia de Heller e do suposto monopólio da Phenix se dará, no entanto, apenas no início dos anos 90, junto com a surgimento das empresas de sociedade anônima. Sobre o Braga Junior, já então tornado Visconde, Sousa Bastos dizia que juntara-se com Celestino da Silva em algumas empresas e conseguira bons lucros, até que, logo após a Proclamação da República, entrou na febre dos negócios e companhias que assolou o Rio, e fez fortuna rapidamente: “Eu não estava lá nesse momento e por isso não sei a origem, de certo muito honrosa, da grande fortuna que em poucos meses realizou”. Mudou-se para Lisboa, virou visconde e foi um dos proprietários do teatro D. Amélia, e sócio da empresa exploradora do mesmo teatro com Guilherme da Silveira, Celestino Silva e Antonio Ferreira Ramos²²². Sousa Bastos, cheio de dívidas, deixa o Brasil em 1884, voltando definitivamente para Portugal. Continuou suas idas e vindas entre Portugal e Brasil, Lisboa e Rio, o que lhe convinha por razões artísticas, empresariais e até mesmo judiciais. Após este episódio temos, portanto, Sousa Bastos de volta a Portugal, até sua próxima temporada brasileira, Heller mantendo-se por mais alguns anos a frente na disputa pelo mercado do teatro musical e Braga Junior empresariando companhias até a obtenção de fortuna e título nobiliárquico obtido com a especulação do Encilhamento.

Empresários versus empresários

As companhias de Sousa Bastos e Braga Junior não iam nada bem naquele ano de 1884. Pressionados por uma série de dívidas, por alguns empreendimentos frustrados, a proposição do contrato para Heller parecia ser uma saída para recuperar prejuízos, uma vez que estariam um pouco menos à mercê da concorrência. Uma série de documentos nos auxiliam a conhecer um pouco mais como era o dia a dia desses empresários teatrais na administração de seus negócios e, principalmente, de suas contas. As incertezas no sucesso ou insucesso das produções colocava-os num eterna gangorra financeira. Administrar

²²² Antonio de Sousa Bastos, op. cit., pp. 122/ 797-798.

fortunas e dívidas parecia ser uma arte especial a que tinham que se dedicar paralelamente àquela do teatro. Uma certa dose de descompromisso também parecia imperar em seus acordos comerciais, ainda que sob o regimento de contratos. Alguns truques judiciais já faziam parte dos recursos no jogo de cena do gerenciamento de seus negócios. O fato é que no início do ano de 1884, antes, durante e depois do malfadado contrato estabelecido entre os três empresários, a situação financeira das empresas de Braga Junior e Sousa Bastos não era nada boa. A proposta do cartel surgia num período altamente conturbado para os dois empresários. Processos judiciais, dívidas, penhoras, fuga de cobradores e oficiais de justiça, viagens pelas províncias, briga com os proprietários dos teatros, a lista é imensa e não para por aqui. Havia muitos motivos para tentar um acordo com a concorrência poderosa de Heller.

Uma excursão de Sousa Bastos por São Paulo em 1882 deixara uma porção de dívidas ainda não pagas e problemas com o proprietário do Teatro Príncipe Imperial, o empresário Haddock Lobo. Desde 1883 Roberto Jorge Haddock Lobo está com processos na justiça contra Sousa Bastos²²³. Ele cobra uma dívida de 14:689\$540 do empresário e diretor do Príncipe Imperial. Os proprietários dos teatros nem sempre atuavam no ramo, arrendando ou alugando os edifícios para os empresários e suas companhias. Haddock Lobo reclama que Sousa Bastos não somente tem deixado de pagar a dívida sob fúteis pretextos e evasivas, como está prestes a retirar-se para Europa, não tendo aqui bens conhecidos que possam servir de garantia. Requer então embargo de bens, que poderia ser efetuado ainda naquele dia nas bilheterias do teatro a propósito de um benefício para Sousa Bastos; e também no dia seguinte e nos próximos em outros bens que porventura fossem encontrados .

A relação dos itens cobrados por Haddock Lobo, referentes a dívidas pendentes e gastos com um excursão por São Paulo, é por si um documento valioso para o estudo do teatro de então. Permite-nos conhecer minuciosamente detalhes da produção e dos gastos envolvendo as viagens de uma companhia. A relação está especificada por itens que deve o Sr. Antonio de Sousa Bastos ao Sr. Roberto Jorge Haddock Lobo (não transcrevermos todos os itens, mas, a título de ilustração, uma parcela representativa deles):

²²³ Autos, Embargo, Roberto Jorge Haddock Lobo contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 26 de fevereiro de 1883. No. 7826, maço 416. Fundo 1ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

Dia/mês – item – valor

- 19 (?) – Dinheiro para passagem e adiantamento ao maestro Alvarenga – 660\$000
- 10 (março) – Dinheiro remetido a J. Ant. Brandão para a vinda do ator Correa – 483\$000
- 16 (junho) – Dinheiro que lhe adiantei para pagamento da folha da quinzena – 1:200\$000
- 31 (outubro) – Importância do aluguel do teatro neste mês – 2:000\$000
- 30 (novembro) – Importância do aluguel do teatro neste mês – 2:000\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento da folha dos artistas – 4:000\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de alfaiate e costureiras – 11\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de comparsas – 5\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de 3 c. (contas?) de aluguéis de mobília – 55\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de 1 c. de gás – 43\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de 1 c. de Maciel (cenário) – 25\$000
- 3 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de 3 c. de contra regra – 6\$380
- 4 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de folha semanal da orquestra – 749\$000
- 4 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento da c. de Ant. J. Rebello – 16\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento da c. da viúva Bernard & Comp (D. Pepa) – 178\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento da c. da viúva Bernard & Comp (D. Pepa) – 43\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de lavagem de roupa – 5\$120
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento de lavagem de roupa – 8\$500
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento do aluguel de 1 piano – 35\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento da c. A. L. Garraud & Comp. – 113\$200
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento a J. Luiz Mioz (?) por cópias da parte de Rosa Friquet – 3\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento a J. A. Borges de Faria por cópias da parte dos Dragões de Villars – 90\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento ao varredor do teatro S. Je. – 33\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento ao sapateiro José Pereira – 100\$000
- 5 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento a c. de C. Rocca (comparsas) – 11\$000
- 10 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento a C. A. Vilella, instrumentação de um romance “Mignon” – 8\$000
- 10 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento a F. G. de Carvalho, instrumentação da cançoneta “La Mantilha de Tiro (?)” – 11\$000
- 18 (dezembro) – Dinheiro emprestado em São Paulo para pagamento em complemento a uma conta de luvas a F. C. Reynaud e Comp. – 30\$000
- 31 (dezembro) – Importância do aluguel do Teatro Príncipe Imperial durante este mês – 1:600\$00
- 31 (dezembro) – Dinheiro para pagamento de uma conta de gás – 210\$000
- 31 (dezembro) – Importância de 4 meses de aluguel das casas da rua Club Ginástico nos. 6A e 6B de 9 de agosto a 9 desse mês – 480\$000

Da grande dívida acumulada de mais de 14 contos de réis, somente o aluguel do Príncipe Imperial representa 5\$600 e o pagamento dos artistas 5\$2000. Os outros 3 contos

de réis cobriam despesas com passagens de viagens do maestro e do ator Correa, com a folha semanal da orquestra e outras pequenas despesas. As viagens com produções de elenco numeroso e cenografia aparatosa representavam um grande investimento. No entanto, observamos que boa parte dos gastos se concentrava na folha de pagamento dos atores, enquanto os altos custos dos alugueis dos teatros (2 contos por mês pelo Príncipe Imperial) representavam a outra parcela considerável dos gastos dos empresários. A listagem das despesas em São Paulo também é um rico material para conhecermos o dia a dia de uma companhia em viagem, suas preocupações e despesas com limpeza do teatro, sapateiros, lavagem de roupa, cópias de partituras, pagamento de contra-regras, comparsas, arranjos musicais, contas de gás, aluguel de piano, etc.

Além dessa dívida de vulto com o famoso empresário e proprietário do Príncipe Imperial, outras cobranças chegam a Sousa Bastos através dos tribunais. Em 21 de março de 1884, onze dias depois da assinatura do contrato com Heller, Moreira e Abílio Soares, negociantes estabelecidos em São Paulo, liquidantes da firma Abílio Soares & Moreira, entram na justiça cível do Rio de Janeiro com processo contra Sousa Bastos para receber dívida no valor de 1:000\$000 (um conto de réis), quantia que por intermédio de Cesar & Araújo lhe emprestaram²²⁴ também para custear a viagem da companhia a São Paulo. Por ter se recusado a pagar, sem razão nem fundamento, alegam, entram com uma ação para conciliação. Chegou-lhes no entanto a notícia de que o devedor pretendia ausentar-se para fora do Império “preparando-se para isso, e sem dúvida para subtrair-se à obrigação do pagamento, quer aos suplicantes quer aos outros”, preparando este “a projetada viagem para a Europa, e com tal ou qual segredo, sem nem deixar saber em que paquete e em que dia pretende retirar-se”. Por isso resolveram tomar essa ação para acautelar-se. Para os credores o não pagamento da dívida se devia evidentemente ao mau estado financeiro do justificado. O que justificaria o arresto. Na sentença é emitido mandado de embargo²²⁵.

²²⁴ Autos de ação cível, Moreira e Abílio Soares contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 21 de março de 1884. No. 4078, maço 397. Fundo 1^o Vara Cível. Arquivo Nacional. Autos, Embargo, Moreira e Abílio Soares contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 12 de março de 1884. No. 9062, maço 652. Fundo 1^o Vara Cível. Arquivo Nacional

²²⁵ Testemunha: Cesar Augusto de Macedo Ribeiro, português, 45 anos, casado, negociante, morador da rua da Quitanda, 62, tendo recebido telegrama de Abílio Soares e Moreira entregou a Sousa Bastos a quantia de um conto de réis, que debitou ao avalistas. A quantia foi pedida por Sousa Bastos para o transporte da Companhia Dramática da qual é diretor para S. Paulo. Disse que o não pagamento da dívida se deve evidentemente ao mau estado financeiro do justificado. Disse que lhe consta que ele pretende partir para a

Sousa Bastos nomeia advogados, sua defesa pede que o processo seja tratado e julgado pelo Juízo Comercial e pede anulação das decisões do Juízo Cível, dizendo que não há certeza da dívida. Diz que não é verdade que ele “quisesse ausentar-se furtivamente para não pagar os seus credores”: “Que é público e notório que o réu (...) continua com a sua companhia dramática a dar espetáculos públicos no Teatro das Novidades, sito à rua Espírito Santo, nesta cidade, como consta de anúncios diários publicados nos diferentes jornais desta capital”. Alega-se a incompetência do Juízo Cível e a suspensão do arresto, do embargo. Alega-se que não ficaram provados: a certeza da dívida (um simples recibo), a mudança de estado (uma viagem normal da companhia para representações) e perigo de fuga (improcedente devido a agenda regular de apresentações divulgadas na imprensa). Sousa Bastos anexa aos autos exemplar do *Jornal do Comércio*, de 10 de março de 1884, que provaria estar em atividade regular com sua empresa através dos anúncios de espetáculos de *Os sinos de Corneville* no Teatro das Novidades. Ele teria portanto saído do Príncipe Imperial, deixando as dívidas com Haddock Lobo e transferira-se para o Teatro Lucinda que ele rebatizou de Teatro das Novidades. Nos anúncios ao lado dos seus, encontramos Heller, no Santana, com *D. Juanita*, e Braga Junior no Príncipe Imperial com *O mandarim*.

Nesse recurso habitual de pedir a transferência dos processos para o juízo comercial, o que ele acaba conseguindo, os empresários ganhavam tempo e utilizavam-se de estratégias jurídicas que aproveitavam-se das indefinições da legislação específica sobre o setor dos teatros e adiavam quase indefinidamente uma série de dívidas. Depreende-se desses casos recorrentes que em juízo se provava que “a empresa de espetáculos públicos é na verdade considerada mercancia”. Em quase todos os processos, os empresários teatrais

Europa sem saber o dia e com qual navio ele vai. Que o justificado não possui bens para a garantia da dívida. Uma segunda testemunha confirma todo o depoimento, Caetano de Faria Martins Branco, português, 35 anos, solteiro, negociante. Entre os bens embargados em 14 de março de 1884 estão: cinco panos de fundo, cinquenta bastidores diversos, um palanquim, um outro maior, dois consoles de jacarandá com pedra, dez repregas de cenários, cinquenta espingardas, quarenta espadas diversas, vinte capacetes, dois fogões para cena, um carro para cena, um sofá de jacarandá com assento estufado, três mesas de madeira, três serpentinas de metal, sete castiçais de metal, uma lanterna furta-fogo, um tímpano, quatro sinetas, dois sinos, quatro estandartes, quatro bandeiras, vinte e cinco bandolins, quarenta lanternas, quinze alfanges, uma espingarda de caça, onze molduras para espelhos, três cadeiras grandes pretas, três mesas de pinho, (...) sete floretes de esgrima, três bancos dourados, quatro anchins dourados, vinte e três colheres de chumbo, um biombo, trinta panadeiros de folha, trinta e seis taças de folha, (...) onze escudos de zinco (...). Foram bens encontrados no Teatro das Novidades, pertencentes ao embargado. As cadeiras do Teatro das Novidades não foram embargadas por pertencerem a Furtado Coelho, proprietário do Teatro.

procuravam alegar que a instância do Juízo Cível não era adequada para julgar os casos envolvendo as suas empresas. Estas deveriam ser tratadas no Juízo Comercial. Sempre são usados os mesmos argumentos jurídicos para provar que a empresa de espetáculos públicos é comercial (parágrafo 3, artigo 19 do Regulamento 737, de 1850).

Para nós, é importante ressaltar também que as discussões no campo jurídico que se davam nesse período sobre a natureza comercial das empresas teatrais vêm a reboque das argumentações dos próprios empresários, que tinham este entendimento. Tratar o teatro como uma empresa, no entanto, não parece ser o senso comum, uma vez que a maior parte dos processos davam entrada no Juízo Cível. Os juízes, no entanto, eram unânimes em reconhecer a natureza comercial dessas empresas teatrais, dando ganho de causa sempre que o argumento era o pedido de transferência para o Juízo Comercial. Nesse foro, no entanto, a margem de argumentação dos empresários a seu favor em vários processos parecia favorecer-lhes em certos aspectos. Será recorrente, por exemplo, em certos processos, a argumentação de que tal dívida cobrada como comercial, não o poderia ser porque naquele período específico de que se tratava a cobrança não havia provas de que o empresário estivesse em atividade. Seus deslocamentos transatlânticos e entre as províncias também lhes davam margens de manobras nas instâncias jurídicas. Abriam-se e fechavam-se empresas teatrais numa administração extremamente complicada, e às vezes pouco correta, de seus compromissos comerciais.

Em um processo de 1886, os negociantes Lopes & Pacheco cobram de Luiz Braga Junior, então empresário do Teatro Lucinda (que voltara a ter esse nome após a saída de Sousa Bastos) a quantia de R\$ 500\$000, que este se recusava a pagar, mesmo chamado a juízo conciliatório²²⁶. A dívida vem de 1882, e depois de terem empregado todos os meios amigáveis resolveram entrar com a ação sumária. Documento assinado por Braga Junior em 9 de novembro de 1882 atesta a dívida advinda de “transações” e que ele se comprometia a pagar em prestações, sempre que lhe fosse possível. Braga Junior alega a não competência do juízo eleito para a causa, remetendo ao Juízo Comercial. O advogado de Braga Junior era Sinezando Nabuco. Aparece mais uma vez a discussão sobre o juízo competente, pois o advogado diz que se as partes no contrato são comerciantes, e que o juízo deveria ser o

²²⁶ Autos de ação sumária movida por Lopes & Pacheco contra o réu Luiz Braga Junior, 16 de março de 1886. Maço 205, n. 4794. Fundo 1ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

comercial. O debate ganha o foro jurídico porque a acusação argumenta que não basta que as partes sejam comerciantes, mas que a dívida seja comercial. Portanto, não valeria o argumento, porque apesar das empresas de espetáculos públicos serem empresas comerciais, não estaria provado que a dívida o fosse. O advogado do réu requer a opinião do Tribunal de Relação sobre o caso e este, remetendo-se ao Reg. Comercial n. 737, de 25 de novembro de 1850, cap. III – da jurisdição comercial em razão das pessoas e dos atos –, expressamente compreende as empresas de espetáculos públicos (art. 19 parágrafo 3) como sujeitas ao juízo comercial. A decisão conclui que visto que o réu é empresário do Teatro Lucinda e a dívida referente a “resto de transações”, a causa deveria ser definida no Juízo Comercial.

Provavelmente, interessava aos empresários tratarem das causas que os envolviam em Juízo Comercial pelo reconhecimento de que as dívidas e outras obrigações decorrentes das sentenças seriam de responsabilidade das empresas e não da pessoa física do empresário. Sousa Bastos, Braga Junior e Heller procuram sempre se valer desse expediente ao longo dos processos. Ao solicitarem a transferência para o Juízo Comercial, ganhavam tempo, arrastando as dívidas até por vários anos, e sujeitavam-se às regras comuns para todas as outras empresas comerciais. Não só a escala de investimentos, a lucratividade, a concorrência acirrada e a conquista de mercados marcam essa nova época do teatro carioca. Também é dentro de um entendimento mais amplo de diversas esferas da sociedade que o teatro é alçado à condição de um negócio como outro qualquer, que as companhias teatrais tornam-se empresas, sendo que, desde 1850 as empresas de espetáculos públicos já estavam sujeitas ao Juízo Comercial..

Ainda em 1884²²⁷, mas em dezembro, corre um processo de cobrança de aluguel do Teatro Príncipe Imperial. Dois aluguéis vencidos, no valor 1:200\$000 por mês, cobrados por Haddock Lobo. Os oficiais de justiça vão ao teatro executar a penhora. Joaquim José dos Santos Bastos, gerente e fiscal da Empresa Sousa Bastos, declara que deve dois meses de aluguel do teatro e seis meses de aluguel (100 mil réis mensais) dos chalés A e B, da rua dos fundos do Teatro Príncipe Imperial, do qual era inquilino. A penhora incluiu os cenários completos da mágica *As três rocas de cristal*, da opereta *O sino*

do eremitério, da opereta *Os salteadores*, da opereta *Dona Juanita* e da opereta *Os sinos de Corneville*. Além disso todas as roupas e acessórios dessas operetas ficaram penhorados para pagamento dos aluguéis. Novamente, em 1885, Haddock Lobo entra com ação de penhora, agora contra Luiz Braga Junior e Sousa Bastos & Companhia, por falta de pagamento de aluguel²²⁸. Com a saída de Sousa Bastos, Braga Junior ficara no Teatro Príncipe Imperial, e era ele agora quem deixava de pagar o aluguel do teatro de Haddock Lobo. Tendo alugado o teatro para Braga Junior por 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis) mensais, não o recebia desde outubro, vindo através da ação cobrar sob a forma de penhora de bens encontrados no teatro “pertencentes aos suplicados ou a outros quaisquer que se achem o ocupando” o montante de 4:440\$000. Como não foi paga a dívida, o oficial de justiça executou a penhora de bens encontrados no teatro, a saber: os cenários e guarda-roupas completos pertencentes a diversas operetas, entre elas, *D. Juanita*, *Periquito*, *Sinos de Corneville*, *Sinos do eremitério*, *Os salteadores*, *As três rocas de cristal*. Os bens penhorados pertenciam a Sousa Bastos e Companhia, segundo Joaquim José dos Santos Bastos (presente no teatro no ato da penhora).

Depois da penhora, Braga Junior, sem os cenários das montagens da companhia de Sousa Bastos, ausentou-se da Corte indo para a província de S. Paulo. Haddock Lobo fez o requerimento para que o juiz de Paz da Freguesia de Santo Antonio intimasse Braga Junior a comparecer em juízo para o pagamento da dívida. As duas testemunhas chamadas em sessão de 5 de março de 1885 disseram que sabiam que o teatro estava alugado para Braga Junior e que este estava ausente pela província de S. Paulo, sem saber precisar qual local. Antonio Silvino dos Santos Neiva, natural do Rio de Janeiro, 31 anos, solteiro, marceneiro, e Joaquim José dos Santos Bastos, português, 35 anos, casado, fiscal do Teatro Príncipe Imperial, morador da travessa do Club Ginástico Português. Em 12 de junho de 1885, a Souza Bastos e Companhia entra no processo, apesar de Sousa Bastos Ter ido embora para Portugal. O argumento do advogado da empresa é o de que por algum tempo a Sousa Bastos e Companhia tinha funcionado no teatro Príncipe Imperial, mas que seus bens

²²⁷ Autos de ação movida (Petição) por Manuel Domingues Duarte contra Antonio de Sousa Bastos e Companhia, 27 de dezembro de 1884. Maço 409, n. 7535. Fundo Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara Cível). Arquivo Nacional.

²²⁸ Autos de Penhora Executiva, Roberto Jorge Haddock Lobo contra os réus Luiz Braga Junior e Sousa Bastos & Companhia, 21 de fevereiro de 1885. No. 4718 e 1720, galeria A. Fundo 1ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

tinham sido penhorados em função de dívida de Luiz Braga Junior. Por isso pediam embargo da ação. O advogado nomeado pela Sousa Bastos é o senhor Alberto de Carvalho, o mesmo que vai defender causas célebre no Teatro como aquela que envolvia o processo de *O Bilontra*. Dizem que as operetas citadas foram montadas pela Sousa Bastos, que os bens penhorados nunca pertenceram a Braga Junior. Quando Haddock Lobo pede a remoção dos bens, Sousa Bastos pede que não se faça isso sob pena de verem-se deteriorar os cenários e figurinos, que afinal estão em uma casa ao lado do teatro, uma vez que este está ocupado por uma companhia inglesa.

Chamado a depor, Augusto Lopes Coutinho, português, 35 anos, solteiro, carpinteiro de teatro, morador da travessa das barreiras, disse que sabia que os cenários e figurinos pertenciam a Sousa Bastos e companhia, pois trabalhou na confecção dos cenários sob encomenda de Sousa Bastos. O mesmo diz Pedro Celestino do Rosário, brasileiro, 41 anos, casado, alfaiate, porque foi oficial de alfaiate e fez parte dos vestuários encomendados e pagos por Sousa Bastos. Também é anexada aos autos a escritura de 1 de junho de 1884 em que Antonio de Sousa Bastos vende cenários, guarda-roupa, pertences e acessórios de teatro para Sousa Bastos e Companhia. Os compradores, Sousa Bastos e Companhia, negociantes, domiciliados nesta cidade, estão representados pelo sócio Thomaz do Paço Williams. Tudo foi vendido por 50 contos de réis. Nesse meio tempo, a Sousa Bastos e Companhia entra com processo de decretação de falência. O curador fiscal da massa falida, Antonio José da Motta, entra nos autos deste processo. A documentação do processo é interrompida neste ponto e ao final Sousa Bastos e Companhia que tinha que responder pela dívida com seus bens penhorados pouco tempo depois aparece falida (18 de novembro de 1885).

Em 7 de junho de 1884, um mês antes de Braga Junior e Bastos pedirem o cancelamento do contrato com Heller, Antonio de Oliveira Soares & Companhia entram com uma ação de embargo na justiça contra Luiz Braga Junior²²⁹. Ao entrar com a petição, os representantes da Companhia dizem que Luiz Braga Junior, “ex-empresário” do Teatro Príncipe Imperial, nesta Corte, é devedor da quantia de 858\$666, pelo pagamento de prestações com as quais tem faltado: “A par disso o suplicado retirou-se para fora da Corte,

²²⁹ Autos, Embargo, Antonio d’ Oliveira Soares & Companhia contra réu Luiz Braga Junior, 7 de junho de 1884. No. 2899, maço 103. Fundo 1ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

depois de ter fechado o teatro de que era empresário, levando consigo todos os objetos de valor da empresa, e dando representações em S. Paulo; sem domicílio certo; sucedendo que ora se acha na Corte preparando-se para seguir para o Rio Grande do Sul. Assim pois, requer o suplicante que tendo o suplicado numerosas dívidas, sendo ambulante, sem domicílio e sem bens de raiz, tendo fechado o teatro de que era empresário; (...) se passe ao suplicado mandado de arresto em bens quantos bastem para pagamento do suplicante(...)"²³⁰. Uma declaração de punho de Luiz Braga Junior, datada de 31 de dezembro de 1883, confirma a dívida e esclarece que ela seria paga em prestações de 50\$000, acertadas nas noites das representações das peças dramáticas *Filha do inferno*, *Pericholle*, *Sino do eremitério*, entre outras "que de hoje em diante tiverem lugar no teatro denominado Príncipe Imperial, do qual sou empresário".

Inquirição de testemunhas nesse processo em 7 de junho de 1884 trazia o depoimento de Carlos da Silva Vilela, 25 anos, solteiro, empregado do comércio, que disse que sabia da dívida referente à compra de fazendas que seriam fornecidas à atriz Ester de Carvalho que tinha que levar à cena o drama intitulado *A filha do inferno*. Sabia que ele partiria no primeiro vapor para o Rio Grande do Sul e que ele lhe havia dito que só viria (ou viera?) à Corte a fim de contratar com o Heller os trabalhos de Rose Villiot. Outro testemunho, de Alfredo da Costa Guimarães, brasileiro, 21 anos, solteiro, caixeiro, apenas confirmou que sabia que Braga Junior estava na Corte por aqueles dias e que estava de partida para o sul. O processo fica inconcluso, apenas com a confirmação da petição.

Ainda antes e depois de 1884, processos por dívidas de Sousa Bastos e Braga Junior podem ser encontrados. Em 1882, Noel Decap entra na justiça para receber dívidas de Sousa Bastos²³¹. A dívida aqui tem a importância de 620\$750 por artigos comprados em sua loja. Ele estava ausente em São Paulo, quando tentava receber. Tinha pago apenas 200\$000 pelas compras tendo ficado devendo a quantia referida acima. Através da justiça enviam uma carta precatória expedida pelo Juízo de Direito da Primeira Vara Cível da Corte do Império para fazer a cobrança. São inúmeras as tentativas de cobrança, inclusive através de oficiais de justiça junto ao Teatro Príncipe Imperial. Mais uma vez, quando tenta sua defesa, alega que o foro legítimo é o Juízo do Comércio e não a Vara Cível. A acusação

²³⁰ Idem, 6 de junho de 1884, p. 2.

diz que os objetos eram para uso pessoal o que não caracterizaria um ato mercantil. A defesa diz que “os objetos a que se refere (...) não podiam de modo nenhum servir para uso e consumo do suplicado – que não tem família”. Seria claro que os objetos foram usados por sua empresa artística do Teatro Príncipe Imperial. E portanto ele pretende provar em juízo competente que não é devedor da quantia referida. Através de agravo a ação é remetida ao Superior Tribunal da Relação. Que dá ganho de causa para Sousa Bastos, dizendo que o foro legítimo é o Juízo Comercial. Em processo de 1883, o mesmo Noel Decap, comerciante de fazendas importadas da rua do Ouvidor, que divulgava sua loja como fornecedor de sua majestade a Imperatriz e suas altezas imperiais, entra com pedido de embargo contra Sousa Bastos²³². Sousa Bastos lhe devia 620\$950 por artigos de uso pessoal e tecidos (chapéus, pegnoirs, fazendas e armarinhos) comprados em 1882. Sabendo que ele não possui bens neste Império e que estava prestes a embarcar para a Europa, “ausentando-se para sempre deste Império”, solicita um mandado de arresto em tantos bens quanto bastem para garantir o pagamento da dívida.

Contra Braga Junior aparecem processos mais volumosos referentes a cobrança de dívidas, algumas de anos. Pelo que indica processo de 1882, algumas vezes retirou-se da Corte para fugir de dívidas. Em dezembro de 1882, José Lopes Correia, cessionário de Rafael Pires da Fonseca e Companhia, situada em Vila Isabel, cobrava judicialmente uma dívida de R\$ 122\$080, referente a compra de gêneros. Dizia Correia que o réu até hoje não quis pagar-lhe a dívida e sabendo ele que este se desfazia dos poucos bens que possuía (“uns insignificantes móveis”) “afim de fazer dinheiro para retirar-se para fora desta Corte, deixando assim de pagar ao suplicante e a mais credores”, por isso pedia o embargo dos bens de Braga Junior para garantia das dívidas “visto que o suplicado não possui bens de raiz”²³³. Duas testemunhas a favor do cobrador, ambos portugueses, um solteiro, outro casado, um de vinte outro de trinta e tantos anos, dizem que é sabido que o ator não tem bens de raiz que garantam suas dívidas e que é de conhecimento geral que pretendia deixar a Corte sem pagá-las, uma vez que seus companheiros de companhia já o tinham feito

²³¹ Autos de ação de Libello, Noel Decap contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 19 de outubro de 1882. N. 3642, maço 138, Fundo 1.ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

²³² Autos, Embargo, Noel Decap contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 26 de fevereiro de 1883. No. 2523, maço 370. Fundo 1.ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

²³³ Autos de processo movido por José Lopes Correia contra o réu Luis Braga Junior, 14 de dezembro de 1882. No. 5136, caixa 861, galeria A. Fundo 2.ª Vara Cível. Arquivo Nacional.

(deixado a Corte). Os autos se encerram com o auto de paga e o auto de entrega do dinheiro.

Jacinto Heller também acumula uma extensa lista de processos pelo não pagamento de suas contas²³⁴. Dentista, conta do armarinho, gastos com propaganda e custos de produções de espetáculos, salários, tudo pago sob a pressão de processos, sempre perdendo. Nos anos 70 suas dívidas relacionadas às produções teatrais envolvem falta de pagamentos de anúncios em jornal em 1873²³⁵, dívida com o aluguel de móveis e utensílios, provavelmente para o teatro, em 1875²³⁶. Em um dos processos Heller entra como fiador. Os móveis foram alugados por Pedro Joaquim da Silva Amaral, por cem mil réis mensais, a partir de fevereiro de 1874. Até um certa época eles pagaram o aluguel, depois deixaram de pagar. São cadeiras, camas, consoles, mesa, colchões, almofadas, lavatório, mesa de jantar, cômodas, tapetes, aparelho de porcelana etc., provavelmente para cenografia. Adiam várias vezes o pagamento com diversos recursos, até serem condenados a pagar a dívida. Em 1885, é o cirurgião dentista Dr. João Borges Diniz que entra com ação na justiça para receber os serviços prestados à família, mulher e filhos, de Jacinto Heller. Também ele ganha a causa²³⁷. Em 1896, são os negociantes da empresa Pinto & Falk, baseados na Praça

²³⁴ Um processo de natureza absolutamente diversa traz uma nota à altura de um personagem fascinante como Heller. Em 1890, Jacinto Heller é comendador, casado e morador da rua do Visconde do Rio Branco, n. 17. Ele e a esposa conseguem judicialmente a tutela do menor órfão de pai e mãe Manoel Antonio da Silva, 14 anos, vivendo desde os doze com o casal Jacinto e Julia. Termo de responsabilidade dado a Jacinto Heller. 8 de outubro de 1890. Maço 208, n. 4045. Juízo de Órfãos da 2ª Vara. Fundo Varas Cíveis. Arquivo Nacional.

²³⁵ Em 1873. Dívida com o *Diário do Rio de Janeiro* (anúncios de jornal). Neves Gonzaga e Companhia, proprietária do *Diário do Rio de Janeiro*, entra contra Jacinto Heller empresário do Teatro Phenix Dramática, morador da rua da Carioca n. 50, que lhe deve a quantia de 148 mil réis, proveniente da publicação de anúncios em seu jornal dois anos antes (em março de 1871 - 60 mil - pagou 30; em junho de 1871 - 60 mil; em julho 1871 - 40 mil; em agosto e setembro - 8 mil e 4 mil). O jornal tentou receber a dívida através de vários acordos, até entrar na justiça. Heller acabou pagando. Autos de Ação Sumária Cível, autor Neves Gonzaga e Companhia, réu Jacinto Heller. 19 de maio de 1873. N. 1538, caixa 1274, galeria A. Juízo de Direito do Comércio. Fundo Varas Cíveis (Juízo do Comércio). Arquivo Nacional.

²³⁶ Autos de Ação Sumária Cível, autor G. Garcia Seabra e Companhia e réu Jacinto Heller. 17 de dezembro de 1875. N. 4658, caixa 847, galeria A. Juízo de Direito da 3ª Vara. Fundo Varas Cíveis (3ª Vara). Arquivo Nacional.

²³⁷ O Doutor João Borges Diniz alega que deveria receber 210 mil réis e que Jacinto Heller só lhe pagou cinquenta mil réis por nove extrações de dentes, uma dentadura, dezesseis obturações e um tratamento de periostite. Heller alega que o serviço está bem pago e que nem tinha contrato com o dentista. Também que até os médicos submetem seus serviços a uma avaliação e que este dentista valorizava seus serviços exageradamente, fazendo "altas e aristocráticas exigências". Heller insiste ao longo do processo em não pagar. Sentença Cível extraída de autos de Ação Sumária movida pelo Doutor João Borges Diniz contra Jacinto Heller. Juízo de Direito da Primeira Vara Cível. 22 de maio 1885. Maço 672, n. 9936. Fundo Varas Cíveis (1ª Vara) Arquivo Nacional.

da Constituição n. 28, que entram com ação contra ele para receber letras de 450 mil réis. Ele havia recebido o empréstimo em 10 de julho de 1893, para pagar em 60 dias²³⁸.

Merece destaque um processo que data de 1878. Heller tem quarenta e quatro anos. Artista dramático e empresário do Teatro Phenix Dramática, morador da rua Silva Manoel, n. 20. Bernardo Joaquim Lopes Pereira de Mello, proprietário de Fazendas e Armário Loja da Cocota, negociante estabelecido na rua da Assembléia, 50, entrou com ação em 1878 para que Heller pagasse uma dívida acumulada entre 1875 e 1877, na compra de fazendas e outros artigos de armário, num total de 474 mil réis. Disse que ele tinha prometido pagar em prestações mensais, o que fez até dezembro de 1877, deixando depois de pagar suas dívidas. A ação inclui a mulher de Heller, Julia Heller, que teria feito os gastos. Heller diz que nunca tinha autorizado sua mulher a fazer negócios em seu nome, portanto que ele não era responsável pela dívida. Ele diz que as contas apresentadas nos autos são de gastos dele como empresário do Phenix e não contas pessoais de sua esposa, dizendo que nunca teve transações particulares com o comerciante. O caixeiro que serve de testemunha para o comerciante diz que Heller falou que não pagaria mais porque tinha ficado ofendido de ter o autor mandado um cobrador em sua casa. Diz o caixeiro também que testemunhou Heller ter combinado com o autor que os gastos pessoais seriam com sua mulher, enquanto os da Phenix seriam com ele empresário²³⁹. Em seu depoimento, o autor, diz que o réu comprou com ele mais de um conto de réis para o Phenix Dramática, em fazendas escolhidas pelas artistas que iriam usá-los (os itens que mais aparecem são metros de chita e morim, assim como anquinhas, rendas, etc.). Os donos da loja diziam que Heller tinha duas contas, da Phenix e de casa. Quando era para uma ou outra, especificava a conta a cobrar.

Para Heller, a discussão na justiça era para provar que os gastos eram particulares e não do teatro. Isso para desqualificar as compras da mulher como dívida sua. A acusação alega que está implícito no regime de comunhão de bens que o marido responde sim pelas contas da mulher. Supomos também ter sido ardiloso comprar artigos

²³⁸ Autos de Ação (Dez Dias), de Pinto & Falk contra Jacintho Heller, 5ª Pretoria Cível da Capital Federal, de 27 de fevereiro a 10 de junho de 1896. No. 3713, maço 1328, galeria A. Fundo Varas Cíveis (5ª Pretoria Cível). Arquivo Nacional.

²³⁹ Autos de Ação Sumária movida por Bernardo Joaquim Lopes Pereira de Mello contra Jacintho Heller. Juízo de Direito da 2ª Vara Cível. 17 de junho de 1878. Maço 566, n. 10056. Fundo Varas Cíveis (2ª Vara). Arquivo Nacional.

para o teatro através da mulher, para tentar não pagar as dívidas. As compras são de 1875! Heller insistia que só comprava para o teatro e que não tinha conta pessoal na loja. Pelas quantidades (metragem) e pelos itens, têm-se a impressão de que as compras do teatro e as pessoais estavam misturadas. Ele argumentava que tinha autorizado sua esposa a fazer gastos particulares. Jamais sua mulher teria ido ali escolher fazendas para o teatro, ele diz. Isso era feito pelas artistas. No entanto, Julia Angélica de Azevedo Heller também era atriz da companhia Phenix. Diz a acusação que é provável, quase certo, que ela fazia compras para ela e para outras atrizes. O juiz o condenou a pagar a conta de 474 mil e 80 réis. Ele ainda pediu revisão da sentença dizendo que essa conta ele contraiu para o Teatro Phenix. Um dos recibos apresentados, diz, são relativos a fazendas fornecidas para ornamentação da peça *Cristovão Colombo*, levada em cena no Phenix em 1875. Como ainda teve decisão judicial contrária, Heller acabou pagando a dívida e encerrando o caso.

Por essa administração complicada de contas pessoais e da empresa, percebe-se que os altos e baixos das produções onerosas da Phenix envolveram Heller ao longo de sua trajetória como empresário. Enchentes e vazantes de dinheiro acompanhavam a carreira das montagens espetaculosas. O gosto do público era perseguido através de um atento e treinado instinto para a escolha de novas peças e elencos. Ainda assim ganhava-se e perdia-se com a mesma facilidade nessa empresa arriscada da indústria do musical. Por isso as sucessivas reestruturas de peças de sucesso, que além de terem seus custos de produção todos pagos, com exceção do elenco, ainda traziam a garantia do apelo popular²⁴⁰. No entanto, o público era relativamente pequeno e não comportava muitas apresentações e nem reencenações. Essa mesma dificuldade de administração financeira, aliada a um certa facilidade em empurrar certas dívidas – algumas vezes até motivadas por questões pessoais –, levou Heller a ter um final de vida mais sombrio do que poderia se esperar. Enquanto socialmente exibia o título de Comendador, os últimos anos de sua vida como artista e empresário não lhe reservaram reconhecimentos e glórias.

²⁴⁰ As listas das montagens que eram sucessos nas companhias é bastante grande e muitos são os dados sobre suas reparações ao longo de décadas. Heller, por exemplo, tinha montado *Boccaccio* no início dos anos 80. Em 1894 foi autuado e multado por pregar cartazes da opereta *Boccaccio*, que iria se dar no Teatro Santana, nas paredes de um prédio de madeira localizado na Praia da Lapa, imediações de sua residência, infringindo o artigo 20 da Postura de 15 de setembro de 1892. Processo civil contra Jacintho Heller, movido pela Fazenda Municipal em 23 de julho de 1894. Varas Cíveis, n. 180, caixa 2902, Galeria A, Arquivo Nacional.

Quando em 1884, Heller, Sousa Bastos e Braga Junior assinam o acordo do cartel, todos têm suas motivações para tentar a qualquer preço diminuir as pressões, os conflitos e os riscos envolvidos no negócio que gerenciavam. As dívidas e as incertezas dos negócios colocavam os empresários numa roda viva atrás do lucro e da riqueza que esperavam obter com suas empresas teatrais. O ambicioso Braga Junior, o aventureiro Sousa Bastos, que viera conquistar o Rio e o bem-sucedido Heller, que tornara-se um dos principais empresários teatrais da cidade recorriam às mais diversas estratégias para manter as casas teatrais lotadas. As viagens às províncias eram um recurso para fugir das cobranças do Rio, mas também para elevar os rendimentos obtidos com as montagens que já tinham feito carreira na cidade. Aluguéis de teatros, folhas de pagamentos de empregados e artistas, viagens, cenários e figurinos representavam o custo arriscado investido naqueles produtos oferecidos como divertimento. As montagens eram caras e dependiam de fatores que não estavam sobre o controle dos empresários. Era possível administrar os gastos com material cênico e outros semelhantes. Mais difícil era depender dos atores e atrizes que ofereciam a parte essencial da matéria-prima desse negócio. A cláusula que impedia a saída dos atores das companhias sem o consentimento dos empresários era de fato a questão mais tensa e polêmica levantada pelo cartel. E será ela que derrubará a iniciativa.

Empresário e atores: contratos e distratos

Ainda antes da tentativa de cartel de 1884, encontramos Heller brigando na justiça com um ator que, segundo ele, o abandonou dias antes de uma estréia. O ator é Antonio Dias Guilhermino²⁴¹, e ele ganha a ação que é executada em 11 de agosto de 1881. O juiz conclui que visto Heller ter confessado em seu depoimento ter deixado de pagar ao ator os salários a que este tinha direito pelos serviços prestados a empresa do teatro Phenix Dramática, entre 1 e 16 de março (na proporção do salário de 360 mil réis mensais), como

fora entre ambos ajustado; e não podendo ele argumentar a seu favor que não teria pago como uma forma de multa por ter o ator “se despedido da empresa sem prévio aviso, quando já se achava escriturado em outra, do que lhe resultaram consideráveis prejuízos”; o juiz conclui que o ator não tinha essa obrigação e muito menos estava sujeito a multa por não ter entre eles uma prévia convenção que isso acertasse. O juiz condenou-o a pagar o salário na proporção dos dias trabalhados. Nos autos de ação sumária²⁴², Heller se limitou a dizer que sempre tinha pago seus artistas em dia e que se não pagou esses dias para Guilhermino foi porque este havia incorrido em multa por não avisar-lhe com um mês de antecedência, como é regra nos teatros, e causar grande prejuízo à empresa, ao interromper a marcha dos espetáculos mais apreciados pelo público. Fez tal comunicação depois de finda a quinzena e estando anunciados espetáculos em que ele entrava, e que se retardaram enquanto outros atores ensaiavam os papéis. Isso está em uso nos teatros, “implícito” em todos os contratos, mesmo que não escritos, como os que existem entre o réu e o artista, argumenta Heller.

Guilhermino anexa aos autos a carta endereçada a Heller em 17 de março de 1881 e na qual se demite com o seguinte conteúdo: “(...) constando-me ontem que a razão de não me querer pagar a minha quinzena, fora por eu ter aceitado o papel dos Mosqueteiros com a certeza já de estar escriturado no outro teatro. É falsa tal persuasão. É verdade estar disposto ir para outro teatro, se me aceitarem a minha proposta, e, se tal resolução tomei, é pela certeza que tenho de serem esses os desejos do Sr. Heller. Avisou-me o meu colega Pinto de ter ouvido ao Sr. Barroso: que a empresa não me dava trabalho para que eu desgostasse e me despedisse. Não quero entrar nas razões que o Sr. Heller tenha para usar de tanta crueldade para comigo! Lá terá suas razões. À vista pois do desejo que mostra da minha saída, não devo mais tempo ser-lhe pesado. Peço pois para aceitar a minha despedida. Não me acusa a consciência de ter concorrido para tanta crueldade. Paciência. Desculpe-me. Creia-me”.

²⁴¹ Mandado de Execução a favor de Antonio Dias Guilhermino contra Jacintho Heller, 11 de agosto de 1881. Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara). N. 2841, caixa 1240, galeria A. Fundo Varas Cíveis (Juízo de Direito Comercial). Arquivo Nacional.

²⁴² Autos de Ação Sumária movido por Antonio Dias Guilhermino contra Jacintho Heller, 20 de maio de 1881. Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara). N.5309, caixa 1241, galeria A. Fundo Varas Cíveis (Juízo de Direito Comercial). Arquivo Nacional.

Segue o depoimento de Heller em 2 de junho de 1881, que diz que não pagou porque ficou sabendo que ele se contratara no Teatro Recreio Dramático, onde já estava ensaiando desde o dia 4, e que ele tinha aceito o papel dos Mosqueteiros que deveria estreiar no dia 19 e o ensaiou, sem prevenção prévia de ao menos quinze dias, segundo os estilos dos teatros, despedindo-se no dia 17. O espetáculo teve que ser transferido. Adiado até que outro ator o ensaiasse. Causou prejuízo a empresa, e, usando da faculdade concedida às empresas teatrais, cobrou-lhe multa na importância dos dias devidos: “multa que podia ser elevada a muito mais, atento(?) os prejuízos já mencionados, o que praticou para exemplo em relação a outros artistas e não para interesse da empresa, por isso desde logo declarou que essa multa reverteria em benefício do Asilo dos Meninos Desvalidos”.

A primeira testemunha, João Casemiro Martins Trianna, brasileiro, 68 anos, guarda-livros, diz saber que o ator se contratou com Heller verbalmente na Phenix Dramática, sujeitando-se a todas as leis e regulamentos teatrais, entre os quais a multa que o empresário pode impor-lhe quando o ator falta ao cumprimento de seus deveres: “ou seja, demorando os ensaios por não comparecer à hora, ou concorrendo para que ele se não faça por falta de seu comparecimento, ou que se demore ou transfira o espetáculo, sem recurso algum da parte do ator”. O guarda-livros diz saber que o ator estava encarregado do desempenho de diversos papéis de peças que estavam sendo postas em cena, e também de um drama – *Os mosqueteiros do convento* – que se achava em ensaios e cuja representação estava anunciada para o dia 17 e que foi transferida por isso, e foi necessário encarregar o papel a outro ator que levou alguns dias para estudá-lo. Sendo que Heller tinha deixado de colocar em cena também as outras peças em que ele participava. Ele também sabia que o ator já estava ensaiando no Teatro Recreio Dramático, e que ele só estava esperando concluir a quinzena para receber sua importância e retirar-se.

Uma segunda testemunha depõe em favor de Heller. Gregorio Pedro Machado, português, 59 anos, foi a ator que substituiu Guilhermino. Disse no depoimento que o autor foi contratado pela empresa Phenix Dramática, verbalmente, sem tempo determinado e sujeitando-se às condições gerais estabelecidas nos regulamentos teatrais, entre os quais o de não poder separar-se da empresa sem dar ao empresário participação prévia com espaço necessário para fazer-se substituir por outro artista e de ser passível às multas impostas pela empresa, maiores ou menores conforme a natureza da falta cometida no cumprimento de

seus deveres. O espetáculo, segundo ele, foi transferido até que ele, testemunha, estudasse o papel e o pudesse substituir, “continuando ele a comparecer no teatro e ensaiar o espetáculo na primeira quinzena, enquanto já ensaiava no Recreio”.

A acusação de Guilhermino é de que eles não tinham nada contratado, e não se poderia valer de uma prática ou um hábito das companhias para aplicar-lhe aquela multa: “é do trabalho que o autor sustenta sua família e ninguém pode dispor do alheio”, diz o auto. Heller alega que a multa de um vencimento para o prejuízo causado à empresa foi dada “usando regulamento interno do teatro”. Afinal, além de ter que ser substituído na peça *Mosqueteiros do convento* (que estava anunciada para o mesmo dia em que se despediu) e que ensaiavam, privando por isso a empresa de pelo menos três apresentações, havia outras em que ele participava, que tiveram que ser retiradas de cena. “Havendo o autor procedido caladamente em benefício seu e prejuízo da empresa”. Estando ele também atuando já na empresa Ismenia do Teatro Recreio Dramático.

Nada adiantou, o juiz concluiu que o trabalho tinha se dado, que o acordo ou falta de contrato não previa a tal multa. E caso encerrado contra Heller. Mais uma vez estavam empresário e artistas diante dos acordos verbais e sujeitos a impasses em situações como estas. Heller alegava poder aplicar-lhe a multa considerada costume entre empresários e artistas. Guilhermino, no entanto, vale-se do argumento de não terem contrato algum e exige o pagamento da quinzena trabalhada, não se sujeitando à multa que empresário e testemunhas alegavam ser de praxe. Certamente este caso e a decisão judicial favorável ao ator foi um dos fatores que influenciou Heller a aceitar a proposta de Braga Junior e Sousa Bastos meses depois.

As tentativas por parte dos literatos, críticos e jornalistas de apontar causas para a decadência do teatro nacional sempre incluíam em suas listagens “a falta de contratos que defendam os artistas contra os empresários e os empresários contra os artistas” e também a ausência de legislação teatral²⁴³. Ao comentar um artigo de Luís de Castro no *Jornal do Commercio* de São Paulo que julgava o fato de “não haver fé nos contratos entre empresários e artistas” como um dos fatores essenciais da atual “penúria” teatral, Arthur Azevedo escreve: “Entre nós, em verdade, nem o empresário conta com o artista nem o artista com o empresário, e essa desconfiança recíproca é um dos elementos preponderantes

de confusão e ruína”. Para ele, no entanto, este fator estava em segundo plano em relação à falta de subvenção pública²⁴⁴.

Em 1897 foi aprovado um regulamento para os teatros que dedicava um artigo exclusivamente para a questão do cumprimento dos contratos²⁴⁵: “A autoridade policial, por meio de multa de 100\$, ou de prisão até um mês, obrigará os empresários do cenário a cumprir os seus contratos, para que não se interrompam os espetáculos ou se deixem de realizar as promessas feitas ao público. Tanto os contratos celebrados no Brasil, como no estrangeiro, entre artistas e empresários, para representação nesta capital, serão apresentados ao chefe de polícia para serem visados”. Para Arthur, essa obrigatoriedade da realização de espetáculos pune mais o ator que o empresário, pois se o empresário não tem em dia os vencimentos dos atores, eles têm o direito de se recusar a trabalhar. Mas com o novo regulamento corriam o risco de ir para a cadeia! Arthur reforça seu argumento: “É preciso atender aos interesses recíprocos do empresário e do artista, porque a falta de uma lei que os resguarde a ambos é uma das causas fundamentais do abastardamento em que caiu a arte dramática no Brasil”. Arthur sugere que se crie alguma norma que garanta que nenhum aventureiro torne-se empresário. Para isso sugere que se crie mecanismos que façam o empresário provar que tem recursos para tal, e propõe que exija-se dos empresários o depósito referente a um mês dos total de vencimentos de seus empregados.

A falta de contratos tornava muito instável a profissão dos atores. O sucesso ou o fracasso das montagens determinava seus ganhos: “Os mais conhecidos podiam contar com a generosidade de seus admiradores no benefício anual, o espetáculo cuja renda integral era destinada ao ator que era festejado. Os mais favorecidos, em grandes sucessos, não recebiam mais de 600 mil réis por mês e isso durava pouco”²⁴⁶. Enquanto as grandes estrelas das companhias eram bem pagas, o mesmo não acontecia com o grande staff das companhias. Também a instabilidade a que estavam sujeitos os atores diante da carreira do espetáculo tornava a profissão bastante instável financeiramente. Se os empresários, como vimos, deixavam de pagar suas contas durante anos, mesmo aquelas que poderiam ser

²⁴³ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 6 de fevereiro de 1896.

²⁴⁴ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 14 de fevereiro de 1895.

²⁴⁵ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 12 de agosto de 1897. Arthur Azevedo comenta o artigo 33 do novo regulamento, aprovado pelo decreto n. 2.5558 de 21 de julho de 1897.

²⁴⁶ Luis de Castro, op. cit., apud Jean-Yves Mérian, op. cit., 352.

cobradas em juízo, porque os atores, que sequer tinham esse instrumento contratual para a seu favor não seriam vítimas de empresários mais vorazes.

Eduardo Victorino, num opúsculo no qual pretendia estudar a regeneração do teatro no Brasil, argumentava que entre as causas da decadência do teatro no país estavam o “exagero a que chegaram o ordenado dos artista”. Arthur Azevedo, comentando, discorda do autor: “o meu parecer é que os artistas devem ser bem pagos, sem o que dificilmente poderão distinguir-se na sociedade. Para combater o preconceito, que infelizmente ainda existe, contra o ator, é indispensável que este freqüente boas rodas, ande vestido com decência, e, sobretudo, não deva nada a ninguém. Se não tiver bom ordenado, o contrário lhe sucederá fatalmente”. Eduardo Vitorino achava um absurdo que qualquer ator ou atriz que ocupasse um segundo lugar na companhia ganhasse mais do que um chefe de secretaria: “Não é tal um absurdo, porque isso apenas prova que os chefes de secretaria são mal remunerados. Eu sou um deles, e ai de mim se vivesse exclusivamente do meu cargo oficial”, completa Arthur, referindo-se à importância dos ganhos com teatro na sua sobrevivência²⁴⁷. Vitorino responderia numa carta que foi publicada na coluna de Arthur Azevedo em *A Notícia*²⁴⁸: “não afirmei que os artistas não devessem ser bem pagos”. Ele explica que apenas quis estabelecer um paralelo para fazer sentir a necessidade de regularização nos vencimentos no teatro, usara aquele paralelo com um cargo burocrático para não fazê-lo no âmbito das próprias companhias teatrais, que guardavam muitas disparidades entre os ordenados dos artistas na mesma colocação: “foi para não ferir suscetibilidades que procedi assim”. E acrescenta: “Sobre as economias, decência de trajar e desassombro de vida... isso para alguns dos nossos artistas é uma utopia”.

A carreira, no entanto, para atores e até mesmo para empresários que tiveram grandes momentos e altos ganhos em inúmeros casos terminava num roteiro recorrente que acompanhava o envelhecimento: o declínio no interior das companhias, a transferência para companhias menores, mambembes ou de províncias, o desemprego, o desamparo e um fim solitário e esquecido. Em 1897, Arthur Azevedo escrevia sobre os benefícios e o desemprego: “O que não tem faltado são benefícios, e o caso explica-se naturalmente pela

²⁴⁷ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 27 de janeiro de 1898.

²⁴⁸ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 10 de fevereiro de 1898.

grande quantidade de artistas que atualmente se acham desempregados”²⁴⁹. Ele cita uma série de atores e atrizes, como Marieta Aliverti, Olímpia Amoedo, Rocha e Leite. Um benefício no Variedades para o jazigo do ator Castro “um cômico de quem o público talvez já não se lembre (Poor Yorick!)”, outro no Apolo para a Caixa Beneficente Teatral, e outro no Recreio, organizado por Brandão, natural da Ilha da Madeira, para as vítimas de desastre natural ocorrido na ilha. Artistas de renome como a açoriana Adelaide do Amaral (1837-1889) tiveram fins tristes. Ela que conhecida e prestigiada em todo Brasil, que tinha trabalhado com João Caetano e Joaquim Heliodoro, “nada aproveitou do seu triunfo, pois em 1889, encontrava-se velha, esquecida e parálitica, numa casinha da rua Ipiranga, Laranjeiras, onde foram buscá-la para falecer na Santa Casa de Misericórdia em 19 de setembro do mesmo ano com 62 anos de idade”²⁵⁰.

Até mesmo o aristocrático Furtado Coelho chegou ao final da vida enfermo e pobre. “O seu nome ilustre é lembrado, mas a sua pessoa esquecida”, escreveu Arthur Azevedo²⁵¹, que pensava em abrir uma subscrição popular em favor do ator e empresário. Para o autor, o ator era o artista mais infeliz, porque mais facilmente esquecido, sendo sua obra efêmera. Arthur lembra de uma série de atores que tiveram um difícil e esquecido final de vida: o ator Gusmão, Martinho, Paiva (que morreu como sacristão da Candelária): “e ninguém sabe que Amoedo, o elegante Amoedo, ainda existe, e é guarda-livros de uma casa comercial...”. E conclui: “Fora das rodas teatrais quem hoje fala em Pedro Joaquim, Areas, Ferreira, Pimentel, Fraga, Peregrino, Galvão e tantos outros que lá se foram sem deixar vestígios? Do próprio Guilherme de Aguiar, do próprio Xisto Bahia, do próprio Vasques, apesar de toda a sua recente popularidade, hoje só se fala quando esses nomes são trazidos incidentalmente pelos acasos da conversação”. Como dizia Arthur Azevedo: “A vida atual do artista não é toda de sacrifício? Haverá neste país mais penosa profissão que a do ator, atualmente? O melhor deles, o mais festejado pelo público, tem certeza de que amanhã não lhe será difícil ganhar o pão de cada dia? Compreende-se que uma atriz de merecimento como a velha Clélia esteja há tanto tempo desempregada, vivendo sabe Deus como? E não é preciso reagir contra isso?”²⁵²

²⁴⁹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 de janeiro de 1897.

²⁵⁰ Dossiê Adelaide do Amaral CEDO/Funarte.

²⁵¹ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 31 de março de 1898.

²⁵² Arthur Azevedo, *A Notícia*, 13 de outubro de 1898.

As incertezas e inseguranças que cercavam o ofício levavam os atores a encontrarem suas formas de pressionar os empregadores, como no caso dos contratos verbais, mas também levavam a classe a buscar formas de organização para proteção mútua e amparo social. Sociedades e Associações beneficentes surgiram desde a década de 70 para suprir necessidades dos profissionais do ramo. Elas tinham como objetivo socorrer seus associados quando enfermos e impossibilitados de trabalhar; contribuir para o seu funeral, e em alguns casos agir corporativamente segundo os interesses dos associados. São exemplos dessa iniciativa associativista a Associação Dramática e Beneficente dos Artistas Portugueses, a Associação Dramática e de Socorros Mútuos D. Luís I, a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos e a Sociedade Beneficente dos Artistas em S. Christovão. Essas organizações surgiam do mesmo movimento que levou à criação de sociedades beneficentes de várias categorias profissionais, como as corporações de sapateiros, barbeiros, cabeleireiros, alfaiates, refinadores de açúcar, marceneiros, carpinteiros, ourives, chapeleiros e médicos, ou daquelas organizadas por critérios de nacionalidades, como portuguesas, italianas, francesas, suíças, alemãs e israelitas.

No livro de registro de cartas de sociedades no Ministério do Império, que cobre o período de 1869 a 1880²⁵³, encontramos inúmeras sociedades e associações criadas por artistas dramáticos ou em torno do interesse exclusivamente artístico e não necessariamente beneficente, como é o caso das associações e grupos amadores. Algumas vezes o termo artista era usado no sentido mais amplo de artífice, que incluía também os artistas dramáticos e todas as outras categorias artísticas, pintores, escultores etc. A Associação de Socorros Mútuos denominada Liga Operária²⁵⁴, por exemplo, era formada “pela reunião de todos os operários e artistas, nacionais e estrangeiros”, e pretendia “melhorar a sorte das classes operárias, introduzindo melhoramentos em todos os ramos do trabalho artístico e industrial”, associados sempre ao trabalho manual, artesanal ou industrial. Carpinteiros e artesãos eram termos que sempre vinham à tona também quando se tratava de opor arte e diversão²⁵⁵. Um artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, de 25 de março de 1895, dizia:

²⁵³ Registro de Cartas de Sociedades, Ministério do Império (1869-1880). IJJI-628. Arquivo Nacional.

²⁵⁴ Decreto n. 5353, de 23 de julho de 1873 in *Colleção das Leis do Império do Brazil de 1873*. Tomo XXXV, Rio de Janeiro, Typ. Nacional 1874, pp. 537-545.

²⁵⁵ Cf Ilmar Mattos, *Tempo Saquarema*, apud Andrea Marzano: Henrique Dacia foi um bacharel e advogado que se insurgiu contra o preconceito que reservava as ciências e os cargos para os brancos, limitando aos homens de cor as ocupações de “simples artistas”. Artista aqui designando os artífices – trabalhadores

“Os atores em geral não têm a mais vaga noção do que seja a arte de representar, não sabem falar, não sabem vestir-se, não conhecem a história, nem os costumes, nem a língua, nem nada. São, com louváveis exceções, indivíduos a quem o ofício de sapateiro ou o cargo de agente de polícia rendia pouco e que se dedicaram ao teatro para ganhar mais”²⁵⁶. Nas relações de causas da decadência teatral brasileira era comum os críticos apontarem o despreparo e “a facilidade com que se arvoram em atores indivíduos iletrados que tentaram todas as outras profissões sem acertar em nenhuma”²⁵⁷.

A criação da Associação Dramática e Beneficente dos Artistas Portugueses²⁵⁸ no início da década de 60 era um sinal da profissionalização e da organização da classe artística. Buscando dar amparo aos artistas, era fruto de um esforço da classe, que repercutia os anseios de artistas como João Caetano. O artigo segundo de seus estatutos diz: “A associação tem por fins socorrer aos seus associados quando enfermos e impossibilitados de trabalhar e concorrer para os seus funerais caso necessitem isto por meio de uma fonte certa de receita. Concorrer para o engrandecimento de corporações benéficas estabelecidas, tanto nesta Corte como em Portugal, por meio de representações dramáticas dadas pelo seu corpo cênico”. Criada em 1863 com o nome de Associação dos Artistas Portugueses, essa associação particular foi regida por regulamentos aprovados pelas autoridades policiais até a aprovação de seus estatutos e sanção definitiva pelo decreto de 1871. Além de beneficiar seus associados, visava “cooperar para o engrandecimento de corporações pias e humanitárias, fundadas tanto nesta Corte como em Portugal, por meio de representações dramáticas”. Composta exclusivamente de portugueses, dividia-se em “sócios contribuintes”, a quem competia a administração social, e “sócios cênicos”, que deviam desempenhar as obras dramáticas, constituindo para isso um “corpo cênico”. Este compunha-se de 16 membros, incluindo ponto e contra-regra, que elegiam entre si o diretor cênico. Havia um outro corpo cênico suplente composto por 12 pessoas. O diretor escolhia os textos a serem encenados, distribuía os papéis, dirigia os

manuais e operários – e aqueles que se dedicavam às artes como entendemos hoje. Andrea Barbosa Marzano, op. cit., p. 188. Cf. Usos da denominação “carpinteiros teatrais” in Silvia Cristina Martins de Souza, op. cit. pp. 225-234.

²⁵⁶ *O Estado de São Paulo*, 25 de março de 1895 apud Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, op. cit., p. 28.

²⁵⁷ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 6 de fevereiro de 1896.

ensaios, podia dispensar e admitir os sócios que julgasse conveniente ao espetáculo. Aos sócios cênicos era proibida a participação em trabalhos dramáticos de qualquer outra sociedade, e no caso de deixarem a parte 20 dias antes do marcado para o espetáculo, deveriam pagar multa de 50 contos, deviam aceitar e estudar os papéis escolhidos para eles, desempenhar com todo o respeito e decência os papéis que lhes for confiado, comparecer ao ensaios com as roupas adequadas, respeitar o diretor e o ensaiador, “ouvir suas admoestações com toda a prudência e abster-se de cometer erros”, e “tratar com todo o respeito as damas que tiverem de trabalhar juntamente com o corpo cênico”²⁵⁹.

Em 1877, seis anos depois de sua fundação, a associação mudou os estatutos e o nome – “Associação Beneficente dos Artistas Portugueses” -, passando a ter novas classes de sócios, e deixando de ter “sócios cênicos”. Excluía assim as representações dramáticas de seus objetivos “por haver a prática demonstrado ser inexequível tudo que diz respeito ao dramático”²⁶⁰. Continua a compor-se de membros portugueses em número ilimitado, tendo como presidente honorário o ministro português residente na Corte. Ainda em 1878 foi atendido o requerimento da Diretoria da Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, “a qual foi agraciada por Sua Majestade Fidelíssima com o título de Real, hei por bem aprovar a alteração proposta ao nome da mesma associação, que ora em diante denominar-se-há – Real Associação Beneficente dos Artistas Portugueses”²⁶¹.

A Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos foi criada em 1870²⁶². Composta por ilimitado número de atores e atrizes e de “empregados de certas categorias

²⁵⁸ Decreto n. 4713, de 1º de abril de 1871. Aprova os novos estatutos da Associação Dramática e Beneficente dos Artistas Portugueses, estabelecida nesta cidade in *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1871*. Tomo XXXI, Parte I, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1871, pp. 194-215.

²⁵⁹ Idem. O corpo cênico tinha ainda que comparecer no teatro na hora marcada. E tinha o direito de pedir licença para participar de trabalhos em outras sociedades ou benefícios, queixar-se por escrito de injustiças cometidas pelo diretor cênico e pedir a demissão do diretor cênico por meio de um ofício ao conselho onde expõem seus motivos, estando esse assinado pela maioria do corpo cênico. Os dramas e comédias a serem representados eram escolhidos pela Diretoria (cênica e administrativa), que definia também a “escolha e o contrato das damas” que fossem precisas. Seriam sócios beneméritos dramaturgos, ensaiadores e atrizes que se prestassem a trabalhar grátis para a sociedade. Previa-se a compra de um prédio onde a associação pudesse estabelecer-se, realizando seus ensaios e suas atividades administrativas.

²⁶⁰ Decreto n.6524, de 13 de março de 1877. Aprova os novos estatutos da Associação Dramática e Beneficente dos Artistas Portugueses in *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1877*. Tomo XXV, Parte I e II, vol I, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1877, pp. 193-212.

²⁶¹ Decreto n. 7020, de 31 de agosto de 1878. *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1878*, tomo XLI, Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1879.

²⁶² Decreto n. 4626, de 7 de novembro de 1870. Aprova os estatutos da Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos in *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Tomo XXX, Parte I, Rio de Janeiro. Typ. Nacional.

nos teatros”, tinha como finalidade socorrer seus associados e empregar “todos os meios possíveis para empregá-los quando desempregados”, dando preferência a seus associados do que a qualquer outro artista que não o for. Também socorrendo-os quando estiverem enfermos e impossibilitados de trabalhar; em caso de falecimentos, ajudando nos funerais; e quando estiverem presos. Condição para se associar é ser livre e de bom comportamento, e provar que tem exercido sempre a arte dramática ou os empregos previstos também pelo estatuto. Os sócios tinham dever de “concorrer com seu valimento junto à empresa em que se achar contratado a fim de empregar os sócios desempregados, sem que com isso se prejudique”. A associação aprovou novos estatutos em 1877. Especificando melhor as contribuições e outros direitos e deveres dos associados, os novos estatutos da Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos²⁶³ também enumeram com mais precisão as categorias que poderiam pertencer à associação. Os sócios contribuintes poderiam ser todos os atores e atrizes dos teatros do Império, os pontos e contra-regras, os ensaiadores e diretores de cena, administradores ou empresários, os secretários e fiscais, os cenógrafos, maquinistas e aderecistas, os mestres de guarda-roupa, os autores e tradutores, os maestros e diretores das orquestras das companhias dramáticas, os artistas de belas artes em relação com a arte cênica, e os fornecedores de empresas teatrais (limitados à especialidade dos gêneros para o uso cênico). A venda de bilhetes para os espetáculos da associação fazem parte dos procedimentos comuns a outras sociedades. Previa-se ainda como obrigação do presidente e da diretoria nomear uma comissão para cumprimentar todos os artistas célebres, ou companhias de qualquer gênero que aportassem na cidade, solicitando-lhes apoio para a sociedade, o mesmo com os empresários ou diretores de teatro da corte, a fim de obter donativos, e, no caso de merecerem, solicitar-lhes um título de sócio benemérito.

1870, pp. 583-593. As mulheres não podiam ser votadas para cargos na associação. O estatuto prevê a possibilidade de atrasos nos pagamentos em caso de artistas que estejam fora da corte, provavelmente em temporadas e viagens. As beneficências incluíam desde recursos médicos e de botica, pensão familiar e beneficência fora da Corte se necessário.

²⁶³ Decreto n.6591, de 27 de junho de 1877. Aprova os novos estatutos da Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos in *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Tomo XXV, Parte I e II, vol I, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1877, pp 457-468.

A criação da Associação Dramática e de Socorros mútuos D. Luiz I²⁶⁴ foi aprovada por decreto em 19 de abril de 1873. Era aberta a sócios de qualquer nacionalidade e previa 4 classes de sócios – contribuintes, cênicos, beneméritos e remidos. Admitia sócios de qualquer profissão, mas previa punição para aqueles que abandonassem os meios de vida com os quais se inscreveram na associação e não se entregassem a uma ocupação honesta. Tinha por objetivo socorrer seus membros na enfermidade ou quando impossibilitados de trabalhar, com a quantia de 15\$000 mensais, quando seu fundo atingisse 10.000\$000, e na medida do possível enquanto ainda não atingisse seu fundo. Para isso recolhia a contribuição mensal de 1\$000 de seus sócios. Era seu objetivo também “dar espetáculos dramáticos em qualquer teatro, que maior vantagem oferecer à Associação, em benefício aos seus cofres”. Para isso mantinha um corpo cênico de 16 membros, exclusivo da Associação, escolhidos entre os sócios. Os sócios do corpo cênico eram isentos das mensalidades e quotas de bilhetes, e escolhiam o seu Ensaaiador ou Diretor Cênico, que, por sua vez escolhia os dramas ou comédias (de acordo com a administração) e distribuía os papéis entre os atores. Era obrigação deles comparecer a todos os ensaios e aceitar os papéis que lhes fossem conferidos. Em suas disposições gerais a associação ainda previa a realização de um espetáculo anual extraordinário cujo fundo seria dividido em partes iguais: um entregue a alguma instituição de caridade portuguesa e a outra entregue ao governo brasileiro para ser aplicada na alforria de escravos. As mulheres, no entanto, estavam excluídas da administração.

A mesma preocupação classista continuava pelos anos 90, agora envolvendo a geração de contemporâneos e companheiros de Arthur Azevedo, mais maduros e preocupados com o tema. A Caixa Beneficente Teatral é mencionada inúmeras vezes por Arthur Azevedo em seus folhetins de *A Notícia* da década de 90. Com pouco mais de um mês de existência em maio de 1896, teria feito o enterro do “malogrado ator Bernardo Lisboa” alguns dias depois de sua fundação. Conta Arthur: “A idéia da criação dessa caixa partiu do ator Vicente Rodrigues, a quem chamam nos teatros o *Vicente Maluco*, talvez porque muita gente considere maluquice ter bom coração e viver menos para si que para os outros. Foi um corista, o Dias, o primeiro a quem Vicente comunicou a sua idéia, à qual se

²⁶⁴ Decreto n.5261, de 19 de abril de 1873. Aprova os estatutos da Associação Dramática e de Socorros mútuos D. Luiz I in *Coleção das Leis do Império do Brasil de 1873*. Tomo XXXVI, Parte II, vol I, Rio de

associaram, antes de mais ninguém, os atores Cruz Gomes e Francisco Mesquita. Este último tem sido de uma atividade e de um entusiasmo comunicativos. À assembléia dos sócios fundadores concorreram mais de sessenta pessoas, que elegeram a seguinte diretoria provisória: Dias Braga, presidente; Moreira Sampaio, vice-presidente; Francisco de Mesquita, 1º secretário; Nazareth, 2º secretário; José Sebastião da Silveira (o Juca do Recreio), tesoureiro; Vicente Rodrigues, procurador (...) Até o final do corrente mês será convocada uma assembléia geral dos sócios para aprovação dos estatutos e eleição da diretoria definitiva. A associação tem por fim fundar uma enfermaria para doentes e um asilo para inválidos. Criará uma biblioteca especial e um arquivo de peças de teatro impressas e manuscritas. Estabelecerá também uma agência de empregos, e mais tarde – quem sabe? – uma escola. Ainda não tem casa; funciona provisoriamente no Lucinda, em local graciosamente cedido pelo proprietário desse teatro. Tem já um capital realizado de 5:000\$, sem contar o produto da grande matinê dada em seu benefício no último Domingo, em São Paulo, pelos artistas da companhia Ismenia dos Santos”. No domingo seguinte haveria outra, no Recreio Dramático, também em seu benefício, e para 24 de agosto, aniversário da morte de João Caetano, preparava-se com o mesmo fim um grande festival, que se realizaria no teatro Lírico.²⁶⁵ A Caixa Beneficente Teatral teve sede também na sala de frente da fachada do Teatro Recreio, chegou a construir um grande jazigo no Cemitério do Caju para seus associados, reuniu grandes nomes do teatro entre autores, diretores de cena, contra-regras etc, tendo se enfraquecido paulatinamente e desaparecido junto com o Teatro que a abrigava²⁶⁶.

Quando morreu Vicente Rodrigues, um dos fundadores da Caixa Beneficente Teatral que depois largou a carreira de ator para tornar-se o cobrador da associação, Arthur Azevedo escreveu um longo obituário que revelava como a entidade se valia da intenção do apoio mútuo dentro da classe artística²⁶⁷. Fora do mundo teatral pouca gente o conhecia, lembra Arthur, porque ele no teatro nunca passara do pano de fundo, tendo sido sempre corista. Para exercer sua função ganhava um ordenado menor do que o que tinha no teatro

Janeiro, Typ. Nacional, 1874, pp. 235-248.

²⁶⁵ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 mai., 1896.

²⁶⁶ Cf. Daniel Rocha, “Tentativas dos artistas dramáticos para se unirem numa associação de classe” in *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1983, p. 27. O autor é apresentado como membro da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais)

²⁶⁷ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 17 de março de 1898.

“pedindo o suficiente para ter um quarto onde dormisse e uma mesa onde comesse”. A entidade devia muito a ele, diz Arthur: “Graças à sua excessiva atividade, às suas incríveis diligências, à sua dedicação inexcedível, angariando sócios e donativos, promovendo espetáculos e fintando empresários em benefício da Caixa, conseguiu esta uma prosperidade relativa”. Mas o traço que Arthur mais enfatiza em Vicente Rodrigues é a forma como ele amparava e acompanhava pessoalmente os colegas enfermos: “não os abandonava um instante, levando-lhes remédios, dinheiro, carinho e consolações”. Arthur que ficara três dias em casa enfermo, recebeu de pronto sua visita: “Pobre Vicente! – vi o seu cadáver estendido sobre uma pequena cama de ferro, em que mal chegava, entre uma parede e os tabiques do quartinho de casa de pensão onde morreu (...) Nem um parente! Ele não tinha mais ninguém neste mundo, e no entanto só vivia para os outros”.

Se a atividade artística era difícil para muitos atores que tinham feito um grande nome, o que dizer dos inúmeros que continuaram no anonimato. Tendo encontrado no palco um lugar para a profissionalização, nem sempre encontraram ali algo mais do que uma forma de sobrevivência. Arthur Azevedo, que tinha intimidade incomparável com o cenário teatral do Rio de Janeiro, era suficientemente sensível para registrar em sua coluna de *A Notícia* histórias sobre personagens não tão ilustres quanto as grandes e pequenas estrelas e os grandes e pequenos empresários. Por isso podemos ser apresentados a personagens como Jacinto de Sousa, quando de seu falecimento em 1898: “Ninguém o conhece: foi um simples corista, e ultimamente era aproveitado, pela empresa do Apolo, para ligeiros papéis, que ele tratava de fazer sobressair pela caracterização. Era um artista de futuro, mas tão boêmio, tão desordenado, que a sua morte pode ser considerada um suicídio. Era um dos muitos que, sem ter absolutamente razão para isso, dizia mal da nossa Caixa Beneficente, que outra coisa não tem feito senão enterrar mortos e curar enfermos. Ainda assim, a Caixa – abandonada por ele – não quis abandonar o seu cadáver”²⁶⁸. Mencionando inúmeros atores em atividade que conheceu, Sousa Bastos, em sua *Carteira do artista*, nos apresenta também outros personagens anônimos para a história, como Joaquim Pereira de Araújo, mais um dos meninos portugueses que migraram para o Brasil atrás de algum futuro e o encontraram na carreira de ator. Nascido em Portugal, em 1844, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1856. Ator da companhia de Furtado Coelho, iniciou na

mágica *A Coroa de Carlos Magno*, em 1871. Tendo sido fundador de tipos e também amador dramático, foi um dos membros que buscou alguma segurança na Associação dos Artistas Portugueses²⁶⁹.

Chama a atenção a iniciativa de uma empresa teatral como a Companhia Eden Theatro, criada em 1891, conhecida no capítulo anterior, que, talvez pela presença mais marcante de componentes da classe artística entre os sócios, Jacintho Heller, Oreste Coliva e alguns atores, instituiu um fundo beneficente, de aposentadoria e de pensão “em favor dos artistas e suas famílias”, como indicava o parágrafo primeiro de uma reforma estatutária discutida em reunião de 25 de agosto de 1891²⁷⁰. O fundo seria constituído pelo que se apurasse em um benefício realizado de quatro em quatro meses com esse fim a cargo da diretoria, pela metade do que se apurar nas multas pelas faltas dos artistas e empregados, 3% sobre o primeiro ordenado de cada artista contratado pela diretoria, pelos donativos que diretoria e artistas conseguirem angariar, e ainda uma quantia que a diretoria arbitrar semestralmente (provavelmente diante da aferição dos lucros).

Outras tentativas de organização da classe artística se deram ainda antes da criação da legendária Casa dos Artistas em 1918. Uma das mais significativas se deu em 1911 com a fundação da Associação dos Artistas Dramáticos Brasileiros²⁷¹. A primeira diretoria era presidida por famoso encenador Adolfo de Faria. Pelos Estatutos publicados em 21 de outubro, e fruto de uma Assembléia Geral da classe realizada em 12 de outubro, a associação seria composta por número ilimitado de “atores, atrizes, ensaiadores, pontos, contra-regras-atores e secretários-atores”. O sócio deveria ser brasileiro, mas estabelecia-se que “os artistas de nacionalidade portuguesa, feitos nos teatros do Brasil, serão considerados atores brasileiros”. Os estrangeiros poderiam ser sócios se tivessem pelo menos três anos de permanência no Brasil exercendo a profissão e representando em língua portuguesa. A associação visava promover, auxiliar e defender os interesses de seus associados, promovendo “a união da classe e sua elevação moral”. Entre seus objetivos estava a fundação de uma Caixa de Crédito Limitado, colocação dos artistas

²⁶⁸ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 2 de dezembro de 1898.

²⁶⁹ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 597.

²⁷⁰ Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia Eden Teatro, 2 de julho de 1891 e 25 de agosto de 1891. Livro 65. Registro 1708. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

²⁷¹ Cf. Daniel Rocha, “Tentativas dos artistas dramáticos para se unirem numa associação de classe” in *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1983, pp. 26-27

desempregados, ajuda aos autores nacionais a fazer a cobrança dos direitos de representação, ação junto às instâncias federais, estaduais e municipais na defesa dos interesses da classe de regulamentar a duração de temporadas das Companhias estrangeiras na capital. A mensalidade seria de 3 mil réis mensais, sendo remido o sócio com 100 mil réis aplicados. Delegados nomeados pela associação representariam os interesses dos associados em cada teatro da capital e nos estados em que houvesse excursões. Pretendia-se no futuro, quando alcançasse 150 contos de réis construir um teatro na capital, o Teatro Nacional, que abrigaria exclusivamente companhias “puramente nacionais”. Exigia-se dos sócios solidariedade no caso de dispensas injustificadas de seus pares associados e punia com exclusão o associado que aceitasse “contrato em Companhias Forasteiras que explorem o gênero de espetáculos por sessões”.

Em 1915, o empreendedor escritor português Luiz Galhardo procurou organizar uma Federação das Classes Teatrais, reunindo o maior número possível de artistas e colaboradores. Uma reunião no Palace Teatro em 9 de dezembro de 1915 levou o projeto adiante. Organizaram-se diversas comissões: de autores e críticos, de artistas, de artistas auxiliares, de artífices, coristas, chegando aos auxiliares de escritório e porteiros: “Antes de terminado o ano estavam redigidos os Estatutos, mas as divergências surgiram. Luiz Galhardo era acusado de estar levantando a classe contra o empresário José Loureiro (então dominando as empresas locais). Tudo se agravou com o fracasso financeiro das duas iniciativas de Galhardo (no Palácio Teatro e no Teatro da Natureza). Luiz Galhardo voltou para Portugal, diante da falência de seus empreendimentos. A ambiciosa Federação das Classes Teatrais morreu no nascedouro”²⁷². Em 1916 houve ainda a criação da Academia Dramática Brasileira de Teatro e finalmente em 1918 a criação da Casa dos Artistas, dirigida por Leopoldo Fróes, onde muitos famosos e ex-famosos terminaram suas carreiras. O prédio cedido para a construção do Retiro dos Artistas, em funcionamento até hoje, foi oferecido por Fred Figner, da Casa Edison.

As disputas entre Jacintho Heller e Rose Meryss em 1884 envolviam as questões de contratos, mas também pareciam ter algumas outras motivações, mais difíceis de compreender. Os fatos que se deram e os motivos alegados aparecem em documentação anexada ao processo. Mas as verdadeiras motivações não se esclarecem, principalmente

quando numa série de artigos Heller e Rose polemizam através da imprensa. Nestes, Rose alega interesses escusos de alguém dentro da companhia, um certo “poder oculto”, de quem ela preferia não revelar o nome, que estaria empenhado em que ela não permanecesse no Brasil. Como vimos anteriormente, através dos depoimentos de testemunhas e dos envolvidos no caso, a insatisfação justificadamente tomou conta dos artistas e empregados das companhias, que se recusavam a se sujeitar a contratos sob aquelas condições, mas uma disputa interna à companhia, que colocava a sua primeira atriz em confronto com, provavelmente, o primeiro cômico, estendeu-se até o empresário Heller, sob a forma de exigências contratuais verbais não cumpridas. Tendo usado isso para efetivamente atender propostas de melhores vencimentos nas companhias dos concorrentes de Heller, Meryss, propositadamente ou não, contribuía para a o fim da tentativa de cartelização.

Diante do que entendia ser um pedido de dispensa da atriz da Phenix, Jacintho Heller notificou Rose para receber em 24 horas, sob pena de depósito, 180 mil réis, para final ajuste de contas²⁷³. Rose alegou que não se despediu da Companhia mas foi despedida. Logo que foi demitida Rose foi para os jornais e manifestou as circunstâncias que a teriam surpreendido. Ela dizia que era credora de 300 mil réis e não 180, pois compareceu ao teatro para continuar “no desempenho de seus deveres”, até o momento em que foi despedida. “A suplicante, porém, não leva a sua equanimidade a ponto de fazer os sacrifícios de seus honorários em proveito de um empresário que mais uma vez mostrou-se pouco escrupuloso na solução de seus compromissos”, ela diz. “E não se peja o suplicado de levar até a presença de Vossa Excelência a simulação com que tem procedido neste negócio, pois que requerendo a notificação da suplicante para receber o que a sua generosidade ditou dar à suplicante, em vez da importância de uma quinzena vencida, pediu igualmente que a suplicante declarasse em juízo se continuava a fazer parte da empresa do suplicado sob as mesmas condições! Isto seria simplesmente irrisório se não fosse indigno de figurar ante Vossa Excelência, que medindo o alcance do que foi requerido, desprezou

²⁷² Idem p. 27

²⁷³ Estão anexados ao processo, das páginas 100 à 114, certificados emitidos pelo escrivão da 2ª Vara do Juízo Comercial sobre o conteúdo dos autos de notificação para depósito, em que é notificante Jacintho Heller e notificada a atriz Rose Meryss.

esta parte, limitando o seu jurídico despacho quanto ao depósito. Em vista do exposto, protestando a suplicante fazer saber os seus direitos pelos meios legais...²⁷⁴.

Entre as testemunhas apresentadas para depor a favor de Rose Meryss, em 9 de julho, está o francês Augusto Bartel, 37 anos, casado, negociante, dono dos botequins internos do Teatro de Santana. Ele disse que, por estar no teatro todas as noites, encontrou com Rose em 11 de junho e perguntou-lhe se tinha se demitido. Ela disse que não e que estava pronta para o trabalho, até que fosse dito por Heller que ela não fazia mais parte da Companhia. Tendo ela comparecido ainda três ou quatro dias mais. Ele teria perguntado a ela, por que o Frederico, contra-regra, teria lhe dito que ela se demitira. Também Marcelino Ribeiro Barbosa, português, 40 anos, casado, negociante, disse que estando no Teatro em meados do mês anterior, era lá público e notório que ela tinha sido despedida. Isto acontecera quando estava sendo travada pelos jornais a polêmica entre Rose e Heller. O Conde de Herzberg, alemão naturalizado brasileiro, 61 anos, casado, negociante, disse que em 11 de junho, assistindo ao espetáculo no Santana, conversou com Rose que se achava no Jardim do teatro e nada lhe constava sobre sua despedida. Soubera depois que ela teria sido despedida por Heller, motivado por intrigas; que ela fora substituída por uma outra atriz na peça que se encenava e na qual ela estava trabalhando e que o que ouvira dizer confirmara-se em seguida pela polêmica travada pela imprensa entre os dois. Na noite em que ele foi ao teatro não se deu a ópera em que Rose atuava, mas sim *Os sinos de Corneville*. Joaquim José dos Santos Bastos, português, 35 anos, fiscal do Teatro Príncipe Imperial, disse que em 11 de junho ele estava na casa de Sousa Bastos na rua Riachuelo quando chegou Heller e comunicou a Sousa Bastos que tinha despedido a Rose, respondendo este que ela era necessária à empresa e que ele procurasse harmonizar-se com ela. Heller disse que não poderia aturá-la por causa do seu caráter e pelas suas exigências. Disse que sabia que Rose apresentou-se para trabalhar até o dia 15 e que ela fora contratada no teatro dirigido por Sousa Bastos, não sabendo se havia contrato ou não.

O próprio Sousa Bastos foi testemunhar em favor de Meryss em 11 de julho. Com 39 anos, viúvo, sendo sua ocupação profissional a de empresário do teatro Príncipe Imperial. Sousa Bastos disse que no dia 11 fora procurado por Heller em sua casa, e que este lhe dissera que tinha despedido Rose porque não podia mais suportá-la; que Rose não

²⁷⁴ Idem, 22 de julho de 1884.

Ihe fazia falta, por isso havia ele, quando distribuído a peça então em cena, dado o mesmo papel para artista Massart (Christina Massart era belga; nascida em 1868, estreou no Alcazar no Rio em 1880; em 1882 estreou em português na Companhia do Sousa Bastos no Príncipe Imperial, depois disso atuou em diversas companhias, sempre em português e com sucesso²⁷⁵). Disse que outras pessoas testemunharam esse encontro: o ator Correa, Santos Bastos e Julio Pinto Monteiro. Afirmou também que, posteriormente, encontrando-se com o artista Vasques e interpelando-o a respeito da polêmica travada na imprensa entre os dois, este artista lhe dissera que não compreendia a razão porque Heller não declarava haver despedido a artista. Depois, conversando com a Rose na casa dela no dia 13, ela lhe disse não saber de nada oficialmente, e que soubera por diversas pessoas que ela se apresentou dias depois e só no dia 16 é que se retirou do seu camarim os objetos que lhe pertenciam. Na sentença do processo de notificação para depósito, de 12 de setembro de 1884, também anexada aos autos do processo maior em 24 de outubro de 1884, conclui-se que foi ela despedida e não se despediu, e determinou-se sobre o montante que lhe cabia

1. Heller

“Tendo deparado com uma publicação de Mlle. Rose Meryss, em que declara não se ter despedido de meu teatro, vou explicar ao público, em poucas palavras, o que se passou entre mim e essa senhora.

Tendo chegado a esta Corte essa atriz, que já tinha feito o ano passado uma pequena estação no meu teatro, era natural que eu a convidasse a fazer outra vez parte de minha companhia; ficou tudo tratado, e tudo correndo regularmente até a data em que essa atriz fez o seu *benefício*.

Seis ou oito dias depois Mlle. Rose Meryss pediu-me que fosse à sua casa pois que precisava falar-me sobre as condições de seu contrato.

Não devia ter ido porque nada tinha a tratar, visto ela ter feito um contrato verbal, por um ano; porém por delicadeza acedi ao convite e fui.

Envergonho-me de declarar em público a maneira pouco delicada porque fui tratado por essa senhora.

²⁷⁵ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., pp. 591-592.

As exigências eram tais e de tal forma que tive de por em guarda os interesses da empresa que dirijo.

Uma das exigências dessa senhora era o seguinte: que em todos os espetáculos em que ela tomasse parte o seu nome viria no cabeçalho do anúncio em letras grandes da seguinte forma: *Espetáculo em que toma parte a primeira atriz cantora Rosa Meryss*, declarando nessa ocasião que não cederia nem uma linha dos apontamentos que ela tinha feito em um *pedaço de papel*.

Fiquei de lhe dar uma resposta.

No dia seguinte, no escritório do teatro fiz-lhe ver que não podia aceitar essa imposição, que ia diretamente ofender os artistas que me acompanham há quatorze anos e cujo merecimento o público tem consolidado.

Não trabalho mais!

Foi a resposta dessa senhora, saindo bruscamente do mesmo escritório, onde o eco das suas frases finais, desmentindo a delicadeza do seu sexo, não primaram pela boa educação.

Já vê o público que não despedi Mlle. Rose Meryss.

Como despedir uma artista que tanto brilho dá às representações do meu teatro?!

O que fiz foi unicamente zelar os interesses do teatro e salvar a dignidade da minha companhia dos botes de um orgulho mal entendido.²⁷⁶

2. Rose Meryss

“À minha declaração, restabelecendo a verdade dos fatos, veio hoje responder o Sr. Jacintho Heller; mas por uma forma comprometedora para si, não se recordando ao menos de que em meu poder existem uma carta e um telegrama, onde se me pediu a minha volta ao Rio de Janeiro para continuar as representações do *Boccacio*. O Sr. Heller sabe que

²⁷⁶ Jacintho Heller, “Teatro Santana”, 15 de junho de 1884, *Jornal do Commercio*, p. 3.

eu não vim ao acaso a esta Corte, mas cedi às suas insistências para reentrar no Teatro Santana.

Que tudo ficou tratado por essa ocasião é bem verdade; mas a minha boa fé fez com que as palavras não fossem reduzidas a escrito, e por isso agora o Sr. Heller chama novas *exigências* ao que eu apenas pedi como cumprimento do contrato verbal que fizemos.

Quem me conhece não poderá por um momento supor que em minha casa eu tratasse o Sr. Heller de forma que ele se envergonha de o referir. O modo por que eu, sendo uma senhora, fui tratada no escritório da empresa do Teatro Santana é já do domínio do público e nem os próprios empresários se pejam de o confessar.

Sei que já desceram até caluniar-me, atribuindo-me palavras que nunca proferi e fazendo supor que eu desrespeitara os meus colegas, pelos quais conservei sempre a consideração que mutuamente nos devemos.

Esta arma é muito usada naquele teatro e sempre empregada quando um artista é despedido.

No artigo do Sr. Heller há, felizmente para mim, duas declarações importantes: a de que me disse que não cumpria as condições de contrato verbal que comigo tinha e portanto *me despedia*, e a de que eu sou *uma artista que grande brilho dava às representações do seu teatro*.

O Sr. Heller premeditara, e esta é a verdade, para satisfazer quaisquer caprichos, obrigar-me a sair da sua companhia, e a prova é que há muito tratava particularmente da minha substituição no papel de Príncipe Encantador da *Gata Borralheira*.

O público que avalie o proceder da empresa do teatro Santana e me faça a justiça que mereço.

No fim de tantas e tão tristes submissões para com outros artistas, depois de passar tantas vezes pelas *forças caudinas*, só agora se lembrou o Sr. Heller de, à última hora, *zelar os interesses da empresa*, faltando ao contrato que comigo tinha e despedindo-me do teatro tão desleal como descortemente.²⁷⁷

3. Heller

“Longe de comprometer-me, as minhas explicações vieram confirmar a deslealdade com que Mlle. Rose Merrys quer defender-se do seu procedimento, cuja reprovação é geral.

O que provam a minha carta e o meu telegrama?

Desejo ardente de eu ter na minha companhia, onde o seu talento como o de outros tantos artistas da minha empresa, conquistou um lugar de primeira ordem.

Mlle. Rose Merrys recebendo a minha carta e o meu telegrama, esqueceu-se de fazer-me as exigências que já expliquei no meu artigo passado.

Depois de sete meses do seu contrato verbal e de fazer o seu *benefício* é que se lembrou além de outras *gentilezas*, a célebre questão das letras grandes no cabeçalho do anúncio.

A sua substituição na *Gata Borracheira* foi feita depois da sua *despedida*.

Que fazer depois dessa declaração? Retirar a mágica de cena? Comprometer os interesses da empresa que dirijo?

Não.

O teatro não pode sujeitar-se a caprichos dessa natureza.

Para que o teatro nada sofresse e o público não ficasse privado das representações da *Gata Borracheira* pedi a Mlle. Massart que a instâncias minhas estudou o papel de Príncipe Encantador em cinco dias.

Esta medida administrativa, em nada altera a consideração que tenho pelos seus méritos, e a prova é que a fiz substituir por uma outra atriz de igual merecimento e com a mesma estima pública.

Mlle Rose Merrys teima em dizer que foi despedida; parece haver nessa teimosia uma *segunda intenção*. Por que será?

O público conhece-a bem.

Mais tarde e em outro lugar discutirei esse ponto.

²⁷⁷ Rose Meryss, “Teatro Santana”, 16 de junho de 1884, *Jornal do Commercio*

Por enquanto torno a repetir, não despedi Mlle. Rose Merrys, o que fiz foi unicamente zelar os interesses do teatro e salvar dignidade de minha companhia dos botes de um orgulho mal entendido.

As minhas *tristes submissões* e o ter passado tantas vezes pelas *forças caudinas* provam a minha paciência como empresário para com certas vaidades balofas onde o pedantismo e a petulância estão escritos no orgulho de uma tabuleta em letras gordas.

O orgulho deve ser respeitado quando o querem humilhar, porém torna-se vil desde que pretende humilhar os outros.

Não volto à imprensa.

É esta a minha última resposta a Mlle. Rose Merrys”²⁷⁸

4. Rose Merrys

“A resposta do Sr. Heller ao meu artigo eu já esperava; algumas banalidades como pretexto para dizer; *não volto mais à imprensa.*

É este o refúgio dos que não têm razão nem talento para fingirem que têm.

Eu faço justiça ao Sr. Heller. Ele de mota próprio não teria vindo à imprensa; mas se o *poder oculto* daquela casa ainda uma vez o obriga a mais esta *triste mascarada*? Porque é preciso que o saibam os que porventura o ignorem: o Sr. Jacintho no teatro Santana não é a cabeça que pensa, mas simplesmente o braço que o medo obedece.

Francamente, o artiguete assinado pelo Sr. Heller não merece uma resposta, tão banal ele é.

Quer o Sr. Jacintho saber o que provam a tal carta e o tal telegrama? Provam que o senhor mentiu quando, no seu primeiro artigo, afirmou *que eu viera ao acaso ao Rio de Janeiro e só depois de aqui estar me convidou para o seu teatro.* Felizmente foi o senhor mesmo que veio perante o público, que o admira, desdizer-se do que afirmara, e mostrar que a mentira e a calúnia não são frutos que lhe amarguem.

²⁷⁸ Jacintho Heller, “Teatro Santana”, 17 de junho de 1884, *Jornal do Commercio*

E, nesta questão da carta e do telegrama, note-se que há todo valor, pois não são obra do Sr. Heller; mas sim do *poder oculto*, o empresário verdadeiro do teatro, cujo nome declinarei se preciso for.

Repito o que sempre lhe disse: apesar de haverem terminado os seis meses do meu contrato verbal, nenhuma nova exigência fiz, mas pedi apenas o cumprimento das cláusulas convencionadas e a que a empresa do Santana andou sempre fugindo com pretextos fúteis. O meu nome apareceu sempre nos anúncios em primeiro lugar. Só ultimamente entenderam que o deviam retirar. Se no fim dos seis meses do contrato verbal não reclamei logo energicamente contra a falta do cumprimento das cláusulas foi porque receei que nem mesmo me desse o *benefício*, que muito antes me deveria ter sido concedido. Quem falta a uma condição, falta a todas.

Diz o Sr. Heller, com a maior desfaçatez, que a minha substituição, na *Gata Borralheira*, foi feita depois de me terem despedido! Oh! Sr. Jacintho! Pois não sabe toda a gente de sua casa e muitas de fora que o meu papel estava, de há muito, sendo estudado por outra artista, e que a própria música foi escrita para outra voz, que não a minha? Às vezes é bom mentir, mas não com tal desplante.

O Sr. Heller estava no direito de fazer a substituição para, como diz, *não privar o público da Gata borralheira*, e mesmo despedir-me do seu teatro; mas nunca deixando de cumprir as obrigações do seu contrato e os deveres da delicadeza e honestidade.

Não fui eu que tive *segunda intenção* quando afirmei que fui despedida. Foi o Sr. Jacintho, ou antes, foi o *poder oculto* que pretendia que eu deixasse de trabalhar no Rio de Janeiro. Efetivamente o público entende bem a questão, que, mais cedo do que os Srs. Empresários do Santana pensam, vai ser discutida.

É tão contraditório e disparatado o artigo do Sr. Heller, que, ao mesmo tempo que afirma que *me não despediu*, confessa que não cumpriu as condições do meu contrato, expulsando-me dessa forma para, segundo diz, *zelar os interesses do teatro e salvar a dignidade da companhia*.

Aconselho o Sr. Jacintho a não assinar artigos onde a lógica e até a gramática são postas à torturas.

Fala o Sr. Heller na sua *paciência*. Ninguém lh'o nega; é qualidade que todos lhe reconhecem.

Ao entrar na questão do *pedantismo*, o público que avalie de que lado está. O meu nome de artista, que na capital da França tem sido aclamado, como posso provar com o meu álbum, onde conservo as opiniões de críticos ilustres, não pode de certo figurar em letra minúscula ao lado do nome de qualquer ignorantão analfabeto.

É falsíssimo que eu pretendesse humilhar alguém. Respeito todos os meus colegas na sua posição; quero que respeitem a minha. Felizes daqueles que podem ter orgulho. O Sr. Jacintho apenas pode aspirar ao reino do céu.

Não termino como o Sr. Heller. Voltarei à imprensa quantas vezes for preciso para responder sobranceira aos ataques traiçoeiros da deslealdade e da calúnia.”²⁷⁹

As cartas trocadas entre Meryss e Heller nos interessam por revelações como o fato de ter ela regressado da Europa a convite de Heller para a reencenação de *Boccacio* um ano depois; pela falta de um contrato assinado, que mais uma vez possibilitava que as partes discordassem sem que houvesse meio de averiguar o acordado entre elas; pelo fato da exigência de Meryss que mais gerou polêmica ser a exigência que o seu nome viesse no cabeçalho do anúncio em letras grandes da seguinte forma: “*Espetáculo em que toma parte a primeira atriz cantora Rosa Meryss*”. Heller negou porque julgava que ia ofender os artistas que o acompanhavam há quatorze anos e cujo merecimento o público tinha consolidado. Eis aqui uma pista quanto ao motivo que desencadeou o desentendimento. A tal eminência parda da companhia provavelmente estaria entre os seus velhos integrantes. “Como despedir uma artista que tanto brilho dá às representações do meu teatro?! O que fiz foi unicamente zelar os interesses do teatro e salvar a dignidade da minha companhia dos botes de um orgulho mal entendido”, diz Heller. Sobre esse tema Meryss diz que “já desceram até caluniar-me, atribuindo-me palavras que nunca proferi e fazendo supor que eu desrespeitara os meus colegas, pelos quais conservei sempre a consideração que mutuamente nos devemos”. E acrescenta: “No fim de tantas e tão tristes submissões para com outros artistas, depois de passar tantas vezes pelas *forças caudinas*, só agora se lembrou o Sr. Heller de, à última hora, *zelar os interesses da empresa*, faltando ao contrato

que comigo tinha e despedindo-me do teatro tão desleal como descortesmente”. Um desentendimento entre a atriz e algum, ou alguns, membros da Companhia do Santana, parece estar por trás dessas palavras. Como quando Heller diz que ela tentava se defender de um procedimento “cuja reprovação é geral”. E sobre sua submissão para com outros artistas, diz Heller: “As minhas *tristes submissões* e o ter passado tantas vezes pelas *forças caudinas* provam a minha paciência como empresário para com certas vaidades balofas onde o pedantismo e a petulância estão escritos no orgulho de uma tabuleta em letras gordas (...) O orgulho deve ser respeitado quando o querem humilhar, porém torna-se vil desde que pretende humilhar os outros”.

Rose reforça suas provocações quando diz que ele “de mota próprio” não teria vindo à imprensa: “mas se o *poder oculto* daquela casa ainda uma vez o obriga a mais esta *triste mascarada*? Porque é preciso que o saibam os que porventura o ignorem: o Sr. Jacintho no teatro Santana não é a cabeça que pensa, mas simplesmente o braço que o medo obedece.(...) E, nesta questão da carta e do telegrama, note-se que há todo valor, pois não são obra do Sr. Heller; mas sim do *poder oculto*, o empresário verdadeiro do teatro, cujo nome declinarei se preciso for. (...) O meu nome apareceu sempre nos anúncios em primeiro lugar. Só ultimamente entenderam que o deviam retirar.(...) Não fui eu que tive *segunda intenção* quando afirmei que fui despedida. Foi o Sr. Jacintho, ou antes, foi o *poder oculto* que pretendia que eu deixasse de trabalhar no Rio de Janeiro. Efetivamente o público entende bem a questão, que, mais cedo do que os Srs. Empresários do Santana pensam, vai ser discutida”. E concluindo: “Ao entrar na questão do *pedantismo*, o público que avalie de que lado está. O meu nome de artista, que na capital da França tem sido aclamado, como posso provar com o meu álbum, onde conservo as opiniões de críticos ilustres, não pode de certo figurar em letra minúscula ao lado do nome de qualquer ignorantão analfabeto.(...) É falsíssimo que eu pretendesse humilhar alguém. Respeito todos os meus colegas na sua posição; quero que respeitem a minha. Felizes daqueles que podem ter orgulho. O Sr. Jacintho apenas pode aspirar ao reino do céu”.

Curiosamente não são reveladas as verdadeiras motivações por trás de alguns ataques. Problemas com atores da companhia, que não concordavam com o destaque dado ao seu nome nos espetáculos. Ela não queria ver seu nome em letras minúsculas ao lado de

²⁷⁹ Rose Meryss, “Teatro Santana”, 18 de junho de 1884, *Jornal de Commercio*, p. 2

um “ignorantão analfabeto”. Os desdobramentos do episódio fazem-nos pensar que o ator a que Meryss se refere talvez seja Guilherme de Aguiar, um dos principais cômicos da companhia ao lado de Vasques, e reconhecidamente iletrado, enquanto Vasques era também escritor, ainda que “carpinteiro”. É aliás bastante provável que entre a primeira atriz-cantora e o primeiro cômico houvesse algum tipo de disputa em torno do destaque a seus nomes no contexto das produções. Como veremos, era justamente sobre esses atores que se assentava boa parte da fórmula de sucesso das revistas, mágicas e operetas. Uma exigência desse tipo por parte de Rose Meryss, aliada a ofensas pessoais em torno do caráter pouco letrado de seus pares cômicos, poderia gerar uma crise desse no seio da companhia.

Outra motivação parece ser essa do “poder oculto”, do verdadeiro empresário, como sugere Rose. Seria algum investidor ou proprietário da casa contrário, por algum motivo, à sua permanência na companhia? Seria algum dos atores com forte influência na Companhia? Fica claro, no entanto, que motivações pessoais, relacionadas ainda a questões contratuais e práticas regulares no contexto das produções teatrais, como hierarquias de elenco e demais, somaram-se a motivações de caráter mais geral, num contexto de tensionamento entre múltiplos interesses - de empresários, artistas, empregados, investidores, imprensa, público, escritores etc. -, resultando num conflito explicitado publicamente e que levou colaborou para o fracasso a tentativa de cartel estabelecida pelos empresários.

Alguns meses depois, no entanto, Heller e Meryss voltavam a trabalhar juntos. Valentim Magalhães em sua coluna “Theatros” no periódico *A Semana*, registra que Hermínia Adeliade e Rose Meryss estariam reestreando no Santana, com as remontagens de *Barba Azul* e *Boccacio*²⁸⁰. O também dramaturgo Valentim não deixa de comentar o episódio: “Desta vez a empresa mandou por em letras grandes o nome da distinta atriz cantora, e dispensou-lhe aquele adjetivo. O público deve lembrar-se que o sr. Heller alegou há tempos que a sra. Rose Merrys despedira-se porque ele fora parco em adjetivos e letras grandes. Se foi verdadeira a alegação devemos felicitar a reentrante por esta cedência da empresa ao seu capricho singularmente feminino, àquela dupla vaidadesinha de mulher e de artista. Enfim, lá estão as letras grandes e o distinta; pouco importa que o sr. Heller esteja

também com o nariz maior e mais distinto”. No mesmo mês de janeiro de 1885, o Santana anunciava uma representação do *Boccacio* exclusivamente em benefício para o ator Guilherme de Aguiar. É o mesmo Valentim Magalhães quem nos conta: “Lá cantou com toda a distinção e letras grandes a sra. Rose Meryss, e lá nos apareceram aqueles soberbos tipos da famosa opereta, representados por Vasques, Mattos, Areas e Guilherme, que tão gostosas gargalhadas têm feito dar nosso público”²⁸¹.

Os donos da cena: estrelas e cômicos

No carnaval de 1896, o Club dos Democráticos exibiu um carro de crítica em seu préstito intitulado *O teatro no Rio de Janeiro*. A descrição é de Arthur Azevedo: “Representava o carro uma espécie de barraca de saltimbancos, onde um palhaço e uma dançarina seminua, que tinha (...) *de quoi s’asseoir*, dançavam ao som de uma orquestra muito rudimentar e muito maxixeira. Em cima da barraca um boneco, representando o ex-ator Martins, trazia na mão um letreiro, dizendo: *Vou regenerar isto*”. O quadro sintetiza os elementos da fórmula que assegura o sucesso das companhias do gênero alegre, ainda que sob o viés da crítica: o cômico, ou antes, o baixo-cômico, representado pelo palhaço; a dançarina seminua, que associava à figura das atrizes-cantoras e estrelas femininas das companhias a imagem das coristas de cafés-concerto; a música de apelo popular representada pela orquestra pobre e maxixeira. O teatro é criticado como uma espécie de barraca de saltimbancos, aproximando-o dos espetáculos de feira e o ator Martins, relacionado à voga do teatro ligeiro, aparece arvorando-se em regenerador da cena apontada como decadente.

A crítica estava afinada com a visão das elites letradas e o próprio Arthur Azevedo concordava com ela: “A crítica é acerba, mas justa. Não me parece que o teatro no Rio de Janeiro seja na atualidade outra coisa senão isso, e a prova é que o público já

²⁸⁰ Valentim Magalhães, “Theatros” in *A Semana*, ano I, n. 1, 3 de janeiro de 1885, p. 6.

²⁸¹ Valentim Magalhães, “Theatros” in *A Semana*, ano I, n. 2, 10 de janeiro de 1885, pp. 6-7

manifesta visivelmente o nojo e a repulsão que essa choldra lhe causa”. Ora, a bem da verdade, não há bem uma repulsa do público ao humor burlesco, ao maxixe e às estrelas femininas das companhias. A tendência identificada na pequena queda no número das produções e na afluência do público parece mais indicar o quadro de diversificação da oferta de diversão urbana, com os music-halls, cafés-concerto, casas de chopp, salas de cinema, que também atraíam o público. Tanto não se pode falar em repulsa que os mesmos ingredientes estarão compondo a programação dos espetáculos em quase todas as suas variantes nas próximas décadas, como na espetacularização das revistas, nos filmes cantantes ou nos music-halls de grande espetáculo²⁸².

Em sua carta a Thomaz Espíúca, de 1887, Xisto Bahia expõe também uma ácida crítica à forma como a arte teatral estava sendo conduzida. Em todos os gêneros há depravação, diz Xisto: “o cômico, esse... aí peço eu pelo desejo de satisfazer, como os mestres de cá, o gosto do público e por isso chegamos a nos tornar canalhas”. E quanto à opereta?: “Um engodo, um mistifório ao sabor do público, que adora de preferência tudo quanto corrompe e decai. Um gênero de arte fácil e sem regras, onde a careta é uma criação e o esgar trejeitoso e descompassado uma especialidade de mérito que toca às raias do gênio! Roma teve cortesãs poderosíssimas para manter e dar brilho ao circo dos Césares! O Brasil, isto é, o Rio de Janeiro, tem meretrizes arruadas e píffias, que mantêm e animam o teatro da opereta”. Xisto diz ao amigo: você saiu na hora certa, quando a decomposição estava começando: “Tu nunca depravaste a arte, nunca deste cambalhotas, tu nunca concorreste para a desmoralização dos teus colegas; ao contrário, foste vítima, como eu, dos gaviões, das rapinas daqui”. Já ele Xisto ficara preso: “Devia ficar, para poder comer e dar de comer aos meus; agitar-me nesta existência dolorosa, para não fenecer à míngua de trabalho. Foi-me necessário agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar

²⁸² “Esse nojo e essa repulsão cresceriam, se o público soubesse o que é o teatro por dentro; se penetrasse nos bastidores e nos camarins, e visse o que lá vai. A hipocrisia, a intriga e a deslealdade moram ali, de cambalhada com os sete pecados mortais”, escreve Arthur Azevedo. A amarga descrição que ele faz do ambiente teatral que freqüentou e alimentou por tantos anos revelam mais as tensões subjacentes ao âmbito das produções dos espetáculos que muitas vezes contrapunham os interesses dos personagens envolvidos: atores, empresários, dramaturgos, tradutores, ensaiadores e todos os demais. Os anos passados nos bastidores da caixa dos teatros deixou-lhe como experiência a desconfiança, que ele aconselha aos jovens escritores que aspiram as glórias fáceis do teatro fluminense: “O mais seguro é vós não fiardes em ninguém”. “Feliz daquele que freqüentou caixas de teatro, respirando os micróbios dos bastidores, e trouxe de lá intactos o seu caráter e a sua inteligência”, conclui ácido o dramaturgo. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 20 de fevereiro de 1896.

o grande salto mortal da opereta”. Atrizes meretrizes e cômicos apresentados como bobos da corte eram para Xisto o retrato cruel do teatro a que se via obrigado a servir.

Vimos que as estrelas femininas, “prima estela”, atrizes-cantoras e os primeiros cômicos eram os personagens centrais das companhias teatrais. O palhaço e a bailarina seminua. As descrições feitas por Xisto Bahia e pelo carro de crítica carnavalesco partilham da mesma visão pessimista e ácida sobre o papel desempenhado por esses personagens ou esperado deles, uma vez que Xisto via-se nessa situação contrariado, agitando os guizos de palhaço ao lado de pífiás meretrizes. “Um gênero de arte fácil e sem regras, onde a careta é uma criação e o esgar trejeitoso e descompassado uma especialidade de mérito que toca às raias do gênio!”, diz Xisto, que resumia a receita da opereta em cambalhotas, palhaçadas e lantejoulas. A cruel autocrítica de Xisto Bahia parecia, no entanto, estar pautada pela mesma visão que alimentava literatos, compositores e críticos que procuravam fazer da ribalta uma linha demarcatória para a expressão de uma arte julgada elevada. Xisto parece, nesse momento, partilhar do juízo que colocava os cômicos do teatro ligeiro no mesmo lugar desqualificado que reservavam aos artistas circenses e das barracas de feira. Era comum na imprensa usar-se a expressão barraca para criticar casas de espetáculo que não fariam jus à designação de teatro. Essa arte de feira, tão menosprezada pelos artistas de elevação, não era uma arte fácil e sem regras, fruto de um esgar espontâneo, como Xisto a julgou, usando as lentes de seus críticos para avaliar sua própria arte.

O ator Brandão em outro trecho de suas memórias²⁸³ procura definir o papel central desempenhado pelo compadre nas revistas de ano, acentuando seu caráter múltiplo, sempre pronto às variações de matizes que o andamento do espetáculo demandasse, como uma “máquina de palavras e opiniões”. Para desempenhar tal papel polifacetado “as qualidades precisas a um ator são muitas”, escreve Brandão: “1° - diversificar-se a todo o instante, segundo a cena episódica que comenta; 2° - conhecer bem as formas de emissão de todo o gênero cômico, a fim de modelar e variar todas as cenas; 3° - dar uma vida constante a todas as cenas, especialmente às mais fracas, preparando as mais forte. Aí deve ter um feitio seu, sugestivo, às vezes burlesco, contrabalançando as condições e inverossimilhanças. Sem essa defesa o ator cai irremediavelmente na monotonia. Nas numerosas revistas que interpretei, procurei obedecer a estas regras em minhas criações,

com uma exceção apenas: no *Tribofe*. O saudoso Arthur Azevedo escrevera para mim um personagem real, o *Seu Euzébio*. Não era o compadre da revista: o verdadeiro compadre era o Tribofe que dava nome à peça, papel feito pelo grande Vasques (...). Ainda que referindo-se exclusivamente a um personagem específico da revista de ano, todo o comentário, mas mais especificamente o segundo item, que se refere ao domínio das “formas de emissão de todo o gênero cômico”, pode ser transposto para o ofício cotidiano dos cômicos dentro dos espetáculos ligeiros. Observamos que um repertório de técnicas, uma arte específica, estava por trás das interpretações cômicas. Não se tratava, portanto, de uma arte sem regras e espontânea, como fez-se acreditar o talentoso Xisto Bahia.

A arte específica do cômico e do baixo cômico era vista pela classe artística como um campo de estudo em que o ator se especializava, e que exigia uma aprendizagem tão apurada quanto a dos atores trágicos. Em suas *Lições Dramáticas*²⁸⁴, de 1861, João Caetano dedica alguns trechos à arte do baixo-cômico: “O ator que representa neste gênero deve separar-se de todas as maneiras que provém do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciarem-se os movimentos elegantes que se não empregam senão nos papéis nobres, necessita estudar ações desconcertadas e extravagantes, mas com cuidado, para não descer a certo grau de baixaza que o envileça aos olhos do espectador, isto, não obstante, se coibirá bem de parecer nobre. (...) O papel de figurão é de todos os do baixo-cômico aquele que mais dificilmente se estuda e poderia colocar-se na classe do alto cômico atendendo ao seu mérito e à sua dificuldade (...)”. A profissionalização e o domínio técnico que estavam por trás da arte dos cômicos estava muitas vezes ocultada pela visão que atribuía a eles uma graça advinda do espontâneo e pessoal²⁸⁵.

Um autor que se esconde sob o pseudônimo de Gryphus (Visconti Coaracy) reúne e publica em 1884 uma série de perfis cômicos de artistas e tipos teatrais, reunião de escritos publicados em *Mosquito*, periódico humorístico. O livro é dedicado ao empresário teatral Henrique Stepple²⁸⁶. Ele ajuda-nos a conhecer a curiosa tipologia que definia a

²⁸³ Trecho transcrito em Roberto Ruiz, op. cit., pp. 165-166.

²⁸⁴ João Caetano, *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro, MEC, 1956, pp. 70-71.

²⁸⁵ Cf. Beti Rabetti, “Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas”, *O Percevejo*, ano 8, n. 8. Rio de Janeiro: Unirio, 2000, pp. 3-18.

²⁸⁶ Gryphus, *Galeria Theatral – Esboços e Caricaturas*. Rio de Janeiro: Typ. E. Lith. de Moreira, Maximiliano & C., 1884.

atuação dos artistas. Entre os homens, os atores se especializavam nos galãs, pais nobres, tiranos ou cômicos, segundo Gryphus. Entre as mulheres, tínhamos as ingênuas, damas galãs, damas centrais, damas caricatas e lacaías. Havia, no entanto, subdivisões, especializações dentro da especialidade. O cômico, por exemplo, podia ser subdividido em galã-cômico, centro-cômico e baixo-cômico. “Esta última figura é a mais comum, e a que se reproduz em maior número de exemplares”, escreve Gryphus. Procurando diferenciá-los, o autor escreve: “O galã-cômico faz-se; o centro cômico é feito; o baixo-cômico, porém, nem é feito nem se faz: nasce pronto. Quando sai do ventre materno, não é um vagido o que solta: faz uma momice, um trejeito, uma careta que provoca o riso da platéia. O galã-cômico e o centro fazem rir representando. O baixo-cômico faz rir antes de começar a representar”. O teatro pode existir sem qualquer das outras figuras no seu elenco, diz Gryphus, mas não sem o cômico. Reservando-lhe uma posição toda especial na companhia, que lhe garantia seu papel indispensável, central, Gryphus indica aquilo que talvez seja o segredo do ator cômico, sua comunicabilidade com a platéia: “A nenhum dos outros artistas é lícito sair de seus papéis; ao artista cômico tudo é lícito. Ainda mais: se o cômico não sair do seu papel, arrisca-se a cair no desagrado e não ter as palmas do costume. (...) No teatro o artista cômico (sem comparação nem idéia de ofensa) goza das mesmas regalias que eram atributo dos bobos nas cortes antigas”. O cômico é, portanto, uma caricatura, uma máscara de carnaval²⁸⁷. Nesse perfil traçado pelo autor talvez o único traço equívoco seja a associação da arte do cômico com um dom natural e espontâneo. A voz assumida por ele, a partitura criada e interpretada por ele, recriava seus papéis com uma liberdade que lhe era característica, mas conquistada com o domínio de todo um repertório técnico disponibilizado para a expressão de sua própria visão sobre o palco. Uma arte atoral cultivada, transmitida e permanentemente recriada nos tablados populares ganhava espaço nobre nos palcos dos modernos gêneros ligeiros, introduzindo uma voz dissonante, rebelde e própria na partitura estabelecida.

É o ator Brandão quem nos conta, num dos trechos de suas memórias, registrado no livro de Procópio Ferreira sobre Vasques²⁸⁸, um caso que ilustra bem a importância dos grandes cômicos nas companhias e de que forma os empresários contavam

²⁸⁷ Gryphus, *Galeria Theatral - Esboços e Caricaturas*. Rio de Janeiro: Typ. E Lith. de Moreira, Maximiliano & C., 1884, pp. 63-65.

com seus desempenhos nos espetáculos. Acabava o primeiro ato de uma estréia da companhia de Heller. A peça era estrelada por Vasques, que pressentia seu possível fracasso. Ao cair o pano para o primeiro intervalo, Heller corre para o saguão ouvir a opinião dos amigos e freqüentadores. Todos foram unânimes em dizer para o empresário que a peça não ia pegar. Heller desesperava-se com os vinte contos de réis investidos na montagem. Todos concordavam que a montagem era rica, mas a peça não ia bem. O empresário só pensava em suas contas a pagar: a quinzena dos artistas e os gastos com a encenação. Correu ao camarim e pediu socorro ao Vasques, para que ele salvasse a peça. Que alterasse seu papel, desse graça ao que não funcionava: “Quero que salves a situação nos outros atos: dá vida à peça, altera o teu papel, que julguei ter mais graça. Em tais e tais situações o teu espírito extraordinário poderá levantar a peça”. Vasques resistiu alegando que depois os críticos iriam criticá-los, acusá-lo de palhaço: “Já te fiz uma vez e o resultado foi ser eu zurzido pela imprensa... não, Heller, tem paciência, se altero o meu personagem, amanhã serei destrutado pelos jornais, com epítetos de palhaço, desacreditando o meu pobre nome de ator, sem contar os meus inimigos de classe, que terão mais um pretexto para o ataque”. Ainda assim, Heller pediu e Vasques salvou a montagem com seus recursos habituais: “não me digas mais nada, vou salvar a companhia, o ganha-pão dos colegas, com sacrifício do meu nome”. Todos saíram dizendo que a peça seria um sucesso, que iria ao centenário, e os críticos preparando suas ressalvas ao Vasques, conta Brandão.

Alguns procedimentos comuns à prática atoral ampliavam o universo de informações impressos nas montagens teatrais, ainda que nem sempre bem-vindos. Um deles era conhecido na época como “apepinar”, alguma coisa como o “colocar cacos” da gíria atual. Arthur Azevedo, que critica a sem cerimônia com que os artistas apepinavam os espetáculos, explica que o termo implica em introduzir ditos, suprimir cenas, deixar de cantar números de música etc., o que desagradava também alguns autores²⁸⁹. O dramaturgo Azevedo, comentando uma montagem de *Orfeu* com tradução de Eduardo Garrido em 1895, revoltou-se com a sem cerimônia dos gracejos de um ator: “Os nossos atores têm o mau vezo de enxertar pilhérias de um gosto equívoco no texto dos seus papéis. Anteontem, um corista (nem ao menos era um ator!) colaborou com Hector Crémieux e Eduardo

²⁸⁸ Procópio Ferreira, *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979, pp. 114-116

²⁸⁹ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 maio de 1896. Os comentários são a propósito da encenação de *Rio Nu*.

Garrido. No 2º ato do *Orfeu* esse indivíduo trouxe para a cena o trono de Jupiter – Onde veio isso? Perguntou-lhe o Machado – Ali da venda do Porto, respondeu ele. Pode ser que no palco lhe achassem muita graça; na sala o efeito foi detestável”²⁹⁰. Já, do ator cômico, era isso que se esperava, principalmente dos baixo-cômicos. Vasques, Brandão e tantos outros cômicos fizeram fama e carreira improvisando em seus papéis. Aos cômicos cabiam elogios e reprovações por essa arte especial de recriar seus personagens e falas em busca do agrado e do riso. Muitos, a mercê das críticas, procuravam compensar a especialização entre os baixo-cômicos com interpretações em espetáculos “sérios”, em que se destacavam com personagens bem construídos. O sucesso de algumas montagens, no entanto, estava nas mãos de seus talentosos cômicos. Essa recriação dos papéis e cenas no improviso do palco ocupava lugar central nos espetáculos ligeiros e era o ápice de um procedimento característico dos gêneros que pressupunham a “complementaridade em sua performance”²⁹¹. Muitos papéis eram escritos para os componentes fixos das companhias, prevendo sua apropriação, sua recriação segundo os recursos cômicos próprios. Se o canto e as vozes preparadas vinham da Europa, acompanhadas de um élan de modernidade, o humor tinha extrato local, com passagens pelas festas populares e as barracas de feira.

Comentando um decreto de 21 de julho de 1897 que regulava a inspeção dos teatros e outras casas de espetáculo da Capital. O destaque fica por conta do 12º parágrafo: “Os atores que alterarem o texto das peças, acrescentando ou diminuindo palavras, que derem a estas sentido equívoco por meio de inflexão da voz e gestos, ou nas pantomimas e danças fizerem acenos e meneios indecentes, incorrerão na multa de 10\$ a 20\$, e em quatro a oito dias de prisão”. Arthur Azevedo comenta: “Se a polícia quiser dar inteiro cumprimento a essa disposição, não haverá espetáculos, porque os nossos artistas, salvo honrosas exceções, passarão na cadeia a maior parte da existência”²⁹². O artigo 13º também toca em um ponto semelhante: “Serão responsabilizados, na conformidade das disposições do art. 282 do Código Penal, os atores que reproduzirem no palco textos obscenos ou ofensivos da moral pública consignados no original”. Arthur certamente o julga incompreensível: “Como podem os atores serem responsabilizados pelo que fizerem com permissão da polícia?”, uma vez que ela autoriza as representações no lugar do

²⁹⁰ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 24 jan. 1895

²⁹¹ Sobre essa característica dos gêneros ligeiros ver Maria Filomena Vilela Chiaradia, op. cit.

Conservatório Dramático Brasileiro, atribuição delegada à polícia junto com a extinção do Conservatório em decreto do mesmo dia 21.

Francisco Correia Vasques representou para a comédia brasileira da segunda metade do século 19 papel semelhante a que João Caetano tivera em meados do século: presença marcante e determinante para os rumos do estabelecimento teatral na cidade. Paralelo que ele ajuda a estabelecer quando luta para erguer uma estátua em homenagem a João Caetano. Sua ascendência sobre toda uma geração de comédicos foi também reconhecida pelo livro dedicado a ele escrito por Procópio Ferreira. Dono de uma imensa popularidade que o tornava íntimo das platéias, era tratado sem formalismos como “o Vasques”. Sua trajetória pessoal, da barraca do Telles à Companhia de Jacintho Heller merece estudos próprios que vêm sendo realizados²⁹³. Logo após sua morte em dezembro de 1892, Arthur Azevedo registrou em *A Notícia*: “O falecimento de Vasques, o ator mais querido das nossa platéias, o artista que, com as suas qualidades que eram muitas e os seus defeitos que não eram poucos, foi a encarnação mais tópica do nosso teatro, teve na imprensa uma longa, piedosa e merecida comemoração²⁹⁴”. Seu prestígio como primeiro ator comédico brasileiro se estendia a Portugal, onde era comparado a Taborada, seu amigo. Conta Sousa Bastos que sempre em suas estadas no Brasil intermediava lembranças e abraços entre os dois grandes atores.

As mais de cinquenta cenas cômicas escritas por ele atraíam grande concorrência das platéias, que também aplaudiam números inovadores e ousado, como aquele em que Vasques anunciou que no fim do espetáculo, um benefício, iria comer um homem vivo, à vista dos espectadores. O teatro encheu. No final do espetáculo ele veio ao proscênio e disse que querendo cumprir o prometido tinha procurado por toda a cidade algum homem, que, talvez cansado de viver, quisesse se prestar a ser devorado. Apesar de prometer um lindo necrológio não o encontrara. Talvez na platéia houvesse ainda alguma esperança. Um gozador se apresentou e subiu ao palco. Gargalhadas. Vasques lhe fez perguntas divertidas para intimidá-lo, não sendo bem sucedido, prontamente segurou seu braço e deu-lhe uma mordida. O engraçadinho saiu correndo. Gargalhada geral. Vasques

²⁹² Arthur Azevedo, *A Notícia*, 28 de julho de 1897.

²⁹³ Cf. Andrea Barbosa Marzano, op. cit. Sílvia Cristina Martins de Souza, op. cit.

²⁹⁴ O Álbum, Anno I, n. 1, jan 1893, pg 3

pediu desculpas, mas disse não saber um método para devorá-lo que não doesse. Como não havia ninguém mais interessado não poderia cumprir a promessa do programa. Ovação.

Quando ele morreu em 1892, as homenagens também apontavam para aqueles que teriam sido seus pontos fracos, segundo alguns críticos, ou a excelência de sua arte, segundo seu público: “A qualidade que lhe faltou sempre foi a sobriedade; de temperamento irrequieto, de uma alegria enorme e comunicativa, ele não podia resignar-se à monotonia de uma peça, e desde que uma cena lhe parecesse enfadonha, ele recorria às suas molas, preparava uma cara irresistivelmente cômica, arrancava uma voz entre cavernosa e nasal e o efeito era pronto, toda a platéia se agitava às gargalhadas. Faltava-lhe também a ciência da caracterização que não fosse grotesca”²⁹⁵. Os recursos cômicos tradicionais de Vasques eram ao mesmo tempo base atoral disponível para seduzir as platéias e o alvo das críticas mais frequentes. Conta Eduardo Vitorino²⁹⁶: “Uma noite, representava-se no teatro Apolo a opereta *A ponte do Diabo*- espirituosa tradução do admirável comediógrafo Eduardo Garrido – na qual o Vasques e o Brandão, em certa cena, jogando o ‘eixo, ribaldeixo’, como se fossem crianças, enxertavam algumas piadas, mas, com tanta infelicidade o fizeram, que a platéia, pondo de parte simpatias e preferências, pateou os dois cômicos com energia, reprovando a procacidade dos improvisos”. A memória de Vasques era sempre lembrada. Em 10 de dezembro de 1898, completando-se 6 anos de sua morte, o Club Dramático Riachuelo organizou um espetáculo no Teatro Santana para arrecadação de fundos com a finalidade de fazer um medalhão de bronze com sua efígie para ser colocado no pedestal da estátua de João Caetano²⁹⁷.

O amigo Guilherme de Aguiar, que Vasques pranteara, era especialista em tipos burlescos de operetas e mágicas. Podia também realizar trabalhos dramáticos nesses gêneros como em *Sinos de Corneville* e *Frei Satanaz*, o que lhe garantia elogios mais generosos por parte de parceiros como Eduardo Victorino: “No *Frei Satanaz* obteve um dos seus mais completos triunfos. Em toda a peça, esse grande ator dava uma tal impressão de arte que dir-se-ia estar a representar uma notável obra dramática”²⁹⁸. Vitorino também

²⁹⁵ Matéria de jornal não identificada apud Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de teatro em São Paulo*, op. cit., p. 24.

²⁹⁶ Eduardo Victorino, “Vasques” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 42-45.

²⁹⁷ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 2 dez., 1898.

²⁹⁸ Eduardo Victorino, “Peixoto” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 222-223.

elogia o Gaspar, dos *Sinos de Corneville*, representado por Guilherme de Aguiar, valorizando seu trabalho artístico por uma capacidade de desempenhar bons papéis dramáticos e não apenas os burlescos. A crônica dos bastidores teatrais registrou que Guilherme de Aguiar, que nascera no Porto, começou sua vida como caixeiro numa venda no Rio de Janeiro, para onde viera com 12 anos²⁹⁹. Sousa Bastos é quem conta: “Foi para o Brasil, como todos os anos embarcam milhares de patrícios nossos, levando esperanças no futuro e uma pequena caixa de pinho por mala”³⁰⁰. Adoeceu no Brasil, e, recolhido no hospital de uma ordem, teria conhecido um ator de província, a quem seguiu após a recuperação de ambos, iniciando-se na arte do teatro. Tendo feito sucesso nas províncias, acabou recebendo um convite para a companhia de Furtado Coelho. Integrou a Phenix por longos anos. Olavo de Barros registrou: “Sabendo-se o quanto Guilherme Pinto de Aguiar era inculto e vendo-o representar, com perfeição e brilho, os mais variados papéis, é que se podia avaliar tudo quanto realiza o poder maravilhoso do instinto”³⁰¹. O memorialista no entanto se contradiz quando acentua quanto Guilherme de Aguiar era conhecedor de todos os efeitos e dotado de ótimos e infalíveis recursos, fazendo uma ressalva: “sem jamais descer a exageros para ganhar aplausos”.

Em 1895, a Revista Teatral organizou uma espécie de plebiscito para saber quem eram na opinião do público a primeira atriz de opereta e o primeiro ator cômico. Feita a lista e apurado o resultado, Rosa Villiot e Matos foram apontados como os ganhadores³⁰². Uma grande homenagem foi organizada no Teatro Apolo, numa festa que durou quatro horas e, segundo Arthur Azevedo, foi prestigiada pelo público e por numerosos artistas de vários teatros. Metade do arrecadado na matinê foi destinado a uma associação de beneficência e a outra resultou em presentes para os homenageados. Arthur Azevedo, comentando os resultados, diz que nada tem a objetar no caso de um dos eleitos: “incontestavelmente é a Rosa Villiot a nossa primeira atriz de opereta”³⁰³. Prossegue com os elogios: “Posso mesmo acrescentar que todas as outras reunidas... Não; não acrescentarei mais nada, para não irritar contra mim o belo sexo dos bastidores (...) Por conseguinte, no

²⁹⁹ Mucio da Paixão, *Espírito Alheio*, op. cit., pp. 423-438.

³⁰⁰ Cf. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 586.

³⁰¹ Olavo de Barros, “Relembrando o teatro do passado: Guilherme de Aguiar – a história de um ator instintivo” (mimeo). Acervo Funarte/Cedoc (Dossiê Guilherme de Aguiar)

³⁰² Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 25 de abril de 1895.

³⁰³ Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 25 de abril de 1895.

tocante à Rosa Villiot, saiu da Revista Teatral, a expressão de verdade absoluta”. Comparando-a às outras grandes estrelas da época, Arthur se desmancha em elogios às inúmeras interpretações que acompanhou de Villiot, ressaltando sua capacidade de dar vida a tipos regionais portugueses e brasileiros mesmo sendo francesa. A certa altura compara-a a uma das mais famosas estrelas francesas, Judic: “Acompanho a vida artística da Rosa Villiot desde que a vi desempenhar com muita graça, no *Fausto Junior*, há 20 e tantos anos, o delicado papel de Margarida. De então para cá, não vi outra que na opereta lhe levasse as lampas, representando em língua portuguesa, - nem mesmo a Hermínia Adelaide e a Cinira Polônio, que tinham qualidades excepcionais. Que o digam a *Mulher do papá*, em que se não mostrou muito distanciada da Judic na famosa cena da embriaguez, e outras operetas, como *Casadinha de fresco*, os *Sinos de Corneville*, a *Filha de Maria Angu*, *Madame Favart*, *Niniche*, a *Manjerona*, a *Princesa dos cajueiros* – que sei eu! – e ainda ultimamente o *Solar dos Barrigas*, em que, sendo francesa, deu perfeitamente o tipo de uma cachopa de Portugal, como nos *Noivos*, opereta de Sá Noronha, dava perfeitamente o tipo de uma roceira do Brasil”.

Para Arthur, no entanto, com o Matos “a cousa é outra”. Fica difícil, diz Arthur, escolher o melhor ator cômico entre Matos, Peixoto e Machado³⁰⁴: “Se me perguntarem qual deles é o primeiro, poderei conscientemente responder: qualquer dos três, em ocasiões diversas, me tem parecido o primeiro, o segundo e o terceiro”. Arthur diz ainda que aprecia também Colás, em certos papéis, e tem extraordinária simpatia pelo Ferreira, que apesar do temperamento dramático, se dá muito bem nos papéis cômicos. Quanto ao Brandão, diz Arthur: “esse tem um gênero a parte; é um ator burlesco por excelência, que faria grande figura encontrando autores que lhe fornecessem peças expressamente escritas para aproveitar o seu jogo de cena exuberante, exagerado, quase funambulesco. O que faz com que o não aceitem universalmente é o fato de ele querer adaptar todos os seus papéis à sua natureza, em vez de procurar subordinar a sua natureza aos seus papéis”. Concluindo, diz Arthur: “o nosso primeiro ator cômico são três: o Machado, o Matos e o Peixoto, cujos nomes coloco alfabeticamente, para evitar dúvidas”. Outros três grandes nomes estavam

³⁰⁴ O ator Machado, conhecido também como Machado Careca, foi outro dos grandes cômicos do período, presente em uma série de companhias e recorrentemente citado nas crônicas e artigos sobre o teatro carioca. Não pudemos encontrar, no entanto, um perfil do ator que permitisse recuperar em linhas gerais seu percurso biográfico.

excluídos dessa lista. Vasques ocupara o posto de primeiro cômico indiscutivelmente até sua morte 1892. Xisto morrera há seis meses e Guilherme de Aguiar, em 1891. Talvez por isso se justificasse uma escolha por votos. Não havia então nenhuma unanimidade.

A eleição que escolhera o melhor cômico em 1895 não incluía o ator Brandão entre os melhores. Arthur Azevedo justifica essa ausência por reconhecer em Brandão um talento ainda mais acentuado para o burlesco, constituindo um gênero a parte no grupo dos cômicos mais prestigiados. Seria grande, lembra Arthur, se encontrasse papéis para aproveitar “o seu jogo de cena exuberante, exagerado, quase funambulesco”. As ressalvas quanto a seu nome para principal cômico viriam de sua dificuldade de se adaptar aos papéis, fazendo-os sempre a seu gosto. Não que ele se contentasse com esses papéis. Em 1898, Arthur Azevedo conta que Brandão o confiara que desejava experimentar no seu teatro “uma peça que fosse bem literária e ao mesmo tempo despertasse a hilariedade do público”³⁰⁵. Arthur lhe indicou uma tradução de Molière: “O artista aprovou a indicação, mas o empresário não se decidiu por enquanto; todavia, sei muito bem que o Brandão – incontestavelmente um temperamento teatral de primeira ordem – está morto por destruir certa lenda que em torno do seu nome foram a pouco e pouco formando os espectadores a quem não agradam os processos pelos quais ele se tem tornado realmente popularíssimo”.

Brandão, o popularíssimo, alcunha que ele próprio teria se dado, era João Augusto Soares Brandão, nascido em Açores, em 1845. Também chegou menino no Brasil, em 1856, tornando-se comerciante. Passou anos em viagens pelas províncias com companhias mambembes. Brandão registrou alguns desses capítulos em trechos de uma anunciada autobiografia *As memórias do ator Brandão*³⁰⁶, como a apresentação que fizera para D. Pedro II em Ouro Preto em 1889 e outras peripécias da “vida acidentada de ambulante teatral”. Popularizou-se no Rio com a criação do papel “seu Euzébio” de *A Capital Federal*. “Quem haverá, no Brasil, que não ouvisse trautear, uma vez ao menos, o lundu do *seu Eusébio*, na abertura da revista, diante do Grande Hotel, do largo da Lapa, hoje demolido”, diz um artigo escrito em 1941, homenageando vinte anos de sua morte³⁰⁷,

³⁰⁵ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 21 de abril de 1898.

³⁰⁶ Cf. Cópia de matéria jornalística, sem identificação, reproduzindo capítulo de *As memórias do ator Brandão* (livro que estava por ser lançado), em que o ator narra episódios ocorridos em excursões pelo interior de Minas Gerais. Dossiê Brandão – CEDOC/Funarte.

³⁰⁷ Cf. *Jornal do Brasil*, 16 de novembro de 1941, aos 20 anos da morte de Brandão.

lembrando os versos da canção que Brandão popularizou: “Sinhô, eu sou fazendeiro/ Em S. João do Sabará,/ E venho ao Rio de Janeiro/ Ora aqui está!/ Talvez leve um ano inteiro/ Na capitá federal!”. Musicaram o libreto de Arthur Azevedo os maestros Luis Moreira, Assis Pacheco e Nicolino Milano. *A Capital Federal* foi representada pela primeira vez no Teatro Recreio Dramático. Na revista *O Major* de Arthur Azevedo, de 1895, uma atriz italiana reclama de sua temporada em vários teatros da cidade, mas especialmente no Lucinda, onde o público só queria ver o ator Brandão. Ao encontrá-lo na rua, numa cena típica de revista, a atriz reclama: “É ele!...Ele!...O maldito Brandão, que fez monopólio dos aplausos do público!... Oh! Eu quisera arrancar-te estes grandes olhos que tu giras como um demônio! (...) Mau país que prefere um ator bufo!”³⁰⁸. Luiz Edmundo dizia que ele era quase analfabeto, e conta o episódio anedótico em que Brandão ensaiava um ator em um texto de Raul Pederneiras. O ator comete uma gafe e Raul pede que Brandão o corrija. Como este não a acertasse nunca, e Brandão também não soubesse corrigi-lo, diante da insistência de Raul, Brandão safou-se: “Ó Raul, por favor, dize a esta grande besta onde está o erro, que eu... que eu até tenho vergonha de lhe dizer!”³⁰⁹. Arthur inspirara-se nele para criar o empresário Brazão de *O mambembe*, e o teve na interpretação do papel em sua estréia em 1904 no Teatro Apolo. “O Popularíssimo” morreu na Capital Federal em 16 de novembro de 1921.

O eleito Mattos, “comendador Mattos”, como era chamado, era um ator burlesco por excelência. Nascido em Lisboa em 1849, faleceu no Rio de Janeiro em 1916. Antonio Joaquim de Mattos estreou no teatro em 1869 na Companhia do Teatro Trindade em Lisboa, com *A Gata Borracheira*. Estreou no Rio em 1877 no Teatro São Pedro com a peça *Magdalena* de Pinheiro Chagas. O perfil traçado por Eduardo Victorino passa dele uma imagem bem menos positiva que as opiniões de Arthur Azevedo: “No *Surcouf*, na *Mascote*, na *Maria Angu*, nas *Três rocas de cristal*, no *Cabo da caçarola* e na *Pera de Satanaz*, onde havia tipos exóticos que pertenciam ao seu gênero predileto, Matos obteve os seus maiores sucessos, porque, nesses papéis, as suas qualidades histriônicas podiam exceder-se e dar ótimo resultado. Não era um ator cômico na acepção mais completa da palavra, como Vasques, Castro, Maggioli, Machado Careca e outros, porque a sua

³⁰⁸ Arthur Azevedo, “O Major” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo IV, p. 208.

verdadeira feição era burlesca, sem fantasia, como o Brandão, mas também sem os seus exageros. Ouvi dizer muitas vezes a certos espectadores: o Mattos entra na peça? Então a gente há-de rir por força! Era este o seu mérito: fazer rir. Ora, fazer rir não significa criar um personagem. Do ator Mattos nada ficou; não se recorda um tipo, um personagem, uma caricatura e no entanto fez rir a perder, durante vastos anos, as platéias do Brasil e de Portugal”³¹⁰.

O ator Peixoto também veio de Portugal destinado ao comércio, mas apaixonado pelo teatro logo se engajou em uma companhia. Estreou com 19 anos no Teatro São Luiz em 1855. Sousa Bastos diz que apesar de não ter-lhe conhecido bem no Rio de Janeiro, pois diziam-no que este tinha por ele uma grande antipatia, sabia de seus méritos: “É corretíssimo na comédia, muito original na opereta, excêntrico na ópera burlesca ou na mágica e com uma aptidão especial para papéis de revista, em que faz magníficas criações”³¹¹. A opinião de Sousa Bastos encontrava eco em outras críticas: “O que é o Peixoto, no gênero, dizem-no melhor do que eu as próprias revistas, cuja vida não seria a que tiveram sem o seu excepcional auxílio”³¹². “Não era bonito, mas o seu rosto simiesco, iluminado por dois olhitos cheios de gaiatice, atraía e cativava a platéia”, dizia Victorino sobre ele: “Sem nunca descer à procacidade, Peixoto deixava-se levar pela fantasia, e fazia concessões à parte mais popular da platéia. Lembro-me, por exemplo, de um papel onde a alegria de Peixoto era esfuziante e aturdidora, o Champfleury, da *Mimi Bilontra* (...) no qual

³⁰⁹ Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon Ed. e Prod. Cultural Ltda, 1987, p. 165.

³¹⁰ Eduardo Victorino, “Mattos” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 131-139. Artigos na imprensa da época dão notícia da popularidade de Mattos em benefícios realizados no Brasil e em Portugal. No Teatro Politeama, na noite de seu benefício com o ator Peixoto, os ingressos faltaram e continuaram disputados no dia seguinte. Diz o artigo que qualquer que fosse o programa isso aconteceria por tratar-se de dois dos mais simpáticos e queridos atores. O programa tinha início com a comédia *Os louros*, seguido do bailado *L' Alsacienne*, e do engraçado bailado *Les Amoureux*, com as crianças Giglio e Theresina, de seis e cinco anos de idade. No final apresentava-se o entreato cômico-trágico-lírico, “ornado de música”, *Mattos & Peixoto – nova reforma de secos e molhados*. Um benefício semelhante para o Mattos se dá em Portugal no teatro da Trindade, onde estreou com o crédito de “uma das primeiras figuras deste teatro, com créditos de há muito firmados não só em palcos portugueses como em brasileiros”. No programa, que foi aplaudidíssimo: *A Capital Federal*, “para o qual Nicolino Milano escreveu música que rapidamente se popularizou”, seguido do ator Valle com seu imortal Aldeghieri Junior, Medina de Sousa cantando pela primeira vez *As filhas de Zebedeu*, trecho de zarzuela, e uma versão do entreato feito no Rio com Peixoto agora com o ator Alfredo Carvalho: *Alfredo Carvalho e Mattos: nova firma de secos e molhados*, “recheado de boa graça e chiste português”. Recebeu ele provas de apreço dos amigos e do público em geral. Cf. Dossiê Mattos – CEDOC/Funarte, reúne artigos de jornal sem identificação.

³¹¹ Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., p. 510.

havia uma frase muleta: A pernada de lado... é estupefaciente! Peixoto dizia essa frase com graça e, como o público ria, repetia-a a torto e a direito, na sua ânsia de agradar! Isso, entretanto, não obscurece o respeito que o simpático ator tinha pelo público: esse e outros deslizes do mesmo gênero podiam ser levados à conta do entusiasmo comunicativo da alegria do público”³¹³. O bordão que Peixoto consagrou na *Mimi bilontra* era freqüentemente lembrado, ecoando a alegria e a sensualidade do canção. Num monólogo criado por Arthur para o ator, recitado em 1887 numa festa em seu benefício, Peixoto dizia que queria dar uma prova de seu talento para o público: pediu uma cena para o Arthur, que não conseguiu escrever; pensou em fazer um grande papel como o Kean, para “meter no chinelo” Rossi, Brasão e outros grandes atores internacionais. Terminou fazendo o Mercúrio, da revista de Arthur Azevedo, “e não estou arrependido pois o teatrinho se encheu”³¹⁴.

A trajetória do ator Colás, também citado por Arthur em seu artigo, é exemplar para compreendermos como havia quase uma evolução natural que levava os atores cômicos dos papéis de galã-cômico aos de baixo-cômico. Uma crítica de José Telha publicada na *Gazeta de Notícias* de 1887 desdobra-se em elogios ao ator Colás no personagem matuto do Piauí da revista *Mercúrio* de Arthur Azevedo: “só conhecia este Colás de o ver fazer uns galãs piegas em comédias mais piegas ainda; de modo que foi uma verdadeira surpresa para mim vê-lo fazer com a máxima verdade aquele tipo, fazer de um papel de meia dúzia de palavras um trabalho, como não se pode fazer melhor em teatro. (...) Colás a fazer o matuto do Piauí é tão completo, tão perfeito, como o Salvini a fazer o Otelo, como o Rossi a fazer o Nero (...) é certo que para estes dois casos é preciso ter mais talento, e mais conhecimentos literários e artísticos (...)”³¹⁵. Nascido em São Luís em 1856, Colás morreu na Casa dos Artistas em 1920. Filho do maestro Francisco Libânio Colás e Carmela Lucci, Colás fora um bom galã cômico, diz Vitorino. Fez inúmeros papéis nas companhias de Heller, Guilherme da Silveira, Braga Junior, Ismênia dos Santos e Dias Braga. Tinha fama de ser disciplinado, estudioso e agradar a platéia. Diz Vitorino que quando o conheceu

³¹² Orlando Teixeira, “Teatro” in *Revista Contemporânea*. Diretor Luiz Edmundo. Ano I, n. 12, Rio de Janeiro, agosto de 1900, pp. 9-10.

³¹³ Eduardo Victorino, “Peixoto” in *Actores e Actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp.148-150.

³¹⁴ Arthur Azevedo, “O Peixoto” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo VI, pp. 253-256.

³¹⁵ José Telha, “Macaquinhos no Sótão”, *Gazeta de Notícias*, 19 de abril de 1887 apud Arthur Azevedo, “Mercúrio” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo III, p. 165.

já em idade mais avançada, já tinha deixado os galãs e se dedicava aos centros cômicos e “sobretudo” aos compadres das revistas³¹⁶. Victorino atribuía a decadência do gênero revista ao abandono do satírico pela grande espetacularidade das revistas do início do século 20 e ao fato de faltarem cômicos experientes para sustentar as três horas de duração que em média tinham as revistas: “De há muito, que os revistógrafos se preocupavam em fazer desaparecer os compadres por falta de bons atores para os desempenhar”. Colás, ainda segundo o autor, teria sido um dos últimos, “senão o último compadre que, com suas variadas qualidades de ator engraçado, cantor agradável e dançarino infatigável, trazia as platéias em constante alegria”.

Os cômicos disputavam o lugar central na companhia com as primeiras atrizes-cantoras. Pela falta de uma tradição própria e, portanto, de uma escola, o canto lírico que preparava as vozes também para a opereta e a mágica estava em geral associado ao intérpretes estrangeiros. Uma nova forma de canto também havia se difundido através dos cafés-concerto e variantes: a do cançonetista. Tendo uma voz menos preparada segundo os critérios do canto lírico, a arte do cançonetista estava associada à sua forma de dizer a canção, de interpretá-la, imprimindo uma marca especial. A novidade, no entanto, também chegava da Europa, via Paris e Lisboa, o que levava à valorização dos espetáculos e atrações que importassem essa arte. Atores e atrizes cantores eram em geral buscados além mar. É de Eduardo Vitorino a relação de artistas estrangeiros que aqui se destacaram: “Houve um tempo e não muito remoto, em que as principais figuras femininas dos elencos cariocas eram francesas, como Jane Kaylus, Delmary, Delsol, Marion André, Rose Méryss e Rose Villiot; belgas como Christina Massart; russas como Blanche Grau; gregas como Anna Manarezi; espanholas como Pepa Ruiz, Pepita Anglada, Helena Cavalier, Maria Alonso, Maria Maza, Leonor Rivero e Miola; italianas como Aurelia Lopiccolo, Junia Oliva, Aliverti, Concetta; e argentinas como Fantony e Blanche Barbe. O naipe masculino estrangeiro foi sempre menos numeroso e tão pouco numeroso que só me recordo dos tenores Eugenio Oyanguren, espanhol, e Pollero, argentino. Os atores portugueses aqui radicados não eram considerados estrangeiros³¹⁷. A constelação de estrelas era grande e variada. A presença maciça feminina nesse elenco estava associada a outros predicados das

³¹⁶ Eduardo Victorino, “Colás” in *Actores e Atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp. 140-142.

atrizes-cantoras. A imagem de diva assumida por estas artistas tinha na verdade sentidos que eram construídos no tablado mas ultrapassavam suas dimensões. Enquanto as divas italianas dominavam o cenário da ópera, as francesas eram as preferidas nos gêneros alegres, desde o reinado de Aimée no Alcazar³¹⁸.

A publicação de pequenos cancioneiros pode ser encontrada na época do Alcazar. Totalmente publicado em língua francesa, pode-se imaginar para que tipo de público estava voltado: para boa parte de seu público freqüentador, a elite política e letrada da época. As canções, no entanto, tornavam-se populares apesar do idioma. Por isso o efeito iria se multiplicar quando as paródias criaram versos e imagens compreensíveis para o público em geral e ambientaram as operetas ao cenário local. Interessante é observar a composição do repertório das artistas que causaram furor entre as famílias como Aimée. Cançonetas cômicas, de duplo sentido, cançonetas celebrando o amor, o vinho e o bom champanhe. Reforçando sempre a imagem de mulheres fatais, de divas galantes e sedutoras. Como em *Le champagne et les chansons*, do cancioneiro de Aimée no Alcazar³¹⁹, apresentada como uma canção báquica, que à pergunta “que devemos fazer para viver bem?”, responde: “bom vinho e canções”. Ou ainda como vemos em *Volupté*: “vinho generoso, enebriante ambrosia, sobre seus rubis nascem os prazeres”. O grau de sensualidade alcançado em apresentações do Alcazar pode ser medido por estes trechos da canção *Volupté*: “Ah! Qu’il est beau, ma superbe Bacchante,/De voir tes yeux rayonner de plaisir,/Et ton corps souple et ta gorge mouvante/ Sous mès baisers, trembler et défaillir!/ Divine extase!...ô volupté!!...je t’aime!.../Durez, durez, délice solennel!/Ah! Puissions-nous, dans ce moment suprême/ Nous endormir du sommeil éternel...”. Evoé, Baco! Era este a saudação preferida dos frequentadores do Alcazar.

Outra cantora do Alcazar, Rissette também teve publicado um pequeno cancioneiro³²⁰: compositores franceses, uma canção camponesa. Em *Ma chanson ou les*

³¹⁷ Eduardo Victorino, “Aurelia Delorme e Rosina Bellegrandi” in *Actores e Atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, p. 155.

³¹⁸ Miécio Táti, “Os Teatros da Corte” in *O Mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: SMC, 1995, pp. 156-157.

³¹⁹ Aimée, *Recueil de chansonnettes de Mlle Aimée, étoile parisienne a l’Alcazar Lyrique* de Rio de Janeiro, op cit.

³²⁰ Rissette, *Recueil de Chansonnettes de Rissette, chantées par elle a l’Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro*, op. cit.

*enfants de bacchus*³²¹, ela canta: longe de nós as grandezas, a fortuna e a glória, é mais doce amar, cantar, rir e beber. Em *Le café-concert*³²²: o coração mais frio é bem aquecido no café-concerto. Em *Risette*, composta por E. About e Couder, ela conta sua história pobre de infância e a presença dos homens em sua vida³²³. Também antecipando a voga dos futuros cancioneiros, o Alcazar Lyrique publicou uma coleção de canções, cançonetas e “rondeau”, interpretadas por J. Roux³²⁴, incluindo aqui uma cena cômica, *Orphée aux enfers dévoilé*, composta e interpretada pelo ator para uma soirée de família que se deu em 7 de março de 1865 no Alcazar³²⁵. Também há elegias ao vinho, ao amor e às mulheres.

Ao tornarem-se personagens de suas próprias canções, *Risette* e as alcazarinas ajudavam a criar e difundir a imagem da mulher sedutora que construía sua vida por conta de seus encantos. A história de sua própria vida divulgada por *Risette* enfatiza sua origem pobre e as condições que a levaram a ocupar um lugar nesse indefinido demi-monde. Na Paris de meados do século e nos cafés-cantantes que ela exportava havia uma presença ostensiva de personagens femininas com esse perfil de *femme galante*, em suas múltiplas variantes: a *demi-mondaine*, a *cocotte*, a *lionne*, a *lorette*, a *grisette*, a *marmitte*, a *femme de brasserie*, a *femme de café*, a *grande horizontelle*³²⁶. As atrizes, cantoras e bailarinas caricaturizadas no préstito carnavalesco podiam ser encontradas nos cafés-concerto como o Eldorado. Mil-réis a entrada, consumação por bom preço, concorrência animada do demi-monde, conta Raul Pompéia em 1888: “Os cantores são regulares, Roger é mesmo admirável na espécie. Mas as mulheres são todo o atrativo. Economia absoluta de panos nas costas da modista. (...) Aparecem duas estrelas, que poderiam triunfar em silêncio como as

³²¹ *Risette*, op. cit., pp 1-2.

³²² *Risette*, op. cit., pp. 8-10.

³²³ “A Paris, près de Pantin,/ Je naquis un beua matin/ De décembre,/ Pour chasser le froid, la faim,/ Nous n’avions ni feu, ni pain,/ Dans la chambre!/ Papa disait maman:/ Elle a mal pris son moment,/ Ta fillette!/ Mais le soleil par les trous,/ Du têt descendait chez nous,/ Et de se rayons les plus doux,/ Nous fasait à tous/ *Risette, Risette, Risette!* II /Jusqu’ a l’âge de seize ans, / J’ai chiffonné des rubans,/ Pour les autres;/ J’ai couronné d’un bonnet/ Plus d’un front qui ne valait / Pas d’un front qui ne valait / Pas les autres!/ Parfois, avant de dormir,/ J’ai soupé d’un gros soupir,/ Sans fourchette! / Mais pourquoi mouiller ses yeux?/ On ne s’em porte pas mieux; / Au sort le plus malheureux,/ J’ai fait em tout lieux/ *Risette, Risette, Risette!* III /Um monsieur m’offrit souvent, / Son amour et son argent, / Sans noteire! / Je ne me fâche de rien, / Mais il ferait aussi bien / De se taire! / Une fille comme nous, / Ne porte pas de bijoux / Q’on achète! / Mais celui que j’aimerai, / Um jour je le conduirai, / Chez le maire et le curé, / Et je lui ferai / *Risette, Risette, Risette!*”. *Risette*, op. cit., pp. 15-16.

³²⁴ J. Roux, J, *Pendant l’entracte par J. Roux, artiste du Théâtre Français. Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro*, op. cit.

³²⁵ J. Roux, op. cit, pp 44-46.

outras da altura, ou como a outra de Bordenave, mas que cantam para mostrar que um defeito é nada quando concorrem muitas qualidades. Há uma terceira ruivo-queimada, ébouriffée, angulosa, magra, a cantar por gritos; esta aparece para neutralizar a impressão plástica das primeiras, em proveito das duas “últimas que se seguem, de muito mais voz e muito menos formas”³²⁷.

A literatura, o teatro, a pintura colocaram essas personagens como protagonistas de uma série de obras, revelando a preocupação moderna com essa mulher que embaralhava as fronteiras da moralidade e os padrões de comportamento. A mulher-fatal, o “demoninho louro” de Machado, funcionava como uma imagem paralela e correspondente àquela da cidade moderna: uma cidade armadilha, cheia de vícios e riscos. Frequentemente associada à figura da atriz-cantora dos cafés, a imagem da cocotte iria também freqüentar as operetas e revistas, criando uma suspeição permanente entre os palcos e os camarins das atrizes. Famosas pelas performances das canções e cançonetas e pelo desempenho de papéis como os de damas-galantes, as atrizes-cantoras que se destacaram criaram tipos que se tornaram marcos em suas carreiras, percorrendo um extenso espectro de mulheres sedutoras, desde as elegantes e finas parisienses até as sensuais mulatas maxixeiras. A performance vocal e corporal das intérpretes associava-se à imagem transgressora das personagens e às inovações rítmicas produzindo a popularidade das canções. Foi o que aconteceu com a canção *Amor tem fogo*, interpretada por Rose Villiot na opereta *A Princesa dos Cajueiros* em 1880, ou com *As Laranjas de Sabina*, por Ana Manarezzi, em 1890. Assim como os atores cômicos, as atrizes-cantoras criavam um repertório pessoal de tipos e recursos interpretativos que as tornavam estrelas, divettes ou divas das companhias.

Os empresários costumavam se valer de um recurso bastante curioso para entusiasmar as platéias dos musicais e cultivar a imagem das divas: incentivar o confronto entre as estrelas femininas da companhia. Ficaram famosos os confrontos entre Esther de Carvalho e Pepa Ruiz, incentivado por Sousa Bastos, e entre Aurelia Delorme e Rosina Bellegrandi, estimulado por Dias Braga no Theatro Recreio. Criavam-se partidos tão acirrados que podiam resultar em duelos de palmas e bofetões, como entre os Estheristas e Pepistas, Delormistas e Bellegrandistas. Aurelia Delorme e Rosina Bellegrandi apareceram

³²⁶ Cf. Otto Friedrich, *Olympia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

em papéis pequenos no grande sucesso que foi a revista *A Grande Avenida*: a primeira na frente do coro dos marinheiros e a outra no papel de Jockey. Como todas as duas chamavam a atenção pelas formas bem delineadas e provocavam reações na ala masculina da platéia, Dias Braga logo pensou em usar o efeito para organizar dois partidos, puxados por uma claqué organizada por ele. Aplausos e vaias à entrada de uma e outra, que nunca apareciam juntas. Os espectadores logo se somaram à disputa, principalmente entre os estudantes e os empregados do comércio – a classe caixeral. Palmas, flores, gritaria e, finalmente, pancadaria. Delorme: pouca voz, bom corpo, presença cênica. Bellegrandi: napolitana que chegara ao Brasil com uma companhia lírica de segunda, boa voz, pouco português. Rivalizavam no que seria um rebolado da época. As disputas continuavam pelas ruas entre os partidos. A polícia precisava apartar os mais exaltados. Como Dias Braga investia num ecletismo de repertório, após o grande sucesso de *A Grande Avenida* todas as duas tiveram que experimentar-se em novos desafios cênicos: Delorme deu-se bem também nas ingênuas, cômicas ou dramáticas, afirmando-se como uma atriz de relevância na época, com bons papéis; já Bellegrandi, com dificuldades para superar as barreiras da língua, não conseguiu ir além das revistas, mágicas e operetas, o que lhe impediu de prosperar no repertório variado. “Foi das poucas atrizes estrangeiras que ficaram no Rio para representar em português, que não conseguiu abrir caminho na cena nacional”³²⁸, conclui Victorino.

São muitas as histórias das atrizes-cantoras que fizeram carreira no Rio de Janeiro. Blanche Grau era filha de um comerciante francês, mas nascera na Rússia. Chegou no Rio com a Companhia Francesa de Operetas e Óperas Líricas Maurice Grau, em 1882, vinda de uma turnê pelos Estados Unidos. Foi contratada por Braga Junior no Príncipe Imperial, passou depois para o Recreio. Trabalhou entre outros com Dias Braga. O seu grande êxito em *O mandarim* (9 de janeiro de 1884) tornou-a popular na cidade. Era contratada por Jacintho Heller e o público não cessou de aplaudi-la até quando abandonou a cena em 1909³²⁹. Amélia Lopicolo nasceu em Roma³³⁰, filha de bailarinos. Estreou fazendo

³²⁷ Raul Pompéia, *Diário de Minas*, 12 de agosto de 1888 in *Crônicas do Rio*. Rio de Janeiro, SMC, 1996, p. 29.

³²⁸ Eduardo Victorino, “Aurelia Delorme” in *Actores e Atrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937, pp.151-155

³²⁹ “Quando aqui cheguei, morria-se a todo instante de febre amarela. Não havia uma única companhia estrangeira que aqui viesse, que não pagasse largo tributo, deixando um, ou mais elementos mortos pela febre”, conta Blanche Grau. A Companhia de Maurice Grau, que possuía uma escola no EUA, da qual ela fez

parte de uma companhia infantil na Itália. Depois foi para Paris, onde se apresentou como cançonetista, percorrendo depois a França e Espanha. Em 1887, estava em Buenos Aires trabalhando no Café-Concerto Passatiempo. No ano seguinte, veio para o Rio contratada pelo Eldorado, café-concerto que existia no Beco do Império, estreando aqui em 1 de junho. Em 1889, Heller contratou-a, fazendo-a estreiar com a peça *D. Sebastiana* de Moreira Sampaio. Passou logo a ser desejada por diversas empresas. Em 1890 já estava contratada pela empresa Mattos, interpretando a opereta *Surcouf* e outras operetas do antigo repertório. Em 1892 voltou a trabalhar com o Heller no Variedades e em 1896 com Adolfo de Faria no Apolo. Boa parte das carreiras começava no dia-a-dia das coristas. As estrelas eram feitas ou descobertas pelos empresários, maestros ou outros personagens que encontravam características especiais nas performances das atrizes. A italiana Marieta Aliverti, por exemplo, foi uma dessas coristas que acabou transformando-se em estrela na companhia de Heller, quando teve a chance de fazer uma substituição na opereta *D. Juanita*³³¹.

parte, tendo em homenagem ao mestre adotado o seu nome teatral, não fugiu à regra: “A primeira atriz morreu dias após a nossa estréia, com a febre amarela e eu a substituí. O agrado na *Carmem*, de Bizet, foi tão grande que as propostas choveram e, terminada a temporada em São Paulo, aceitei a proposta do Braga, que havia de ser mais tarde o famoso visconde de S. Luiz de Braga, para ficar no Brasil. Em pouco tempo já falava o brasileiro. E estreei no Príncipe Imperial com Martins, Xisto Bahia, grande ator, Colás, Peixoto, Bellido, Dominique, Pozzi, Germano, Clélia Araujo, Elvira Ricard, Inez Gomes e outros no *Mandarim* a 9 de janeiro de 1884. Depois de uma maravilhosa turnê ao norte, fui para a Empresa Heller, no Lucinda onde fiz *Fausto Jr.*, *Os sinos do eremitério*, *Babolín*, *A filha de Maria Angu* e tantas outras peças, pois fiquei com o Heller 6 anos”. Dossiê Blanche Grau - CEDOC/Funarte. Brício de Abreu, “Obrigado, Blanche Grau”, *Diário da Noite*, 19 de setembro de 1951. Brício de Abreu, *Esses populares tão desconhecidos*, op. cit. Brício de Abreu, “Da cidade alegre e boêmia de 1880 à vetustês do lar brasileiro de 1951: Blanche Grau e seus vitoriosos 88 anos”, *Diário da Noite*, 17 de agosto de 1951. No mesmo ano, em 19 de setembro de 1951, Brício de Abreu publica um artigo comentando a recente morte da atriz.

³³⁰ Cf. Dossiê Amelia Lopicolo - CEDOC/Funarte. Visita a Itália em 1898 e assina contrato com a Companhia Gargano e com ela vai a Lisboa. José Ricardo, que a conhecera no Rio, ofereceu-lhe o lugar de primeira figura de sua companhia e Lopicolo aceitou com a condição de voltar ao Brasil. Em setembro desse mesmo ano estréia em Lisboa no teatro Rua dos Condes, fazendo vários papéis numa revista de Schwabach e em 1903 torna a ver o Rio de Janeiro como “estrela” de José Ricardo e estreando no teatro S. José com a revista *Agulhas e alfinetes*. Até 1908 veio sempre com José Ricardo. Em 1909 voltou desta vez para o Recreio, com Alfredo Miranda, estreando a mágica *O olho do Diabo*. Regressando a Portugal, já exausta de sua longa carreira, tão auspiciosamente encetada no Brasil, retirou-se definitivamente do teatro, falecendo em Lisboa a 5 de maio de 1913. O texto mimeografado consta ter pertencido ao acervo de Luiz Iglesias, e doado por Eva Todor.

³³¹ Cf. Recorte sem data de *A Noite*, Dossiê Jacintho Heller, CEDOC/Funarte. A história quem conta é um narrador anônimo no jornal *A noite*, “A corista que teve uma chance”: “Vou narrar um fato, ao qual assisti (...)”, começa o autor, “na companhia do velho Jacintho Heller (...) existia uma italianinha vivaz, possuidora de linda voz de soprano. Viera para o Brasil, meninota ainda. Quando ingressou no teatro, encheu-se de capricho e, à força de vontade, conseguiu perder o sotaque de seu idioma de origem. Foi ser corista na companhia do ex-ator (...) Chamava-se a heroína – Marieta Aliverti. Boa corista, possuidora de bem timbrada e extensa voz de soprano, era muito estimada pelo maestro Cavalier, que a colocava sempre na ponta da fila, como *madrinha* ou *choca*. Aliverti, como era conhecida, nunca manifestara desejo de representar. Julgava-se

Pepa Ruiz nasceu em Badajós, Espanha, em 1859³³². Em 1865 foi para Lisboa, com sua mãe, corista de uma companhia de zarzuela. Em 1875, estreou fazendo pequenos papéis, em uma revista de Sousa Bastos, no velho teatro da rua dos Condes. A sua estréia foi uma revelação que, aliada à sua beleza, animou Sousa Bastos a tomá-la sob sua direção e fazê-la sua futura estrela. Durante seis anos, o empresário colocou Pepa Ruiz à frente de suas companhias entre Lisboa e Porto, não só nas revistas de ano, mas em todo o repertório de operetas, dramas, comédias, que Pepa interpretava com êxito sempre crescente. Em sua primeira estada no Brasil, o êxito de Pepa foi estupendo, começando a temporada brilhantemente no Príncipe Imperial em 1882. Nessa altura, chegam ao Rio, procurando contrato os artistas Ribeiro e Ester de Carvalho, precedidos de grande fama. Sousa Bastos levou o casal para sua companhia e colocou Ester em confronto com a Pepa. Estabeleceu-se o conflito entre os Esteristas e os Pepistas, que digladiavam-se em aplausos e confrontos nas ruas, com a intervenção da polícia. Sousa Bastos regressou com Pepa a Portugal para lançá-la na rua dos Condes como “rainha absoluta da revista” e conseguiu seu intento. De 1885 a 1892 em constantes viagens entre Lisboa e Rio, Pepa glorificava-se. O maior sucesso de sua carreira será em *Tim tim por tim tim*, em que representa 18 papéis e lança a canção *Mungunzá*, em que representa uma baiana. Em 1893 ao chegar em Lisboa depois de uma auspiciosa reaparição no Teatro Trindade, quando tudo previa a continuidade de seu reinado, Pepa separou-se de Sousa Bastos e saiu da companhia. Ela volta sozinha para o

felicíssima cantando apenas coros. No camarim, porém, nas horas de folga, e nos intervalos, cantava à *mezza voce*, todos os trechos da opereta em cena, e que eram executados pela primadona. Representava-se no Santana hoje Carlos Gomes, a opereta *D. Juanita*. A protagonista era feita pela Elodia Miola, cantora de grande fama, embora fraquinha como atriz. Naquela época quase todos os postos de *estrela* eram ocupados por artistas cantoras estrangeiras vindas para o Alcazar, e, dali, para os outros teatros. Certa noite, com a lotação do teatro esgotada, pois *D. Juanita* estava em franco sucesso, Miola adoeceu, mandando ao Heller o atestado médico. O velho “papagaio molhado” botou as mãos na cabeça e, completamente desorientado, mandara que o espetáculo fosse transferido, devolvendo o dinheiro aos espectadores. Uma corista mais afoita chegou-se ao velho Heller, e lhe disse que a Aliverti seria capaz de substituir a *triple*. Heller, no primeiro momento, ficou indignado, e disse-lhe umas três ou quatro barbaridades. Porém, mais calmo, com a intervenção dos artistas, mandou chamar a Aliverti e perguntou-lhe se, de fato, se sentia com forças para a substituição. Ela aquiesceu e foi levantado o pano. A *nova D. Juanita* que conhecia toda a partitura e o texto do libreto, chegou, viu e venceu. Foi uma consagração. Miola, embora restabelecida, não quis mais fazer o papel. E, assim, Aliverti passou à categoria de atriz, mas de primeira plana”.

³³² Cf. dados datilografados do Dossiê Pepa Ruiz - CEDOC / Funarte. Há outra Pepa Ruiz que nasceu em 1904 e trabalhou na cia de Eva Todor, Procópio, com Margarida Max e Vicente Celestino, nascida em Málaga, bailarina desde criança em Portugal, transferiu-se para o Brasil onde foi bailarina, depois coreógrafa e finalmente atriz., artista indispensável nas revistas da década de 20, foi chamada de a Pavlova Portuguesa.

Rio, organiza uma grande companhia e em março de 1895 e reaparece no teatro Eden Lavradio, com Machado Careca, Peixoto e outras figuras de cartaz, reprisando o *Tim tim*³³³.

Pepa continuou com novas peças, e com seu elenco foi trabalhar no Recreio, fazendo ali a grande criação de Lola de *A Capital Federal*, assim como novas operetas. Em 1897 atuou no Lucinda sempre com a própria companhia. E em 1899 foi para Lisboa, para em sociedade com Cinira Polônio montarem no teatro Avenida a faustosa fantasia *A viagem de Suzette*, que foi à cena em março de 1900. O sucesso foi compensador, mas ela tinha pressa de voltar ao Brasil. Em setembro do mesmo ano reaparecia no Recreio com *A viagem de Suzette*, *Capitão Lobisomem*, a revista *Inana* e outras peças, inclusive o *Tim tim*, cujas representações no Brasil já ascendiam a mais de milhar. Em 1910, a convite de Cristiano de Sousa organiza um elenco regular de comédia e com ele percorre todos os estados do Brasil, sendo homenageada até em lugares onde apenas havia conhecimento do seu nome através de seus triunfos. Por fim, impossibilitada pela idade e pela doença retirou-se da vida teatral, falecendo em 25 de setembro de 1925.

Cinira Polônio nasceu no Rio em 1857, mas era filha de imigrantes italianos e era considerada a mais parisiense de nossas atrizes. Foi uma das grandes figuras do palco musicado, mas sua carreira só decolou mesmo no Brasil depois que voltou de uma longa temporada, de 12 anos, na Europa, em 1900³³⁴. No auge de sua carreira no Brasil era a primeira atriz da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, fundada em 1911 por Paschoal Segreto. A condição feminina no palco e as características de Cinira como empresária, compositora, maestrina, intercontinental, e independente, foram estudadas por Angela Castro Reis num raro trabalho dedicado a um ator do período³³⁵. Grande estrela da época, Cinira viveu altos e baixos na carreira, com enormes sucessos seguidos de tempos

³³³ A atriz portuguesa que adotou o nome de Mercedes Blasco escreveu uma autobiografia para se defender das inverdades que Sousa Bastos tinha escrito sobre ela em *Carteira do Artista*. Ela que trabalhara muitos anos em sua companhia faz algumas revelações sobre Pepa Ruiz: “anda agora pelo Brasil, nem sempre feliz e quase esquecida, ela, que viu a seus pés admiradores entusiastas e amigos poderosos. O destino da graciosíssima atriz é bem o espelho da ingratidão humana”. Mercedes Blasco, *Memórias de uma atriz*. Lisboa: Ed. Viúva Tavares Cardoso, 1908. Idem, p. 75.

³³⁴ Um excelente estudo sobre Cinira Polônio é o livro de Angela Castro Reis, já citado, que nos serviu de fonte para a maior parte dos dados aqui apresentados. Ver também Angela de Castro Reis, “O Resgate da atuação de uma atriz do passado: Cinira Polonio” in *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Memória Abrace I*, São Paulo: Abrace, 2000, pp. 358-363

³³⁵ Cf. Angela de Castro Reis, Cinira Polonio, op. cit.

díficeis. Filha de pais italianos pobres, que migraram para o Rio³³⁶, sua mãe, Marieta Polônio, era uma mulher firme, que, depois de viúva, cuidou do negócio familiar, aberto com economias que a família trouxera da Itália: a casa Grão-Turco, que vendia brinquedos, charutos, perfumarias e miudezas. A loja ficava num sobrado da rua do Ouvidor, o coração da moda francesa do Rio, e aí, onde a família também morava, Cinira passou a infância. Ela, no entanto, diferente das primas, não ajudava no trabalho, e estudou em colégios particulares. Criada como uma moça rica, costumava ir a teatros e viajar com o pai, com quem foi à Europa em 1873. Na Itália, Cinira estudou música³³⁷. Em Paris, seu pai faleceu, em 1874, e Cinira - provavelmente - permaneceu na Europa e seguiu seus estudos. DE volta ao Brasil Cinira estreou como cantora na ópera *Fausto*, em 1879, mas não teve sucesso. Voltou para Europa: Paris. Lá, seguindo a moda das cançonetistas, lançou-se no gênero e firmou-se com grande sucesso junto às platéias.

A convite de Heller, estreou no Rio novamente no Santana numa opereta, *Canção de Fortúnio*, dos tempos do Alcazar, traduzida especialmente para a estréia de Cinira. Continuou com Heller em inúmeras montagens e nessa companhia dedicou-se, durante alguns meses a um repertório de operetas. Seu primeiro destaque foi pela imitação de Sarah Bernhardt, na revista *O carioca*, de Arthur Azevedo. Fez sucesso, freqüentou a roda elegante do Rio com seu ar parisiense. Cinira participou de outras revistas, até 1888, quando novamente deixou o Brasil. Durante os 12 anos que ficou em Portugal, Cinira consolidou sua carreira profissional, atuando no teatro da Trindade, no Teatro Avenida, e destacando-se como atriz e cançonetista. Cinira ainda participou do filme *Dança serpentina*³³⁸, e se tornou empresária. Sua voz, no entanto, não garantia sucesso pleno em todas as montagens. Seguiu para Paris, apresentando-se nos teatrinhos de Montmartre com suas coplas cantadas em tom abasileirado. Seu sucesso em Lisboa rende fama, e ela volta ao Brasil, em 1900, como artista consagrada. Admirada por sua elegância, sua instrução e

³³⁶ A maioria dos artigos e perfis a seu respeito, e o atestado de óbito, divulgam a data de seu nascimento em 1861 ou 1862, mas a data correta é confirmada pela sua certidão de nascimento, transcrita num processo movido por Francisco José Polônio, em 1878. Mesmo assim Cinira parecia ainda mais jovem do que a idade que dizia ter. Cf. Angela de Castro Reis, op. cit.

³³⁷ Cf. Angela, *Cinira Polônio*, op. cit. Eduardo Vitorino, *Atores e Atrizes*, op. cit., p.261 – Souza Bastos, *Carteira do Artista*, p.68.

³³⁸ No filme de Aurélio Paz dos Reis, pioneiro do cinema português, Cinira protagonizava a dança coreografada pela dançarina Loie Fuller, já filmada por outros cineastas. M. Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e fatos da história do cinema português: 1896-1949*, p.13, apud Angela de Castro Reis, *Cinira Polônio*, op. cit.

refinamento, Cinira, como uma moça de família abastada (que não era), falava italiano e francês, e tocava piano muito bem: “Fala vários idiomas, toca harpa, piano, compõem música, faz peças e agora sabemos que está escrevendo uma opereta. É tão difícil no nosso meio teatral encontrar quem reúna tantos predicados!”³³⁹. Para Arthur Azevedo, “Cinira foi uma virtuose do piano (...) e assinou muitas composições musicais, popularizadas por todos os pianos da capital”³⁴⁰. Sua imagem pública - fusão da imagem social da atriz e da imagem da intérprete -, era transportada para os palcos, uma vez que Cinira exercia sempre o papel de Dama-Galã, de acordo com a classificação de Visconti Coaraci³⁴¹, diz Ângela Reis. Seu talento musical fazia dela uma das melhores intérpretes das cançonetas francesas de sua época³⁴².

O espetáculo se assentava sobre vários elementos que compunham sua partitura cênica, mas no centro do palco estavam as performances dos cômicos e das atrizes-cantoras. A importância desses artistas se expressava no poder de pressão que podiam exercer nos bastidores das companhias, mas também e principalmente estava concentrada nas interpretações que imprimiam ao espetáculo as marcas de um humor popular, no caso dos cômicos, e de uma performance feminina vocal e corporal que estabelecia uma comunicação direta com o público, lançando canções que alcançariam grande popularidade. Canções, performances e os demais componentes da encenação produziam uma escritura

³³⁹ *A Ribalta*, 14 de junho de 1913, in Heloísa Buarque de Holanda (org.), *Quase catálogo 3: estrelas do cinema mudo: Brasil, 1908-1931*, p.57, apud Ângela de Castro Reis, *Cinira Polonio*, op. cit.

³⁴⁰ *Diário de Notícias*, 6 de março de 1886, apud Lafayette Silva, *Artistas de outras eras*, op. cit.

³⁴¹ Gryphus (Visconti Coaraci), *Galeria teatral, esboços e caricaturas*, op.cit.

³⁴² Ângela de Castro Reis, *Cinira Polonio*, op. cit. Como empresária, Cinira teve sua própria companhia, no teatro Lucinda, e mantinha estreita relação com a imprensa, ciente da importância desta para a indústria da diversão: “Bem sei que na época atual conservar uma companhia teatral é empresa superior às minhas forças, porém tenho toda a confiança que, amparada pela imprensa, poderei levar em paz e salvamento a bom porto a minha frota”³⁴². É considerada por alguns autores a responsável pela polêmica implantação do teatro por sessões, em 1908, combatida por muitos críticos como mais uma das causas da “decadência do teatro nacional”. Tendo parado de atuar em 1913, morreu em 1938 na Casa dos Artistas. Cinira era, como a mãe, “uma mulher forte, decidida, independente – uma mulher que juntamente com outras naquele momento, consideradas ‘à frente do seu tempo’, começavam a traçar novos caminhos na sociedade brasileira”. Cinira seria, portanto, comparável a sua contemporânea Chiquinha Gonzaga (1847-1935), tendo, como ela, desempenhado papéis proibidos às mulheres da época – como maestrina, autora de composições musicais e de peças de teatro. As duas, que chegaram a trabalhar juntas em algumas peças (na revista *Cá e lá*, na burleta *Ferrobodó*, e na revista *Pomadas e farofas*) tiveram também papel decisivo na luta pelos direitos autorais. Chiquinha foi líder da campanha pela fundação, em 1917, da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; e Cinira, já em 1912, lutou por seus direitos como autora da peça *Nas zonas*, retirando o texto original da companhia de Pascoal Segreto, que a ensaiava no teatro São José, e confiando-o à empresa Williams e Cia., no teatro Rio Branco, revoltada ao saber dos proventos que ganharia como autora, de 15 mil réis por sessão, muito inferiores ao do mercado (masculino).

cênica repleta de significados abertos a interpretações. João Caetano em suas *Lições Dramáticas*, de 1861, já dizia: “Assim como a palavra é a eloquência do homem, pode-se dizer que o gesto é a eloquência do corpo”³⁴³. Se havia uma partitura proposta pelos empresários para a encenação, dramaturgica ou musical, a partitura que resultava no espetáculo era aquela composta pelas intervenções de todos os elementos que participavam de sua criação. Entre a intenção e o gesto colocavam-se as vozes dos intérpretes.

Alguns atores-cantores e cômicos se especializavam num repertório, criando associações de seus nomes com certas canções, cenas cômicas, cenas dramáticas, recitativos e monólogos. Eles imprimiam uma marca tão pessoal àquela performance, através de sua interpretação única, que estas se tornavam números exigidos pelas platéias e suas peças de resistência: “Todos os nossos atores têm a sua cançoneta ou o seu monólogo: o Machado (Careca) tem a *Missa campal*, o Peixoto, *Os camarões*, o Leonardo, o *Fandanguaçu*, a Manarezzi, *As Laranjas de Sabina* etc. O Frederico de Sousa tinha *O pão fresco*”³⁴⁴. Arthur Azevedo escreveu um monólogo que tratava desse repertório especializado dos atores. *Os Intermédios* foi recitado por Brandão na noite de seu benefício em 1892. No texto Brandão fala que foge dos benefícios por causa dos intermédios. Tendo vindo da província há três anos, desde então não vira nada de novo: o Vasques, se convidado ou diz *Do outro lado* ou canta *Ai, como eu sou besta!*; o Bahia recita *O Capadócio*; a Manarezzi, canta *As Laranjas da Sabina*: “A Delorme, ao som do Quebra!/ Qualquer noite, por favor,/ A milésima celebra/ *Do lundu do Pescador*. (...) O Machado, ator modelo,/ Te um talento real,/ Mas já me aborrece vê-lo/ Fazer a *Missa Campal*”³⁴⁵.

O público não só prestigiava e consagrava esse repertório personalizado dos artistas, mas também demandava sua circulação através de outras formas de difusão, como as seguidas edições de cancioneiros. A difusão das letras, melodias (através das partituras), dos textos recitativos, cenas cômicas e dramáticas alcançava um grande público, que fazia uso desse repertório, reproduzindo-o e recriando-o. A vocação de transmissão do humor, da poesia e da musicalidade dessas peças, aliada à comunicabilidade dos elementos presentes

³⁴³ João Caetano, *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: MEC, 1956, p. 25.

³⁴⁴ Cf. “O teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1895 apud Antonio Martins Araujo, “Arthur Azevedo: homo politicus”, op cit., p. 98.

³⁴⁵ Arthur Azevedo, “Os Intermédios” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo VI, pp. 269-273.

na sua criação, fez com que as canções e cenas cômicas (em suas inúmeras variantes) se tornassem os primeiros produtos artísticos de circulação em escala massiva, não-literários.

Capítulo 3 – Interpretando as canções: entre os palcos e as ruas

Batalha sonora: Concerto-charivari

Pianópolis é um dos apelidos da cidade do Rio de Janeiro no final do século 19. O interesse pela música era tamanho e a primazia do piano tão grande que o apelido foi usado por mais de um cronista ou escritor. Araújo Porto Alegre chamava o Rio de “cidade dos pianos” já na década de 50, quando uma onda de importações, incentivada pela multiplicação dos salões, fez surgir um comércio de pianos usados, e, portanto, mais acessíveis³⁴⁶. Arthur Azevedo também usa o apelido ao elogiar a partitura de Costa Junior para a mágica *Cornucópia do amor*, de 1894, e reconhecer ali “uma valsa que está destinada a todos os pianos desta Pianópolis”³⁴⁷. A expressão é utilizada em 1892 pelo músico e libretista Cardoso de Menezes, que viveu intensamente esse ambiente musical em que maestros, músicos e compositores circulavam pelo recém-criado Instituto Nacional de Música ou pelas rodas teatrais e musicais, entre óperas, operetas, mágicas, revistas, burletas e os salões cariocas³⁴⁸: “...por todas essas ruas inúmeras da cidade, por todos os bairros e becos desta muito heróica *Pianópolis*, quando a gente passa, atarefado, na luta pela existência, esfuziam dos sobrados e das rotulas, por entre as nuvens de pó que serpenteiam no ar abafadiço ou através da folhagem ressecada das árvores encaloradas que bordam as margens das lagoas, dos canais, ou as praias do mar gemebundo, esfuziam, dizíamos, baforadas de música de todo o preço, música barata e música de alto coturno, porque não há por aí casa que não tenha um piano, uma flauta, uma rabeca, uma clarineta um violão ou

³⁴⁶ Cf. José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. 34, p. 131.

³⁴⁷ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 13 de dezembro de 1894.

³⁴⁸ O Instituto Nacional de Música, na verdade, substituiu e herdava o patrimônio do Conservatório de Música, criado ainda na década de 40. As mudanças realizadas pelo regime republicano em 1890 foram capitaneadas por Leopoldo Miguez que o dirigiu até sua morte em 1902. Cf. “Escola de música da

um cavaquinho, e o competente artista ou amador para a correspondente execução...”. Homem da música, Menezes percebe a constância e pluralidade de sons que vêm de todos cantos da cidade, como se de cada casa soasse algum instrumento.

Para Menezes seria melhor mil vezes se fosse menor o número de instrumentos “e mais apurada a família dos respectivos executantes”. Lucrariam com isso a arte e as pessoas que lhe prestam verdadeiro e sincero culto. A profusão extraordinária de pianos e pianistas, “porque é preciso notar, o piano é de todos os instrumentos musicais aquele que mais abunda no Rio de Janeiro”, chega a ser nociva, ele diz, “não só à arte mas à própria existência da burguesia pacata ou da aristocracia folgazã, que chega a perturbar até mesmo as raras festas musicais organizadas na intimidade dos salões de família, quando o acaso ou o propósito agremiam alguns artistas e *dilettanti* para a doce confabulação com as Musas”³⁴⁹. Com os pianos à frente, essa multidão de maus músicos colocava em risco até mesmo a possibilidade de cultivar a boa música nos recintos privados da burguesia e da aristocracia carioca. Em seguida, Menezes desabafa: “Quantas e quantas vezes, um pobre artista ou *diletante*, querendo preparar-se par um concerto em que tem de figurar, ou querendo mesmo entregar-se ao delicioso passatempo que lhe proporciona a leitura de um bom *spartito* ou de uma boa composição musical, senta-se ao seu piano, abre as páginas que pretende decifrar e vê-se obrigado a renunciar a esse consolador entretenimento, graças à tumultuosa cáfila dos pianos, flautas e clarinetas da vizinhança, que começam o seu medonho e desapiedado *concerto-charivari*, atroando os ares, ensurdecendo a gente, incitando os cães vagabundos a ganir desesperadamente! Parece o dia do juízo final!”³⁵⁰

Tamanha revolta e tristeza diante dessa insistente democracia sonora, na qual bons e maus músicos, segundo o juízo do especialista, colocam-se num charivari frenético de ganir os cães, estava especialmente aflorada por uma experiência recente, um pequeno sarau entre amigos, no qual tal experiência fora partilhada com um grupo maior e pode então justificar-se como um artigo para a *Gazeta Musical*. Nesta descrição minuciosa que se segue, Menezes nos ambienta na rica polifonia sonora que vaza das ruas e sobrados,

Universidade Federal do Rio de Janeiro” in *Enciclopédia de Música Brasileira*, São Paulo: Art Editora, 1977. pp. 253-255.

³⁴⁹ A. Cardoso de Menezes, “Chronica” in *Gazeta Musical*, ano II, n. 3. Rio de Janeiro. Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., fev. 1892, p. 193-194.

³⁵⁰ A. Cardoso de Menezes, “Chronica” in *Gazeta Musical*, op. cit., p. 195.

através de uma verdadeira batalha de pianos e vozes, de sonoridades, num desses dias, ou melhor, numa dessas noites musicais aparentemente inofensivas, onde de repente se confrontam Beethoven, o schottish e as valsas baratas. O trecho é um pouco longo para ser citado, mas não foi possível resistir a partilhar tão rico registro:

“Não há muitos dias, foi um amigo nosso, amador de fina tempera, vítima de um desses assaltos dos melômanos vizinhos. Era uma noite calma, silenciosa, enluarada e convidativa. Os ardores da nossa temperatura tropical eram, nessa noite, consideravelmente adoçados por uma brisa acariciadora, que soprava das bandas do mar. Passadas rapidamente as primeiras horas de íntima confabulação a respeito de vários assuntos mais ou menos agradáveis, houve quem pedisse ao amável hóspede um quarto de hora musical. O nosso bom amigo não se fez rogar; abriu o seu magnífico Bechstein e, tirando ao acaso uma das muitas músicas, que tinha na estante ao lado, começou a tocar o famoso andante de uma das sonatas de Beethoven.

Não havia chegado ao meio da primeira página desse belo poema musical, e da vizinhança jorrou como por encanto o primeiro berro ensurdecador de um piano velho, desafinado e gritalhão, que gemia sob o punhaço assassino de não se sabe que carrasco musicóforo. Suspendeu-se a execução de Beethoven, à espera de que terminasse aquela outra *execução*... Mas o importuno piano tinha contágio no seu berro. Antes que houvesse mastigado a primeira parte de uma *schottisch*, que anda agora por aí muito em voga, recebeu de outro companheiro, atacado como ele, da musicofobia, o preciso contingente para o *concerto-charivari* costumeiro. O segundo piano ensurdecador preludiava com todo o entusiasmo e com toda a força de que é capaz um jogador de soco uma das tantas valsas *baratas* do esquisito repertório alastrado por todos os cantos da nossa formidolosa Pianópolis.

A mão direita do pianista corria pelo teclado como gato por brasas, emitindo notas falsas, comendo compassos, fazendo verdadeiras diabruras, enquanto que a mão esquerda, caindo ao acaso sobre os graves marcantes do acompanhamento, lembrava, pela violência do ataque, o punho valente de um carregador de pianos a distribuir murros sobre uma *cabeça de turco*, em luta com o ponteiro do relógio que nesse instrumento de medir forças musculares indica o grau de alentado vigor do mais bruto... Não tardou muito e

reuniu-se à gritaria dos dois pianos assassinos novo elemento de desordem harmônica: a voz forte e vibrante de um soprano dramático.

Houve, nesse momento, sincero protesto de indignação contra os pianos, que não deixavam ao menos ouvir aquela voz, que se sabia pura e bem educada nos preceitos da arte do canto. As notas do soprano dramático sobressaíam ao *charivari* dos pianos, mas nem assim os assassinos deixavam de prosseguir no seu fadário de destruição. Ainda pior: reuniram-se-lhes dois ou três pianos mais, *ejusdem furfuris*.

Imagine agora o leitor o que seria esse concerto! Cinco ou seis pianos em luta, cada qual exibindo o seu trecho favorito, em tom diverso, em ritmo diverso, a voz do soprano dramático, e, ainda por cima, o ganir dos cães vagabundos, excitados por aquela embrulhada musical, e o ruído surdo dos bonds e das carroças em movimento, imagine o leitor que agradável concerto!

Nem se podia conversar! E o dono da casa disse então aos seus amigos e hóspedes: - Vocês não queriam *um quarto de hora musical*? Pois aí o tem. Deliciem-se, porque eu já estou farto de regabofear-me com ele. Isto é todo o santo dia e toda bendita noite... Admirado estava eu de não ter começado a mais tempo o habitual acesso de musicofobia desta muito amável colegada que me cerca os penates.

Dissolveu-se o convívio. Cada qual tratou de fugir àquele poste de suplício, levando consigo uma ponta de cefalalgia e o receio de enlouquecer. Eis aí: concertos, não os há; espetáculos líricos, não os temos; musicatas íntimas, ninguém as pode realizar, porque a multiplicidade de pianos maus e de maus pianistas não lhes dá guarida. – E assim vive atualmente a pobre arte musical: abandonada por uns, massacrada por muitos e apenas contando com o fervoroso culto de alguns, que pouco ou quase nada podem fazer em seu benefício. Uma lástima!”³⁵¹

Nessa verdadeira guerra de pianos, sobrepunham-se ritmos, melodias, tons, e ainda vozes, impedindo o usufruir tranquilo daquele grupo de cultores da arte, de admiradores de Beethoven, impondo-lhes um concerto selvagem como um *charivari*, sem lustro, sem escola, de ritmos populares vulgares. As imagens trazidas por Menezes nos ajudam muito a reconhecer a paisagem sonora carioca do final do século 19. Cidade do piano ou pianópolis, o Rio será reiteradamente apontado por escritores, viajantes,

memorialistas como um território rico em experiências musicais. Da música dos barbeiros às bandas militares, dos violões do Morro de Santo Antonio aos orfeões escolares, dos salões aristocráticos aos tablados dos cafés-concerto, os versos e melodias se cruzavam, cada qual em seu andamento, em seu compasso, em seu próprio tom, resultando daí um panorama polifônico tecido pela diversidade.

Essa mistura de ritmos e canções podia ser encontrada em várias esferas da sociedade. No meio escravo, desde a primeira metade do século 19 essa mesma experiência rica em variantes sonoras podia ser encontrada, como mostra Mary Karasch. Os escravos do Rio “cantavam em todas as ocasiões possíveis” e aprenderam rapidamente as canções populares: “Os viajantes relataram que eles cantarolavam ou assobiavam as últimas modinhas de Portugal e polcas da Europa; e para surpresa deles, os negros aprendiam com facilidade a difícil música vocal européia, em especial aquela cantada em latim pelos coros religiosos da época. Em outras palavras, muitos não se limitavam às canções da África e tomavam emprestado de seus senhores as canções de que gostavam. Assim, seus repertórios iam de antífonas católicas em latim a canções populares cariocas. A música das igrejas e salões do Rio transbordava para as ruas da cidade, com os escravos cantando e acrescentando melodias européias à batida de seus tambores. (...) Em um dia típico, o Rio deve ter sido uma cidade extraordinariamente musical – e barulhenta –, com escravos cantando pregões rítmicos, polcas européias e lamentos africanos, ao som de palmas, pífaros, tambores e violões. Não é de admirar que o povo dançasse!”³⁵². Mesmo com perseguição da polícia, realizavam várias danças: “Três das mais significativas eram o lundu, o batuque e a capoeira. (...) Há referências ocasionais a escravos que dançavam polca, valsa, modinha, quadrilha ou outras danças européias. De um modo geral, porém, preferiam as danças africanas”³⁵³.

A mesma *Gazeta Musical* que divulga o artigo de Cardoso de Menezes, dedicada prioritariamente à música erudita e à ópera, traz interessantes contrapontos para as

³⁵¹ A. Cardoso de Menezes, “Chronica”, op. cit., pp. 195-197.

³⁵² Mary C. Karasch, *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 326.

³⁵³ Mary C. Karasch, *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 328-329.

discussões em torno da música popular³⁵⁴. Em 1891, a revista publica alguns trechos extraídos de um livro dedicado a assuntos musicais escrito anos antes, ainda no Império, que estava então por ser publicado, sem trazer, no entanto, mais referências sobre autoria e data. Vale a pena, no entanto, acompanhar as idéias propostas, entre elas, a musicalidade exacerbada, a falta de cultivo, o sucesso da ópera e do teatro musical como expressão das características locais³⁵⁵: “Há nesta terra mais pianos e mais pianistas do que estrelas no céu. Os músicos formigam por todos os cantos; pululam em todos os lugares, com a espontaneidade dos cogumelos e em muito maior profusão do que esse vegetal de ínfima espécie”. Quanto ao seu merecimento no domínio da arte, complementa o autor, seu merecimento também se compara ao dos cogumelos no seio da natureza. Sem cultivo, sem cultura.

As vocações existem, diz, mas lhe falta o meio apropriado para o desenvolvimento. Seria necessário que se preparassem na Europa, pois aqui faltam os meios. Após citar iniciativas de Taunay, na Câmara dos Deputados e do Conselheiro Cardoso de Menezes, Barão de Paranapiacaba, e Joaquim Manoel de Macedo intervindo em favor das artes (música, teatro e artes plásticas), diz: “Da iniciativa do Governo, pois, nada podem esperar as belas artes no Brasil; quanto à iniciativa particular, essa rivaliza com aquela, tendo apenas em seu favor alguns atos de filantropia do Imperador...”. Entretanto, acrescenta, “o Brasil parece deveras um país essencialmente musical! Quando as companhias líricas italianas aportam às nossas plagas, gastam-se rios de dinheiro, para assistir às exhibições das óperas. Isto por um lado; por outro lado, o teatro dramático transformou-se totalmente em Café Cantante e em ópera-cômica. O drama e a comédia foram banidos da cena, cedendo o lugar à opereta, à mágica, ao vaudeville e às revistas de ano. Vasques fez-se tenor; Guilherme de Aguiar fez-se barítono, Areas transformou-se em baixo-cantante e por aí adiante: os artistas dramáticos deram para cantar e o público aplaude-os delirantemente, esquecendo-se de si e deles. Uma lástima.”

As duas características apontadas por todos os testemunhos que encontramos sobre a vida dramático-musical do período estão presentes nesse artigo: a presença das companhias estrangeiras e o sucesso dos gêneros ligeiros. Todas duas muito apontadas como causas da

³⁵⁴ *Gazeta Musical*, Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., Rio de Janeiro, diretor proprietário Alfredo Fertin de Vasconcelos. Redator principal Ignacio Porto-Alegre (coleção na BN 1891 a 1893, publicação quinzenal). Artigos de fundo são seguidos de notícias sobre as artes musicais em vários países da Europa e nas cidades brasileiras, particularmente no Rio, e às vezes em São Paulo

³⁵⁵ *Gazeta Musical*, Imprensa a vapor H. Lombaerts & Comp., Rio de Janeiro. Anno I, setembro de 1891, num.3, pp. 2-3.

decadência do teatro nacional. O autor lastimava que o bel-canto fosse “profanado” pelas vozes cômicas de um tenor como Vasques, de um barítono como Guilherme de Aguiar, ou de um baixo como Areas; lastimava que os artistas dramáticos, levados pelo sucesso dos gêneros musicais, tivessem se aventurado a cantar com suas vozes despreparadas, em vez de permanecerem nos domínios de sua graça, descuidando de si e do público, que no entanto aplaudia-os delirantemente. Mas esse artigo também frisa a musicalidade encontrada em todo o país, principalmente marcada pelos sucesso da modinha e do lundu, entre os séculos 18 e 19, o que era fartamente apontado pela bibliografia especializada, e comum nos registros de viajantes e cronistas da época. Mesmo vista com maus olhos pelos defensores da nacionalização da cultura, a profusão de novos ritmos importados, que se somam ao repertório anterior, desempenhados por cantores e músicos em salões, serestas e nos palcos dos gêneros alegres, também serão sempre apontados nas crônicas, memórias e estudos sobre o período, ainda que para ressaltar a musicalidade exacerbada presente em todo o país³⁵⁶.

³⁵⁶ José Geraldo Vinci de Moraes, *Sonoridades paulistanas: final do século 19 ao início do século 20*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Bial, 1997. Antonio Herculano Lopes, *Entre Europa e África*, op. cit. José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Ed., 1991. José Ramos Tinhorão, *Música popular*. Rio de Janeiro: Ed. 34. José Ramos Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. 34. José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Ed., 1988. Târik de Souza et alli, *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. Vasco Mariz, *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977. Ary Vasconcelos, *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991. Ary Vasconcelos, *A nova música da República Velha, s/e, s/d*. Ary Vasconcelos, *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Santana, 1977. Desde início do século os viajantes registravam a mesma impressão: musicalidade em evidência, mas falta de “educação musical”. Tollenare registrou entre 1816 e 1817: “A música da sociedade é medíocre quanto à execução. Tocam piano e arranham a guitarra de um modo lamentável; mas, cantam toleravelmente em italiano. Os ouvidos são musicais, percebe-se-o na harmonia que reina nas peças de várias vozes. Há cantigas brasileiras peculiares que são muito agradáveis; recentemente publicou-se em Londres uma coleção delas. Chamam-nas de modinhas; as palavras são ordinariamente anacreônticas e as melodias graciosamente tocantes. Os negros têm também algumas melodias bonitas; a sua música os transporta a ponto de lhes ocasionar uma embriagues delirante, e, entretanto, frequentemente não dispõem de outro instrumento além da cabaça cheia de calhaus”. Tollenare, em *Chronicas domingueiras*, escrito entre 1816 e 1817, referindo-se à música na Bahia, em Manoel Raymundo Querino, *Artistas bahianos (indicações biográficas)*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1909, p. 122. Ferdinand Denis, em 1826, “Se bem que o Brasil não tenha ainda dado à América músicos célebres, eu penso que é talvez de todos os países do Novo Mundo o predestinado a produzi-los em grande número. Todos já cultivam a música, pois faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazeres cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão. Enquanto que nos salões é aplaudida a música de Rossini, pois que é cantada com tal ou qual expressão como nem sempre há exemplo na Europa, os curioso percorrem as ruas ao fechar da noite repetindo as sentimentais modinhas, que se não escutam sem que se fique comovido; servem elas quais sempre para pintar os sonhos do amor, seus gostos ou suas esperanças. São simples as expressões e

Havia pelo menos três instrumentos privilegiados de expressão para essa musicalidade: o piano, o violão e a canto. Os pianos propagavam-na nos salões, salas de visita, teatros, cafés-concerto, nas lojas de música, espalhados pela cidade; os violões, nas esquinas das serestas, serenatas, nas mãos dos capadócios, percorrendo esquinas e praças; e a canção, cumprindo seus círculos de transmissão entre palcos e ruas, era assobiada, cantarolada, ou plenamente cantada nos espetáculos, em solos ou coros, à capela ou com acompanhamento, nas festas, nas rodas musicais populares ou coletivamente no carnaval. Como nos pianos em guerra narrados por Cardoso de Menezes, havia nos espaços sonoros cariocas uma vibrante batalha de sons e sentidos, que percorriam todas as teclas, cordas e vozes por entre as letras e melodias desse rico repertório musical.

Nas muitas esferas em que se dava essa batalha musical, apareciam sempre novas formas de expressão. Uma prática que se difundiu bastante foi a de estabelecer um hipotético diálogo através de pares de canções lançadas sucessivamente. O próprio Machado de Assis produziu com sua fina ironia um comentário crítico publicado em 1878: “*Se eu pedir, você me dá?*” é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada; *Peça só, e você verá*. Este sistema telefônico, aplicado à composição musical não é novo, data de alguns anos; mas, até onde irá é o que ninguém pode prever. Chegará talvez à correspondência política e particular, aos anúncios do Holloway, à simples e nacional mofina. *Que se pode esperar de tão bárbaro governo?* Valsa em dois tempos. – *A oposição delira*, polca a quatro mãos. – *Sr. Dr. Chefe de polícia, lance suas vistas para as casas de tavolagem*, fantasia em lá menor, por Um Que Sabe. – *Descanse Um Que Sabe; a autoridade cumpre o seu dever*, variações para piano. Teremos a perfeição do gênero no dia em que o compositor responder a si próprio. Exemplo: *Onde é que se vende o melhor queijo de Minas?* – melodia – *No beco do*

os acordes repetidos de maneira assaz monótona; mas há algumas vezes um não sei que de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias. É ordinariamente ao cair da noite que começam esses concertos improvisados. Então sons passageiros se mesclam, se aproximam e se afastam e vos dão a conhecer que toda a população se entrega a esta sorte de divertimento. As mais das vezes encontram-se grupos numerosos de jovens que unem os sons do violão aos da flauta; são geralmente pouco variados os seus acordes, mas sempre justos, e essas árias simples, repetidas com tanta doçura, enchem a gente de singular melancolia, sobre tudo no seio de uma bela noite dos trópicos”. Ferdinand Denis, em 1826, em “Du Gout des Brésiliens pour la Musique” apud “Algumas Reflexões sobre a Música no Brasil” em *A cantora brasileira, modinhas*, tomo I, B.L. Garnier, Rio de Janeiro, 1878, pp. I e II.

Propósito n. 102 – sonata. Não levantem os ombros com desdém. Um povo musical, como é o nosso, pode chegar a substituir a prosa pela solfa, sem prejuízo do pensamento, e até com algum encanto. Quem sabe se os nossos netos, candidatos a um lugar na câmara, não serão compelidos a dar dois dedos de flauta aos eleitores? O zabumba, simples metáfora quando não figura nos batalhões, receberá o seu alvará de capacidade. Os instrumentos serão distintivo dos partidos no parlamento; a uns a clarineta, que é áspera, impertinente e fanhosa; a outros a flauta e a guitarra. O apito passará a ser o cetro presidencial; o aparte terá um forte substituto no assobio. Quanto aos oradores, haverá a escala inteira, desde a harpa eólia até o realejo napolitano.³⁵⁷

Machado de Assis podia imaginar a partir dos exemplos em exposição que uma comunicação altamente musical poderia levar-nos algum dia a substituir em todos os campos a prosa pela solfa, “sem prejuízo do pensamento”. Os usos das canções como forma de intervir nos temas cotidianos em foco, comentando-os de múltiplas maneiras, ou de intervir no próprio espaço artístico e cultural, como uma instância de comunicação numa esfera ampliada publicamente; como veículo de opiniões; como afirmação de identidades, de valores; como produtos de consumo num mercado em expansão, ou mesmo como afirmação de um gosto, davam-lhe projeção e garantiam-lhe tamanha presença no cotidiano da vida urbana que faziam a canção popular ser alvo da ironia futurista de Machado. Uma nação que se comunica cantando. Talvez não na câmara ou nos palanques. Não tomando o lugar de certos discursos. Mas comentando-os em outros espaços e com outras linguagens.

Foi Chiquinha Gonzaga uma das pioneiras a introduzir um instrumento estigmatizado pelas elites como o violão em um benefício organizado no teatro São Pedro de Alcântara para a montagem da ópera *O Escravo* de Carlos Gomes em 1889, isso quando começara a tornar-se realmente famosa no Rio. O programa da noite anunciava depois de *Guarani* e de composições da própria Chiquinha, para encerrar a noite: “Uma novidade para esse tipo de concerto e de palco: a música *Caramuru*, fado brasileiro, dançado e cantado a caráter, executado por violões, violas e pandeiros, por diversos amadores”. Talvez não o fado, mas os instrumentos no palco seriam novidade até nas revistas de ano.

A visão comum separava, no entanto, essa “vocação” natural para a musicalidade espontânea de uma formação musical mais sistemática.

³⁵⁷ Machado de Assis, *O Cruzeiro*, 9 de julho de 1878, in Machado de Assis, *Chronicas (1859-1880)*, op. cit., pp. 30-31.

“As orquestras das companhias de operetas e revistas usavam sempre instrumentos mais nobres. (...) E, afinal, que amadores eram esses senão violeiros marginais, quem sabe até ‘capoeiras’ dos arrabaldes proletários? (...) Reabilitava o violão e pandeiro com a sinfonia do *Guarani*”³⁵⁸. Como muitos de seus pares compositores e instrumentistas, Chiquinha vivia de suas aulas de piano até envolver-se com o teatro ligeiro, atraída, como muitos, pelo poder de difusão que o teatro tinha para colocar as melodias e canções no domínio público³⁵⁹.

Repercutindo ainda as várias ondas de cancioneiros que se tornaram populares ao longo dos séculos 18 e 19, a voga dos gêneros de teatro musicado, que teve início com o Alcazar e com a nacionalização da opereta, vai atravessar toda a segunda metade do século 19 atualizando o repertório musical que se tornou um patrimônio comum. Em 1901, por exemplo, como mencionam Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, faziam sucesso ainda canções do final do século, vindas ou não do teatro musicado: “A música popular brasileira do período 1901-1916 repete basicamente as características que já predominavam no final do século 19. São os mesmos gêneros – valsa, modinha, cançoneta, chótis, polca -, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa. Uma importante novidade, entretanto, aconteceria na área tecnológica: o advento do disco brasileiro em agosto de 1902”³⁶⁰.

A popularidade das canções era tamanha que o circuito dos palcos aos salões, destes às serestas, das orquestras aos pianos, dos pianos aos violões, era um ciclo permanente de novidades e consagrações. A importância das canções e da música no ambiente teatral da época era tamanha, que os artistas mais conscientes percebiam o papel que dramaturgos e escritores poderiam ocupar. Em artigo de 1886, Arthur Azevedo, discorrendo sobre suas operetas, diz que seu texto não passa de pretexto para a música.

³⁵⁸ Cf. Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga*, op. cit., p. 138.

³⁵⁹ A respeito do poder de difusão do teatro ligeiro e do envolvimento de Chiquinha com esses gêneros, Edinha Diniz escreve: “As melodias saem do teatro e ganham a rua através dos assobios – quando não se dá o inverso, sempre em menor proporção, da peça se utilizar de músicas já popularizadas. Ora, isso significa que esse tipo de teatro passa a funcionar como um importante veículo de divulgação da produção musical popular. E isso interessa a uma compositora que sobrevive de estafantes aulas de piano”. Cf. Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga*, op. cit., p. 116

³⁶⁰ Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de, *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 17.

Ainda, diz que a música pode “ser tão boa fazendo cantar um brasileiro como um turco”, antepondo-se às críticas sobre o estrangeirismo embutido nas paródias e nacionalização da opereta³⁶¹. Ainda sobre uma de suas operetas, *A donzela Teodora*, diz que o compositor, e não ele o escritor, é quem teria um campo largo para fazer brilhar seu talento³⁶², o que se confirmou quando constatou-se que nessa opereta o maior sucesso coube a Abdon Milanez³⁶³.

No conto *Um homem célebre*³⁶⁴, Machado de Assis recria ficcionalmente o que seria o ambiente musical popular entre o final da década de 1870 e meados da década de 1880, em torno de um personagem que se tornaria o principal compositor de polcas da cidade. O personagem retratado seria na verdade o compositor e pianista Miguel Emídio Pestana, que chegou a compor em parceria com Melo Moraes a canção *Bentevi*³⁶⁵. O escritor com essa história nos ajuda a perceber tensões e contradições inerentes aos artistas do período. A história, ambientada lá pelos idos de 1875, tem início num pequeno sarau em que o convidado Pestana foi solicitado a tocar uma quadrilha e, em seguida, a contragosto, a polca de sua autoria *Não bula comigo, nhônô*. A polca da moda agitou o salão de danças “tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida”. “Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna”, frisa o narrador. Contrariado com as adulações recebidas depois que fora reconhecido como o compositor daquele sucesso, Pestana se retira para ainda mais uma vez ser surpreendido, enquanto caminhava para casa, por sua composição, que saía de uma clarineta enquanto se dançava numa casa modesta. Ainda pouco antes de chegar em sua casa passaram rente a ele dois homens que também se puseram a assobiar a mesma polca. Perseguido por sua criação ao longo desta noite, Pestana e Machado nos lembram que dos salões às ruas, as canções populares de sucesso difundiam-se rapidamente, a ponto de ganharem a “consagração do assobio e da cantarola noturna”, prova da familiaridade pela farta exposição, pela comunicação fácil, contagiante, a ponto de ser memorizada, e pela capacidade de agradar os diferentes ouvintes.

³⁶¹ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit., p. 99.

³⁶² Idem, p. 100.

³⁶³ Idem, p. 87.

³⁶⁴ Machado de Assis, “Um homem célebre” in *Várias histórias*. Rio de Janeiro/São Paulo: W. M. Jackson Inc. Ed., 1937, pp. 61-77.

³⁶⁵ Cf. José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 149.

Refugiando-se finalmente em casa, só, à noite, diante do piano, Pestana pôs-se a contemplar a sonata de Beethoven aberta sobre o piano e os retratos que o encimavam, como que a revelar a genealogia que reconhecia para si: ao lado de grandes compositores universais, como Mozart, Gluck, Bach, Schumann, Beethoven, o retrato do padre que o educara, em latim e em música, e que insinuavam ser o pai de Pestana. Deixara-lhe a velha casa em que morava e o gosto por música, sacra ou profana, ele que chegara a cometer pequenas composições. Chegando-se ao piano, Pestana pôs-se a tocar embevecido e apaixonado, primeiro Beethoven, depois Mozart e Haydn. Estava em busca de inspiração ao lado dos grandes músicos que o motivavam. Ele, que girava em torno dos trinta, ambicionava compor grandes obras eruditas, mas não lhe vinha a mão nenhuma pauta que pudesse se imortalizar. Por horas a fio tentara arranjos diversos para aquelas notas soltas, em vão. Fora dormir exausto e sem música. Conhecido pelo sucesso de suas polcas, Pestana procurava, no entanto, perfilar-se em outra linhagem, segundo ele, mais alta.

José Miguel Wisnik apontou em uma conferência³⁶⁶ que partia da análise desse conto o poder de sugestão das sucessivas imagens sobre o piano. Isolada entre os grandes compositores eruditos de todos os tempos, a dúbia figura do padre-pai de Pestana leva-nos à própria história musical da cidade e do país, marcada pela mistura entre o sagrado e o profano, característica recorrente nas figuras de padres músicos, instrumentistas e compositores e na musicalidade dos rituais católicos. A formação musical advinda dessa mista experiência, quando o piano e a orquestra das igrejas permitiam também a presença de um repertório ligeiro e mundano, foi registrada pelos memorialistas e viajantes: “Não existem órgãos monumentais; de ordinário um simples piano serve para acompanhar os coros; mas, por ocasião da menor cerimônia, uma magnífica orquestra executa peças agradáveis e sempre renovadas. Isto exercita os compositores que, à força de procurarem motivos inéditos, se afastaram do caráter amplo e religioso para se aproximarem do ligeiro e do mundano”³⁶⁷. O suposto padre-pai de Pestana teria lhe deixado, além da casa, também a herança de seus motetes, revelando, segundo, sugere Wisnik, o híbrido, mesclado, que está na origem da canção popular.

³⁶⁶ José Miguel Wisnik, *Seminário Decantando a República*, PUC/RJ, 2002.

³⁶⁷ Tollenare, em *Chronicas domingueiras*, escrito entre 1816 e 1817, referindo-se à música na Bahia, em Manoel Raymundo Querino, *Artistas bahianos (indicações biográficas)*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1909, p. 122.

No entanto, ao acordar na manhã seguinte, minutos antes de sair para suas morrentas aulas de piano para jovens senhoritas, como que absorto por uma rajada de inspiração, Pestana sentou-se ao piano e saiu-lhe mais uma polca buliçosa, “os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneiando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo”. “Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”. Animou-se por demais com sua nova composição, que tinha a marca de uma vocação, assobiava-a. O editor de suas polcas adorou-a e, a contragosto seu, conseguiu-lhe dar um nome que não significava nada, mas era destinado à popularidade: *Candongas não fazem festa*. A seguinte polca, que logo ficou pronta, chamou-se *Senhora dona, guarde o seu balaio*. As partituras esgotavam-se rapidamente: as polcas eram adequadas ao gênero, originais, convidavam à dança e era fáceis de decorar. Assim era a vida do Pestana, o compositor de Machado. Vivia essa contradição criativa no esforço em vão de buscar a grande música erudita e a facilidade espontânea e vocacionada de produzir polcas fadadas ao sucesso. O editor das partituras adorava-as e atribuía-lhes nomes conforme a moda: sugestivos e engraçados, porém vazios.

A fama do compositor corria rápido. As partituras espalhavam-se pela cidade e daí chegavam também às orquestras dos teatros. Sua polcas nos levam pelo circuitos sucessivos das casas editoras de partituras, daí aos salões, à onda de sucesso cantarolado e assobiado, aos palcos do teatro musicado e à recompensa financeira, à profissionalização da atividade do compositor popular. Mas em pouco tempo Pestana vivia novamente o conflito de produzir reles polcas, músicas fáceis, e ser incapaz de uma grande composição erudita. No entanto, as polcas eram-lhe praticamente espontâneas. Ao casar-se com uma cantora viúva e tísica, Pestana julgou conseguir novas inspirações. Pensava em Maria para criar um noturno, mas não conseguia nada que não fosse o motivo já proposto por Chopin ou outro grande mestre. Entristecido, mortificado, “eterna peteca entre a ambição e a vocação”, Pestana acomodou-se às polcas, agora publicadas com pseudônimos. No velório de Maria, um baile vizinho martelou seus repetidos sucessos populares, aumentando-lhe tamanho a dor. Após a partida de Maria, o viúvo prometeu a si mesmo um Requiém no primeiro aniversário de sua morte. Para isso, “escolheria outro emprego, escrevente, carteiro,

mascate, qualquer coisa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda”. Nada: uma missa simples, apenas rezada. Esse sofrimento de Pestana é o mote maior do conto. O conflito do artista entre a vocação popular e a ambição erudita, seu maior martírio. Os valores confrontados diariamente antepunham os benefícios auferidos com o produto musical fácil ao autodesmerecimento advindo da incapacidade de (re)produzir segundo os parâmetros da música considerada elevada.

Passou-se mais um ano, até que seu editor veio incentivar-lhe a voltar a compor as polcas. Era 1878. Um contrato: vinte polcas em um ano. Mesmo preço, porcentagem maior nas vendas. Precisava de dinheiro. Aceitou. A primeira era uma encomenda: deveria se chamar *Bravos à eleição direta!* e iria ser lançada a propósito da reforma eleitoral proposta pelos liberais. “Não é política; é um bom título de ocasião”, dizia o editor. As polcas foram surgindo novamente com facilidade. As tentativas de composições elevadas é que se escassearam, rarearam. Ia aos concertos deleitar-se com “as cousas que nunca lhe haviam de brotar do cérebro”. Em 1885, Pestana era o primeiro entre os compositores de polcas. Sofria ainda entre algum prazer com as obras compostas e fastio com o destino que não escolhera. Já adoentado seriamente, o editor aparece para encomendar-lhe uma polca de ocasião pela subida dos conservadores ao poder. Combinada para quando estivesse bom, Pestana brincou prometendo duas: “a outra servirá para quando subirem os liberais”. As polcas de ocasião de Pestana e seu editor seguiam o exemplo de grande uma parcela de composições que procuravam comentar os fatos da vida cotidiana, aproveitando para “bater o malho, enquanto o ferro está quente”, na expressão de Dudu das Neves. Horas depois da visita, na madrugada seguinte, morria Pestana: “bem com os homens e mal consigo mesmo”.

Uma ditadurazinha em solfa

Desde meados do século 19 havia a preocupação com o ensino de música nas escolas primárias. O Barão de Macaúbas observa em introdução a seu cancionário

publicado em 1888, que desde a década de 50, em relatório sobre instrução pública na Província da Bahia, defendia a expansão do ensino de música nas escolas de todo o país: “Ninguém desconhece hoje a benéfica influência da música para suavizar os costumes, tornar sensíveis os corações, ativar a imaginação, e exaltar os sentimentos patrióticos. Deve, pois ser muito protegido e generalizado o respectivo ensino”³⁶⁸. O que então ocorria no Gymnasio Bahiano, por ele fundado, e nos colégios Abilio nos anos 50, não era observado no resto do país, e servira como modelo para a defesa da expansão do ensino de música. E, apesar de passar a constar dos regulamentos oficiais, não era obrigatório nas escolas, e ainda não se generalizara no final dos 80. Os cantos, em vários idiomas e de espírito infantil e patriótico, por ele então publicados e dedicados à Princesa Isabel, então regente do império, tinham como intuito serem cantados nas escolas e famílias brasileiras, para dar subsídios à generalização do ensino de música, pois reunia ainda 30 lições de solfejo e de um compêndio de música: “possa eu, nas páginas que seguem, convencer aos legisladores, aos governos, aos diretores do ensino público e particular, aos pais de família, e enfim ao povo, das vantagens da generalização do ensino da música”³⁶⁹. Os modelos europeus da Alemanha, Inglaterra, Suécia, Suíça, Áustria, e dos Estados Unidos são citados.

Em seu afã musical, o Barão não deixava de comparecer e reger aulas de canto em seus colégios, assim como chegou a criar um quadro negro com pauta musical para facilitar o ensino simultâneo do solfejo. A publicação, observava ele, pretendia propagar a música por todas as classes sociais. A certa altura, perguntava-se ele: “Se é universal nos brasileiros o dom do canto, por que razão temos nós tão poucos cantores e cantoras?” A resposta por ele apresentada é que aos meninos não lhes é ensinado. E quanto às meninas, porque só lhes é ensinado a partir da adolescência, o que as torna extremamente suscetíveis por acanhamento e timidez a abandonar as aulas diante das primeiras dificuldades. Apenas as de grande talento ousariam enfrentar as dificuldades e tornarem-se cantoras distintas. “Mas a sociedade não precisa somente, nem principalmente, de cantoras de primeira ordem: precisa pelo contrário mais de cantoras modestas de segunda e de terceira ordem. Caiba às cantoras de alto coturno a glória de extasiarem o público, exibindo-se nos teatros, nos concertos, e nos coros religiosos dos templos do Senhor: às cantoras medianas, de talento

³⁶⁸ Abilio Cesar Borges (Barão de Macaúbas), *Cantos em Português, francês, inglês e alemão*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., s/d, p. IV.

mediocre, fique reservada a missão íntima de alegrar o interior das famílias com sua simples, mas suaves modulações de voz despreziosa, se bem que cultivada”.³⁷⁰ O Barão de Macaúbas revela também o interesse da Princesa Isabel pela música, como amadora, quando então descia “das alturas de sua hierarquia social” e nivelava-se com os artistas, ou quando visitava estabelecimentos de ensino, como os Colégios Abílio, do próprio Barão, acompanhando os concertos e cânticos entoados em sua homenagem³⁷¹.

O projeto de educar musicalmente a partir das escolas é bastante discutido nas páginas da *Gazeta Musical*. A revista era dedicada aos assuntos relativos a música erudita, tendo por proprietário Fertin de Vasconcelos, importador de pianos e partituras musicais e à frente da redação Ignácio Porto-Alegre. Entre seus colaboradores estavam vários maestros e compositores pertencentes ao Instituto Nacional de Música, que também discutiam vários assuntos relativos ao aprimoramento do gosto musical do público. Uma série dedicada à reflexão sobre o ensino e os problemas do canto-coral nas escolas públicas tinha como pressuposto sua fundamental importância: “Desde que abandonemos o elemento popular, desde que aqueles que se acham encarregados de modificar o sentimento estético dos povos pensem em obrigá-los a repentinamente atingirem o ideal da arte, desde que entre o canto escolar e o canto da ama e do berço medeie o espaço de uma escola inteira, de uma forma, de um ou de muitos séculos, é mais que certo que todo o trabalho feito é trabalho perdido. O povo tem isso de curioso e engraçado. Quem precisar elevá-lo a um certo nível, tem necessidade de ir até ele, prendê-lo com a maior segurança pelo seu lado vulnerável – o patriotismo, o amor, a languidez, os pensamentos de guerra, a revanche – e aos poucos vir emergindo até às alturas mais impossíveis, porque a todas ele é capaz de atingir”³⁷².

As ambições do projeto dos orfeões estudantis encontravam, no entanto, dificuldades insuspeitas, que deixavam seus mentores inconformados com o que lhes parecia às vezes trair todos seus ideais. Um relato na *Gazeta Musical* trata das impressões deixadas pela presença em um evento de premiação das escolas primárias do 3º distrito do Rio. Atendo-se à apresentação dos grupos de crianças, os especialistas concluem que haveria muito o que fazer no tocante ao ensino de música nas escolas primárias: “Cânticos

³⁶⁹ Abílio Cesar Borges (Barão de Macaúbas), op. cit., p. V.

³⁷⁰ Abílio Cesar Borges (Barão de Macaúbas), op. cit., pp. XV-XVI.

³⁷¹ Abílio Cesar Borges (Barão de Macaúbas), op. cit., p. II.

³⁷² B. R., “O Canto-coral” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, agosto de 1892, n. 15, p. 226.

sem nenhuma beleza na melodia, de ritmos banais e de um trivialismo tedioso”. Depois de ouvir hinos militares e similares: “(...) Ouvimos mais uma espécie de pot-pourri, ainda cantado por meninas, composto de trechos dos *Sinos de Corneville*, do *Boccacio* e da valsa da *Mimi Bilontra*; trechos muito próprios para a formação do gosto nas crianças que já trazem de casa o grande contingente do *Araúna*, *Amor tem fogo*, *Chegou, chegou* e outras quejandas produções. Só faltou o *Dueto das noivas da Mascote* e as coplas da maçã nos *Sinos de Corneville*, tão apreciados nos nossos debochados teatros”³⁷³. É possível imaginar o constrangimento dos eruditos ao ouvir os trechos de operetas populares ensinadas para aquelas crianças nas aulas que deveriam educá-las musicalmente. A popularidade das canções era tamanha que alcançava as crianças através dos professores, considerados totalmente despreparados para a tarefa pelos especialistas. O mesmo articulista, B. R., acreditava que o ensino coral nas escolas da forma como era ministrado se parecia com um “matadouro de vozes”³⁷⁴.

Até mesmo nas igrejas, onde cultivou-se e preservou-se por muitos anos uma tradição musical, havia riscos de perder-se em qualidade ao aproximar a música sacra da música profana: “Mais de uma vez os festeiros, no intuito de tornarem mais brilhantes as festas de que se incumbem, por uma falta de noção artística, por um prejuízo de educação, vão convidar artistas de companhias líricas e fazem exposições curiosas de árias, duetos e cavatinas de ópera, da música ligeira e profana, nos coros das igrejas. Então, chegando o momento mais sério do dogma, a elevação, nós assistimos a este espetáculo curioso e irreverente: os fiéis dão as costas ao altar e fixam as suas atenções no soprano ou no tenor que a plena voz, na esperança de agrado ao público, como anúncio ao benefício próximo, executa um trecho de ópera, *Traviata*, *Trovador*, *Lucia*, ou qualquer em que mais brilhe e em que o público admire o poder dos seus recursos vocais”. As apresentações chegam a ser seguidas de aplausos. A culpa, acredita o redator da *Gazeta Musical*, deveria ser creditada não somente aos solistas sedentos de aplausos e tampouco ao público curioso que aproveitaria a situação para “gozar de graça a voz de um artista que não pode pagar para ouvir”, mas sim aos especuladores organizadores das festas que colocam o lucro antes de

³⁷³ Cf. “A música nas escolas primárias” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano I, dezembro de 1891, n. 11, pp. 12-16

³⁷⁴ B. R., “O Canto-coral” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, junho de 1892, n. 11, p. 162.

tudo e também aos artistas³⁷⁵. De fato, vários foram os personagens ligados à igreja que marcaram a história da canção popular. Um religioso como o Padre Sales, famoso seresteiro baiano, compunha modinhas que se tornaram famosas, como *Canção do bardo*, e as cantava com brilhantismo. *Deixa mulher que te ame* era uma de suas modinhas que chamavam a atenção pelo tom um tanto profano³⁷⁶. Esses personagens ficaram simbolicamente registrados nos retratos do Pestana, conto de Machado.

A difusão de uma educação musical apurada parece ser ingloria até mesmo entre os membros da elite local: “As sociedades filarmônicas lutam contra a falta de gosto e educação artística. Para conseguirem viver, oferecem em suas reuniões quinzenais ou mensais, programas organizados em modo que, na primeira parte somente, sejam preenchidos pela Música, dedicando a segunda parte aos exercícios coreográficos. Enquanto se desempenha a parte musical, os rapazes e as moças tratam de conchavar-se para as quadrilhas, polcas e valsas, que hão de dançar na segunda parte da festa”³⁷⁷.

É curioso observar que o pensamento da elite musical, representada pelos especialistas da *Gazeta Musical*, reservava um lugar especial para as manifestações musicais folclóricas ou tradicionais. Em seu afã nacionalista, marca da geração, essa música popular é vista com paternalismo e reconhecida como um traço do caráter nacional: “Não desejamos voltar à modinha sentimental do meado deste século, mas queremos provar que é uma necessidade o alimentar a veia e tendências poéticas populares e deixar ao povo essa infantilidade de criar as suas canções”³⁷⁸. Esse reservatório popular, no entanto, somado a todas as influências indígenas, negras e européias criou uma “feição característica do nosso povo, feição que se há de acentuar mais e mais e que fará – quem sabe? – uma escola, talvez com um cunho muito particular de originalidade e de brasileiro”³⁷⁹. Essa busca de uma música autenticamente nacional, segundo o autor, sairia do encontro entre esse traço brasileiro e a educação musical segundo os mestres europeus: “Da fusão de todas as escolas, do estudo de todas as formas, dessa apreciação de todos os mestres é que há de

³⁷⁵ B. R., “O Canto-coral” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, junho de 1892, n. 10, pp 302-305.

³⁷⁶ Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do Passado*, Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, p. 22.

³⁷⁷ “Livro Inédito” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano I, outubro de 1891, n. 7, p. 12.

³⁷⁸ B. R., “O Canto-coral” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, agosto de 1892, n. 14, p. 211

³⁷⁹ B. R., “A música no Brasil” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano I, outubro 1891, n. 7, p. 7.

vir a ciência musical para unir-se à tristeza do nosso sentimentalismo artístico e fazer a nossa característica musical”³⁸⁰.

Entre os empresários das principais companhias ecléticas do período havia também iniciativas para a valorização da música de extração erudita. No início dos anos 90, Dias Braga promoveu no Teatro Recreio uma série de representações de óperas a preços reduzidos, numa tentativa aparente de contribuir para a popularização do gênero. A *Gazeta Musical*, no entanto, percebe de maneira diversa a motivação do empresário: “É bem provável que o móvel que levou o Sr. Dias Braga a dar a preços reduzidos representações de ópera fosse puramente de interesse mercantil; mas o que é verdade é que nós devemos apoiar essa tentativa pelas vantagens que se podem tirar dela”³⁸¹. Parecia ser difícil acreditar que um diretor-empresário tivesse qualquer outro tipo de motivação. Para o autor que fala em nome da revista esta seria uma iniciativa importante para se contrapor à perversão do gosto musical do público provocado pela exibição de peças sem valor e pela audição de músicas perniciosas à arte: “A opereta, a mágica obrigada a jongos e rebolados de ancas, a peça de costumes sem elevação própria, prejudicaram de tal forma o sentimento estético do público fluminense que muito dificilmente conseguiremos encarreirá-lo de novo”. A solução seria, segundo B. R., as grandes audições musicais, os grandes concertos sinfônicos, a criação de orfeões. Mas, acrescenta, um dos elementos mais poderosos que se poderia lançar mão para o “alevramento” da música no Rio de Janeiro seria a criação da ópera popular, com “representações de ópera ligeira a preços ao alcance de todas as bolsas”, pois com essa transigência seria possível passar do consumo de música baixa e banal para as audições de música séria e elevada. Segundo a *Gazeta*, a iniciativa de Dias Braga, mesmo servindo a seus interesses de empresário, seria louvável, principalmente porque no Rio “a opereta desbragada e a mágica debochada tripudiam”, e esta seria uma forma de educar a camada baixa da sociedade. A ausência de palcos e companhias nacionais destinadas à exploração de óperas nacionais é a principal reivindicação do articulista, que vê também no exemplo da existência das companhias fixas de operetas a viabilidade de um programa mais ambicioso. Educar as massas, prepará-las com as operetas até aproximá-las da ópera e da música erudita, de preferência nacionais. Esse projeto das

³⁸⁰ Idem.

³⁸¹ B. R., “Ópera Nacional” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, n. 18, out. 1892, p. 283.

elites intelectuais locais se repete na mesma fórmula que ambicionava criar um teatro nacional, ou uma comédia nacional, a partir do “estrume” das revistas, como dizia Arthur Azevedo³⁸². Projetos sempre frustrados pela dinâmica própria dos conflitos e interesses em jogo no campo aberto pelas inúmeras expressões artísticas e culturais da sociedade carioca finissecular.

Um mês depois, no entanto, Assis Pacheco escreve na mesma Gazeta que o público não tinha sustentado “a bela e arrojada tentativa do Dias Braga”³⁸³. E é o parceiro de Arthur Azevedo quem nesse mesmo artigo se propõe a dizer, como crítico, profundas verdades ao público: “Requebram-se nos nossos teatros as mágicas afandangadas e outras peças congêneres, invasoras dos palcos nacionais... (...) Mas as mágicas vão à cena seguidamente, todas as noites, sob todas as chuvas, sob todos os calores senegalescos, cem, duzentas e tantas vezes! A isto respondem-me com o preço das localidades nos teatros de mágica. (...) Respondam-me: qual o frequentador do Lírico que não viu e ouviu as *Maças de ouro*, a *Pera de Satanás*, o *Frei Satanás*, o *Tribofe*, o *Pif paf*, o *Burro do sr. Alcaide*, cantado por gente que nunca teve voz nem aqui nem em casa do diabo, mais de dez vezes? De resto, a *Cavaleria Rusticana* não esteve no Recreio e no S. Pedro pelo mesmíssimo preço que as más operetas e as péssimas farsas? Contradizem-me ainda! Mas os que frequentam o Lírico, não são os que frequentam os teatrinhos. Engano redondo! Os que acham que o *Burro do sr. Alcaide* é um primor no seu gênero foram os que patearam a *Aida* de Verdi, pelo fato de haver sido levada à cena em terceira récita de assinatura! (...) assim se vê que não é questão de preço, é de hábito. O público habituou-se a ouvir em cada temporada 15 óperas, pelo menos, e uma só mágica durante o ano inteiro”³⁸⁴.

É preciso registrar, no entanto, que Assis Pacheco logo no início de seu artigo, quando faz as primeiras críticas às mágicas, abre um parêntesis: “Eu também que assim falo, que assim escrevo, perpetrei a música tática, corriqueira e ruim para um libreto aliás magnífico, cheio de verve e de observação, esplêndido, como tudo quanto é da lavra do nosso incontestavelmente primeiro autor dramático – Arthur Azevedo. Mas aquela

³⁸² Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

³⁸³ Assis Pacheco, “A temporada lírica de 1892 no Rio de Janeiro” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, n. 21, nov. 1892, p. 321.

³⁸⁴ Assis Pacheco, “A temporada lírica de 1892 no Rio de Janeiro” in *Gazeta Musical*, op. cit., ano II, n. 21, nov. 1892, p. 322.

perpetração foi justificada por muitíssimas razões que não vêm a pelo declarar; e mesmo justificada que fosse, eu sou o primeiro a me acusar, como vêem”. Mais uma vez um mea culpa partindo de um ilustre representante das hostes bem educadas por ter se envolvido com manifestações pouco dignas da alta cultura, de elevação artística. Isso era mais comum do que podemos supor, porque o trânsito entre esses supostos desniveis também era mais frequente do que os discursos inflamados podem sugerir. Os artistas, diz Cardoso de Menezes, ou andam pela Europa e pelas províncias, gozando férias, ou então, na faina do trabalho cotidiano com seus poucos ganhos em aulas ministradas com paciência sob um calor senegalesco para todo tipo de aluno, ou sacrificam suas noites nos desconfortáveis banquinhos que lhes reservam nas orquestras dos teatros³⁸⁵. Curioso é que Assis Pacheco, no início de seu texto, menciona um papel que a crítica musical poderia realizar através de conferências públicas, “aconselhando, pedindo ou mesmo ordenando que o povo recusasse isto, aceitasse aquilo, etc., em arte musical. – Uma ditadurazinha em solfa!”, conclui de forma irônica. Ou talvez nem tanto. Entre as elites cultas havia a preocupação de formar as platéias locais musicalmente, condenando a musicalidade “baixa” que pautava o gosto popular através dos gêneros dramático-musicais ligeiros. Ao mesmo tempo muitos deles se envolviam com a composição, regência ou orquestração de partituras ligeiras, das operetas às revistas. Projetos e contradições semelhantes àquelas vividas pelos literatos envolvidos com a dramaturgia desses espetáculos.

As mágicas, que tanto sucesso fizeram no período, podem nos ajudar a entender um pouco mais a complexidade que regia a elaboração de peças, composição de partituras e encenações. Situadas a meio termo entre o popularesco e o erudito, ocupavam um lugar ambíguo próprio a uma trama cheia de histórias fantásticas e exóticas, carregada por uma cenografia exagerada e engenhosa, que, musicalmente, aproximava-se das óperas e operetas. A musicóloga Wanda Freire, dedicando-se ao estudo preliminar do acervo de partituras da UFRJ, atribuído ao Real Teatro de São João e ao Imperial Teatro São Pedro de Alcântara³⁸⁶, que remonta à década de 40 do século 19 e é composto por cerca de 14.000 manuscritos majoritariamente de óperas estrangeiras, deparou-se com um conjunto pequeno, mas expressivo de partituras de mágicas. No acervo há também partituras de

³⁸⁵ A. Cardoso de Menezes, “Chronica”, op. cit., p. 194.

óperas-cômicas e ligeiras. Realizando leituras analíticas de algumas mágicas encontradas, a professora a identifica como um gênero operístico do século 19 de caráter popular. “Trata-se de um gênero derivado da ópera, constituído de quadros estanques, de caráter contrastante e escritos em tonalidades diversas, com texto em português e com personagens fantásticos ou que caracterizam o *mal*”. Várias referências às mágicas encenadas no Rio foram encontradas na imprensa, desde 1815 no Teatro São João (*O mágico em Valença*). No entanto, é na segunda metade do século que a mágica torna-se um dos gêneros prediletos do público. Misturando a *féerie* francesa, o melodrama, a pantomima, a ópera e o vaudeville, a mágica se utilizava dos efeitos visuais, das danças, cantos e música para envolver o espectador num ambiente fantástico e cheio de truques.

Seu estudo se amplia na análise de quatro mágicas: *O remorso vivo*, de Arthur Napoleão, libreto de Furtado Coelho e Joaquim Serra, possivelmente representada pela primeira vez no Ginásio Dramático em 1867; *Loteria do Diabo*, de Henrique Alves de Mesquita, encenada provavelmente em 1883 no Teatro Santana; *Pandora*, música de Cavalier Darbilly e libreto de Moreira Sampaio; e *A rainha da noite*, de Barrozo Neto, de 1905. Somente *Pandora* e *Remorso vivo* estão completas no acervo: “É interessante observar que alguns desses compositores foram professores do Imperial Conservatório de Música/Instituto Nacional de Música, configurando, assim, uma trajetória e uma experiência musical que perpassa o espaço institucional do ensino de música voltada para a música *erudita* europeia e o teatro brasileiro *ligeiro* do século 19”.

Na análise de *Remorso vivo* e *A rainha da noite* observou-se a presença de partes faladas, embora não numerosas, a orquestração servindo-se de naipes tradicionais (madeiras, metais, cordas, percussão) “com uma utilização timbrística condizente com os padrões da ópera/opereta do século 19”, os textos sempre em português, com alusões à atualidade (como em relação ao “bota abaixo” em *A rainha da noite*), utilização de personagens e linguagem popular (como a mulata), variações de caráter das músicas entre as diferentes cenas, trazendo maxixes, barcarolas, romanzas, bailados e partes escritas para duetos, quartetos, coro e, mesmo, árias, o uso da música como componente do drama. A temática traz o amor, as intrigas, a crítica social e outros ingredientes. Há presença de

¹⁸⁶ Wanda Lima Bellard Freire, *O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara - Relatório Final de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

personagens do campo (aldeões, camponeses, pastoras), de personagens que encarnam sujeitos abstratos ou inanimados (natureza, pataca), de personagens fantásticos ou mitológicos (Ondina, Satanás, Sataniza, Gnomos, Tritões, Espectros etc.) e personagens populares diversos. Bastante curioso é observar que em *O remorso vivo* há dois quadros que têm indicação de que a poesia teria sido composta por Machado de Assis. Ao longo de sua trajetória, musicalmente, o gênero apresentaria diferenças que, no entanto, segundo Wanda Freire, precisariam ser mais estudadas.

Curioso observar que nas obras encontradas no acervo a pesquisadora encontra uma série de componentes rítmicos brasileiros como as modinhas, romances, baladas e maxixes. Por todos os ingredientes que as mágicas reuniam, pelas suas características absolutamente múltiplas no que diz respeito a uma diferenciação pautada por referências como erudito, popular etc., observamos que o gênero, essencialmente popular, muitas vezes acusado de popularesco, e até mesmo abaixo da revista na escala dos gêneros ligeiros, reúne em si boa parte das questões que procuramos estudar. Árias e maxixes, fadas, gnomos e mulatas, Rio de Janeiro e cenários fantasmagóricos, professores do Conservatório, libretistas acadêmicos, empresários, divetes e baixo-cômicos faziam das encenações de mágicas, com suas cenografias mirabolantes, retratos de uma cidade plural, que trazia para o palco a crítica, a opinião, o ecletismo e a heterogeneidade do público a que se dirigiam. Classificada como um gênero operístico, utilizando-se de orquestra e naipes tradicionais da música erudita, a mágica trazia para o palco elementos que também fizeram o sucesso das revistas de ano, das cenas cômicas e das operetas. O comentário da atualidade, a diversidade musical com acentos locais e a dramaturgia temperada com personagens e tipos urbanos ou rurais, os enredos de amor, vários eram os ingredientes comuns que a mágica partilhava com seus congêneres: até mesmo a ambígua relação que Machado de Assis teve com ela.

Os sentidos da canção

As peças de Arthur Azevedo mostravam a mesma pluralidade musical. Se o seu caráter polissêmico temático e estilístico já havia sido apontado em um trabalho anterior³⁸⁷, um estudo mais minucioso sobre a diversidade musical presente na obra de Arthur Azevedo pode ser encontrado em *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*, de Rubens José Souza Brito³⁸⁸. A diversidade sonora, a multiplicidade de ritmos, teria, segundo o autor, uma função dramaturgica na composição (abrindo o espetáculo, encerrando ou abrindo os atos, cenas e quadros, entre outras), não deixando no entanto de expressar a riqueza musical e cultural do ambiente em que Azevedo produzia. Para o autor, a versificação com métricas distintas dentro da mesma peça também podia estimular a variação rítmica das composições. Os elementos estruturais de suas peças traziam uma influência múltipla. Da opereta e da ópera-cômica e, portanto, da ópera, Arthur Azevedo usou basicamente os seguintes recursos: a ária, a arieta, o recitativo, a romança, o cantabile, o concertante e o bailado. Das formas de interpretação, fez uso do solo, do dueto, do duetino, do terceto, do tercetino, do quarteto, do quinteto, do sexteto e do coro³⁸⁹. Utilizando-se de um grande número de ritmos e composições poéticas, sugerindo toda uma gama de possibilidades interpretativas, Arthur Azevedo consegue não se repetir no uso teatral da música. Cada peça propõe um universo sonoro a ser explorado. Após constatar que o autor “se deu a liberdade de colocar em cena todos os ritmos que conhecia, desde os mais populares, passando pelos religiosos, até os considerados clássicos”, Rubens Brito faz uma extensa relação das canções ou coplas representativas dessa riqueza musical³⁹⁰.

As paródias de operetas e óperas-cômicas famosas divulgaram as partituras de Offenbach, Lecoq, Vasseur, Sullivan, Valverde, entre outros: “Tempos houve em que os mais populares trechos da *Filha de Maria Angu* e do *Dia e a noite* eram cantados e assobiados por toda a gente e tocados por todas as bandas de música e todos os pianos

³⁸⁷ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

³⁸⁸ Cf. Rubens José Souza Brito, *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*, dissertação de mestrado, ECA/USP, s/d

³⁸⁹ Cf. Rubens José Souza Brito, *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*, dissertação de mestrado, ECA/USP, s/d, p. 226.

³⁹⁰ Cf. Rubens José Souza Brito, *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*, dissertação de mestrado, ECA/USP, s/d, pp. 199-252. Nem sempre era fácil classificar a composição num gênero, mesmo para seus autores. Em seu livro sobre Chiquinha Gonzaga, Edinha Diniz traz um exemplo, ilustrado pela partitura, de uma composição da maestrina que foi primeiramente classificada como polca brasileira com abertura de jongo, depois, riscado por ela mesma, foi definida como tango, tendo ainda o rótulo mais genérico de choro. A

cariocas, desde o aristocrático bairro de Botafogo até às modestas rótulas da Cidade Nova”, escreve o memorialista e historiador do teatro Mucio da Paixão em 1916³⁹¹. Eram as notações musicais de Lecoq percorrendo o Rio de Janeiro por conta do sucesso da paródia de Arthur Azevedo. Nestas, como em todas as demais peças musicais de Arthur Azevedo, as variações rítmicas de diferentes nacionalidades encontravam expressão. Os exemplos são inúmeros: a polca de autoria anônima *Zizinha*, em *Nova viagem à lua*, que aparece em *Serenatas e saraus* de Mello Moraes e que era um grande sucesso nos salões fluminenses³⁹², uma barcarola em *Nova viagem à lua*, com música de Henrique Mesquita, uma mazurca como em *A flor-de-lis*, com música de Leão Vasseur, uma tirolesa como em *Abel, Helena*, com música de Jacques Offenbach, uma valsa de Luís Moreira em *A capital federal*, uma zamueca (dança típica chilena) e uma jota (espanhola) cantadas e dançadas por uma companhia de zarzuelas em *O homem*, um bolero de Abdon Milanês em *Viagem ao Parnaso*, um fado com música de Assis Pacheco em *A Fantasia*, música religiosa e marcha marcial em *Fritzmac*.

Mesmo o maxixe, muito presente em outros espetáculos, mas quase nunca usado por Arthur Azevedo aparece em *Amor ao pêlo*. As rubricas não costumavam identificar as frequentes modinhas e danças de rodas, assim também muitos outros ritmos podem ter ficados escondidos sob a rubrica genérica de “coplas”. No caso das chansonettes francesas, muito populares desde os tempos do Alcazar, tampouco as letras eram transcritas, mas eram muito frequentes os “cancãs desenfreados”, como em *Cocota*, *A capital federal*, *Mercúrio*. A presença de hinos nacionais, como o inglês, o francês, o brasileiro, o português, demonstra o apelo multicultural das revistas de ano, diante da diversidade encontrada nas ruas da Corte ou da Capital Federal. Música e dança, é preciso notar, estavam quase sempre associadas, cumprindo suas funções dramáticas, integradas ao desenvolvimento dramatúrgico.

Outros ritmos e danças de origem mais popular e caráter local são bem mais explorados que o maxixe, como uma serenata em *O mandarim*, aqui tomada como um ritmo, ou uma cantiga popular do norte em *O homem*. As músicas tradicionais de festas

expressão choro aqui provavelmente remetia à maneira nacional de tocar, de chorar a música. Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga*, uma história de vida, op. cit., s/p.

³⁹¹ Mucio da Paixão, *Espirito Alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916, pp. 65-66

³⁹² Cf. Arthur Azevedo, “Nova viagem à lua” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo I, p. 401.

populares também aparecem na obra de Arthur Azevedo. Em *A Filha de Maria Angu*, de 1876, uma das cenas se passa na festa do Espírito Santo, ou na Festa do Divino. Em *Uma véspera de Reis*³⁹³, de 1875, que foi um dos maiores sucessos de Xisto Bahia, aparecem as toadas dos ranchos de reis tradicionais da Bahia. Diz a rubrica: “A música rompe forte. O rancho dos Reis entra e começa a executar suas danças e cantigas; povo agrupa-se na janela e invade a casa”. Mais uma vez esta é apoteose do espetáculo, seu momento derradeiro. Depoimentos de Arthur contam que a peça foi sugerida por Xisto Bahia, e, como ele não tinha conhecimentos sobre as tradições da Bahia, foi o ator quem o instruiu. A partitura era de Libânio Colás, que sugeriu que a ação se passasse durante a Festa de Reis da Lapinha. Arthur Azevedo conhecia Salvador de passagem e não conhecia a festa. Todas as indicações foram dadas por Xisto. Estreada em 1875 na Bahia, só será vista por Arthur Azevedo em 1881 quando será apresentada no Rio, no Teatro Lucinda, sob direção de Furtado Coelho. O maestro Colás conta que escreveu a partitura a bordo de um navio, durante poucos dias de viagem, aproveitando a toada cantada pelo povo durante os festejos. O espetáculo viajou seis anos pelo Norte, com grande sucesso, antes de chegar no Rio em 1881.

Um cateretê fecha a opereta *Os noivos*. A peça tinha música de Francisco Sá Noronha, regência de Henrique de Mesquita e como ensaiador Jacintho Heller. Estreou no Phenix Dramática em outubro de 1880. O cateretê traz a seguinte rubrica “Os rapazes da escola fazem uma roda. Entram os negros e fazem outra roda. O mestre-escola trepa no banco para tocar rabeça. O vigário ao lado, com uma perna sobre o banco, toca violão. Os outros personagens formam uma nova roda no proscênio”. Fecha a canção outra rubrica: “Dançado característico, executado por quantos estão em cena”. Os escravos e as escravas eram personagens da fazenda em que se dá a história³⁹⁴. O jongo do final do primeiro ato de *Os noivos*, apresentado como “dança afro-brasileira”, sem autoria definida, sugerindo ter sido tirado do folclore corrente, é precedido da seguinte rubrica: “entrada ruidosa do coro de escravos e escravas que, depois de medidas aos primeiros compassos do jongo, entoam-no, dançando durante o canto”. Outro jongo aparece numa festa na fazenda em *Nova viagem à lua*, depois do coro de negros que dança e bate palmas, juntam-se um coro de

³⁹³ Cf. Arthur Azevedo, “Uma Véspera de Reis” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit.

³⁹⁴ Cf. Arthur Azevedo, “Os Noivos” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit.

brancos e um coro de negros que cantam após a seguinte apresentação também cantada: “O piano usado/ hoje ficará/ bem desafinado,/ mais do que já está!/ Já não estão na moda/ (me dirão vocês)/ nem fados de roda,/ nem cateretês;/ mas... deixem-se disso,/ e é pedir por mais!/ Caiam no serviço/ danças nacionais!”.

O lundu, no entanto, pode ser visto como uma das marcas das revistas de Arthur Azevedo. No prólogo de *A fantasia*, peça que tem música composta pelo maestro Assis Pacheco, um lundu é cantado no Olimpo pela própria Fantasia e por sugestão de Apolo. Para o deus grego não haveria melhor música que o lundu para a revista de ano:

“Conheço as cantigas
Modernas e antigas
De todos os povos
Quer velhos, quer novos;
Mas nenhuma existe
Que tenha mais chiste
Que um lundu verdadeiro
Brasileiro.
A jota espanhola
Nossa alma consola,
E o céu nos promete
Gentil *chansonette*;
Mas não há cantiga
Que agradar consiga
Como um lundu chorado,
Suspirado.
O gostoso lundu nos convida
Ao prazer que remoça e que mata;
Para além desta vida
A noss’alma arrebatá!
Quando se ouve um lundu brasileiro,
Todo o sangue no corpo se agita!
Mais quente e mais ligeiro
O coração palpita!”³⁹⁵

O lundu *Recreio da Cidade Nova* da revista de ano *O bilontra* tornou-se um dos primeiros sucessos a saírem dos palcos das revistas de ano. Na revista *Mercúrio*, de 1887, Arthur Azevedo faz menção ao lundu em outra canção, dizendo que a canção se

³⁹⁵ Cf. Arthur Azevedo, “A Fantasia” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit. p. 248. Rubens José Souza Brito, *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*, dissertação de mestrado, ECA/USP, s/d, p. 201.

tornara a Marselhesa das revistas de ano: “O Bilontra, o magano!/ Agradou a valer, e hoje piano/ Não há que não destripe/ Esse Ataca-Felipe,/ A Marselhesa das revistas de ano”³⁹⁶. Há referências ao fato desse lundu ser de origem popular, com arranjo do maestro Gomes Cardim, nos anúncios da empresa de Luiz Braga Junior na *Gazeta de Notícias*. Já, na partitura impressa, vendida a mil réis, atribui-se a música ao maestro Gomes Cardim³⁹⁷. O anúncio de Braga Junior deixa dúvidas, no entanto, pois também apresenta a revista como se fosse uma *opereta*. Talvez por estar o gênero ainda se firmando, depois de várias tentativas. Grande parte dos lundus e jongos apresentados nos espetáculos são assinados pelos compositores e maestros. O refrão do lundu *Recreio da Cidade Nova*, que ficou conhecido como *Ataca, Felipe!*, ficou muito popular. Fazia referência ao empresário Felipe José de Souza Lima, dono de um pequeno teatro na Cidade Nova: o *Recreio da Cidade Nova*³⁹⁸. Na linguagem alegórica da revista, o teatro *Recreio* é personificado como um popular que se encontra com os gêneros do teatro, a Mágica, a Opereta, a Ópera e a Tragédia. Ele usa uma variação linguística cheia de erros (veve, em vez de vive; prepósito, em vez de propósito), identifica-se como um pobre (o pobre também veve), e é chamado de capadócio pela Tragédia. No final da cena puxa o lundu que diz:

O drama na cena não anda a matroca (bis)
Não sou Philomena, não sou João Minhoca (bis)
(...)
E se continua sucesso assim tanto (bis)
Eu vou para a rua do Espírito Santo (bis)
(...)

Faz-se referência aqui ao teatro Philomena Borges, muito popular. O *Recreio da Cidade Nova* é o novo nome daquele teatro. O Teatro João Minhoca era um teatro de bonecos que se tornou também bastante popular. Ao continuar o sucesso, diz o lundu, pode haver uma ascensão à rua do Espírito Santo, a meca do teatro alegre. Outro sucesso de *O*

³⁹⁶ Arthur Azevedo, “Mercúrio” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo III, p. 232.

³⁹⁷ Cf. Alberto Ferreira da Rocha Junior, *Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del-Rei (Anexo)*, tese de doutorado, São Paulo: USP, 2002, p. 24.

³⁹⁸ Cf. Roberto Ruiz, *O teatro de revista no Brasil*, op. cit., p. 23.

Bilontra a música do Comendador que comprou um título de barão. Uma letra nova para a ária *La Dona é mobile* do *Rigolletto*³⁹⁹:

Barão estou feito
Da Vila Rica!
Eis a rubrica
Do Imperador!
(...)

Quando a vitoriosa revista *O bilontra* atinge o seu centenário, transformando-se num marco do gênero⁴⁰⁰, o anúncio colocado na imprensa pela Empresa Braga Junior & C. convida para a festa da centésima apresentação recheada de atrações: anuncia o célebre e popular *Ataca, Felipe!*, “dançado como nunca, efeito reservado para a noite do centenário, pelo Felipe, que não foi dos que acreditaram só chegar a peça às seis primeiras representações, supondo desde logo ao contrário que ela atingiria ao seu feliz e glorioso centenário”. Anuncia-se também “o jongo dos pretos sexagenários nesta noite com todo o rigor e propriedade!”, assim como “o esplêndido bailado das horas e o dueto da *Gioconda*, a célebre ópera predileta do público fluminense!”. E ainda: “novas coplas do barão de Vila Rica, para ajuste final de contas, devido a certos artigos de imprensa!”⁴⁰¹. Um número expressivo de recursos musicais dos quais se valiam os gêneros ligeiros estão representados nessa festa especial do centenário do *Bilontra*: o lundu dançado, o jongo, assim como a mistura de gêneros nobres, como as óperas populares, e, por fim, coplas especialmente criadas para dialogar com a imprensa e intervir em temas polêmicos. No mesmo ano da estréia de *O bilontra*, mas tendo estreado algumas semanas antes, o espetáculo *A Mulher-homem!*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida (no Santana, de Heller), tornou famosa uma outra canção que trazia o termo bilontra no título: o tanguinho *Bilontra da Cidade Nova*.

Se bilontra era a gíria usada para designar o malandro remediado, para as classes populares o termo recorrente era capadócio. A este estavam sempre associados, no imaginário da época, o violão, a cantoria e a capoeira. As canções alimentavam essa

³⁹⁹ Cf. Arthur Azevedo, “O Bilontra” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo II, pp. 515-516.

⁴⁰⁰ Cf. Fernando Antonio Mencarelli, op. cit.

imagem. Termos como “povo da lira”, “povo sacudido”, “povo escoado” designavam grupos de negros e mulatos, capoeiristas e apreciadores de violão e cantorias. Raul Pederneiras define a expressão “povo da lira” em seu dicionário da gíria carioca, *Gerigonça carioca*, como “grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas”⁴⁰². Dudu das Neves publicou *Gemendo na Lyra* em seu cancioneiro *O Trovador da malandragem*, publicado em 1902⁴⁰³: “Sou decidido, creoulo chorão/ Sou cabra na perna e toco violão./ Canto modinhas em qualquer lugar.../ O que não me agrada só, é trabalhar”. No imenso subtítulo desse seu cancioneiro, Dudu destaca a reunião de lundus, modinha, choros e “casos passados com os mais célebres e famigerados representantes do invencível Povo da Lyra”⁴⁰⁴. Na Bahia fazia-se a diferença entre os músicos pelos termos “cancioneiros” (cancioneiro aqui utilizado em sentido bastante diverso das coleções de músicas publicadas) e “seresteiros”: “Os trovadores baianos, nesse tempo, compunham dois agrupamentos distintos, inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: cancioneiros a quem se abriam os salões em brilhantes saraus, e seresteiros a quem, ostensivamente, se fechavam as portas. Uns, tinham as palmas de uma assistência de escol, outros, a repressão da polícia. No fundo, eram todos boêmios”⁴⁰⁵.

O jongo e o lundu tiveram tanta importância nos espetáculos ligeiros, e não só nos de Arthur Azevedo, que eram tidos quase como obrigatórios para o sucesso de uma montagem, ainda que muitas vezes a contragosto de alguns autores. Um trecho de *A conquista*, de Coelho Neto, sugere como um autor como Aluísio Azevedo, representado pelo personagem Ruy Vaz, podia tratar o tema⁴⁰⁶: “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 maracas e tambores, dançar e cantar. (...) Eu! Não cedo uma linha! A peça já está em

⁴⁰¹ Cf. Alberto Ferreira da Rocha Junior, *Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del-Rei*, op. cit., anexo, p. 12.

⁴⁰² Luiz Sérgio Dias, “A turma da lira” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997, pp. 331-332.

⁴⁰³ Eduardo das Neves, *Trovador da malandragem, nova coleção de modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetes, tremeliques e choros da Cidade Nova; casos passados com os mais célebres e famigerados representantes do invencível Povo da Lyra*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926.

⁴⁰⁴ Cf. Luiz Sérgio Dias, “A turma da lira” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997, p. 331.

⁴⁰⁵ Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do passado*, Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954, p. 11.

ensaios e há de ir como a escrevi; sem enxertos. Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios... Mas, que tenho eu com o público? (...) Não hei de estar a fazer concessões vergonhosas simplesmente porque o nosso público, saturado de vícios entende que o teatro deve ser como um templo devasso. Isso não! – Mas a peça cai, observou prudentemente o Duarte. Que caía! Que o diabo a leve para o fundo do porão, mas não cedo”. Aluisio Azevedo chegou a escrever a opereta *Flor de Lis* e revistas com Arthur Azevedo, *Fritzmack*, que fez um grande sucesso de público em montagem de Guilherme da Silveira, e *A República*, que foi censurada pelo novo regime e fracassou junto ao público. Desde os anos 70 Aluisio destacara-se como cenógrafo e figurinista em montagens importantes do gênero ligeiro como *O bilontra*. Mas o fato de não querer dedicar-se ao teatro ligeiro levou-o a desistir da carreira de dramaturgo em 1890, uma vez que geralmente fracassou em suas outras tentativas no teatro.

O jongo anunciado como atração extra na noite do centenário de *O bilontra* era mais um momento em que a manifestação da rua ganhava os palcos certamente para agradar o público. O jongo costumava aparecer nas peças também indicado com a rubrica adicional de “dança dos negros”. O que subia aos palcos, imitado pelos atores ou dançado “com todo o rigor e propriedade!”, era mais do que uma canção, era toda a composição musical e coreográfica característica do jongo, ainda que deslocada de seu sentido ritualístico original. Os sentidos em jogo iam além das composições rítmicas e poéticas, introduzindo nos palcos informações coreográficas que faziam uso de outros movimentos, de outra corporalidade. Provocando reações por parte dos que viam uma liberdade perigosa, um sensualismo exagerado, tornando o palco “um templo de devassidão”. Características do universo musical dos compositores populares são a poesia, seu caráter vocal e a dança, observava Mário de Andrade, ao ressaltar na obra de Ernesto Nazaré um diferencial instrumental, antivocal e anticoreográfico. Compostas para serem cantadas e, muitas vezes dançadas, as canções populares colocavam – e colocam - em circulação elementos melódicos, poéticos, rítmicos, e, muitas vezes, também coreográficos. É o que acontecia com o jongo, o lundu e o maxixe, que adentraram os palcos dos musicais como músicas, canções ou danças.

⁴⁰⁶ Cf. Jean-Yves Mérian, *Aluisio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*, Rio de Janeiro: Minc/INI/Espaço e Tempo, 1988, p. 428. O trecho também está transcrito na alentada biografia de Aluisio Azevedo.

Em 1880, Chiquinha Gonzaga escreveu seu primeiro libreto e compôs a partitura de *Festa de São João*. Em 1883, tentou compor a partitura de *Viagem ao Parnaso* de Arthur Azevedo, mas interrompeu o trabalho no meio, porque o empresário não aceitava montar um espetáculo tendo uma mulher como compositora. Chiquinha rompeu essa barreira e estreou em 1885 como maestrina na opereta *A corte na roça*, da companhia de Sousa Bastos, escrita pelo também estreante Palhares Ribeiro. Ela enfrentou mais dificuldades do que o fato de ser uma estreante mulher na função. A companhia não ia bem. Sousa Bastos partira para Portugal deixando seus artistas e empregados sem salários e não havia quem o substituisse na direção da companhia. Desorganizada, a montagem foi conturbada: o maestro desrespeitava a partitura, um ator chegou a querer tirar uma valsa por que não sabia o que fazer em cena enquanto cantava. A censura alterou versos abolicionistas. Mas o que mais repercutiu, provocando polêmica foi a introdução do maxixe que encerrava o espetáculo, em uma de suas primeiras aparições no palco⁴⁰⁷. A polícia tentou censurar. Ao longo da polêmica que gerou foi acusado de repugnante e indecente, pela liberdade com que era dançado. Durante longo tempo, Chiquinha, que compôs inúmeros maxixes para revistas e outros espetáculos, evitou identificar suas partituras como tal, para não espantar a freguesia de pais e moças.

Em *Viagem ao Parnaso*, 1891, Arthur Azevedo coloca a Arte e o Cupido (uma espécie de commère da revista) falando sobre o “lundum”:

A Arte – Tem razão: o público não quer senão lunduns!
Cupido – Pelo amor de Deus, não fale mal dos lunduns.
A Arte – Pois defendes essa vergonha musical?
Cupido – Defendo, sim, senhora, e por solfa. Ouça.

Então canta-se um lundum com música do maestro Leocádio Raiol.

I

Embora haja quem diga
Do gênero tão mal,
Não sei de outra cantiga
Que tenha tanto sal.
Sujeito já sem bola,
Que esteja pra morrer,

⁴⁰⁷ Cf. Edinha Diniz, *Chiquinha Gonzaga*, op. cit., pp. 118-119.

Ouvindo uma viola,
Começa a reviver.
Iaiá!
Iaia!
Como um lundum não há!
Iaiá!
Iaiá!
Vida e calor nos dá!
II
Ouvindo cançonetas
E pândegos couplets,
Não sinto malaguetas
Arderem-se nos pés;
Mas se um lundum brejeiro
Acaso ouço cantar,
Jesus! Que formigueiro
Obriga-me a saltar!
Iaiá! Etc.

Enquanto as modinhas parecem trazer em geral a voz do romântico seresteiro, os lundus trazem a voz dos negros, muitas vezes recriadas pelos brancos, das mulatas ou baianas, ou dos brancos interessados nas mulatas e baianas. Destaque para o *Lundu bahiano*, conhecido como *Mugunzá*, interpretado por Pepa Ruiz:

“Pra fazer bom “mugunzá”
Todo o cuidado se emprega,
Como eu jeitosa não há,
Bahiana pura não nega!

Doce apurado,
Leite bem grosso,
Coco “relado”,
Prove, seu moço!

Prove e depois me dirá
Se gostou do “mugunzá”
Yoyo,
Yaya!

Vendendo estou
Bom “mugunzá”!”

O lundu *O sapo na lagoa*, encontrado no cancionero *O trovador da esquina*⁴⁰⁸, sem autor identificado, apresenta um seresteiro, revelando suas semelhanças com as figuras do bilontra e do capadócio recorrentes nas obras literárias e teatrais do período. *O vago mestre*⁴⁰⁹, sem autor identificado, também associa o violão e a seresta, à figura do capadócio. Introduzindo aqui também uma associação que se tornará clássica entre o malandro e o samba. Figura típica do malandro, capoeira, capadócio, mostra sua intimidade com o violão e a seresta:

O sapo na lagoa

I

Eu vivo triste como sapo na lagoa,
Cantando triste, escondido pelas matas
Para ver se endireito a minha vida
Vou deixar das malditas serenatas.

II

Há sete meses que não pago o aluguel,
Mas a chave, sempre vive em minha mão
O senhorio quer dinheiro e eu não tenho,
Desta vez vou parar na detenção.

III

O meu nome na *Gazeta de Notícias*,
Ainda hoje eu vi bem declarado:
Ontem à noite foi preso um vagabundo,
Por estar na esquina recostado.

(...)

V

À meia-noite, quando eu pego no violão,
E as cordas ponho bem afinadas
Uma garrafa de cachaça vem no bolso,
Para beber com os policiais camaradas.

(...)

O vago mestre

“Nasci como nasce
Qualquer vago mestre,

⁴⁰⁸ Cf. João de Souza Conegundes, (coleccionado por), *Trovador de esquina ou repertório do capadócio (contendo canções populares, fandangos, sambas fadinhos e desafios; cantigas que prendem as raparigas, cantatas que delectam as mulatas, modinhas que chocam as crioulinhas)*. Rio de Janeiro. Bibliotheca da Livraria do Povo, Livraria do Povo/Quaresma & C. Livreiros-Editores, , 1901, 15ª edição, pp 3-4.

⁴⁰⁹ Cf. João de Souza Conegundes, *Trovador de esquina*, op. cit., pp. 72-75.

Não sei nem soube
Quaes foram meus pais.
Cresci nas tavernas
Ao som das garrafas
Pescando de linha
Na beira do caes.

Já cursei as aulas
De todos os vícios,
No jogo sou mestre
No furto sou rei.
Conheço as combucas
De toda a cidade
Com água da pipa
Foi que me criei.

Cigarro no queixo
Chapéu desabado
Faca na cinta
Cacete na mão.
Gingando na rua
Com ar insolente
Provoco a polícia
Tomando o facão.

Eu para Fernando
Já fui arriscado
Por causa do roubo
Que fiz no café.
Valeu-me a firmeza
Que tive no pulso
Valeu-me a destreza
Que tive no pé.

Em noite de escuro
Se tenho dinheiro
Enterro-me às vezes
No grosso pifão.
Em noite de lua
Encosto-me à esquina
Cantando modinha
No meu violão.

(...)
Se caio no meio
De um samba gostoso

Não me apanhem
Não vejo ninguém
E pacholamente
Conquisto as mulatas
Sem ter muitas vezes
No bolso um vintém...

(...)
Se compro fiado
Não pago a quem devo
Todos intimidam-se
Da minha navalha
E assim vou vivendo
Sem eira nem beira
Gozando as delícias
Da vida canalha.

Aparecem outros lundus críticos como *Desaforo de branco*⁴¹⁰, autoria de A. P. Duarte. Os versos que remete ao tempo da escravidão, trazem a fala de um provável cativo, e é um libelo anti-racista e antiescravista em meio às canções de amor, uma canção de protesto:

“Quando vim da minha terra
Era um grande capitão.
Cheguei na terra de branco,
Só me chamam de pai João!

O desaforo do branco
Não se pode aturar,
Branco só está deitado
E bota o negro a ganhar.

O branco está repimpado,
Comendo boa galinha,
O negro está no fogão,
Com carne seca e farinha.

O branco bebe bom vinho
E se apanha um pifão!
Todo povo logo grita,
Que ele teve indigestão.

⁴¹⁰ Cf. João de Souza Conegundes, João de Souza, *Trovador de esquina*, op. cit., pp. 49-50.

O negro que é cativo,
Em tormento sempre passa,
O negro se está doente
Dizem logo que foi cachaça.

Senhor branco quando morre
É o luxo que se vê.
E o negro quando morre
Os urubus tem que comê!

O branco que fala muito
É doutor que está formando!
O negro se fala pouco
O bacalhau vem roncando!

Portanto peço desculpa
De tudo que estou falando,
Agora nada mais digo
Por isso vou me raspando”

O jongo, o lundu e o maxixe das peças musicais eram na maioria das vezes composto por maestros e músicos com formação tradicional, muitos portugueses, ou adaptados, arranjados a partir da melodias que corriam anônimas. Como demonstram dois estudos recentes⁴¹¹, pode-se dizer que havia vários lundus, como o lundu de salão, que se confundia com o lundu do teatro, o lundu dos seresteiros e o lundu popular. O mesmo serve para o jongo. Os percursos do maxixe já são um pouco diferentes, como uma evolução do tango brasileiro e uma dança, chegando a ser um ritmo de exportação⁴¹². O que se dá com os ritmos pode nos indicar um caminho para a compreensão dos conteúdos poéticos dos lundus. Por um lado eles estão na gênese de alguns tipos que se tornariam centrais no imaginário da “brasilidade”: a mulata sensual e o músico malandro. Por outro podem servir ainda como expressão de revolta antiescravista e anti-racista, em versos anônimos.

Qual o significado de um lundu como *Desaforo de branco* num cancioneiro cheio de modinhas e versos de amor? As quinze edições do cancioneiro, até 1901, onde está

⁴¹¹ Marta Abreu, *O império do divino*, op. cit. Carlos Sandroni, *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed / Editora UFRJ, 2001.

⁴¹² Carlos Sandroni, op. cit., Jota Efegê, *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

publicado levam-nos a supor que as respostas a esta pergunta devem ser tão múltiplas quanto aqueles que fizeram uso delas. Negros ou brancos, os cantores desses lundus podiam sempre imprimir um sentido próprio à canção no exato momento em que a escolhiam e que a interpretavam. Para cada cenário e para cada público era possível ganhar um sentido particular, que se somava àquele próprio que os versos sugeriam. Se por um lado podemos contrapor os sentidos dos ritmos e dos versos produzidos nos diferentes espaços e grupos sociais, por outro podemos reconhecer a pluralidade da composição e performance do jongo, do lundu e do maxixe, assim como da canção popular de forma geral. Para além dos versos, há a voz, para além da música há o corpo. Esses cantos-danças, ou vice-versa, pressupõem a performance em sua transmissão. Transmite-se não só letra, mas melodia, interpretação (leituras), ritmo e coreografia.

As laranjas de Sabina fez um grande sucesso desde seu lançamento na revista de ano *República*, estreada em 1890. Talvez seja a canção que mais se popularizou a partir da produção veiculada pelo teatro musical de final do século 19⁴¹³. O episódio que inspirara a canção envolvia, antes da Proclamação da República, um grupo de estudantes da faculdade de Medicina e a opinião pública, ganhando espaço nos jornais e nos palcos cariocas⁴¹⁴. Uma manifestação republicana dos estudantes em frente à Escola de Medicina, em torno da vendedora de laranjas Sabina, personagem freqüente do largo da Misericórdia, quando ali passava uma autoridade do ministério provocou o incidente. Foi pedida à direção da Escola a punição dos acadêmicos. Como o diretor não queria envolver no caso as famílias, possivelmente ilustres, dos estudantes, o chefe da polícia imperial resolveu determinar ao subdelegado da região que proibisse o comércio de Sabina na porta da escola. Inconformados com a medida, cerca de 200 os estudantes organizaram uma passeata pela cidade em favor de Sabina e suas laranjas. Com um grupo formado pelos estudantes “empunhando bengalas com laranjas espetadas na ponta” mais a preta Sabina, vestida à caráter, e o popular Homem dos Sete Instrumentos, um personagem típico das ruas, percorreram ruas e redações de jornais, até receberem apoio dos estudantes da Escola

⁴¹³ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado!*, op. cit., p. 92.

⁴¹⁴ Cf. Antonio Martins de Araújo, “Arthur Azevedo: homo politicus” in Carlinda Fragale Pate Nunez e outros, *O teatro através da história*. Vol. 2. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage Prod. Artísticas, 1994, pp. 98-101. Raimundo Magalhães Junior, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966, pp. 189-191. José Ramos Tinhorão, *Música popular -- teatro e cinema*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1972, pp 17-19.

Politécnica no largo de São Francisco. Seguiram em direção à subdelegacia e depositaram centenas de laranjas na escada de acesso ao prédio. Em outra versão, do memorialista Ferreira da Rosa, a passeata terminara no lugar onde se instalava a banca de Sabina, com um baile improvisado ao som do Homem dos Sete Instrumentos, arrecadando entre os passantes e os estudantes cem mil réis para a quituteira. No dia seguinte o subdelegado foi demitido e Sabina voltou para a praça. O episódio ganhou registro nas crônicas policiais e anedóticas da cidade, até chegar à revista de ano *República* pela pena de Arthur Azevedo. A revista estreou no Variedades Dramáticas (antigo Príncipe Imperial) pela empresa de Guilherme da Silveira, com direção dele e de Machado Careca.

Poucos registros sobre esta revista *República* podem ser encontrados. Alguns quadros recuperados por Antonio Martins de Araújo através da imprensa e as letras de duas canções, entre elas *As laranjas de Sabina*⁴¹⁵:

Sou a Sabina. Sou encontrada
Todos os dia lá na carçada,
Lá na carçada da Academia,
Da Academia de Medicina.

Um senhor subdelegado
Home muito rezingueiro,
Me mandou, por dois sordado
Retirá meu tabuleiro,
Ai!

Sem banana, macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja...
Mas estudante de Medicina
Nunca pode
Passar sem laranja da Sabina.

Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
E, deste modo, mostraram
Como o ridículo mata,
Ai!

Sem banana, macaco se arranja, etc.

Identificada como um fadinho brasileiro, a canção integra o catálogo de 1902 da Casa Edison, como música n. 206, cantada por Cadete, indicando a letra de Arthur Azevedo e a música de Francisco Carvalho. Tratou de imortalizá-la antes da gravação, ainda nos palcos da revista, a filha de italianos, nascida na Grécia e criada no Brasil, Ana Manarezzi, que adotou os palcos ainda jovem. Vestida à caráter, com panos da Costa, a grega-italiana representou a baiana Sabina em sua irônica revolta cantando um fadinho, participando da genealogia de um personagem que se imortalizará no imaginário simbólico do país através do teatro e da música: a baiana. Tendo ficado conhecida também pelo requetado ousado, a soprano Manarezzi associou seu nome à canção. O que era comum na época. É possível que Ana Manarezzi já se apresentasse no Alcazar no final da década de 1860, o que nos faz supor que tivesse em torno dos quarenta anos quando estreou com as laranjas na revista. É o que nos faz supor também os comentários de Sousa Bastos quanto à sua aparência e a idade que costumava declarar⁴¹⁶.

Certamente as qualidades musicais intrínsecas dessa canção terão contribuído para sua popularidade, mas também podemos supor que as características específicas do episódio que envolveu sua criação, com seu potencial anedótico e multiplicidade de significados, assim como a interpretação de Manarezzi, sempre a ela associada, contribuindo para o estabelecimento do personagem da baiana sensual que agregava o recorrente recurso humorístico do duplo sentido às inofensivas laranjas de Sabina, talvez ressignificadas pelos trejeitos de Manarezzi, somaram-se às motivações para a difusão de *Laranjas de Sabina*⁴¹⁷. Essa relação o próprio Arthur Azevedo nos ajuda a fazer quando na revista *O major* de 1894 apresenta uma mulata que se oferece para cantar um lundu. Ela apresenta os compositores, dizendo que a música é do seu Chico Carvalho “aquele que fez as laranja da Manarezia”⁴¹⁸. Cinco anos depois do episódio, não só as laranjas da Sabina ganharam novas conotações como, segundo sugere a cena, a canção popularizou-se tanto que poderia ganhar suas paródias. A personagem da baiana à caráter também terá vida longa nos palcos. Passa pela percepção aguçada para sucessos de Sousa Bastos, que cria o

⁴¹⁵ Cf. Arthur Azevedo, “As laranjas da Sabina” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo VI, p. 244.

⁴¹⁶ Cf. Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*, op. cit., p. 239. Sousa Bastos, *Carteira do Artista*, op. cit., pp. 593-594.

⁴¹⁷ Sobre a relação de imagens de comida presentes em letras de canções populares brasileiras e sua conotação sexual há apontamentos muito interessantes em Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, op. cit., p. 52.

⁴¹⁸ Cf. Arthur Azevedo, “O Major” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo IV, p. 180.

número *Mugunzá* para Pepa Ruiz, vestida de baiana, no *Tim tim por tim tim*, em 1892, uma composição do maestro português Fernando de Carvalho, com arranjos de Nicolino Milano, investindo na associação sugestiva da comida baiana com a própria através do lundu. Em *A roda da fortuna* de 1899 era Aurélia Delorme, que “inventara” o rebolado, quem faria a baiana com requebros e versos maliciosos. Depois ainda, Sabina chega às ruas no carnaval com o Grupo das Sabinas, criado em 1910. Travestidos de baianas, visitavam jornais durante a folia (como tinham feito os estudantes). O grupo teve vida longa e chegou de volta aos palcos das revistas em *Pé de anjo*, em 1920⁴¹⁹.

Misturando teatro, polícia e política, tabuleiro e academia, Império e República, gregos e baianos, o fadinho, escrito por um literato maranhense e composto por um maestro carioca, teria uma longa carreira desde os palcos até os cilindros da Casa Edison. Uma série de fatores se somam neste episódio para torná-lo especialmente rico: as tensões políticas manifestadas no confronto entre as elites estudentis e autoridades políticas e policiais; a arbitrariedade das autoridades quanto ao uso do espaço público da cidade no sentido de exercer algum controle ou repressão sobre manifestações republicanistas; a punição aleatória a uma personagem popular que se une aos estudantes para protestar; a performance política sob forma de passeata com as frutas, o homem dos sete instrumentos e a baiana à caráter pela rua do Ouvidor e pelas redações dos jornais (que iria inspirar um grupo carnavalesco); a transformação da quituteira num personagem político; a ampliação e repercussão do caso na revista de ano de Arthur Azevedo; a baiana negra e quituteira virando branca, ítalo-grega e soprano; o tempero erótico das associações entre o imaginário da baiana e os requebros de Manarezzi; a transformação das laranjas da Sabina nas “laranja da Manarezia”; a popularidade da canção que a leva a ser gravada mais de uma década depois na Casa Edison; o grupo carnavalesco que se inspira no episódio décadas depois; a permanência nos palcos e no imaginário popular da imagem da baiana com os panos e os balagandãs que a Sabina ajudou a construir.

Mulatas e baianas migram dos lundus para os palcos. A baiana vai aos poucos se tornando uma personagem recorrente, muitas vezes associada à mulata, sempre com sugestões sexuais. *A mulata*, modinha que se popularizou imensamente, constando de quase todos os cancioneiros da época, foi musicada por Xisto Bahia a partir de letra de

⁴¹⁹ Cf. Jota Efége, *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1982, p. 162.

Melo Moraes, depois que este a publicou justamente em um cancionero chamado *Cantos do Equador*, em 1880⁴²⁰. Canções de Xisto como *Preta mina* fizeram parte do repertório de Dudu das Neves em suas apresentações circenses: “Laranja, banana/ Maça, cambucá/ Eu tenho de graça/ Que a preta me dá/ E nas noites de frio/ Que ela mais gosta/ Estende-me por cima/ Seu pano da costa”⁴²¹.

A atriz Pepa Ruiz, que na década de 90 acabou se fixando no Brasil, especializou-se em tipos brasileiros depois do sucesso do lundu *Mugunzá* na revista de Sousa Bastos, *Tim tim por tim tim*⁴²². Além desse tempero local, o número musical que fazia grande sucesso era bem malicioso⁴²³, característico das transformações pelas quais as revistas portuguesas tiveram que passar ao serem obrigadas a abandonar a crítica política com a censura imposta pela Lei Lopo Vaz. No lugar da sátira, Sousa Bastos colocou novos ingredientes, reinventando a revista de ano em Portugal com *Tim tim por tim tim*, em 1889, atingindo o recorde de 315 apresentações em Lisboa. Em 1892, o *Tim tim* chega no Brasil também com grande sucesso, sendo reencenada inúmeras vezes até as primeiras décadas do século 20. Da Bahia para a Europa, a baiana, o lundu e o maxixe continuavam a espalhar suas provocações pelos palcos. A atriz portuguesa Mercedes Blasco, que atuava em Lisboa, conta que em 1897 na montagem da revista *Farroncas do Zé* estreou um papel de Bahiana, que cantava a mesma música da Bahiana do *Tim-tim* e dançava o maxixe. “à moda brasileira, meneando os quadris e fazendo um arremedo da dança do ventre”⁴²⁴. O teatro veio abaixo, ela conta, um “charivari monumental”, com a platéia dividida entre os que pediam bis e os que pateavam. A empresa pediu para ela desistir do papel.

As canções circulavam entre palcos, ruas e salões, multiplicando seus sentidos. Dudu das Neves, em uma canção dedicada ao ator França em 1902, revelava esse trânsito entre palcos e salões, entre cantores e atores. Assim são os versos finais da canção: “Quer nos salões, quer no palco,/ Vencerás qualquer conquista,/ Tens modinhas que deleitam,/

⁴²⁰ Cf. José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, op. cit., p. 148.

⁴²¹ Afonso Rui, *Boêmios e seresteiros do passado*, op. cit.

⁴²² Cf. Neyde Veneziano, *Não adianta chorar - teatro de revista brasileiro...Oba!*, op. cit., p. 41-42.

⁴²³ A canção é *Caluda José*. Cf. Neyde Veneziano, *Não adianta chorar - teatro de revista brasileiro...Oba!*, op. cit., p. 40-41.

⁴²⁴ Mercedes Blasco, *Memórias de uma atriz*. Lisboa, Ed. Viúva Tavares Cardoso, 1908, pp. 169-170.

Tens talento! És um artista!”⁴²⁵. O tango *Araúna* ou *Chô Araúna* da revista *Cocota*, 1885, cantado por Filipe de Lima (ex-cambista que virou ator-cantor): “Esse tango – na realidade um lundu amaxixado – tornou-se tão popular, que o gaúcho Aquiles Porto Alegre o ouviria no sul, ainda no fim do século, cantado por uma vendedora de balas apelidada, muito a propósito, de Araúna”⁴²⁶. Salvyano Cavalcanti de Paiva também ouviu a canção em 1980 incorporada ao repertório de um grupo folclórico em Natal (Rio Grande do Norte). Fazendo menção a uma arara preta típica dos buritizeiros, era usada na revista para criticar alguns dos males que assolavam a cidade naqueles tempos⁴²⁷.

Na opereta *A princesa dos cajueiros* (1880), a primeira opereta nacionalizada de Arthur Azevedo, ainda na Phenix Dramática (e que ultrapassou o centenário), o maestro Sá Noronha compôs a melodia para a letra de Arthur Azevedo de um “tango” que ficou muito popular: *Amor tem fogo*⁴²⁸. Divulgado em vários cancionários da época, e citado no repertório popular lembrado pelo crítico da *Gazeta Musical*:

“Amor tem fogo,
Tem fogo amor;
Tem fogo intenso,
Devorador!
Põe-nos em jogo
O coração,
Nosso bom senso,
Nossa razão
Lavra,
Palavra!
Sem descansar;
Começa
Depressa,
Custa a acabar”

O tango brasileiro fez tanto sucesso que chegou a ser tocado no carrilhão da Igreja São José⁴²⁹. Machado de Assis registrou em crônica de 3 de julho de 1892: “Um dia,

⁴²⁵ “Ao simpático e talentoso ator França” em Eduardo das Neves, *Trovador da malandragem, nova coleção de modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetas, tremeliques e choros da Cidade Nova: casos passados com os mais célebres e famigerados representantes do invencível Povo da Lyra*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926, p. 57.

⁴²⁶ Cf. José Ramos Tinhorão, *Música popular – teatro e cinema*, op. cit., p. 16.

⁴²⁷ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Viva o rebolado!*, op. cit., p. 72.

⁴²⁸ Cf. Arthur Azevedo, “A Princesa dos Cajueiros” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo I, p. 636.

⁴²⁹ Cf. Raimundo Magalhães Junior, *Arthur Azevedo e sua época*, op. cit., pp. 79-80.

anuncia-se a chegada de um carrilhão. Tínhamos carrilhão na terra. Outro dia, indo a passar por uma rua, ouço sons alegres e animados. Conhecia a toada, mas não me lembrava a letra. Perguntei a um menino, que me indicou a igreja próxima e disse-me que era o carrilhão. E, não contente com a resposta, pôs a letra na música: era o *Amor tem fogo*. Geralmente, não dou fé a crianças. Fui a um homem que estava à porta de uma loja e o homem confirmou o caso, cantou do mesmo modo; depois calou-se e disse convencidamente: parece incrível como se possa, sem o prestígio do teatro, as saias das mulheres, os requebrados, etc., dar uma impressão tão exata da opereta. Feche os olhos, ouça-me a mim e ao carrilhão, e diga-me se não ouve a opereta em carne e osso: “Amor tem fogo, tem fogo amor”. Dois anos após a sua estréia, as crianças, os adultos anônimos da rua, Machado de Assis, sineiros e padres podiam reconhecer e reproduzir os o tanguinho de Sá Noronha e os versos de Arthur Azevedo.

Muitos outros sucessos saíram dos palcos para os cancioneiros, para os salões, ou até mesmo para outras revistas. Uma música da *Mimi bilontra* tornou-se extremamente popular: a valsa de Luiz Moreira *Vivo feliz e contente*. Todos os pianos da cidade a tocavam. A mesma valsa que foi ouvida pelos visitantes da *Gazeta Musical* mal cantada pelas crianças da escola primária. Usando a música de Luís Moreira, Arthur faz uma nova letra apresentada na revista *Viagem ao Parnaso*⁴³⁰, de 1891: Se eu vivo feliz e contente,/ É graças à bela Mimi;/ (...) Eu sei que ao público agrada/ Mais da Leonor a pernada/ Do que a virtude premiada/ Do final de um drama bom,/ Sei que uma valsa bonita/ Todo este público agita/ Mais do que uma peça escrita/ Por Dumas ou Pailleron!/ Se eu vivo feliz e contente etc.⁴³¹. A revista *Rio nu* de Moreira Sampaio lançou vários sucessos musicais. Pepa e Brandão eram os protagonistas. A partitura era de Costa Junior que utilizou-se de vários sucessos de outras revistas. Estefânia Louro e Afonso Oliveira imortalizaram o dueto do *Saco do Alferes* com a *Cidade Nova*, Brandão e Manarezzi, o da Febre Amarela. Em 1897 foi a revista *Zizinha maxixe* que lançou um sucesso que dura até hoje: o tango *O gaúcho*, batizado popularmente de *Corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga. Foi no Éden-Lavradio, cantado e dançado por Machado Careca, que popularizou o passo do corta-jaca. Dançado em toda a cidade, o tango apareceria na revista de grande sucesso *Cá e lá*, em 1904, que

⁴³⁰ Cf. Arthur Azevedo, “Viagem ao Parnaso” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo III, p. 498.

⁴³¹ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, op. cit., p. 99.

reunia Pepa, Cinira e Aurélia, e um coro de frutas. Esta peça terá várias remontagens até a década de 20. Esse circuito dinâmico em que entravam as canções, reabsorvidas ou recriadas nas ruas e nos palcos, leva às primeiras gravações fonográficas, criando uma passagem que as poucos se tornou direta: o intérprete no teatro chegava ao registro sonoro, como é o caso da atriz-cantora Pepa Delgado, que gravou para a Odeon alguns sucessos que lançou em revistas, como *Um samba na Penha*, de Assis Pacheco, da revista *Avança* de 1904, ou *O abacate*, de *Cá e lá*⁴³².

A contaminação permanente entre a rua e o palco própria do espírito das revistas de ano trazia para as canções os temas de interesse popular. Na revista *Indenização ou República*, de Coelho Neto e Rouède, causou grande polêmica nos jornais da época quando os autores usaram as notas da Marselhesa com “coplas grotescas”, conta Raul Pompéia⁴³³. Também é o caso do episódio da Inana, a personagem inventada por Fred Figner. Na revista *O jagunço* (1898) a personagem ganhou uma canção com música de Paulino Sacramento, representada pela atriz Salvadora (“Eu sou a Inana formosa,/ Que se suspende no ar”)⁴³⁴. Nos versos dessa canção Arthur já registrava a habilidade empresarial de Figner (O meu fiel empresário/ Reclames sabe fazer,/ E muito bom numerário/ Tem sabido “suspender”, Na porta sempre a gritar:/ - “A Inana vai começar”). Moreira Sampaio escreve e estréia uma revista com o título *Inana*, 1901. Costa Junior é o autor da música que se tornou famosa no início do século, a canção *No bico da chaleira*. Fazia uma sátira cantante aos adutores do General Pinheiro Machado que freqüentemente levavam água quente para o chimarrão do chanceler. Para serem os primeiros a servir muitos se adiantavam e pegavam no bico quente da chaleira. Da fama que a canção alcançou surgiu a gíria “chaleirar”. Raul Pedermeiras e Ataliba Reis inspiraram-se no sucesso da canção e fizeram a revista *Pega na chaleira* em 1909, tendo Storoni como um dos inúmeros compositores colaboradores. A polca foi a mais cantada do carnaval de 1909⁴³⁵:

Iaiá me deixa
Subir esta ladeira,
Que eu sou do grupo

⁴³² Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, op. cit., pp. 139-141.

⁴³³ Raul Pompéia, *Diário de Minas*, 12 de agosto de 1888 in Raul Pompéia, *Crônicas do Rio*. Rio de Janeiro, SMC, 1996, p. 28.

⁴³⁴ Cf. Arthur Azevedo, “O Jagunço”, *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit.

⁴³⁵ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, op. cit., p. 152.

Do pega na chaleira.

A canção apareceria no filme *Pega na chaleira*, da Photo-Cinematographia Brasileira, com argumento de Gastão Tojeiro, tendo no elenco Adelaide Coutinho e Aurélia Delorme. Costa Junior foi autor das revistas *O Bendengó* (1889) e *Sarilho* (1890) em que satirizava a República e autor do famoso *Tango do Amapá*, em homenagem à vitória de Rio Branco⁴³⁶. Bom pianista, foi regente de companhia lírica.

Dudu das Neves dizia que para ele o motivo de algumas de suas canções atingirem grande sucesso seria o fato de tratarem de assuntos de interesse público enquanto estes ainda estavam em voga: “O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso causam) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a cousa é nova e está no domínio público. É o que se chama ‘bater o malho, enquanto o ferro está quente...’”⁴³⁷. O melhor exemplo do próprio Dudu das Neves é a canção sobre Santos Dumont, *A conquista do ar* (A Europa curvou-se ante o Brasil), que fez um enorme sucesso desde seu lançamento. Outras canções de Dudu tinham o mesmo apelo, como *Dueto anglo boer*, sobre a guerra dos boer. Ele usou uma canção napolitana (*Viene sul mare*) para homenagear a chegada do couraçado Minas Gerais (Louros triunfais/ O século nos traz/ Vamos saudar/ O gigante do Mar; O Minas Gerais!...), que passou depois a ser usada para celebrar o Estado⁴³⁸.

O sucesso das canções trouxe a tona a questão da autoria. O corte que separava as canções de domínio público e as canções autorais foi introduzido de forma complexa com a ampliação dos circuitos de divulgação. Eduardo das Neves abre um de seus cancionários⁴³⁹ com a uma declaração pública de repúdio àqueles que gravavam suas canções sem reconhecerem sua autoria. Endereçada a “todos cujas cabeças couber a carapuça”: “Faço essa declaração... para evitar dúvidas... Não quero que se diga por aí que sou um idiota, um trovador que escreve e canta cousas sem sentido, modinhas sem pé, nem cabeça (...) Por que motivo duvidais, isto é, não acreditais, quando aparece qualquer ‘choro’, qualquer composição minha, que agrada, que cai no gosto do público, e é decorada,

⁴³⁶ Cf. Vasco Mariz, *A canção brasileira*, Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Civilização Brasileira/INL, 1977, p. 181.

⁴³⁷ “Declaração” em Eduardo das Neves, *Trovador da Malandragem*, op. cit., p. 3.

⁴³⁸ Cf. Vasco Mariz, *A canção brasileira*, op. cit., p. 182.

⁴³⁹ “Declaração”, Eduardo das Neves, *Trovador da malandragem*, op. cit., pp 3-5.

repetida, cantada por toda a gente, e em toda a parte – desde nobres salões, até pelas esquinas, em horas mortas da noite? Foi isso o que sucedeu com as minhas hoje popularíssimas modinhas *O aumento das passagens*, *O bombardeio*, *O 5 de Novembro* ou *O marechal*, *A guerra de Canudos*, *A carne fresca*, *O cholera*, *A gargalhada hispano-americana*, *Uma entrevista com Fregoli* e dezenas de outras modinhas, que o Zé Povo aprecia e canta. Sim! Por que razão duvidais que sejam minhas, exclusivamente minhas?!... Nem tão boas, nem tão notáveis são elas para que não possam ser de minha lavra. O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso causam) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a cousa é nova e está no domínio público. É o que se chama ‘bater o malho, enquanto o ferro está quente...’ E, no entanto, apesar de minhas pobres composições nada prestarem, há por aí uns tipos ainda mais ignorantes do que eu, que se intitulam pais de meus filhos, autores de minhas obras, como se dá com *O aumento das passagens*, *O 5 de novembro*, *A gargalhada do Biela*, etc. Como, porém, não entendem do riscado, estropiam tudo horrorosamente”.

Foi ainda o mesmo tema que aproximou Dudu de Figner, levando-o a gravar suas primeiras canções para o selo e depois ser contratado definitivamente. Indignado com a gravação de suas canções por outros intérpretes que reivindicavam sua autoria, Eduardo das Neves, revela na década de vinte, como iniciara suas gravações com Fred Figner: “Ainda não há muito tempo, ouvi um fonógrafo repetindo *O 5 de Novembro*, mas de tal modo, com tantos erros, tão adulterado, que nada se entendia. Dirigi-me, então, ao Sr. Fred. Figner, e cantei em um dos fonógrafos do seu estabelecimento comercial algumas modinhas, S. S. gostou tanto, que firmou comigo contrato para eu cantar todas as minhas produções nos aparelhos que expõe à venda”⁴⁴⁰. Sobre a importância dos cantores-compositores da época, o ator, palhaço e cantor Benjamim de Oliveira dizia: “Naqueles tempos, a glória dos homens dependia de nós e não só da imprensa como agora. Quando o Santos Dumont deu a volta na Torre Eifel, com a Demoiselle, foi o Eduardo das Neves que se incumbiu de levar ao povo a sua glória:

“Brilhou no céu mais uma estrela
Apareceu Santos Dumont”.

⁴⁴⁰ “Declaração”, *Trovador da malandragem*, op. cit., p. 4.

E com a palavra do Neves, mais do que com o fato em si, o povo ficava feliz, e convencido de que a Europa se curvara mesmo ante o Brasil...”.

João do Ri escreveu em *A alma encantadora das ruas* sobre Dudu das Neves e a canção em louvor a Santos Dumont,: “A característica principal dos poetas da calçada é o patriotismo, mas um patriotismo muito diverso do nosso e mesmo do da população – é o amor da pátria escoimado de ódios, o amor jacobino, o amor esterelizado para os de casa e virulento para os de fora. O homem do povo é no Brasil discursadoramente patriota. A sua questão é o Brasil melhor do que qualquer outro país. (...) O *music-hall* ficava, entretanto, apinhado de jovens soldados, de marinheiros, de mocinhos patriotas; e eu hei de lembrar sempre certa vez em que, passando pelo café-cantante, ouvi o barulho da apoteose e entrei. Estava o Dudu das Neves, suado, com a cara de piche a evidenciar trinta e dois dentes de uma alvura admirável, no meio do palco e em todas as outras dependências do teatro a turba aclamava. O negro já estava sem voz (...) E após essa rajada de hipérboles ao Dumont que todos nós conhecemos, sportman, elegante, acionista da Mogiana, bem homem da sua época, eu vi no estridor das aclamações Fausto Cardoso, poeta, político, patriota, agitar freneticamente um lenço, pálido de emoção... Era a vitória da calçada, era a poesia alma de todos nós, era o sentimento que brota entre os paralelepípedos com a seiva e a vida da pátria”⁴⁴¹.

De fato, essa afirmação pode valer para canções como *Laranjas da Sabina*, também resultado dessa observação da realidade, como afinal toda a produção revisteira o era. A exploração de um episódio com grande repercussão junto à opinião pública motivava uma boa parcela da produção do teatro musicado, cheio de referências satíricas, mais ou menos explícitas, sucessos como *Pega na chaleira*, que faziam referência direta a episódios do cotidiano político da cidade, ou até mesmo *Ó abre alas*, que evidenciava o valor atribuído às manifestações populares como a dos grupos carnavalescos locais.

O fato de o carnaval ser um dos momentos mais importante para o desenvolvimento da canção popular é fartamente estudado⁴⁴². Desde que Vasques levou o recém-lançado *Zé-Pereira* do carnaval para o palco, na paródia de *Les pompiers de Nanterre*, levada pela companhia Heller. O sapateiro português José Nogueira de Azevedo

⁴⁴¹ João do Rio, *A alma encantadora das ruas* apud Ary Vasconcelos, *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*, Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977, pp. 282-284.

Paredes, que lançou o Zé-Pereira, preparou-se de sobrecasaca e cartola e sentou-se na primeira poltrona da primeira fila na estréia da peça. Após a entrada do Vasques e dos seguidos aplausos, a orquestra iniciou os acordes do Zé-Pereira. O português não se conteve e reclamou que o ritmo estava errado. Queria subir no palco para tocar o Zé-Pereira à moda de sua terra. Mais ainda se vulgarizou o Zé Pereira com as representações, a cantiga e a participação do português no incidente⁴⁴³. A canção tornou-se um clássico do carnaval e aparecia também nos cancioneiros. A criação de *Ó Abre Alas* por Chiquinha Gonzaga, em 1899, quando o cordão Rosa de Ouro, é outro marco dessa relação duradoura.

As revistas de ano, contudo, não apareceram somente como prólogo de carnaval, como sugeria Raul Pompéia. Se inicialmente só eram apresentadas no início do ano, num período anterior ao carnaval, referindo-se aos anos imediatamente findos, estreavam ou ganhavam novo fôlego às vésperas do carnaval, invadiam os teatros nos dias de carnaval, assim como as ruas (nos carros alegóricos), aos poucos as revistas de ano passaram também a ocupar espaços ao longo do ano, com novas estréias, deixando aos poucos, por esse movimento, de serem denominadas revistas de ano e tornando-se apenas revistas. Durante o carnaval, as revistas de ano ganhavam novas dinâmicas, permanecendo com as peças em cartaz e criando suas próprias folias, provocando casamentos bem-humorados entre personagens marcantes do ano (“Mulher-homem” com “Mimi Bilontra”) ou ampliando seu palco com as cenas dos carros alegóricos das grandes sociedades carnavalescas. Durante o carnaval, quase todos os teatros colocavam revistas de ano em cartaz e abrigavam bailes de máscaras⁴⁴⁴. No carnaval de 1886 destacou-se um dos carros alegóricos do Clube dos Fenianos que fazia referência às revistas *O bilontra* e *Mulher-homem*: “...duas grandes figuras, de costas uma para a outra, representando a primeira o Príncipe Obá, e a segunda, a estimável Mme. Durolmer. Figuras alusivas a Arthur Azevedo e Moreira Sampaio faziam a apologia da primeira, saindo, a meio corpo dos joelhos do

⁴⁴² Maria Clementina Pereira Cunha, op. cit. Vasco Mariz, op. cit., p. 171. José Ramos Tinhorão, op. cit.

⁴⁴³ Cf. *A cantora brasileira – hymnos, canções e lundus, nova coleção de hymnos, canções e lundus tanto amorosos como sentimentais*, tomo III, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. Contém letra de “Viva o Zé-Pereira”, lundu com poesia de Francisco Correia Vasques, p. 146. “E viva o zé-pereira/Pois que a ninguém faz mal!/E viva a bebedeira/Nos dias de carnaval./Zim, balala! Zim balala!/E viva o carnaval!/(refrão)(...)/Zé-Pereira no carnaval/Pode o Zabumba rebentar,/Mas depois desta folia/Outros lhe tomam o lugar./Sem máscaras percorrem eles/As ruas desta cidade,/Arrebetando sem malho/A pele da humanidade”.

Bilontra, Valentim Magalhães e Filinto de Almeida alinhavam-se entre as dobras do vestido da Mulher-Homem, e faziam notar a superioridade da composição representada no Santana....”⁴⁴⁵. Arthur Azevedo, que militou na imprensa contra o que chamava de “apoteose da prostituição” no carnaval⁴⁴⁶, questionava a participação das atrizes nos carros alegóricos carnavalescos. Sobre o carnaval de 1887 que chegava escreveu em sua coluna de *A Vida Moderna*: “Dizem que a atriz... será exibida no tope de um carro alegórico, já não sei de qual das sociedades carnavalescas. Essa atriz prestar-se-ia a isso para justificar a Lucinda? Parece. Cumprimento a Sociedade em questão, mas não dou os parabéns à arte dramática, nem mesmo à operística”⁴⁴⁷. O carnaval, alegorizado, transformava-se também em personagem nas revistas, como em *O bilontra* ou *Fritzmac*, de Arthur Azevedo.

O lugar de destaque dado às atrizes-cantoras das companhias de operetas e revistas durante o carnaval complementava o circuito formado entre os palcos, as canções, as festas populares e as ruas da cidade. Os ritmos populares que embalavam o carnaval adentravam os palcos na interpretação das atrizes-cantoras, que, por sua vez, lançavam canções que se tornariam sucessos populares. Desde *Viva o Zé-Pereira*, lançado por Vasques, até *Amor tem fogo*, o grande sucesso de *A Princesa dos cajueiros*, de 1880, interpretada por Rose Villiot na Phenix, a maior parte das canções que saíram do teatro para se incorporar ao cancionário popular era formada por tangos, lundus ou maxixes lançados pela interpretação das atrizes e atores cantores ou dos cômicos populares. *Araúna*, que se tornou tão popular quanto *Amor tem fogo*, sendo ambas lembradas pelo crítico da *Gazeta* em 1892 como parte de um repertório familiar dos estudantes, era um tango ou lundu amaxixado, cantado por Felipe de Lima na revista *Cocota*, de Arthur Azevedo, em 1885. É bom lembrar que ambas tinham letra de Arthur Azevedo e música de maestros como Francisco Sá Noronha, a primeira, e Carlos Cavalier, a outra. O que nos faz ressaltar que algumas das primeiras canções populares difundidas em grande escala no Rio de Janeiro através do teatro eram fruto de parcerias de músicos de formação com literatos, o que, aliás era comum desde as parcerias dos românticos com compositores populares e eruditos. A

⁴⁴⁴ *O Mequetrefe* de 10 de março de 1886 registra em uma nota: “Os últimos dias pertenceram exclusivamente ao carnaval. Houve bailes de máscaras em todos os teatros, com exceção do Pedro II. A palma coube ao S. Pedro, apesar da péssima decoração da caixa, que não dizia com a sala. Duas noites de verdadeiro prazer!”.

⁴⁴⁵ *Revista Ilustrada*, 20 de março de 1886.

⁴⁴⁶ *A Vida Moderna*, n. 33, 19 de fevereiro de 1887.

⁴⁴⁷ *A Vida Moderna*, n. 33, 19 de fevereiro de 1887.

lista é grande, passando pelo *Lundu Recreio da Cidade Nova*, do Bilontra em 1886, o hino das revistas, *As Laranjas de Sabina*, interpretada pela Manarezzi na revista *República*, o lundu amaxixado *Mugunzá*, cantado por Pepa Ruiz em *Tim tim*. Um certo *Tango dos pretos* da opereta Ali-babá, com música de Alfredo Mesquita teria dado a volta ao mundo. Talvez fosse o mesmo introduzido por Sousa Bastos em seu repertório como *Lundu dos pretos*, interpretado por Pepa Ruiz logo que aqui chegaram pela primeira vez em 1882.

É bastante interessante a visão de Valentim Magalhães sobre os maxixes tão atacados no teatro pelos “imaculados Messias da Arte Teatral”, como escreve o autor a propósito das críticas de Coelho Neto a Arthur Azevedo: “Que é o maxixe em primeiro lugar? Há, porventura, alguma música ou dança brasileira assim denominada? Não. Generalizou-se a denominação maxixe ao tango, ao fadinho, à polca langorosa; de modo que é tocar, cantar e dançar em cena alguma dessas composições caracteristicamente nossas e é logo um clamor desesperado dos puritanos, dos redentores: *Maxixe! Maxixe! Abaixo o maxixe!* Abaixo por que? A Espanha envergonha-se, porventura, da habanera, da jota, dos mallagenas? E Portugal dos seus fados? E a Inglaterra da giga e do solo? E a França da chansonnette e do cancan? E a Itália da tarantella e do funiculi-funiculá? Pois o povo há de cantar e dançar música clássica, música dos grandes mestres, que só os seus pares podem compreender e executar?”⁴⁴⁸ Para Valentim Magalhães o que desmoralizou o tango, o miudinho, a polca, a habanera e o lundu foi a maneira “especial e exagerada que os dançam os carnavaelistas em seus clubes, maneira demasiado lasciva, mas que tem certo pico de originalidade e graça”: “tanto assim que todos os estrangeiros de passagem pela nossa capital pedem logo, com grande curiosidade, que lhes façam ver o *maxixe*”.

Nem só os estrangeiros se encantavam com o maxixe. Para Valentim Magalhães a verdade é que os “musicais populares do Brasil são encantadores de frescura, graça e indolência, e que as danças que lhes são próprias aumenta-lhes essas qualidades”. No exato momento em que escrevia esta frase, Valentim escreve, foi surpreendido por vozes e sons que vinham do saguão do hotel onde estava hospedado em Nova Friburgo. Para sua surpresa encontrou um grupo tocando o miudinho e dançando o corta-jaca: “Ao piano um respeitável médico tocava um gracioso e repicado miudinho, e senhoras das mais distintas famílias dançavam-no *puxando fieira* com alguns cavalheiros. E, palavra de honra,

senti-me mais brasileiro e senti mais brasileiro o meio em que estávamos vendo e ouvindo aquele corta-jaca, do que ouvindo qualquer pretensiosa composição musical imitativa da escola wagneriana, de autoria de maestro nosso (...)”. O grito *Abaixo o maxixe!* seria até mesmo impatriótico, diz Magalhães, uma vez que designam “os cantos e danças do sertão e das cidades – o tango, o fado, o fadinho, o lundu, a polca etc.” E encerra questão com uma pergunta: “Qual é dos que apedrejam o maxixe que, com sinceridade, não se regale, senão dançando-o, ouvindo-o ao menos?”

O próprio Arthur Azevedo em sua *Carta a Coelho Neto*, resposta às críticas do parceiro literato⁴⁴⁹, escreveu defendendo-se das críticas às suas revistas e elogios às suas operetas. Logo após a estréia da revista de ano *O jagunço*, Coelho Neto critica duramente Arthur Azevedo por envolver-se ainda com esse gênero de espetáculos. Ao fazê-lo procura ressaltar as qualidades dos libretos e das partituras das operetas criadas pelo autor, tratando as operetas como um gênero superior, pela proximidade com as referências operísticas. Mas para Arthur Azevedo a distinção era improcedente: “Porventura o canção é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda pelo seu Offenbach. (...) Por que *O jagunço* é uma concessão e *A princesa dos cajueiros* não é? Não me parece que *Amor tem fogo* tenha mais elevação que os couplets da *Inana*”. Arthur voltava a afirmar princípios já enunciados, em que defendia que era possível haver arte em qualquer gênero, mesmo no maxixe, ao qual estaria faltando um Offenbach. As visões afim de Arthur Azevedo e Valentim Magalhães não escondem expõem a complexidade de questões que estavam envolvidas na presença dos ritmos e canções populares nos espetáculos teatrais. A carnavalização do “maxixe” dançado era responsável pela desmoralização do ritmo, por seu excessivo apelo erótico, diz Valentim. No entanto, era justamente esse traço um dos responsáveis pela sua intensa popularidade. Os requebros e meneios “à brasileira”, como dizia Mercedes Blasco difundiram mais as canções e músicas do gênero do que qualquer gênio autoral. As atrizes-cantoras davam aos “maxixes” além de suas vozes, uma partitura de gestos e movimentos que com sensualidade e humor transgrediam normas e valores morais instituídos.

O ciclo revistas-carnaval se amplia com o aparecimento das revistas pré-carnavalescas. O lançamento de canções nas revistas para o sucesso no carnaval é o traço

⁴⁴⁸ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 24 de fevereiro de 1898.

⁴⁴⁹ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 17-18 de fevereiro de 1898.

característico de um novo período e tem como marco a canção *Vem cá, mulata*, com letra de Bastos Tigre e música de Arquimedes de Oliveira. Tendo sido composta em 1902, foi lançada na revista *Maxixe*, de Bastos Tigre, em 1906, e transformou-se num grande sucesso no carnaval desse ano. Trata da briga entre o português e o capadócio pela mulata. A partir daí começa uma relação mais direta entre as revistas e os sucesso de carnaval⁴⁵⁰.

Vem cá, mulata,
Não vou lá, não,
Sou democrata,
Sou democrata,
Sou democrata,
De coração.

No final de 1906, aparecerá em outra revista, *Chique-chique*, de João do Rio e João Brito. Continuou fazendo sucesso nos carnavais seguintes, foi parar na Europa com o sucesso do maxixe e teve uma versão parisiense, gravada em Berlim em 1912, “La Maxixe Brèsilienne”⁴⁵¹.

O repertório das operetas que tinha pouco a ver com o carnaval encontrava outras formas de difusão como também atestam os críticos da *Gazeta*. As canções de *Os sinos de Corneville*, *Boccacio*, *Mimi Bilontra* e *Mascotte* tinham sido amplamente divulgadas pelos cantores de Sousa Bastos, Heller e companhia. *Os sinos de Corneville* foi interpretado por Rose Villiot e Pepa Ruiz, Rose Meryss atuou em *Mascotte* e *Boccacio*. As divas das companhias consagravam canções traduzidas para o português que circulavam as cidades escritas em partituras, tocadas ou assobiadas, atravessando décadas no repertório popular, como é o caso da valsa de *Mimi bilontra*. A maior parte incorporou-se aos cancioneiros que continuavam a difundir as canções depois de lançadas no teatro e repercutidas nos carnavais e nas festas populares. Ao lado das cenas cômicas e dramáticas, dos monólogos e diálogos, dos recitativos, as letras das canções de operetas, revista e mágicas incorporaram-se a um repertório já estabelecido de canções populares e formaram um novo cancioneiro que circulava também impresso em volumes de muitas edições e grandes tiragens.

⁴⁵⁰ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, op. cit., p. 146

⁴⁵¹ Cf. Salvyano Cavalcanti de Paiva, op. cit., p. 148

Os cancioneiros e o teatro

Presença constante nos cancioneiros da década de 90 e início do século 20 (como em *Cantares brasileiros – cancioneiro fluminense*, de 1900, que a trazia em letra e, numa seleção especial, em partitura também, e *Serenatas e saraus - uma atualização de Cantora brasileira*, 1902, ambos de Mello Moraes Filho⁴⁵²), *Laranjas da Sabina* incorporou-se, junto com outras canções que se immortalizaram nos palcos, a um repertório popular cantado e recantado por todo o país. Em sua apresentação à edição de *Serenatas e saraus*, particularmente do segundo volume que reunia recitativos, diálogos e monólogos, cançonetas, cenas dramáticas e cenas cômicas, Mello Moraes explica como “uma vez vitoriados no palco” essas cançonetas, tangos, monólogos, trechos de operetas, de mágicas, de revistas, originais ou imitadas “trasladaram-se para os salões, onde são apreciados com as toadas geralmente sabidas de cor, não obstante grande número de edições impressas por aí se encontrarem à venda nos estabelecimentos especiais”⁴⁵³.

Neste texto, Mello Moraes atribui a Furtado Coelho a introdução dos recitativos nos salões cariocas, trazendo para os encontros da sociedade animados pelos pianos os melhores poemas musicados que eram lançados nos palcos. Atribuindo a *Elisa*, poesia de Bulhão Pato e música de Furtado Coelho, a precedência nessa história, seguida de uma série de canções produzidas para o mesmo fim de serem acompanhadas por um piano – ou por um violão, como em outros cancioneiros -, Mello Moraes entende que a mesma consagração popular foi obtida pelas canções que foram lançadas a partir palcos do teatro ligeiro. Escritas por Arthur Azevedo, Vasques, Eduardo Garrido, Moreira Sampaio, entre outros, ganharam estas cançonetas compositores excelentes como Henrique de Mesquita,

⁴⁵² Mello Moraes Filho, *Serenatas e saraus*, vol II. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902, pp. 306-307. Mello Moraes Filho, *Cantares brasileiros – cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1982, p. 263 (parte poética) e p. 462 (parte musical).

⁴⁵³ Mello Moraes Filho, “Prefácio” in *Serenatas e saraus*, vol II. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902, pp. V-VIII.

Francisca Gonzaga, Costa Junior, Francisco Braga entre outros: “Os antigos recitativos, cenas cômicas, e os modernos tangos, monólogos, canções, versos de mágicas e de revistas, que se vão ler, definem dois períodos dentro dos quais giram várias formas poéticas e musicais das nossas diversões e cantares”. Atualizando uma publicação lançada pela editora há quase três décadas, *A cantora brasileira*, de grande popularidade e que reunia modinhas, principalmente, recitativos, hinos, canções e lundus, a Garnier investia agora numa versão com repertório atualizado, na qual a contribuição recente do teatro ligeiro ganha maior importância. Mesclando o repertório divulgado pelo cancionário com as antigas canções e recitativos, que se fixaram ao longo de décadas, e com os as canções que o teatro ligeiro tornava popular, a livraria Garnier introduzia “mais um elemento seguro de vulgarização e sucesso” para seu novo cancionário⁴⁵⁴.

Mais da metade deste volume é dedicado aos recitativos; a outra parte, toda ela recolhida de repertório saído direto dos palcos, divide-se entre 5 diálogos e monólogos, 18 canções, 3 cenas dramáticas e 6 cenas cômicas. Além de *Sabina* e de outras canções de Arthur Azevedo, *As alfacinhas*, *Para a cera do santíssimo*, *O cocheiro de bond*, *Tango do Lourenço*, temos como exemplo *Diógenes*, da revista de ano *Mulher-homem*, *Trio dos tabeliões*, da mágica *Bico de papagaio*, *Serenata*, da mágica *Gato preto*. O catálogo de editor e livreiro H. Garnier no início do século trazia uma série de títulos para os interessados nos cancionários, classificados como poesia, e em peças musicadas⁴⁵⁵. Entre os títulos dos cancionários estão: *Álbum do trovador brasileiro*, com modinhas, lundus, recitativos, árias, canções, melodias, romances etc.; *Cancioneiro do Brasil*, de Mello Moraes, em 3 volumes, bailes pastoris, cenas cômicas, monólogos, canções, recitativos ao piano ou ao violão, modinhas, lundus, serenatas, barcarolas; *A cantora brasileira*, em 3 volumes, um de modinhas, um de recitativos, um de hinos, canções e lundus; *Cantos do Equador*, de Mello Moraes; *Cancioneiro dos ciganos*, poesia popular dos ciganos da

⁴⁵⁴ “Conservando, porém, o que de característico, popular e escolhido existe na velha *Cantora*, mudando o título, recorrendo à tradição, e pondo quase em dia esse livro, que já não corresponde ao impulso evolutivo do nosso *folk-lore*, o atual editor H. Garnier apresenta ao público as *Serenatas e saraus*, que nada mais são do que, como dissemos, uma ampliação da citada *Cantora brasileira*, por isso que figuram em ambas as coletâneas, nem só as célebres modinhas e lundus de Caldas Barbosa, porém ainda muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós, sendo até hoje repetidos com o antigo aplauso e ouvidos a deshoras com verdadeiro prazer!”. Mello Moraes Filho, “Prefácio” in *Serenatas e saraus*, vol II. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902, pp. VI.

Cidade Nova, também de Mello Moraes. Peças musicadas de Eduardo Garrido aparecem ao lado de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Martins Pena. São elas: a mágica de sucesso *A pera de Satanás*, a opereta *Moleiro de Alcalá*, um coletânea de operetas, mágicas e comédias, *Teatro alegre*, e mais dois volumes com *Cenas e cançonetas* e *Cenas e monólogos*.

Podemos encontrar cancioneiros publicados no Rio desde a década de 1860. Eles continham em geral uma coleção de modinhas – principalmente -, assim como lundus, recitativos, canções, coplas, monólogos e trechos dramáticos. Direccionavam-se para as reuniões nos salões e também para os seresteiros, amantes da música que se apresentam nas ruas, os “trovadores de esquinas”. As publicações era relativamente acessíveis, pois custavam em geral entre 1 e 2 mil réis. Os cancioneiros ofereciam repertório para ser reproduzido por seus consumidores, como as modinhas românticas para saraus, lundus para ambientes mais animados e recitativos para momentos poéticos de oratória; coleções de poesias e canções para serem reproduzidas em diferentes esferas da vida cotidiana. Dedicados em grande parte à divulgação das modinhas mais famosas, em segundo lugar aos lundus, e, depois, a outro repertório variado, sempre se ocuparam do cancionero divulgado pelos teatros e cafés-concerto, dedicando-lhes um espaço ainda maior no final do século. O próprio Alcazar gerou uma coleção de cancioneiros, divulgando o repertório de intérpretes como Aimée, Rissette e J. Roux ⁴⁵⁶.

O fenômeno não é específico do Brasil, há publicação de cancioneiros em todo mundo (Portugal, França, Itália), revelando o interesse romântico pelos cantos populares, por um lado, e, por outro lado, uma tendência à internacionalização da música popular através do teatro ligeiro. O que mais chama a atenção nessas publicações é o número de exemplares que entraram em circulação. Além de uma grande variedade de títulos disponíveis, com características básicas semelhantes, mas com perfis distintos, quase todos os cancioneiros tiveram mais de uma edição, chegando alguns a alcançarem dezenas delas. O significado desse interesse do público por esse tipo de publicação explica a sua

⁴⁵⁵ “Extrato do catálogo da Livraria de H. Garnier”. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, s/d, pp. 1-24.

⁴⁵⁶ Cf. Rissette, *Recueil de chansonnettes...chantées par elle a l'Alcazar Lyrique*. Typ Thevenet, 1865. Aimée, *Recueil de chansonnettes...chantées par elle a l'Alcazar Lyrique*. Typ Thevenet, 1865. J. Roux, *Pendant l'entreacte par Roux*, 1865.

permanência por décadas a fio, atravessando o século 19 e adentrando o século 20, até os atuais songbooks. Após ter esgotado a primeira edição, sai em 1876 a segunda edição de *Trovador – coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus etc.*⁴⁵⁷, extensa coleção com 5 volumes, cada um com uma média de 140 páginas. Diz o editor: “Isto quer dizer que o público acolheu-a com o devido apreço, e sem dúvida era digna disso; pois em nenhum outro ramalhete poético, e por tão cômodo preço, se encontram reunidas mais variadas e coloridas flores, tanto brasileiras como portuguesas”⁴⁵⁸. Podiam ser encontrados em livrarias, lojas de papel, armarinhos, bazares etc. Em 1895 saía a nona edição de *Cantor de modinhas brasileiras, coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc.*: “a publicação desta obra tem tido a melhor e mais desejável aceitação. Oito grandes edições que se esgotaram em tempo relativamente curto, são provas disto”, dizem os editores na apresentação⁴⁵⁹.

Os cancioneiros direcionados para os seresteiros faziam sugestões em seus títulos ao universo dos populares tocadores de violão, o denominado “povo da lira”, e faziam farto uso de expressões como malandro e capadócio para definir o perfil das coletâneas, designado-as como “trovador da malandragem”, “trovador de esquina”, etc. Visando provavelmente os salões, algumas coletâneas os dirigiam aos cantores ou trovadores. E cabe ainda ressaltar a importância do público feminino a quem muitas das coletâneas se dirigiam. Existe um conjunto significativo de cancioneiros voltados para o público feminino⁴⁶⁰. Em *O Cantor luso-brasileiro*⁴⁶¹, o responsável pela coletânea, que

⁴⁵⁷ *Trovador, coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.*, Rio de Janeiro: Livraria Popular de A. da Cruz Coutinho Editor, 1876.

⁴⁵⁸ Cf. *Trovador, coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.*, op. cit., p. 5.

⁴⁵⁹ *Cantor de modinhas brasileiras, coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc.*, 9ª edição aumentada, Rio de Janeiro/ São Paulo: Laemmert & C. – Editores-proprietários, 1895, p. III.

⁴⁶⁰ Há toda uma série de publicações voltada para o interesse musical do público feminino. Entre as revistas exclusivamente femininas é possível encontrar seções voltadas para a divulgação de partituras e concursos musicais como em *A Estação*, suplemento musical do *Jornal de Modas A Estação*, Rio de Janeiro: Casa Lombaerts/A. Lavignasse Filho & Co. No pé da página credita-se “tachigraphia” e “zincographia” a E. Bevilacqua & Co, conforme observamos também em outras publicações. Jornal exclusivamente voltado para o público feminino, trazia modelos de roupas parisienses, com vinte edições espalhadas por diversos países em 4 idiomas. Acompanhava alguns encartes especiais, como este com partituras musicais. Coleção da BN, de 1899 a 1902. Composições femininas, escolhidas em concurso promovido pela publicação, com presença dos maestros julgadores L. Rayol, E. Bevilacqua, H. Braga, o schottisch *Marthe*, de Leontina Torres, primeiro lugar, e o schottisch *Saudosa*, de Rita Tamborim Peixoto Guimarães (suplemento de 15 de setembro de 1902 e 15 de outubro de 1902). Assim como valsas, tangos, polcas, de compositores femininos (alguns em concurso) e masculinos. No dia 15 de dezembro de 1899, número 4, ano XXVIII, um número trouxe como brinde de natal *Serenata*, de Julio Reis, com poesia de Luiz Edmundo, dedicada a Arthur Azevedo.

assinava com o pseudônimo de “Um amante do luar”, dirige-se diretamente às “encantadoras leitoras”, dizendo que esforçara-se para “coleccionar somente o que havia de mais sentimental para os que amam em noites de lindo luar, e também para os amadores de serenatas melodiosas, cujas canções falam aos corações sentimentais e amorosos a alegria e a suavidade da nossa vida”: “Desejoso de que vós, encantadoras leitoras, encontreis nestes versos o bálsamo para mitigar as feridas de vossos corações, testemunho os meus mais ardentes votos de afeição”.

Na década de 70, José Maria Vaz Pinto Coelho (1836-1894) dedicou-se a publicar um *Cancioneiro popular brasileiro*⁴⁶², que trazia hinos, sátiras e canções políticas publicadas na imprensa de 1822 a 1840, no primeiro volume, e as posteriores, no segundo volume. O autor pretendia com isso fazer uma contribuição à história política, usando para isso “fórmula viva e concisa do pensamento que se quer tornar saliente”. A canção ensina e comove, diz, “é a linguagem clara e compreensível do povo”⁴⁶³; “Entende-se com todas as coisas. Luta, trunfo, luto – tudo ela excita, celebra ou deplora. E ensina o que de balde procurareis em grossos volumes, porque prende em suas rimas feições e sucessos, que escapam ao moralista, ao filósofo, ao historiador (...) Emanação primordial da nossa natureza vive em toda parte. E em toda parte é um bom instrumento de propaganda (...) Não sei de povo algum de nosso tempo e policiamento literário e patriótico que não tenha seu *Cancioneiro*”. Assim tem a França (...). Tem a Grécia (...). Tem a Espanha (...). A Alemanha (...). Por que não arranjaremos cômodo em nossa biblioteca para o *Cancioneiro popular brasileiro*”.

O *cancioneiro de modinhas populares*, de 1902, coletado pelo frei Pedro Sinzig, O .F.M., de Blumenau, publicado em português, mas editado na Alemanha, trazia explicitadas outras intenções. Com a epígrafe “Quem canta,/ Seu mal espanta”, o frei prega que a música é uma agradável diversão para os ânimos fatigados por estudos prolongados e dispõe-nos para os mais rudes trabalhos. É claro que empregada com moderação e escolha prudente: “Fiz todo o esforço por apresentar neste pequeno cancionário uma ‘prudente

⁴⁶¹ *O cantor luso-brasileiro ou conjunto de modinhas, recitativos, canções, serenatas e lundus sentimentais* (organizado por Um Amante do Luar), São Paulo/ Rio de Janeiro: Editora Livraria Magalhães, s/d, p. 5.

⁴⁶² José Maria Vaz Pinto Coelho, *Cancioneiro popular brasileiro*. Primeiro Volume, “O Império e as Regências, de 1822 a 1840”, Typographia Carioca, Rio de Janeiro, 1879.

⁴⁶³ José Maria Vaz Pinto Coelho, op. cit., pp. IV- VI.

escolha' de músicas populares, banindo tudo o que possa ofender os ânimos inocentes. Quase todas as músicas são fáceis, simples e apropriadas à escola e ao lar doméstico. (...) Queira Deus abençoar o modesto opúsculo, afim de que em todas as partes da nossa pátria se cultive mais e mais a arte sublime do canto, mística linguagem da alma."⁴⁶⁴ Canções religiosas, canções alemãs vertidas para o português, canções portuguesas, russas, composições do próprio Frei Pedro, hinos brasileiros, portugueses e alemães, este é o repertório apresentado pelo religioso.

Por fim, podemos citar os cancioneiros recolhidos segundo o interesse pela música folclórica, acompanhando a voga de interesse inaugurada por uma geração capitaneada por Silvío Romero. Por isso podemos encontrar cancioneiros que se dedicam a recortes mais regionais, principalmente baiano, devido à tradição de grandes compositores populares, na qual se destaca Xisto Bahia. *Serões bahianos*, de 1881⁴⁶⁵, traz recitativos, modinhas e canções, como inúmeros poemas de Castro Alves e outros poetas, como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, mas também as clássicas composições como *A Mulata*, de Mello Moraes, *Mulatinha do caroço*, *O marujo*, entre outros. A circulação de canções de diversas origens, francesas e italianas, por exemplo, assim como de paródias de canções internacionalizadas pelas operetas e óperas cômicas, nos aponta para a importância que uma música popular internacional foi adquirindo ao longo do século 19, somando-se ao conjunto mais tradicional de modinhas e lundus e novos ritmos locais em desenvolvimento. Um anúncio da centésima edição de *Serenatas, novíssima coleção de modinhas* oferecia canções "para serem cantadas ao som choroso da viola, violão e cavaquinho em noites de luar", contendo mais poesias e canções populares recolhidas dos sertões do Brasil, fadinhos portugueses, e canções de festas populares, tais como: a noite de Natal, a Véspera de Reis, o Divino Espírito Santo, a Missa do Galo, "e todas as demais festas usadas no interior do Brasil"⁴⁶⁶.

São poucos os cancioneiros que trazem algumas partituras. A grande maioria divulga exclusivamente as letras das canções, sua parte poética, e os textos dos recitativos,

⁴⁶⁴ "Prefácio", Pedro Sinzig Fr. F.M., *Cancioneiro de modinhas populares*. Leipzig: B. Herder, Livreiro-Editor Pontificio, 1902, p. V.

⁴⁶⁵ *Serões bahianos, coleção de recitativos, modinhas e canções*. Bahia: Livraria Econômica de Tolentino Alvares & Irmão – Editores, 1881, 1ª edição.

⁴⁶⁶ Cf. *Trovador moderno - modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livreiros-editores /Livraria do Povo, s/d.

monólogos, cenas cômicas etc. A maior parte das canções também não tem autoria identificada nos cancioneiros; boa parte delas eram anônimas; em outros casos, tão conhecidas, que dispensavam apresentações, como as de espetáculos muito famosos ou dos poetas e compositores consagrados. Esse dado nos remete ao fato de pressupor a circulação das melodias por outros mecanismos. Daí a importância do considerável comércio de partituras e a transmissão direta através das serestas, serenatas, salões e palcos.

Um cancioneiro típico e bastante completo, que foi em seu tempo um grande sucesso, com sucessivas tiragens é o de João de Souza Conegundes⁴⁶⁷, *Trovador de esquina ou repertório do capadócio*, contendo “canções populares, fandangos, sambas, fadinhos e desafios; cantigas que prendem as raparigas, cantatas que deleitam as mulatas, modinhas que chocam as crioulinhas”. Publicado pela popular Livraria do Povo/ Quaresma & C. Livreiros-Editores, responsável por inúmeras edições de cancioneiros, alcançava a sua décima quinta edição em 1901. Apresenta um conteúdo variadíssimo e bem típico: canções e poemas de amor, eróticos ou de duplo sentido, cômicos, de viajantes ou malandros. Quanto à origem e formato, contém desde clássicos (Bocage e Caldas), poemas de Castro Alves, Guerra Junqueiro e Fagundes Varela até coplas de revistas e temas de domínio popular: lundus, modinhas, recitativos, monólogos, cançonetas, canções, canções usando melodias conhecidas, valsas, tangos e outros. Entre os autores, identificados, encontramos Arthur Azevedo, Eduardo Garrido, Paula Brito, Mello Moraes. No entanto, quase um terço do cancioneiro é de coplas da revista portuguesa *Tim tim por tim tim*, de Sousa Bastos.

O cancioneiro traz canções e poemas amorosos, recitativos como *Canção do bohemio* de Castro Alves (descreve uma noite de um boêmio acadêmico apaixonado a espera de sua musa Nini, anjo louro, provavelmente uma cocote), *A engomadeira* (recitativo bem malicioso para ser dito ao som do fadinho de Lisboa; a engomadeira “serve bem os fregueses por preços bem razoáveis”), poemas de amor de Eduardo Garrido, Guerra Junqueiro, Castro Alves. Também traz clássicos do duplo sentido erótico como *Lundu da marrequinha*⁴⁶⁸, canções de viajantes e marinheiros (que deviam agradar os imigrantes e aqueles que se dividiam entre Europa e América, como o próprio Eduardo Garrido, que

⁴⁶⁷ João de Souza Conegundes, *Trovador de esquina*, op. cit.

⁴⁶⁸ João de Souza Conegundes, *Trovador de esquina*, op. cit.: “Yaya não teime,/Solte a marreca,/Se não eu morro,/Leva-me a breca (refrão)/Se dançando a brasileira/Quebra o corpo a yayasinha,/Com ela brinca pulando/Sua bela marrequinha.”, pp 41-42.

viveu entre Brasil e Portugal)⁴⁶⁹. Traz várias canções que tinham sido incorporadas ao repertório popular, tornando-se clássicos, permanências no cancioneiro popular. No *Trovador da Esquina* encontramos entre outras: *Ponto final*, Paula Brito, um lundu brasileiro (“Tive por certa menina/Uma paixão sem igual,/Que escapou de dar comigo/Dos doudos no hospital. (...)”); a cançoneta *O sábia*, de Fagundes Varella, *Desafio de Bocage com Caldas*. Por fim a publicação termina com uma série de monólogos e cançonetas célebres na interpretação de atores da época que as utilizavam em seus repertórios particulares para ocasiões especiais (salões, festas, homenagens etc.), como *A lagartixa* (monólogo de Alfredo de Moraes Pinto), *Descuidos e Rataplan* (monólogos de Batista Machado), *A missa campal* (a cançoneta de Oscar Pederneiras, cantada pelo ator Machado no Teatro Variedades), *A minha família* (cançoneta cômica de Batista Machado, grande sucesso do ator Mattos), *Surcouff*, rondó de Arthur Azevedo. E também de Arthur, o tango *O amor tem fogo*.

A Livraria do Povo – Quaresma & C. – Livreiros – Editores, responsável pela edição de *Trovador da esquina ou repertório do capadócio*, de Conegundes, era uma das mais ativas na passagem do século, com inúmeros títulos de apelo popular, incluindo uma longa série de cancioneiros, publicados ao longo dos anos. Mesmo quando lançava volumes mais acentuadamente dedicados à poesia, como em *Lyra popular*, em que fazia uma seleção “das mais célebres poesias de poetas brasileiros e portugueses”, incluía na edição um segundo volume especial denominado de *Poeta dos salões*, contendo modinhas, recitativos, lundus, canções, operetas, cançonetas, tangos e fadinhos, entre outros⁴⁷⁰.

Outro cancioneiro clássico é *A cantora brasileira*⁴⁷¹, publicado em três volumes. O primeiro volume é dedicado às modinhas brasileiras, tanto amorosas como

⁴⁶⁹ Cf. João de Souza Conegundes, *Trovador de esquina*, op. cit. Canção de marinheiro de Eduardo Garrido: “*Phantasia* /1-Vai marinheiro,/Voa ligeiro/Largar...! largar...!/Velas à brisa/Solta e desliza/No espelho do mar /2-Vai, vai, marinheiro/Largar, largar, ligeiro,/Vai!

Vai, marinheiro/Voa ligeiro, etc./(...)Talvez que uma sereia/Vás de amor cativar./Talvez que uma baleia/Vá teu corpo tragar!, pp18-19. *Nessas Viagens*, valsa de Eduardo Garrido: “1-Nessas viagens – sulcando os mares./fundos pezares/sei que sofri!/Mas, compensando-os, que horas felizes/Em mil paizes/Eu não frui!! 2-Italianas/Circássianas/Provincianas/De tudo amei!/Lindas burguesas/Mil camponesas/E até marquesas/Eu conquistei/ 3-(...)Mas taes conquistas – tanta vitória/Já de memória/Sinto apagar/ 4-É que outra agora/ Minha alma/ adora/Que sem demora/ Descobrirei!/ Mulher querida./ Desconhecida/A quem a vida/ No mar salvei!”, p. 50-51.

⁴⁷⁰ *Lyra popular*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C. – Livreiros-Editores, 1894.

⁴⁷¹ B. L. Garnier, *A cantora brasileira - modinhas, nova coleção de modinhas brasileiras, tanto amorosas como sentimentais*, precedidas de Algumas Reflexões sobre a Música no Brasil, tomo I. Rio de Janeiro: B.L.

sentimentais, com poesias de autores como Álvares de Azevedo, Almeida Garret, Antonio José da Silva, Domingos Caldas Barbosa, Fagundes Varella, Gonçalves Dias, Laurindo Rebello, Paula Brito entre outros. O segundo volume é de recitativos, com textos de: Alvares de Azevedo, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Fagundes Varella, Furtado Coelho, Gonçalves Dias, José Bonifácio, Laurindo Rabello, Joaquim Manuel de Macedo. E, por fim, o terceiro volume, dedicado aos hinos, canções e lundus. Quase metade da obra é de composições de Domingos Caldas Barbosa. Muitas com apelo erótico, falando de mulatas, de amores brasileiros, de baianas. Quase metade da obra é de composições de Domingos Caldas Barbosa.

No tomo dedicado às canções aparece a clássica canção imortalizada no carnaval *Viva o Zé-Pereira*, lundu com poesia de Francisco Correia Vasques, e, também dele, a paródia *Va p'ras cabanas*:

“E viva o zé-pereira
Pois que a ninguém faz mal!
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval.
Zim, balala! Zim balala!
E viva o carnaval!
(refrão)
(...)”

O Ze-Pereira no carnaval
Pode o Zabumba rebentar,
Mas depois desta folia
Outros lhe tomar o lugar.
Sem *mascaras* percorrem *eles*
As ruas desta cidade,
Arrebentando sem malho
A pele da humanidade.”

Va p'ras cabanas

“Vá p'ras cabanas
Guarde seu gado,

Garnier, 1878. *A cantora brasileira - recitativos, nova coleção de recitativos, tanto amorosos como sentimentais*, tomo II. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. *A cantora brasileira - hymnos, canções e lundus, nova coleção de hymnos, canções e lundus tanto amorosos como sentimentais*, tomo III. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878.

Não me aborrece
Sor mal creado!(...)"

Em *Cantor de modinhas brasileiras*, de 1895⁴⁷², também aparece a paródia de Vasques, *Vá pr'as cabanas*, assim como em *A cantora brasileira*. Entre os autores de cancioneiros encontramos desde escritores como José de Alencar, com *Nosso cancioneiro*, Mello Moraes e toda uma coleção deles, até religiosos como Pedro Sinzig. Sylvio Romero lança *Cantos populares do Brasil* em 1897, Melo Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*, em 1901, Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do norte*, em 1903, Pereira da Costa, *Folclore pernambucano* em 1908. Catulo da Paixão Cearense⁴⁷³ foi o mais importante autor de canções e cancioneiros no início do século 20, com *Álbum de modinhas*, entre tantos outros. F-J de Santa-Anna Nery, um brasileiro que vivia em Paris publicou um cancioneiro na França em 1889, com poesias, contos, fábulas, mitos e doze partituras de canções populares (inclusive *Vem cá Bitu*). O prefácio é do príncipe Roland Bonaparte⁴⁷⁴.

Algumas das publicações abriam espaço para que fossem enviadas obras de particulares, que, uma vez selecionadas, poderiam ser impressas⁴⁷⁵. Anônimos como Albino Cabral também publicaram seus cancioneiros, como em *Noites cariocas*⁴⁷⁶. Cabral publica modinhas, um lundu e uma peça curta, *As finanças do Manduca*, de sua autoria. Escreve um prefácio muito interessante. Ele reconhece para si a identidade de seresteiro, porém repelindo o preconceito que acompanha o epíteto trovador da esquina, e o faz com a convicção expressa no empenho de bancar a publicação de um cancioneiro. A relação com

⁴⁷² *Cantor de modinhas brasileiras*, op. cit., p. 660.

⁴⁷³ João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense formam uma dupla que vai lançar moda com o repertório nordestino, canções sertanejas de cunho folclórico. Catulo nasceu em 1863 no Maranhão. Veio para o Rio com 17 anos. João Pernambuco nasceu em 1883 em Pernambuco, aprendeu os mestres de tradições populares. Chegou no Rio em 1902. Analfabeto e operário, foi um grande violonista. (o violão era um instrumento popular e associado à vadiagem) No início da década de 10 o movimento já tinha se difundido em inúmeras revistas teatrais. Cf. Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, pp 15-16.

⁴⁷⁴ F-J de Santa-Anna Nery, *Folk-lore brésilien, poesie populaire, contes et légendes, fables et mythes, poésie, musique, danses et croyances des indies*. Paris: Librairie Académique Didier, Perrin et C., Libraires-Éditeurs, 1889.

⁴⁷⁵ "A empresa da Musa Fluminense recebe modinhas, lundus e recitativos dos Srs. Assinantes para publicar no segundo volume. A empresa reserva para si o direito de publicar somente as que achar conveniente. Os originais que não declararem o nome do autor ou autora não serão publicados" em *A musa fluminense, nova coleção de modinhas, recitativos, lundus, s/e*, 1885, p. 39.

⁴⁷⁶ Albino Cabral, *Noites cariocas (Coleção de modinhas, lundus, recitativos, monólogos, etc.)*. Rio de Janeiro: Martins & C. Editores, 1900, 83 páginas (preço 1\$000).

o violão é o maior sinal dessa identidade, ama-o sem, no entanto, saber tocá-lo. Serve-lhe de epígrafe um verso de Catullo da Paixão Cearense: “Anda cá, meu violão, eu quero agora afinar-te...”. Ele utiliza-se de melodias de domínio público, entre elas algumas das tradicionais de Casemiro de Abreu, assim como de Catullo: “Vocês de há muito sabem que não sou um fátuo para ter a pretensão de ser poeta. Amador que idolatra e aprecia o instrumento dos desocupados e perdidos, procuro, à medida das minhas forças, frágeis na verdade, fazer com que esse estigma que, com tanta facilidade, aflui aos lábios profanos dos pretensiosos e paspalhões, caia por si. No entanto, caros amigos, meus dedos são rebeldes aos encantos divinos do violão – não dedilho, sequer um acompanhamento em lá menor; não canto, ao menos, os *Fados do Hilário*. Sou um rude na acepção da palavra; mas, - que querem? – o cego também se inebria com a blandícia suavíssima que se desprende do instrumento amado. Esses versos, se versos podem chamar-se as linhas escritas por um leigo em literatura, sem o encanto que só pode ter a poesia dos mestres, são filhos das minhas elocubrações de artista, nas poucas horas de lazer que me deixa a terrível luta pela existência. Uma coisa falta às *Noites Cariocas*, que não pude remediar, porque sou pobre, e ficar-me-ia dispendiosíssima: a música das modinhas impressa a par da letra; era esse o meu intento. A fatalidade, que me fez nascer paupérrimo, não permite que eu veja realizado o meu desejo. Por isso, para todas as produções aqui estampadas, aproveitei as músicas de outras modinhas, velhas umas, modernas outras, todas, porém, bastante apreciadas. Aí fica, queridos amigos, o meu modesto livrinho; que vocês, ao ouvirem algum desses basbaques atirar-me às costas o epíteto de trovador de esquina, repilam com a energia própria dos caracteres ilibados. Às faces ninguém m’o atirá. ”⁴⁷⁷ As observações de Cabral quanto ao custo da inclusão das partituras impressas ao lado das letras das canções, tornando sua publicação muito onerosa, o que de certo seria transferido para o preço do consumidor nos indica uma das possíveis razões para que os cancioneiros não viessem em geral acompanhados das mesmas. Ademais havia todo um comércio especializado em partituras musicais como veremos mais adiante.

*Trovador moderno – modinhas brasileiras*⁴⁷⁸ segue o formato padrão com os clássicos *A mulata* de Mello Moraes Filho, *A saudade branca* de Laurindo Rabelo, *Ao luar*

⁴⁷⁷ Albino Cabral, op. cit., p. s/n.

⁴⁷⁸ Cf. *Trovador moderno*, op. cit.

e *Serenata* de Catullo, mas contém o anúncio do lançamento de *Trovador brasileiro ou novíssimo cantor de modinhas*, contendo “esplêndida e escolhida” coleção de modinhas, recitativos, lundus, romanzas, cançonetas e monólogos, barcarolas e trechos mais populares de todas as operetas e revistas representadas nos teatros da Capital Federal e dos estados: “*O trovador brasileiro ou novíssimo cantor de modinhas*, que apresentamos hoje ao público, é um livro inteiramente novo, nada tendo de comum com outros de igual título, que por aí correm mundo, com poesias velhas e sem graça, que fizeram sua época no tempo do rococó. No *Trovador brasileiro ou novíssimo cantor de modinhas* encontrarão os amadores do belo, além de grande numero de recitativos e modinhas, os trechos mais populares de operetas e revistas que maior sucesso têm obtido por parte do público, entre elas, o *Surcouf*, do nosso popularíssimo escritor Arthur Azevedo; *Mascotte*, de Eduardo Garrido; *Tim tim por tim tim*, etc., terminando com uma escolhida coleção de monólogos e cançonetas: *Missa campal*, *Minha família*, *Lili*, *O defeito*, *Do outro lado*, *Por de cima por debaixo*, *O chuva*, *Das oito às dez* e muitos outros”⁴⁷⁹.

As cenas cômicas eram em geral aquelas celebrizadas por grandes atores como Vasques. *Viagem à volta do mundo a pé* é apresentada como “cena cômica do saudoso e pranteado ator Vasques” em *A lyra do Apollo*, de 1898⁴⁸⁰. Os recitativos eram trechos prontos, poemas, entre outros, que costumavam ser usados em salões e outros eventos, às vezes popularizados pelos atores em seus intermédios. Geralmente acompanhados ao piano. Vejamos um recitativo pronto para aqueles que gostavam de brincar com o fato de estarem ocupando a atenção dos presentes reunidos em torno do piano. Em *Eis-me ao piano*, sem autoria: “Eis-me ao piano a fazer figura,/ Estou em uma que ninguém se viu;/ Vou recitar, inda que não sei,/ Não estudei, mas se alguém pediu...Não há remédio, que fazer agora?! Para ir-me embora não será tão feio?! Vejam só esta e no que estou metido,/ Comprometido, e o piano cheio! (...) Oh! Que terrível posição é esta!/ Nada me resta... sem poder fugir!/ Papel de tolo, isto lá não faço,/ Deste embaraço quero já sair.”⁴⁸¹. *O velho gaiteiro*, um recitativo publicado em *Cantor de modinhas brasileiras*, de 1895, aparece com a seguinte observação “para se recitar em qualquer sala ou teatro”⁴⁸².

⁴⁷⁹ Cf. *Trovador moderno*, op. cit., p. 117.

⁴⁸⁰ João de Souza Conegundes, op. cit., pp. 112-117.

⁴⁸¹ Cf. *A musa fluminense*, op. cit., p. 5-6.

⁴⁸² *Cantor de modinhas brasileiras*, op. cit., pp. 676-678.

Em *A lyra de Apollo*, de 1898⁴⁸³, também da Quaresma, há uma parte toda dedicada aos monólogos, canções, cenas cômicas e outros provenientes dos palcos teatrais da cidade (1/4 aproximadamente das canções), entre elas aparecem *Triste vida de padeiro*, canção de *O Rio nu*, de Moreira Sampaio e *As alfacinhas*, de Arthur Azevedo. É certo que parte desse cancioneiro é dedicada a fados (1/4) e outra a modinhas e lundus (1/2). Inúmeras canções teatrais, com seus entrecos dramáticos também reproduzidos revelam a penetração e interesse do público pela sua reprodução e difusão. As canções de espetáculos de Arthur Azevedo, Souza Bastos e Eduardo Garrido são as mais frequentes nos cancioneiros. Em anúncio apresentado em outra publicação da Quaresma vende-se *O trovador da esquina*, com os termos que o acompanham no frontispício (canções populares, fandangos, etc...) e a seguinte propaganda: “contendo *Tim tím por tím tím*, célebre e popular revista de costumes portugueses, representada um milhão de vezes em nossos teatros, sempre com delirantes aplausos. A (canção) *Dalila, a Morena, a Clara, Menina tenho um canário, Eu vivo triste como o sapo na lagoa, Há sete meses que não pago o aluguel etc.*”⁴⁸⁴ A publicação anuncia também o lançamento de *O trovador da esquina*, por 2.000 réis, com *Olhai, olhai*, coplas de Eduardo Garrido, e também o tango *O amor tem fogo*, de Arthur Azevedo.

Difusão em allegro vivace

As vendas de partituras musicais eram um negócio muito próspero no Rio desde a primeira metade do século 19⁴⁸⁵. A tabela de 1878 que define impostos para indústrias e

⁴⁸³ João de Souza Conegundes, João de Souza Conegundes, *Lyra de Apollo, álbum de lindas modinhas, recitativos, lundus e canções colecionados por João de Souza Conegundes*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo/Quaresma & C. Livreiros-editores, 1898, pp 106-107.

⁴⁸⁴ *O trovador moderno*, op. cit.

⁴⁸⁵ A importância e o incremento da venda de partituras na segunda metade do século 19 é um movimento de dimensão internacional: “Alguns autores creditam às partituras e a um de seus reprodutores, o piano, as origens da ‘música de massa’. Patrice Flichy aponta a importância deste instrumento musical nos lares de colosso média, no final do século passado, na sociedade europeia. O piano não estava destinado apenas à execução de música clássica, e as edições de partituras indicavam uma grande variedade de canções

profissões coloca ao lado dos empresários ou diretores de espetáculos, os mercadores de pianos (segunda classe), mercadores de instrumentos de música (terceira classe), “consertadores” de pianos (terceira classe), “consertadores” de instrumentos de música (quarta classe), mercadores de música impressa (quarta classe), afinadores de pianos (quarta classe), violeiros (com estabelecimento) (quarta classe)⁴⁸⁶. Uma das histórias exemplares, entre outras inúmeras, em torno desse comércio, é a de Izidoro Bevilacqua, pianista genovês que veio para o Brasil em 1835. Dedicou-se primeiro ao ensino de piano, com tamanho reconhecimento que chegou a ser professor das princesas imperiais Leopoldina e Izabel. Tornou-se, no entanto, também comerciante e industrial. Fundou em 1846 uma bem sucedida casa comercial para venda de pianos e partituras e tentou implantar uma indústria de fabricação de pianos no Rio de Janeiro, empreendimento que não teve êxito, apesar de ter sido iniciado com a importação de mão-de-obra especializada. Sua loja permaneceu no mesmo endereço, na rua do Ourives, até ser deslocada para a construção da Avenida Central em 1904. Seu filho Eugenio Bevilacqua assumiu a direção da casa e chegou a implementar e aperfeiçoar uma linha de produção gráfica, que incluiu a publicação da *Revista Renascença*⁴⁸⁷.

O espírito empresarial que motivava personalidades do universo teatral e musical aparece também em investimentos feitos na área das companhias de música e pianos, importadores que, como a Casa Belivacqua se dedicavam a vender os instrumentos fabricados na Europa e a difundir as edições de partituras musicais. A Companhia de

populares, já segmentadas em vários estilos (“religiosos, patrióticos, baladas sentimentais, canções cômicas”) e com tiragens numerosas. Os editores teriam sido então os primeiros empresários fonográficos, constituindo verdadeiros centros de comércio de edições, como o de Tin Pan Alley, em Nova York, que, no final do século passado e no início deste, difundiu amplamente a música popular americana, sobretudo o jazz. Mesmo anteriormente, ‘na segunda metade do século 19, nos Estados Unidos, canções como ‘Oh Suzanna’ e ‘I wish I was in Dixie’s Land’ viraram sucessos nacionais reproduzidas em papel e distribuídas pelo país e pelo mundo”. Marcia Tosta Dias, *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Ed., 2000, p. 33.

⁴⁸⁶ Decreto n. 6980 - de 20 de julho de 1878 . Dá novas tabelas para arrecadação do imposto de indústrias e profissões in *Collecções das Leis do Império do Brazil de 1878*. Tomo XLI – RJ – Typ. Nacional, 1879, pp. 406-440

⁴⁸⁷ Cf. João de Barro, “Eugenio Bevilacqua” in *Renascença*, ano IV, n. 36, Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., fevereiro de 1907, pp. 54-56. Este artigo foi escrito a propósito da morte de Eugenio Bevilacqua. *A Renascença*, revista de Letras, Ciências e Artes, publicada pela E. Bevilacqua & C., foi criada em 1904, mensal. Acompanhava um suplemento musical, com composições eruditas de brasileiros e grandes nomes estrangeiros. No seu 4 número, ainda em 1904, a revista institui um prêmio de composição para peças de salão (valsas, gavotes, minuets, noturnos etc): os dois primeiros prêmios são em dinheiro, mas os outros 3 são a impressão de 100 cópias da composição, com capa colorida (junho de 1904).

Música e Pianos⁴⁸⁸, uma sociedade anônima, sucedia a antiga Arthur Napoleão e Cia e tinha como incorporador o comendador Arthur Napoleão dos Santos. Tinha entre seus sócios, comendadores, barões, condes e viscondes. Tendo como capital a vultosa quantia de Rs 400:000\$000 (quatrocentos contos de réis), seu fim estatutário era vender e comprar para revender pianos, músicas e outros objetos concernentes a este ramo de negócio; imprimir obras musicais, concertar e alugar pianos. Um dos 25 sócios, com 2,5% das ações, curiosamente, é o empresário e diretor Luiz Braga Junior. Em 30 de novembro de 1894, Arthur Napoleão e Francisco de Sampaio Coelho adquiriram todas as ações da Cia⁴⁸⁹. A Companhia Importadora de Pianos e Músicas⁴⁹⁰ foi criada em janeiro de 1891 com capital de Rs 100:000\$000 (cem contos) com 51 acionistas, entre doutores e um visconde, tendo como presidente Victor de Assis Silveira, e como fim explorar o comércio de pianos e músicas. Encontramos como seu secretário o Dr. Antonio Cardoso de Menezes.

A circulação das partituras e libretos era parte fundamental do processo de difusão das músicas e canções. As peças de maior sucesso podiam receber um tratamento editorial especial. Em 1904, são editadas num pequeno libreto 46 coplas da revista “Cá e Lá”, vendido a 500 réis pela Typ. do Jornal do Commercio⁴⁹¹. Além da impressão de partituras, o comércio se especializava em ampliar sua difusão. Os pianeiros⁴⁹² eram músicos que não possuíam formação, não tinham escola, e portanto eram conhecidos como tocadores de piano. Além de estarem presentes em várias situações, dos salões às festas populares, a eles também atribui-se parcela importante na divulgação de partituras, contratados nas lojas e casas editoras musicais para a divulgação das partituras. Outro elo importante nessa corrente de divulgação é reservado aos “modinheiros”, que vendiam partituras e libretos de peças musicais, com modinhas, lundus e outros ritmos, cantando-as pelas ruas dos bairros mais distantes, para conquistar fregueses para as canções, e

⁴⁸⁸ Ata da Assembléia, 7 de agosto de 1891, e Estatutos da Companhia de Música e Pianos, de 17 de janeiro de 1891, Livro 49, Registro 1205, galeria 5, Coleção Junta Comercial do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

⁴⁸⁹ Requerimento acompanhado de Diário Oficial, 18 de julho de 1895, Livro 78, Registro 2330, galeria 5, Coleção Junta Comercial de Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

⁴⁹⁰ Ata da Assembléia, 19 de janeiro de 1891, e Estatutos da Companhia Importadora de Pianos e Músicas, de 1 de agosto de 1891, Livro 62, Registro 1552, galeria 5, Coleção Junta Comercial do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

⁴⁹¹ Tito Martins e B. de Gouvea, *Cá e lá: revista de fatos e costumes nacionais e estrangeiros (coplas)*, Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1904.

⁴⁹² Cf. José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998, p. 131.

divulgando-as de porta em porta⁴⁹³. Donos de boas vozes, misturavam-se aos outros pregões da cidade, vendendo canções, entre laranjas e outros produtos⁴⁹⁴.

Para entendermos um pouco mais como as canções podiam alcançar uma ampla circulação vamos acompanhar a passagem de uma grande estrela como Pepa Ruiz, na Lapa, no interior do Paraná, em 1887⁴⁹⁵. Faz parte da história do Teatro São João, um dos raros teatros em estilo colonial ainda em funcionamento no país, construído entre 1874 e 1876 na cidade da Lapa no Paraná, a passagem triunfal da companhia de Souza Bastos tendo a frente a estrela principal Pepa Ruiz. Construído pelo empenho de uma sociedade literária e dramática, a Associação Literária Lapeana, o teatro São João só foi considerado inaugurado com a apresentação de Pepa. Tinha então 212 lugares⁴⁹⁶. Segundo a pesquisadora Maria Thereza B. Lacerda, até hoje os habitantes da cidade lembram o dia em que a cidade toda se agitou para assistir Pepa em *Os sinos de Corneville*. A visita de Pepa e Souza Bastos teria, segundo a autora, deixado mais lembranças na cidade que a passagem de D. Pedro II ocorrida por volta de 1880⁴⁹⁷.

No dia 27 de janeiro de 1887, a cidade toda se mobilizou. Durante o dia a população da pequena cidade acompanhou todos os passos da grande estrela Pepa Ruiz, então no esplendor de seus 27 anos. Ela já havia cantado e dançado na casa do seu anfitrião local: o engenheiro Therezio Porto, que projetara a casa de espetáculos, e que era Membro da Arcádia Paranaense. À tarde mais uma apresentação, acompanhada ao piano por Sousa Bastos, em casa de outros hospitaleiros moradores: “O ponto alto do repertório era a valsa *Pepita*, parada de sucessos em todos os realejos e caixas de música do país (Na relva que se agita, ouvi cantar Pepita...)”. Os preços dos ingressos, 2 mil réis por bilhete e 12 mil réis o

⁴⁹³ Cf. Alexandre Gonçalves Pinto, *O choro – reminiscências dos chorões antigos*, apud Roberto Ruiz, op cit., p. 82.

⁴⁹⁴ Cf. Luis Edmundo, op. cit.

⁴⁹⁵ Cf. Maria Thereza B. Lacerda, *Um dia muito especial*, Lapa: Edição do Teatro São João/ Prefeitura Municipal da Lapa, julho 1991. A autora possui outros textos sobre a história do teatro lapeano: Maria Thereza B. Lacerda, *Subsídios para a história do Teatro no Paraná: as Associações literárias e dramáticas e o teatro no Paraná (1870-1892): A associação literária lapeana e o teatro São João (1873-1976)*. Curitiba/Lapa, Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense/Prefeitura Municipal da Lapa, 1980.

⁴⁹⁶ O Teatro São João tinha 79 lugares na platéia e 133 distribuídos nos camarotes. Quando ele foi idealizado a cidade tinha 172 casa habitadas, 19 desabitadas (igreja, câmara, cadeia, 4 ruas longitudinais, 6 transversais, três largos, um cemitério, 4 pontes, 892 moradores na área urbana e 7727 na rural). Uma curiosidade: os bancos e cadeiras para a apresentação no teatro eram levados de casa. Cf. Mercedes-Benz do Brasil. “Teatro São João”, *Theatros do Brasil*. São Bernardo do Campo: Mercedes-Benz do Brasil, 1995, p. 32.

⁴⁹⁷ Cf. Mercedes-Benz do Brasil. “Teatro São João”, *Theatros do Brasil*. São Bernardo do Campo: Mercedes-Benz do Brasil, 1995, p. 32.

camarote, não eram para todos, por isso muitos a acompanharam nos trânsitos entre as casas. À noite, no teatro iluminado por lampiões e lamparinas, Sousa Bastos deu início às apresentações com um hino ao piano. Em seguida, tendo Pepa ao seu lado, vestida de espanhola, a veia poética de Therezio manifestou-se com versos que engrandeciam a luta pela construção do teatro e seu “batismo e confirmação” com a presença da grande atriz.

Os primeiros acordes de *Os sinos de Corneville* foram dados com a cortina fechada: “A abertura, a valsa principal e a canção dos sinos desta opereta eram muito populares e, como a valsa *Pepita*, sempre incluídas no repertório das caixas de música”⁴⁹⁸. Depois de *Os Sinos*, os atores Barreto e Henrique apresentaram as cenas cômicas *Zé Povinho contra o micróbio* e *Ah! Como sou besta*, e houve apresentação de atores infantis. Sousa Bastos cantou o tango *Veludo* com a letra que criou e Pepa cantou e dançou o *Fadinho português*, a valsa *Pepita*, a habanera *Vente a Buenos Aires*. “Para não escandalizar o povo lapeano, o cançã francês foi comedido. Ela mostrou apenas o pezinho, entoando docemente: olhai, olhai, admirai, como isto é bom”. A próxima companhia a se apresentar no Teatro São João da Lapa será a do gaúcho Gumerciando Saraiva, sete anos depois.

Com esta história podemos perceber como as canções dos espetáculos podiam chegar muito antes das peças teatrais, popularizando-se através de outros meios como as mencionadas caixas de música e os realejos. Neste caso, provavelmente a melodia da opereta francesa alcançara os moradores da distante Lapa em sua versão original, as traduções e as versões parodísticas podiam ser conhecidas por outros meios, como os cancioneiros, fechando o ciclo que antecipava o sucesso das canções lançadas nos palcos do Rio de Janeiro pelas províncias do país. Ao chegarem as companhias em turnês, a expectativa pelos principais números e pelas interpretações das canções preferidas eram ingredientes extras na atração das platéias.

As caixas de música e os realejos foram instrumentos importantes na divulgação das melodias que se tornaram populares longe dos grandes centros urbanos: “os realejos (...) eram abundantes à passagem do século, jogando aos ares músicas programadas em discos de metal providos de furos, através dos quais sopros de ar, produzidos por um fole, ao rodar de incansáveis manivelas, eram injetados em tubos regulados para os sons das

diferentes notas musicais”⁴⁹⁹. Na revista *O bilontra* aparece a certa altura um homem que toca um realejo-piano (colocado sobre duas rodas), o Capitão Voyer, que diz, quando seu instrumento é identificado como um realejo: “Um realejo-piano! Há muito quem diga que qualquer pode tocar este instrumento em que tenho recebido justa e merecida celebridade. É um engano! É preciso bravura e expressão (...) Ah! Este instrumento tem também os seus segredos, como outro qualquer”. E, então se põe a tocar. As rubricas da peça sugerem que o instrumento, certamente uma novidade, teria sido introduzido na cena e passa a ser tocado por algum tempo, até sair de cena como todas as sucessivas novidades passadas em revista no espetáculo⁵⁰⁰.

As letras das canções podiam alcançar uma maior circulação através dos cancioneiros, mas raramente estes divulgavam partituras, que tinham seu mercado próprio. As melodias, entretanto, encontraram suportes novos, com algumas pequenas invenções que se difundiram principalmente na Europa. É assim que na primeira metade do século 19 aparece uma indústria especial para a produção de caixas de música⁵⁰¹. Genebra é o centro dessa indústria. Há uma grande voga desses mecanismos até a invenção do fonógrafo. Através de caixas de música, realejos e outras mecanismos semelhantes podiam circular uma série de melodias populares, incluindo aí as operetas e outras melodias de canções

⁴⁹⁸ Cf. Maria Thereza B. Lacerda, *Um dia muito especial*, op. cit., p. 4.

⁴⁹⁹ Cf. Roberto Ruiz, op. cit., p. 82.

⁵⁰⁰ Cf. Arthur Azevedo, “O Bilontra” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo II, p. 537.

⁵⁰¹ Cf. verbete caixa de música in *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 156: “Instrumento mecânico em que uma engrenagem de relógio impulsiona um dispositivo giratório dentado que faz vibrar uma série de lâminas de aço, cada qual afinada segundo determinada altura. Em 1796, Antoine Favre produziu a primeira música de que se tem notícia a partir de lâminas de aço vibradas por pinos dispostos na superfície de um disco ou tambor. Originalmente acessórias a relógios, as caixas de música transformaram-se em cilindros de latão, com pinos de aço fazendo vibrar uma seqüência de dentes afinados em escala, o que por sua vez originou o pente de aço em uma só peça, de maior precisão. Em c. 1825, a caixa de música já tinha forma definida: seu pente continha até 250 dentes, cobrindo uma extensão de cerca de seis 8's. A produção cresceu principalmente na Suíça, e fabricantes como Henriot e Paillard ganharam renome. Houve uma enorme variedade desses instrumentos, e podiam ocasionalmente ser acrescentados sinos, tambores e castanholas. Além de música religiosa e popular, eram reproduzidas árias e aberturas das óperas de maior sucesso entre 1830-90”. Verbetes realejo (pg 768): “órgão mecânico em que um cilindro dotado de pinos gira lentamente; os pinos erguem teclas que por sua vez operam um mecanismo permitindo que o ar entre nos tubos desejados. Esse ar é fornecido por meio de foles acionados pelo mesmo movimento rotativo da manivela que faz girar o cilindro. Os realejos eram comuns nas igrejas inglesas c. 1760-1840. Esse instrumento costuma ser confundido com o piano de manivela”. Verbetes realejo de feira (pg 768): “órgão mecânico, usado de c. 1880 a 1930 em carrosséis, parques de diversões, circos e riques de patinação, na Europa e nos EUA. Eram geralmente alojados em caixas decoradas e incluíam tubos labiais e de lingueta”. Verbetes piano de manivela (pg 722): “Piano mecânico tocado por um tambor ou cilindro com pinos, girado por uma manivela. Também é chamado, com frequência, de realejo, e é atribuído a Joseph Hicks, de Bristol, que produziu muitos desses instrumentos entre 1805 e 1850”.

populares européias. Com os cancioneiros viajavam as letras das canções das paródias de sucesso. Uma vez popularizada a melodia, podia-se brincar, interferir na letra da canção, recriando-as totalmente, usando-a para quaisquer fins. Daí o sucesso das operetas “nacionalizadas”, na verdade “parodiadas”.

O cancionero que se forjava nesse circuito de realejos, partituras, serenatas, serestas, pianeiros, modinheiros, carnaval e festas populares tinha nos cafés-concerto e nos teatros um de seus principais formadores. Produto de uma fusão de vozes de diferentes extratos sociais, esse cancionero proporcionava um repertório de letras e melodias que se abriam aos mais diversos usos, às mais diversas interpretações, circulando ritmos, coreografias, poesias, referências culturais as mais diversas, num leque polifônico e polissêmico que funcionava como lugar de expressão, afirmação e confronto cultural na tensa capital em modernização. Esse cancionero estava pronto para ganhar novas formas de veiculação quando surgem os novos meios de reprodução técnica. O fonógrafo e o cinema vão inaugurar uma nova fase dessa história.

O music-hall e o fonógrafo: Figner e Segreto

Em 1895, Arthur Azevedo sente os ares e a melancolia de uma época que se transformava em passado ao lembrar numa reprise de *Ali-Babá* dos atores que deixaram saudades como Vasques, Lisboa, Galvão, Eugenia Câmara “e não sei de que outros artistas, hoje mortos, que a representavam incomparavelmente”⁵⁰². O sentimentalismo se torna ainda mais acentuado quando da reprise de *A filha de Maria Angu*, no Recreio Dramático, em 1898. Dia Arthur: “Que querem? Com essa opereta fiz no Rio de Janeiro a minha estréia de autor dramático. Quis o outro dia assistir a um ensaio da peça, e não consegui ficar até o fim. Desgostavam-me os artistas? Não; pelo contrário, - a *Maria Angu* está perfeitamente interpretada. Mas aquela música para os outros tão alegre, tão saltitante, soa aos meus ouvidos como um dobre a finados; aqueles diálogos, aquelas pilhérias fazem-me o efeito de

necrologias. Tudo aquilo evoca no meu espírito a recordação da morte, e faz passar diante dos meus olhos uma procissão de espectros – Vasques, Areas, Guilherme de Aguiar, Lisboa, Pinto, André, Isabel Porto, e tantos outros que representaram a *Maria Anjo* há vinte e dois anos! Mas o público não tem, felizmente, as mesmas impressões que eu, e a peça agrada-lhe, porque a partitura da *Madame Angot* é, realmente, uma obra-prima do gênero”⁵⁰³.

Em 1896, Arthur expressa novamente suas saudades de um tempo recém ultrapassado ao falar da Phenix Dramática: “A Phenix Dramática, transformada, não sei por que carga d’água, em Teatro Municipal, tem para mim recordações indeléveis. Foi ali que, em 1875, se representou pela primeira vez no Rio de Janeiro a minha primeira comédia – *Amor por anexins* – e faz depois de amanhã vinte anos que se exibiu naquele palco a minha paródia – ou que melhor nome tenha – da *Filha de Mme Angot*, que tanto sucesso obteve, e ainda agora tem anunciada uma reprise. Encho-me de melancolia e saudade todas as vezes que o dever profissional me leva à Phenix Dramática: revejo com os olhos d’alma o tempo feliz em que estava repleto o meu alforje de ilusões, atualmente vazio, e penso no Vasques, no Lisboa, no Guilherme de Aguiar, no Pinto, no velho Areas, no Sá Noronha, e em tantos outros que foram a alma e a alegria daquele teatrinho e pouco a pouco se partiram para o incognoscível que nos espera a todos. Sábado passado senti o coração oprimido quando lá entrei para assistir ao espetáculo de estréia da Congregação Beneficente Phenix Dramática”⁵⁰⁴.

A percepção de ocaso de uma era que Arthur Azevedo nos transmite coincide com a entrada em cena de novos personagens nos últimos anos da década de 90, que nas próximas décadas estarão envolvidos com as intensas transformações no cenário das diversões urbanas do Rio de Janeiro. Dois imigrantes, o italiano Paschoal Segreto e o europeu, nascido no império austro-húngaro, depois nacionalizado norte-americano, Frederick Figner, iniciam suas atividades no ramo das diversões públicas no exato momento em que a geração representada por Heller, Braga Junior, Celestino da Silva, Guilhermino e Sousa Bastos ensaiava o início de uma longa retirada do cenário carioca, motivados por dificuldades em seus empreendimentos ou por novas empreitadas.

⁵⁰² Arthur Azevedo, *A Notícia*, 25 de abril de 1895.

⁵⁰³ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 2 de dezembro de 1898.

Em 5 de outubro de 1899 Figner e Companhia registram seu contrato social na Junta Comercial⁵⁰⁵. São sócios o cidadão americano Frederick Figner e o inglês Bernardo Wilson Shaw, ambos domiciliados no Rio de Janeiro. A sociedade tem por objeto a exploração do comércio “de phonographos, seus accessorios – graphophones, novidades electricas”. Foi aberto com o capital de 5 contos de réis, já realizados, sendo metade de cada sócio, e girará sob a firma Figner & Companhia. Ao sócio Figner competirá a parte industrial da sociedade, ao sócio Shaw a gerência social e a escrituração da sociedade⁵⁰⁶. O contrato social foi arquivado na Junta em 29 de setembro e alguns meses depois, em 1 de março 1900, Figner e Shaw estavam registrando na Junta o distrato da sociedade⁵⁰⁷. Dizem que procederam ao balanço no qual se verificou lucros líquidos de 4:645\$200 para ambos os sócios. Shaw sai embolsando o seu capital e os lucros líquidos. O passivo social é assumido por Frederico Figner.

Quando Figner registra sua firma e sede em 1899, está inaugurando uma nova fase em seus empreendimentos de quase uma década com o novo invento. Saindo dos Estados Unidos, tinha percorrido uma série de cidades no Brasil, na América Latina e na Europa, fixando-se no Rio. Na primeira cidade no Brasil, Belém do Pará, em 1891, gravou lundus, modinhas e números de artistas de opereta hospedados em seu hotel. Mais de 4 mil pessoas pagaram mil réis para ouvi-los⁵⁰⁸. Figner explorava em sua loja variadas atrações, como kinetoscópios, fonógrafos, um aparelho de raio-x e truques de ilusão de ótica, como a apresentação da “Inana”, uma mulher que flutuava no espaço, que lhe rendeu muitos lucros e virou tema de revista de ano de Moreira Sampaio. As primeiras notícias do fonógrafo no país remetem ao ano de 1878, quando um decreto imperial concede a Thomas Edison o privilégio de introduzir no país sua invenção⁵⁰⁹. Em 1902, Figner lançava o primeiro

⁵⁰⁴ Arthur Azevedo, *A Notícia*, 19 de março de 1896.

⁵⁰⁵ Contrato Social que entre si fazem Frederick Figner e Bernardo Wilson Shaw, 30 de setembro de 1899. Livro 373. Registro 48256. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

⁵⁰⁶ Declarações da Figner e Compa., 15 de outubro de 1899. Livro 34. Registro 8268. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

⁵⁰⁷ Distrato Social da Firma Figner e Compa., 19 de fevereiro de 1900. Livro 379. Registro 48838. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

⁵⁰⁸ Humberto M. Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, pp. 17-18.

⁵⁰⁹ “...Hei por bem conceder-lhe privilégio para, durante o mesmo prazo do que obtive nos Estados Unidos da América do Norte, introduzir no Império o fonógrafo de sua invenção, não podendo, porém, exceder de vinte anos o referido prazo e ficando a presente concessão dependente da aprovação da Assembléia Geral Legislativa”. Decreto n. 7072, de 9 de novembro de 1878. *Coleção das Leis do Império do Brazil de 1878*, tomo XLI. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1879, p. 807.

catálogo de discos em chapas de cera ⁵¹⁰. Em poucos anos Figner estaria lançando os primeiros cilindros e discos no Brasil, e solidificando sua carreira como empresário do setor fonográfico.

Mistos de atores, cantores e compositores, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro estavam entre os nomes do primeiro grupo de cantores profissionais contratados por Figner para suas gravações, grupo que incluía ainda Baiano (que também fazia apresentações musicais no teatro do Passeio Público e no Circo Spinelli), Cadete e Nozinho. Entre os compositores, aparecem nessa primeira lista da Casa Edison, além de Xisto Bahia (em outras composições, como *A mulata*, em parceria com Melo Moraes Filho) e Eduardo das Neves (*Perdão, Emília*), Arthur Azevedo (como autor da letra de *Laranjas da Sabina*) e outros personagens que transitavam entre as rodas musicais e os palcos do teatro ligeiro carioca.

Paschoal Segreto nasceu em 1868 em Salerno, Itália. Veio para o Brasil em 1888 com o irmão Gaetano. Sobreviveram de início como jornalheiros, até fundarem o próprio jornal em italiano para a comunidade no Rio de Janeiro. Depois das primeiras investidas no ramo das diversões como um dos precursores do cinema na cidade, investindo entre outras coisas num animatógrafo na rua do Ouvidor, cria, em 22 de abril de 1897 a firma Segreto & Jattarola, com registro na Junta Comercial do Rio de Janeiro⁵¹¹. Sua declaração diz que os sócios solidários são Paschoal Segreto e Francisco Jattarola e que o uso da firma compete ao sócio Jattarola. Estabeleceu-se com negócio de Botequim, Restaurante e Bilhares na rua Sete de Setembro. A sociedade vai durar de fevereiro a outubro de 1897, quando os sócios registravam na Junta Comercial a dissolução da sociedade⁵¹². Diz o destrato que o mesmo comércio continuaria girando só a firma individual de Segreto com o capital de 11:000\$000. Jattarola ao sair também levou 11 contos.

⁵¹⁰ Cf. Humberto M. Franceschi, *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, vol 1. São Paulo: Art Editora, 1977, p. 125-126.

⁵¹¹ Declaração da firma Segreto & Jattarola, 22 de abril de 1897. Livro 24. Registro 5285. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

⁵¹² Contrato de dissolução da sociedade comercial da firma Segreto & Jattarola, 20 de outubro de 1897. Livro 342. Registro 45152. Fundo Junta Comercial. Arquivo Nacional.

Nos primeiros anos do século, Segreto continua investindo em negócios diversificados, como restaurantes e “chopes-cantantes”⁵¹³. A criação do *Maison Moderne* em 1903 na Praça Tiradentes está entre as próximas investidas de Paschoal Segreto com o capital acumulado nesses primeiros anos. Tido como teatro, suas características, entretanto, eram de café-concerto. A platéia era constituída de uma ampla área mobiliada com mesas e cadeiras, onde os espectadores se serviam de refrigerantes, enquanto no palco se exibiam os artistas. Na parte descoberta do terreno estavam instalados vários divertimentos populares, como roda-gigante, tiro ao alvo, bola ao cesto, e vários jogos permitidos. Era todo de ferro e sua armação engenhosamente ajustada. Inaugurou em 5 de abril de 1903 com a comédia revista *O Rio por um óculo*, peça em um ato, de autoria de J. Teixeira, e investia na diversidade de gêneros (comédias, revistas, vaudevilles) e de público (adultos e crianças), oferecendo balões, tiro ao alvo, malho, diorama, fotografia, roda-gigante, mulher barbada, máquinas de caça-níqueis, entre outras atrações. É possível acompanhar a programação pelo jornal: mistura de peças variadíssimas, com atrações como transformistas, músicos excêntricos e o cinematographo.

Em 1914 ele aparece nos jornais como Music-hall *Maison Moderne*, ou como Café-concerto *Maison Moderne*. Celestino Silva é quem assina a direção artística desse “centro de diversões”: “Incontestavelmente o operoso empresário Paschoal Segreto conhece o gosto do público carioca, tanto que criando o café-concerto popular obteve o mais franco sucesso como se verifica todas as noites com as enchentes colossais que tem tido o tradicional Teatro *Maison Moderne*. A direção artística deste centro de diversões foi confiada ao Sr. Celestino Silva autor de várias peças levadas nos teatros luso-brasileiros.

⁵¹³ Em 25 de janeiro de 1900, Segreto, Vasques e Companhia registram contrato social na Junta Comercial. O capital social é de 30 contos: os solidários 3 contos e os comandatários 12 cada. Vasques será o gerente e não poderá ter outros negócios, enquanto Segreto será o caixa e poderá cuidar dos seus “atuais negócios”. Os lucros: 35% Vasques, 15% Paschoal, 25% cada um dos outros. Em 12 do julho de 1900, Segreto, Vasques e C. apresentam a Junta Comercial seu distrato Social. Escritura de Contrato Comercial em Comandita, 25 de janeiro de 1900. Livro 377. Registro 48643. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Escritura de Dissolução de Sociedade, 12 de julho de 1900. Livro 385. Registro 49410. Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Em seguida, constituem a empresa Antonio Alvares Vasques, Paschoal Segreto, Gaetano Segreto e George Maschke & Co., em 22 de dezembro, para exploração de negócio de chopp e restaurante, denominada Parque Fluminense, localizada na Praça Duque de Caxias n. 13. Sendo Paschoal e Vasques sócios solidários e os outros comandatários. Os outros três saem da sociedade e fica apenas Paschoal Segreto. Saem Antonio Vasques com 3 contos e os outros dois com 12 contos cada um. O ativo da sociedade de 56 contos fica a cargo de Paschoal. O capital de Paschoal vai se formando aos poucos através de negócios envolvendo casas que funcionavam como restaurante e choperia.

Ao maestro brasileiro Costa Junior cabe a direção musical do interessante music hall e da Escola Theatral, outra novidade que o inteligente empresário Paschoal Segreto fará aparecer dentro de alguns dias”.

O estilo inaugurado por Paschoal também foi polêmico. Defendendo-se da acusação da Gazeta de o que o Maison Moderne servia como casa de tavadagem e de exibição de filmes pornográficos, ele diz: “Funcionaram neste estabelecimento, alternadamente, variadíssimos aparelhos de diversão, artistas de variedades, cinematographo etc.... sempre à satisfação completa do público.” Os filmes, explica, foram exibidos por empresários vindos de fora que alugaram dele a casa: Eugenio D’ Angelo, de Buenos Aires, e Ultimo Trediu, entre 1908 e 1909, quando a casa chamava-se Moulin Rouge. Ambos teriam conseguido licença da polícia para funcionar⁵¹⁴. O novo estilo de diversão representado por Paschoal Segretto o transformará em poucos anos em um dos maiores empresários do ramo na cidade. Teatro, cinema e todo tipo de atração de apelo popular recheavam a programação das casas de espetáculo de sua propriedade ou sob sua direção nos entornos da Praça Tiradentes. Paschoal irá se tornar o mais importante empresário do ramo nas primeiras décadas do século, fazendo história com a sua Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José⁵¹⁵.

A percepção de Segreto sobre as possibilidades de atividades no ramo de diversão o tornaram um dos pioneiros da cinematografia brasileira. Ao acompanharmos o *Guia de filmes produzidos entre 1897 e 1910*, da Embrafilme, observamos que até 1908 a maior parte dos primeiros filmes seriam registros de eventos e personalidades (*Chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis*, 1898, Paschoal Segreto & Irmãos, *Inauguração da Igreja da Candelária*, 1898, Paschoal Segreto & Irmãos) e paisagens da cidade (*O Largo da Carioca*, *Largo de São Francisco de Paula*, *O Largo do Machado*, *A Praia de Santa Luzia*, todos de Paschoal Segreto & Irmãos, 1898). Em 1899 já aparecem pequenos filmes como *Dança de uma baiana* (ou *Dança Baiana*) e *Dança de um Baiano* (dança popular filmada “possivelmente em algum terreiro de samba nascente”), *O mágico dos bonecos*, todos de Paschoal Segreto & Irmãos. Em 1901, registram-se *Dança Baiana* (talvez o mesmo de 1899) e *Quadrilha no Moulin Rouge*, Paschoal Segreto & Irmãos.

⁵¹⁴ Cf. Paschoal Segretto, carta para *O Estado*, anno I, 1911. Dossiê Paschoal Segretto CEDOC/Funarte.

⁵¹⁵ Cf. Maria Filomena Vilela Chiaradia, *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José*, op. cit.

A dança de um baiano (1899), de Afonso Segreto, e *O maxixe do outro mundo* (1900), de Pascoal Segreto, ocupavam-se das performances dançantes mais polêmicas e populares entre a população do Rio de Janeiro. *As Festas da Penha*, de Pascoal Segreto & Irmãos, registrava a festa que mobilizava a cidade todo mês de outubro. O carnaval, as festas e manifestações populares, como a capoeira, os números musicais e os artistas aparecem em filmes como *Dança de capoeiras*, que foi registrada em 1905, e *Carnaval na Avenida Central*, de 1906, apresentado pelo Biógrafo Edison no Teatro Maison Moderne, de Paschoal Segreto (o primeiro carnaval da Avenida Central)⁵¹⁶. Figner e Segreto, os novos empresários do ramo de diversões que investiam nas novidades tecnológicas encontravam-se na exibição e produção desse registro do carnaval carioca.

A partir de 1908, contam-se em dezenas os registros de filmes dramáticos, alegres e cantantes, e também os registros de festas e temas populares, óperas e trechos de óperas⁵¹⁷. O ano de 1908 é um marco para essa nova cinematografia, sendo inúmeros os registros de filmes de 35mm e 16 quadros, em sua maioria. A ampliação da quantidade revela também o grande interesse que os temas da cultura urbana e popular despertavam, pois os títulos se sucedem: *Os capadócios da Cidade Nova* (Rio de Janeiro, Photo-Cinematographia Brasileira), por exemplo, tratava de “assunto genuinamente carioca”, “seresteiros, malandros, capoeiras e valentões das imediações da rua Visconde de Itaúna e outras”; um anúncio do *Jornal do Brasil*, de 3 de julho de 1908, anunciava ainda que a fita

⁵¹⁶Embrafilme, *Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984.

⁵¹⁷Os exemplos se sucedem como *Beijos de amor*, da Empresa Paschoal Segreto, lançada em 6 de dezembro no Pavilhão Internacional (com Mina d'Iris e Eduardo Baron), gênero alegre, e *A canção do aventureiro*, de Rubens & Alcides, que pode ter sido o primeiro filme cantante de São Paulo. Neste ano destacou-se também *Duelo de Cozinheiras*, fita cômica, e *Sô Lotero e Siá Ofrásia com seus produtos na exposição*, baseado na revista teatral *O maxixe*, de Bastos Tigre e João Phoca, fita cômica e musicada, ambientada na Exposição Nacional. Alguns filmes, provavelmente não nacionais, traziam apenas coplas de peças musicais, como *Caracolillo – couplets del Café de Puerto Rico*, *Chanson de peuplier*, *Le Cor: trompa de caça*. Provavelmente um nova forma de difundir as canções que se destacavam nos espetáculos musicais. *Funiculi-funiculá* era apresentado como um filme falante, não cantante, mas com solos, coros e grande orquestra. Trecho e árias de óperas como *La Bohème*, com produção de William Auler, da Cia William & Cia., *Carmem – Ária do Toureador* ou *Tannhauser*, eram muitíssimo frequentes. A produção veiculada no ano de 1908 apresentava ainda os filmes não cantantes como *O comprador de ratos*, da Photo-cinematographia Brasileira, inspirado em episódio real, *O crime da mala*, reconstituição de um crime famoso do ano pelo elenco da Empresa Serrador (outros filmes seriam feitos no mesmo ano sobre esse crime espetacular), e *O Diabo*, filme inspirado nas mágicas de Méliès. Proliferavam os registros filmográficos de cenas de carnaval (*Carnaval de 1908 no Rio*, *O curso de Botafogo*, *O curso de carruagens*, *O curso de carruagens na exposição*, *O Corso de 19 de Fevereiro*, *Curso do Campo de Santana*, *O curso em Botafogo*, *Supresas do carnaval*, *Sociedade Carnavalesca Esmeralda*, *O préstito dos Democráticos*) e outras festas e eventos públicos, voltados para as comemorações e

seria exibida com o acompanhamento de um afamado trovador cantando ao violão as mais populares modinhas.

Em 1909, outro marco significativo será a exibição da opereta *A viúva alegre*, que se tornou um enorme sucesso tanto no teatro, quando estreou em 1905, quanto no cinema⁵¹⁸, “a opereta felizarda que apaixonou o carioca que a deseja por todas as formas, em todos os idiomas, por todas as bandas e que agora todas as noites pleneia os amplos salões do Cinema Rio Branco”, sala de cinema que reivindicava para si a precedência na exibição de fitas cantadas⁵¹⁹. Em 1910, será a vez da revista cantante (em um prólogo, três atos e duas apoteoses) *Paz e amor*, dirigida por William Auler, tendo José do Patrocínio Filho como um dos co-autores, regência de Costa Junior e canções, entre outros, de Chiquinha Gonzaga (*Ô abre alas*) e Melo Morais (*À sombra de enorme e frondosa mangueira*). A primeira “revista no cinematógrafo”, *Paz e amor* teve quase mil apresentações entre 1910 e 1911. A Fon-fon trazia a seguinte propaganda da revista: “O cinematographo Rio Branco, revolucionando a cinematographia, criou um gênero inteiramente novo, adotando a cena ao pano, isto é, criando o originalíssimo gênero revista no cinematographo. Não só a parte material, as cenas animadas, as personagens, os fatos e os acontecimentos, mas a parte puramente espiritual do Teatro – a música, o diálogo, o canto, o cinematographo Rio Branco, por meio de engenhosas combinações, apresenta à admiração dos seus numerosos frequentadores”⁵²⁰. Eduardo das Neves, Machado Careca e Baiano estavam entre as primeiras estrelas do nascente cinema nacional, que a partir dos filmes cantantes vai buscar nos sucessos da Casa Edison o motivo de suas películas.

o divertimento, como as *Corridas de touros* e as festas mais importantes, como *As Festas de Nossa Senhora da Penha*.

⁵¹⁸ Cf. Jean Claude Bernardet, *Filmografia do cinema brasileiro (1900-1935 – Jornal O Estado de S. Paulo)*. São Paulo: Comissão de Cinema, Secretaria da Cultura, Governo do Estado de S. Paulo, 1979. Sobre a exibição de *A viúva alegre* (filme brasileiro em 3 atos), em 1909, filme brasileiro em três atos exibido nos cines Radium e Smart): “Ainda ontem tivemos no Radium uma fita que é uma verdadeira maravilha cinematográfica: a querida e popular opereta de F. Lehár: *A viúva alegre*, representada pela companhia Lahoz e acompanhada de todos os números de sua bela música, por excelente orquestra dirigida pelo professor Gonçalves, consideravelmente aumentada. De que não se precisa mais ir aos teatros para assistir-se à representação das principais peças, pois o cinematógrafo se incumbiu disso e por um preço muito mais cômodo (...) A numerosa platéia aplaudiu calorosamente ao terminar a exibição da fita, principalmente a orquestra que acompanhou com muita habilidade todo o desenrolar das cenas da conhecida opereta (...)”.

⁵¹⁹ Cf. Revista *Careta*, 2 de out. de 1909, apud Embrafilme, *Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984, p. 54.

⁵²⁰ Cf. Revista *Fon-fon*, 30 de abr. de 1910, apud Embrafilme, *Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910*. op. cit., p. 69.

Os filmes cantantes aliavam à exibição das imagens uma produção sonora com cantores e atores que ao vivo acompanhavam o desenrolar da fita e podiam então trazer o “espírito” do teatro para a sala⁵²¹. Procuravam suprir a falta grave desse primeiro cinema na competição com os demais produtos de entretenimento cultural: a ausência do som. Pianos, grupos musicais e orquestras, cantores e atores-cantores procuravam agregar aos filmes a música, o diálogo e o canto, próprios do teatro. Para atrair o público o cinema valeu-se de conteúdos que remetiam às práticas de diversão urbana consagradas na virada do século 19. Desse circuito coberto pelos primeiros filmes exibidos no Rio de Janeiro, festas, eventos populares e outras manifestações, destacamos o teatro musical, em suas inúmeras formas, e a produção de canções populares.

A presença na tela de atores, cantores e atores-cantores, aliada à performance simultânea nos filmes cantantes, revela-nos a importância da música e do cancionário popular nesse contexto. Baiano, o cantor que figura como o primeiro a gravar um disco no Brasil, foi também um dos personagens marcantes dos primeiros filmes cantados a partir de 1910. Em 1909, podemos destacar o filme *Pega na chaleira*, apresentado como uma sátira cantante a acontecimentos políticos envolvendo a figura do senador Pinheiro Machado. O filme da Photo-Cinematographia Brasileira tinha argumento de Gastão Tojeiro e apresentava a música *No bico da chaleira* que tinha alcançado enorme popularidade na época.

Aos palcos do teatro ligeiro, com seus inúmeros gêneros musicais, ao circo, ao carnaval e à venda de partituras de sucessos, viriam se somar as gravações, o cinema, e, futuramente o rádio, coroando no início do século 20 o processo de transformações dos meios de divulgação da canção popular brasileira que transformou-a numa das mais importantes expressões culturais do país. O que as gravações fonográficas da Casa Edison e o cinema pioneiro brasileiro revelam e potencializam é essa íntima relação entre o teatro musicado e a popularidade de canções, compositores e intérpretes. Estabelecendo um circuito que ultrapassa os palcos, desdobrando-se em jornais, circos, publicações de

⁵²¹ No mesmo ano registra-se outra revista cantante, *A marcha de Cadiz*, da empresa Serrador, que nos próximos anos apresentaria inúmeros filmes cantantes. A Empresa Paschoal Segreto foi bastante presente nos primeiros anos. Apesar de manter sua produção, por volta de 1908 outras empresas se destacaram no ramo da produção de filmes. Especialmente em 1908 destacam-se como produtor William Auler, com companhia produtora William & Cia, a Photo-Cinematographia Brasileira, com produção de Labanca, Leal & Cia, e a Empresa F. Serrador, do produtor Francisco Serrador.

partituras, rodas musicais, festas populares, entre outros, a canção popular amplia seu território de divulgação afirmando-se definitivamente como produto cultural de circulação massiva.

Do Alcazar ao Maison Moderne, ou do Phenix ao Maison Moderne, uma geração representada por Heller e seus pares vai ser aos poucos substituída por uma nova geração de empreendedores no ramo das diversões urbanas, tendo Paschoal Segreto e Fred Figner como seus mais ilustres representantes. Uma história que vai do teatros voltados para o gênero alegre ao centro de diversões, das operetas, mágicas e revistas aos gramofones e cine-teatros. Um grande negócio que fez fortunas e bancarrota, impérios e fomas, sempre tensionada pelos conflitos entre o artístico e o comercial, entre o público e as produções, entre os empresários e os artistas, entre os diversos interesses em jogo, descobrindo o novo ramo do entretenimento urbano.

Conclusão

O Alcazar, com seu sucesso, consolidava uma visão do espetáculo como divertimento urbano, trazendo a novidade de um teatro musicado que correspondia à demanda por entretenimento gerada pela população heterogênea que se instalava nas cidades em processo de modernização. O palco usado como tribuna pelos literatos-dramaturgos sentiu a concorrência dos gêneros ligeiros, que, a partir do sucesso da opereta, conquistaram as platéias com uma linguagem calcada na espetacularidade e na performance cênica, e numa dramaturgia que incorporava uma multiplicidade de vozes e visões, proporcionando um diálogo mais amplo com a público heterogêneo, do que aquele discurso homogêneo e pretensamente edificante das peças realistas, pautado por um único ponto de vista. As opiniões que subiam ao palco polissêmico dos gêneros ligeiros criavam um espaço de expressão para os conflitos e contradições da sociedade, enquanto sua especificidade dramático-musical investia na fórmula “música e mise en scène” para oferecer um espetáculo em que outros textos, outras dramaturgias, visuais, sonoras, corpóreas, pudessem encontrar espaço. Um repertório de informações vocais, corporais e plásticos próprio da performance também entrava em jogo na disputa pelos sentidos da cena.

O sucesso do Alcazar levou até mesmo o Ginásio Dramático a alterar sua programação. Furtado Coelho com *A Baronesa de Caiapó* e *A pera de Satanaz* e Vasques com a paródia de *Orfeu na Roça* apontam o caminho que vai transformar o repertório de uma série de companhias teatrais. A Phenix Dramática sob a batuta de Jacintho Heller vai definitivamente impor-se como a companhia mais importante da década de 70, regida pelas partituras das operetas e mágicas, estimulando o aparecimento de novas companhias que se especializam em gêneros musicais ou se definem como de repertório eclético. O conflito entre a intenção artística e a concessão ao público baliza as discussões de toda uma geração de criadores que, desassistidos em suas demandas por apoio público, abandonavam os ideais pelos borderôs.

A descoberta do novo negócio levou à uma mudança de escala na produção teatral da cidade do Rio de Janeiro, com o aumento no número de casas de espetáculo, do

público e das produções, e com a criação de novas companhias, transformadas em empresas de alto risco mas também de alta lucratividade. Fortunas podiam surgir do dia para a noite, o que atraiu uma leva de novos e velhos artistas, aventureiros e imigrantes, que buscavam dinheiro, fama, profissionalização ou ao menos a sobrevivência. A produção teatral envolvia dramaturgos, compositores, maestros, atores, instrumentistas, ensaiadores, cenógrafos, pontos, coristas e mais uma legião de profissionais, de diversas nacionalidades e origens sociais, sob o comando de empresários que reconheciam suas características industriais, condensada na fórmula proposta por Moreira Sampaio: o autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire.

O teatro como uma indústria, que Machado de Assis condenava, vai prevalecer ao longo dos anos das próximas décadas, até o surgimento de um novo ciclo na virada do século. Para alcançar um público amplo as empresas teatrais utilizavam-se do repertório eclético e elementos tão diversos quanto a heterogeneidade de seus artistas e platéias. As tensões, conflitos e confrontos que essa diversidade gerava nas ruas da cidade adentrava a cena polissêmica dos gêneros dramático-musicais, dando voz e corpo a diferentes pontos de vista, opiniões, comportamentos e valores, tornando-a um território privilegiado de inter-relação cultural. Se essa indústria da cena representava uma massificação do lazer, contraditoriamente também possibilitava a circulação e a expressão da diversidade. Essas tensões, conflitos e confrontos se davam também no âmbito interno e externo da produção dos espetáculos, tornando as companhias teatrais palco de conflitos entre empresários, empresários e artistas, empresários e investidores.

Jacinto Heller e a Phenix passaram a enfrentar uma concorrência mais intensa no início dos anos 80 com a entrada de uma série de empresários no ramo das companhias de operetas, mágicas e revistas. Dentro dessa geração de empresários há, aparentemente, duas atitudes predominantes: de um lado, Heller, Dias Braga, Ismenia dos Santos, e outros atores, ensaiadores e empresários que optaram por ficar no Brasil e buscavam conciliar seus negócios com alguns ideais artísticos e, de outro lado, Celestino da Silva, Braga Junior e Guilherme da Silveira que atuaram com um espírito mais comercial, conseguindo enriquecer no Brasil, e que escolheram estabelecerem-se prioritariamente em Portugal. Todos eles, no entanto, tinham plena consciência de seu papel como empresários de um setor em desenvolvimento, tinham claras as características, demandas e finalidade de seus

empreendimentos como uma atividade comercial pertencente ao ramo das indústrias de diversões urbanas que estava em franca expansão na segunda metade do século 19 no Rio de Janeiro. Essa tendência empresarial das companhias se acentua no início dos anos 90 com a onda especulativa que decorre do Encilhamento. Os empresários do ramo teatral tornam-se parceiros de grandes investidores formando companhias, em boa parte efêmeras, que resumem seus interesses aos balanços financeiros dos empreendimentos.

A tentativa de cartelização empreendida por Sousa Bastos, Jacintho Heller e Braga Junior ao mesmo tempo que apontava para uma tentativa de diminuir os riscos dos investimentos através de uma associação entre concorrentes, indicava também uma fragilidade dos empresários em certos setores da condução das montagens teatrais. Um dos pontos mais polêmicos e tensos resultantes dessa iniciativa patronal foi a tentativa de impor limites salariais e normas para as vinculações empregatícias aos atores e outros empregados das companhias. Avessos à assinatura de contratos com os empresários como uma forma de garantir poder de barganha, os atores rebelam-se contra as normas do contrato assinado entre os empresários. Uma crise entre Heller e três das principais estrelas femininas em atividade no período é a face mais provável de um boicote não declarado por parte dos atores.

Na construção dessa partitura aberta a várias vozes do teatro musical, as primeiras atrizes-cantoras e os primeiros atores cômicos tinham um papel fundamental, que lhes garantia uma grande influência no contexto das companhias: sobre eles se assentava boa parte da fórmula de sucesso das revistas, operetas e mágicas. Os cômicos atuavam segundo técnicas aprendidas e recriadas nas escolas de interpretação populares, cabendo a eles, particularmente aos baixo-cômicos, um lugar central nos espetáculos. Esperava-se deles uma recriação livre de seus papéis, baseada em um repertório próprio de recursos cômicos, o que lhes garantia espaço para a criação de uma partitura própria, rebelde e dissonante, marcada pela arte dos tablados populares, e para a expressão de sua própria visão sobre o palco.

Pela ausência de uma tradição de canto lírico e diante da variante representada pela novidade dos cançonetistas de cafés-concerto, as atrizes-cantoras eram em geral recrutadas no elenco de intérpretes estrangeiras. Desde as alcazarinas difundiu-se a imagem da mulher sedutora que construía sua vida por conta de seus encantos de dama galante ou

demi-mondaine. Essa figura feminina embaralhava as fronteiras da moralidade e os padrões de comportamento, e podia ser relacionada a uma das imagens da cidade moderna: uma cidade armadilha, cheia de vícios e riscos. Atriz e personagem muitas vezes se confundiam na construção de personagens-tipos freqüentes nas operetas e revistas, que ia das elegantes e finas parisienses até as sensuais mulatas maxixeiras. As performances vocais e corporais das intérpretes associavam-se à imagem transgressora das personagens e às inovações rítmicas produzindo a popularidade das canções, criando um repertório pessoal de tipos e recursos interpretativos, e assumindo um lugar privilegiado na companhia ao lado dos atores cômicos.

As canções e as performances das atrizes-cantoras e dos primeiros cômicos ocupavam um lugar central nas montagens e produziam uma escritura cênica repleta de significados abertos a interpretações, ao lado dos outros componentes espetaculares. A partitura que resultava no espetáculo era aquela composta pelas múltiplas vozes que participavam de sua criação: dos empresários, dramaturgos, atores e outros criadores. Cômicos, atrizes e atores cantores consagravam um repertório pessoal de cenas dramáticas, cenas cômicas, recitativos, monólogos e canções. A marca interpretativa e a permanência no repertório faziam com que houvesse uma demanda pela circulação dessas criações em outros formatos, que contribuíam para sua difusão massiva, como no caso dos cancioneiros.

Cidade do piano ou pianópolis, o Rio será reiteradamente apontado por escritores, viajantes, memorialistas como um território rico em experiências musicais. Da música dos barbeiros às bandas militares, dos violões do Morro de Santo Antonio aos orfeões escolares, dos salões aristocráticos aos tablados dos cafés-concerto, os versos e melodias se cruzavam, cada qual em seu andamento, em seu compasso, em seu próprio tom, resultando daí um panorama polifônico tecido pela diversidade. Piano, violão e voz cantada eram os instrumentos privilegiados de expressão para essa musicalidade. Como nos pianos em guerra narrados por Cardoso de Menezes, havia nos espaços sonoros cariocas uma vibrante batalha de sons e sentidos, que percorriam todas as teclas, cordas e vozes por entre as letras e melodias desse repertório musical em circulação. Os gêneros dramáticos-musicais seriam os principais responsáveis pela difusão de um repertório de canções, em consonância com outras manifestações culturais, como o carnaval e as festas populares, formando um cancionero que circulava amplamente no país e podia se estender por várias décadas.

As canções podiam ser formas de intervir nos temas cotidianos, no espaço artístico e cultural, como uma instância de comunicação numa esfera pública, veiculando opiniões, valores, traços culturais, assim como informações melódicas e rítmicas que também compunham uma dimensão do “texto” da canção. O mesmo empenho demonstrado pelos literatos para defender um teatro nacional edificante pautou a ação educativa e pedagógica dos compositores, maestros e professores do Instituto Nacional de Música, assim como as mesmas ambigüidades e contradições que os faziam atuarem nas produções do gênero ligeiro. Gêneros intermediários entre o erudito e o popular como a mágica e a opereta seriam veículo para a mesma diversidade musical que se encontrava nas revistas de ano, com seus maxixes, jongos e lundus.

Melodia, letra e coreografia eram espaços abertos à produção de sentidos pelos intérpretes. A internacionalização crescente das ruas e das sonoridades da cidade e mais sua grande complexidade social ganham espaço nos palcos, seja através das possibilidades dramáticas dos múltiplos gêneros dramático-musicais, seja na diversidade de extratos sociais e nacionalidades dos homens que realizam este teatro. As canções talvez sejam nesse contexto a terminação mais sensível e exposta, operando como um espaço permanente de trocas, intercâmbios, sobreposições, diálogos, oposições, conflitos, tensões e contradições entre as partes desse universo cultural. A riqueza dessa experiência se expressa no movimento musical e teatral, e ganha os diversos espaços da cidade, dos subúrbios aos salões. A diversidade sonora, pautada por informações de todas as origens - geográficas, sociais, históricas - a fusão de ritmos, a pluralidade, a troca permanente de experiências e informações eram possíveis e estavam presentes na produção da canção popular. Características que podiam ser ampliadas e difundidas ainda mais por sua característica de transmissão oral. As canções circulavam entre palcos, ruas e salões, multiplicando seus sentidos. Os atores e as atrizes-cantoras eram peças-chave na constituição do circuito que levava as canções do palco ao carnaval, ou vice-versa, ou do palco aos cancioneiros.

A divulgação exclusiva das letras nos cancioneiros revela uma outra prática de difusão para as melodias das canções. A venda de partituras em larga escala foi um fenômeno que acompanhou a grande voga dos pianos pelos salões da cidade e pelas ruas nos violões seresteiros. Pianeiros e vendedores de partituras foram personagens importantes

na circulação das melodias e canções. A cidade tinha uma intensa vida musical e os registros melódicos e as poesias que se popularizavam cruzavam permanentemente os diferentes ambientes culturais e sociais. As caixas de música e os realejos foram instrumentos importantes na divulgação das melodias. Através dos realejos, caixas de música e pianos de manivela também circulavam as melodias populares, incluindo aí as operetas européias e outras melodias de canções populares de além mar. Mas com os cancioneiros viajavam as versões e as paródias. Uma vez popularizada a melodia, podia-se brincar, interferir na letra da canção, recriando-as totalmente. Daí o sucesso das operetas “nacionalizadas”, na verdade “parodiadas”. A música podia muitas vezes chegar antes que o teatro, sendo o alcance deste bem menor do que o daquela. As partituras que compunham esse cancionero formavam um repertório que estava pronto para ganhar um novo alcance com os novos meios de reprodução técnica. O teatro musical em seus inúmeros formatos era uma das principais instâncias onde se forjava o cancionero que circulava através das festas, dos carnavais, dos seresteiros, planeiros, modinheiros e realejos.

Sujeita a uma série de conflitos valorativos, por seu caráter artístico ou mercadológico, nacional ou internacional, por seu suposto descompromisso crítico, por sua opção pelo popular em detrimento da cultura de elite, essa nascente indústria cultural do teatro musical revelou-se mais complexa, matizada e sofisticada que o juízo de seus críticos. Conquistando irremediavelmente o público citadino através dos comentários críticos e parodísticos, da inteligência e irreverência da comédia e de uma linguagem musical ritmicamente rica e sensualista, desenvolveu-se simultaneamente em diferentes sentidos através da lógica de empresários, artistas, brasileiros, estrangeiros, acadêmicos, revisteiros, brancos, negros, efetivando-se como um campo constituído por vários interesses em confronto, um espaço para o jogo dos sentidos. A cada cena, a cada canção, a cada piada, a cada gesto, a cada história, a cada espetáculo, a cada sucesso, a cada investimento, esses diversos sujeitos imprimiam um sentido novo àquela intervenção artística projetada no conjunto da sociedade. Para além das fronteiras impostas ou em constituição, das dicotomias irremediáveis - arte ou diversão, colonizada ou cosmopolita, erudita ou popular -, projetavam-se os sujeitos dessa história atravessando as fronteiras, duvidando delas, imaginando novas paisagens, afirmando diferenças e constituindo outros territórios.

FONTES

1 – Manuscritos (citados)

1.1 - Arquivo Nacional - Varas Cíveis

- Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara Cível) - Autos de ação movida (Petição) por Manuel Domingues Duarte contra Antonio de Sousa Bastos e Companhia, 27 de dezembro de 1884. Maço 409, n. 7535
- Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara Cível) - Mandado de Execução a favor de Antonio Dias Guilhermino contra Jacintho Heller, 11 de agosto de 1881. N. 2841, caixa 1240, galeria A
- Juízo de Direito do Comércio (1ª Vara Cível) - Autos de Ação Sumária movido por Antonio Dias Guilhermino contra Jacintho Heller. 20 de maio de 1881. N.5309, caixa 1241, galeria A
- Juízo de Direito do Comércio da 2ª Vara - Autos de Ação de Dez Dias de Leon Herbelin contra Antonio de Sousa Martins, (9 de setembro de) 1887. N. 937, caixa 1920, galeria A
- Juízo Comercial da 2ª Vara. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888 - Escritura de mútua obrigação com multa que fazem entre si Jacintho Heller, Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos, Rio de Janeiro, de 10 de março de 1884, em Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884
- Juízo Comercial da 2ª Vara. Varas Cíveis, n. 305, caixa 6887 e 6888 - Ação ordinária movida em Processo civil contra Jacintho Heller, movido por Luiz Braga Junior e Antonio de Sousa Bastos em 1884
- Juízo Especial do Comércio - 2ª Vara - Autos de Ação Ordinária, Serafim Pereira da Cruz e Companhia contra Guilherme da Silveira, 27 de fevereiro de 1880 a 9 de agosto de 1880. N. 3505, maço 1557, galeria A
- Juízo de Direito do Comércio (Juízo do Comércio) - Autos de Ação Sumária Cível, autor Neves Gonzaga e Companhia, réu Jacintho Heller. 19 de maio de 1873. N. 1538, caixa 1274, galeria A
- Câmara Comercial do Tribunal Cível e Criminal - Autos de Justificativa de Embargo, justificante Antonio Coelho de Magalhães justificada Ismenia dos Santos, 14 de agosto de 1893 a 16 de agosto de 1893. N. 223, caixa 1916, galeria A
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos, Embargo, Roberto Jorge Haddock Lobo contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 26 de fevereiro de 1883. No. 7826, maço 416
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de ação cível, Moreira e Abílio Soares contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 21 de março de 1884. No. 4078, maço 397
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos, Embargo, Moreira e Abílio Soares contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 12 de março de 1884. No. 9062, maço 652
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de ação sumária movida por Lopes & Pacheco contra o réu Luiz Braga Junior, 16 de março de 1886. Maço 205, n. 4794
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de Penhora Executiva, Roberto Jorge Haddock Lobo contra os réus Luiz Braga Junior e Sousa Bastos & Companhia, 21 de fevereiro de 1885. No. 4718 e 1720, galeria A

- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos, Embargo, Antonio d' Oliveira Soares & Companhia contra réu Luiz Braga Junior, 7 de junho de 1884. No. 2899, maço 103
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de ação de Libello, Noel Decap contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 19 de outubro de 1882. No. 3642, maço 138
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos, Embargo, Noel Decap contra o réu Antonio de Sousa Bastos, 26 de fevereiro de 1883. No. 2523, maço 370
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de processo aberto por Pereira & Irmãos contra Guilherme da Silveira, 2 de fevereiro de 1878, 1ª Vara Cível. Maço 691, n. 2492
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de Ação de Guilherme Lopes de Oliveira contra Guilherme da Silveira, 31 de outubro de 1879 a 13 de fevereiro de 1880. N. 4929, caixa 1249, galeria A
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Autos de Ação de Libelo de José Maria de Brito contra Guilherme da Silveira, 30 de maio de 1890. Maço 685, no. 2328
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Execução de Sentença Cível extraída dos Autos de Ação de Libelo, autor Doutor João Francisco Diogo e réu Guilherme da Silveira, 21 de maio de 1890. N. 9618, maço 667
- Juízo de Direito da 1ª Vara Cível - Sentença Cível extraída de autos de Ação Sumária movida pelo Doutor João Borges Diniz contra Jacintho Heller. 22 de maio 1885. Maço 672, n. 9936
- Juízo de Direito da 2ª Vara Cível - Autos de processo movido por José Lopes Correia contra o réu Luis Braga Junior, 14 de dezembro de 1882. No. 5136, caixa 861, galeria A
- Juízo de Direito da 2ª Vara Cível - Autos de Ação Sumária movida por Bernardo Joaquim Lopes Pereira de Mello contra Jacintho Heller. 17 de junho de 1878. Maço 566, n. 10056
- Juízo de Direito da 3ª Vara Cível- Autos de Ação Sumária Cível, autor G. Garcia Seabra e Companhia e réu Jacintho Heller. 17 de dezembro de 1875. N. 4658, caixa 847, galeria A
- Juízo de Direito da 3ª Pretoria Cível - Autoação, requerente Ismenia dos Santos, 7 de outubro de 1896 a 11 de dezembro de 1896. N. 12829, maço 748
- Juízo de Direito da 5ª Pretoria Cível - Autos de execução de ação do Coronel João Alfredo Athayde contra Ismenia dos Santos, 27 de março de 1896. No. 4936, maço 1316, galeria A
- Juízo de Direito da 5ª Pretoria Cível - Autos de Ação (Dez Dias), de Pinto & Falk contra Jacintho Heller, 5ª Pretoria Cível da Capital Federal, de 27 de fevereiro a 10 de junho de 1896. No. 3713, maço 1328, galeria A
- Feitos da Fazenda Municipal - Autos de ação movida pela 3ª. Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra Ismenia dos Santos, 23 de julho de 1894. N. 176, caixa 2302, galeria A
- Feitos da Fazenda Municipal - Autos de ação movida 1ª. Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra Ismenia dos Santos, 20 de agosto de 1895. N. 93, caixa 2274, galeria A
- Juízo de Órfãos da 2ª Vara - Termo de responsabilidade dado a Jacintho Heller. 8 de outubro de 1890. Maço 208, n. 4045
- Processo civil contra Jacintho Heller, movido pela Fazenda Municipal em 23 de julho de 1894. Varas Cíveis, n. 180, caixa 2902, galeria A

1.2 - Arquivo Nacional - Junta Comercial

- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Contrato Comercial de Dias Braga & Companhia, escritura de nota 14311, contrato de sociedade que entre si firmam D. Ismenia dos Santos e José Dias Braga, de 6 de maio de 1896, Livro 322, Registro 43195, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ismenia dos Santos e Dias Braga, Declaração de 2 de julho de 1896, Livro 22, registro 4608, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Registro na Junta Comercial do Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1890, e Ata da instalação da Sociedade em Comandita por Ações Braga Junior & Companhia, 22 de agosto de 1890, e Contrato Social da Sociedade em Comandita Braga Junior & Companhia, 11 de agosto de 1890. Livro 40, registro 956, galeria 3
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral de Instalação, 7 de outubro de 1891, e Estatutos da Empresa Theatral do Brazil, 13 de agosto de 1891. Livro 64, registro 1635, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Sociedade Anonyma Empresa Theatral do Brazil, 3 de abril de 1893. Livro 72. Registro 2041
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Extraordinária da Sociedade Anonyma Empresa Theatral do Brasil, 11 de dezembro de 1899. Livro 86. Registro 2626
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Contrato de Sociedade em Commandita por Ações, 28 de dezembro de 1899. Livro 86. Registro 2626
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declaração, 28 de dezembro de 1899. Livro 35. Registro 8142
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declaração da firma Celestino, Braga & Companhia. Livro 37. Registro 9102
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declaração da firma Celestino & Companhia. Livro 45. Registro 11672
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Alteração de Contrato de Celestino, Braga & Companhia, 13 de agosto de 1903. Livro 92, registro 2868, galeria 2
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata de Assembléia Geral Extraordinária, 30 de julho de 1903. Livro 92, registro 2868, galeria 2
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia de criação da Companhia 15 de dezembro de 1890 e Estatuto da Companhia de Teatros Brasileira de 29 de dezembro de 1890, Livro 48, Registro 1178, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatros Brasileira, 3 de dezembro de 1891. Livro 65. Registro 1672
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia de Teatro Brasileira, 8 de fevereiro de 1896 e 23 de julho de 1892. Livro 71. Registro 1957
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 12 de fevereiro de 1894. Livro 75. Registro 2155
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 21 de março de 1894. Livro 75. Registro 2155

- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Companhia de Teatro Brasileira, 16 de julho de 1894. Livro 76. Registro 2221
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia de Teatro Brasileira, 17 de junho de 1896 e 18 de agosto de 1896. Livro 80. Registro 2414
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia de criação da Companhia Eden Teatro de 2 de abril de 1891 e Estatutos da Sociedade Anônima Eden Teatro de 19 de fevereiro de 1891, Livro 56, Registro 1381, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia Eden Teatro, 2 de julho de 1891 e 25 de agosto de 1891. Livro 65. Registro 1708
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Sessão de Instalação, 24 de novembro de 1890, e Estatutos da Empresa Theatral Eden-Jardim, 20 de novembro de 1890. Livro 47, registro 1147, galeria 3
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Registro na Junta Comercial do Rio de Janeiro, 4 de fevereiro de 1891, Estatutos da Companhia Artística Franco-Hespanhola de 19 de janeiro de 1891, e Ata da Assembléia Constitutiva da Sociedade Anônima Companhia Artística Franco-Hespanhola, de 19 de janeiro de 1891, Livro 50, Registro 1216, galeria 5
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Estatuto da Sociedade em Comandita por Ações Eden Lavradio, 29 de março de 1894. Livro 77. Registro 2238
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declaração da firma Segreto & Jattarola, 22 de abril de 1897. Livro 24. Registro 5285
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Contrato de dissolução da sociedade comercial da firma Segreto & Jattarola, 20 de outubro de 1897. Livro 342. Registro 45152
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Escritura de Contrato Comercial em Comandita, 25 de janeiro de 1900. Livro 377. Registro 48643
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Escritura de Dissolução de Sociedade, 12 de julho de 1900. Livro 385. Registro 49410
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Contrato Social que entre si fazem Frederick Figner e Bernardo Wilson Shaw, 30 de setembro de 1899. Livro 373. Registro 48256
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Declarações da Figner e Compa., 15 de outubro de 1899. Livro 34. Registro 8268
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Distrato Social da Firma Figner e Compa., 19 de fevereiro de 1900. Livro 379. Registro 48838
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Atas das Assembléias Gerais Extraordinárias da Companhia Eden Teatro, 2 de julho de 1891 e 25 de agosto de 1891. Livro 65. Registro 1708
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia Geral Extraordinária do Grêmio Dramático Familiar São João Batista, 22 de novembro de 1892. Livro 71. Registro 1968
- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia, 7 de agosto de 1891, e Estatutos da Companhia de Música e Pianos, de 17 de janeiro de 1891, Livro 49, Registro 1205, galeria 5

- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Requerimento acompanhado de Diário Oficial, 18 de julho de 1895, Livro 78, Registro 2330, galeria 5

- Junta Comercial do Rio de Janeiro. Ata da Assembléia, 19 de janeiro de 1891, e Estatutos da Companhia Importadora de Pianos e Músicas, de 1 de agosto de 1891, Livro 62, Registro 1552, galeria 5

1.3 - Arquivo Nacional - Corte de Apelação

- Corte de Apelação (Juízo do Comércio) - Ação de Protesto, Cezar Ciachi contra Companhia de Teatros Brasileira, 27 de outubro de 1891, Comarca Comercial

1.4 - Arquivo Nacional - Tribunal de Justiça

- Tribunal de Justiça (3^a Vara Cível) - Corte de apelação - Pedido de Embargo, sendo embargantes Candido da Silva Nazareth e outros e embargado Irmão João Alexandre, folha 19, 14 de outubro de 1905, em autos de apelação cível, Irmão Alexandre e outros da Congregação dos Irmãos Maristas e Jacintho Heller e outros, n. 1272, maço 293, galeria C

1.5 - Arquivo Nacional - Feitos da Fazenda Municipal

- Feitos da Fazenda Municipal - Intimação, Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra o réu José Dias Braga, 6 de junho de 1895. No. 979, caixa 2279, galeria A

- Feitos da Fazenda Municipal - Intimação, Procurador dos Feitos da Fazenda Municipal contra o réu José Dias Braga, 3 de agosto de 1896. No. 2346, caixa 2290, galeria A

1.6 - Arquivo Nacional - IJ6-518

- Ofício do 2^o Delegado de Polícia ao Conselheiro de Estado Francisco de Paula de Negreiros Sayão Lobato, ministro e secretário d' Estado dos Negócios da Justiça, Secretaria de Polícia da Corte, 22 de maio de 1871. IJ6-518

1.7 - Arquivo Nacional - IJJ1-628

- Registro de Cartas de Sociedades, Ministério do Império (1869-1880)

2 - Impressos (citados)

2.1 - Coleção das Leis do Império. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1870 a 1889

2.2 - Cancioneiros

- *A cantora brasileira - modinhas, nova coleção de modinhas brasileiras, tanto amorosas como sentimentais, precedidas de algumas reflexões sobre a música no Brasil*, tomo I. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1878. *A cantora brasileira - recitativos, nova coleção de recitativos, tanto amorosos como sentimentais*, tomo II. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878. *A cantora brasileira - hymnos, canções e lundus, nova coleção de hymnos, canções e lundus tanto amorosos como sentimentais*, tomo III. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1878

- *A musa fluminense, nova coleção de modinhas, recitativos, lundus, sle*, 1885

- Abilio Cesar Borges (Barão de Macaúbas), *Cantos em português, francês, inglês e alemão*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., s/d

- Aimée, *Recueil de chansonnettes de Mlle Aimée, étoile parisienne a l'Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro*. Première Partie. Rio de Janeiro: Typ Thevenet & C., 1865

- Aimée, *Recueil de chansonnettes...chantées par elle a l'Alcazar Lyrique*. Rio de Janeiro: Typ Thevenet, 1865

- Albino Cabral, *Noites cariocas (coleção de modinhas, lundus, recitativos, monólogos, etc.)*. Rio de Janeiro, Martins & C. Editores, 1900

- *Cantor de modinhas brasileiras, coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc.* Rio de Janeiro/ São Paulo: Laemmert& C. Editores-proprietários, , 9ª edição aumentada, 1895

- Eduardo das Neves, *Trovador da malandragem, nova coleção de modinhas brasileiras, lundus, recitativos, monólogos, cançonetas, tremeliques e choros da Cidade Nova; casos passados com os mais célebres e famigerados representantes do invencível Povo da Lyra*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926

- F-J de Santa-Anna Nery, *Folk-Lore brésilien, poesie populaire, contes et légendes, fables et mythes, poésie, musique, danses et croyances des indies*. Librairie Académique Didier, Perrin et C., Libraires-Éditeurs, 1889

- J. Roux., *Pendant l'entracte par J. Roux, artiste du Théâtre Français, Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typ. Thevenet & C., 1865

- João de Souza Conegundes, *Lyra de Apollo, álbum de lindas modinhas, recitativos, lundus e canções colecionados por João de Souza Conegundes*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo/ Quaresma & C. Livreiros-editores, 1898

- João de Souza Conegundes, (coleccionado por), *Trovador de esquina ou repertório do capadocio (contendo canções populares, fandangos, sambas fadinhos e desafios; cantigas que prendem as raparigas, cantatas que deleitam as mulatas, modinhas que chocam as crioulinhas)*. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Livraria do Povo, Livraria do Povo/ Quaresma & C. Livreiros-Editores, , 1901, 15ª edição

- José Maria Vaz Pinto, *Cancioneiro popular brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Carioca, 1879

- *Lyra popular*. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C. Livreiros-Editores, 1894

- Mello Moraes Filho, *Serenatas e saraus*, vol II. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902

- Mello Moraes Filho, *Cantares brasileiros – cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1982
- *O cantor luso-brasileiro ou conjunto de modinhas, recitativos, canções, serenatas e lundus sentimentais* (organizado por Um Amante do Luar). São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Livraria Magalhães, s/d
- *O Trovador moderno - modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Quaresma e Livraria do Povo, s/d
- Pedro Sinzig O. F.M., *Cancioneiro de modinhas populares*, Leipzig: B. Herder, Livreiro-Editor Pontificio, 1902
- Risette, *Recueil de chansonnets...chantées par elle a l'Alcazar Lyrique*. Rio de Janeiro: Typ Thevenet, 1865
- *Serões bahianos, coleção de recitativos, modinhas e canções*. Bahia: Livraria Economica de Tolentino Alvares & Irmão Editores, 1ª edição, 1881
- Tito Martins e B. Gouvea, *Cá e lá: revista de fatos e costumes nacionais e estrangeiros (coplas)*. Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1904
- *Trovador, coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc.* Rio de Janeiro: Livraria Popular de A. da Cruz Coutinho Editor, 1876
- *Trovador moderno - modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Livreiros-editores / Livraria do Povo, s/d

2.3 – Jornais

A Notícia (coluna “O Teatro”, 1894-1898)

Jornal do Commercio, 23 de abril de 1882

Jornal do Commercio, 12 de junho de 1884 a 22 de junho de 1884

Jornal do Commercio, 30 de maio de 1895

Correio da Manhã, 6 de janeiro de 1902

Correio da Manhã, 6 de agosto de 1905

Diário da Noite, 17 de agosto de 1951

Diário da Noite, 19 de setembro de 1951

Democracia, 06 abril de 1947

O Dia, 16 junho de 1968

O Globo, 16 de setembro de 1977

2.4 - Periódicos

O Álbum (Rio de Janeiro)

Anuário da Casa dos Artistas, (Rio de Janeiro)

A Semana (Rio de Janeiro)

Casa dos Artistas – Boletim Especial (Rio de Janeiro)

Dionysos (Rio de Janeiro)

A Estação (Rio de Janeiro)

Gazeta Musical (Rio de Janeiro)

A Renascença (Rio de Janeiro)

Revista Contemporânea (Rio de Janeiro)

Revista do IHGB (Rio de Janeiro)

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Rio de Janeiro)

Revista de Teatro da SBAT (Rio de Janeiro)

Revista Teatro e Sport (Rio de Janeiro)

2.5 - Literatos e Memorialistas

Afonso Ruy, *Boêmios e seresteiros do passado*. Cidade de Salvador: Livraria Progresso Ed., 1954

Almirante. *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

Antonio Sousa Bastos, *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

Antonio de Sousa Bastos, *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908

Arthur Azevedo, *Os melhores contos de Arthur Azevedo (seleção de Antonio Martins Araújo)*. São Paulo: Global, 2001

Arthur Azevedo, *Teatro de Arthur Azevedo*. Rio de Janeiro, Inacen, 1985, tt 6

Augusto Mauricio, *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal/ Secretaria Geral de Educação e Cultura, sd.

Brício Abreu, *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Ed., 1963

Eduardo Victorino, *Actores e actrizes*. Rio de Janeiro: A Noite Ed., 1937

Gryphus, *Galeria theatral - esboços e caricaturas*. Rio de Janeiro: Typ. E Lith. de Moreira, Maximiliano & C., 1884

Henrique Marinho, *O teatro brasileiro*. Paris/Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1904

J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, 2.vol. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1960

João Caetano, *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro, MEC, 1956.

Joaquim Madureira (Braz Burity), *Impressões de teatro (1903-1904)*, Lisboa: Ferreira & Oliveira Ltda Editores, 1905

José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*. Brasília, UnB, 1981.

Jota Efege, *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1982.

Lafayette Silva, *Revista do IHGB- Artistas de outras eras*. Vol 169. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939

Lafayette Silva, *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Leite Ribeiro, 1928

Lafayette Silva, *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938

Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon Editora, 1987

Machado de Assis, *Chronicas (1859-1880)*. Rio de Janeiro/São Paulo: W. M. Jackson Inc. Ed., s.d., 1937

Machado de Assis, *Várias histórias*. Rio de Janeiro/São Paulo, W. M. Jackson Inc. Ed., 1937

Machado de Assis, *Crítica Theatral*. Rio de Janeiro/São Paulo, W. M. Jackson Inc. Ed., 1942

Manoel Raymundo Querino, *Artistas bahianos (indicações biográficas)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909

Mario Nunes, *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4 v.

Mello Moraes Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1979

Mercedes Blasco, *Memórias de uma atriz*. Lisboa: Ed. Viúva Tavares Cardoso, 1908.

Mucio da Paixão, *Espírito alheio*. São Paulo: C. Teixeira & C. Ed., 1916

Mucio da Paixão, *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Moderna, s/d

Raul Pompéia, *Crônicas do Rio*. Rio de Janeiro, SMC, 1996.

2.6 - Dossiês CEDOC/Funarte (pastas pesquisadas)

- Dossiê Alcazar Lyrique, CEDOC/Funarte

- Dossiê Amelia Lopicolo, CEDOC/Funarte

- Dossiê Antonio Joaquim de Matos, CEDOC/Funarte

- Dossiê Apolonia Pinto, CEDOC/Funarte
- Dossiê Benjamim de Oliveira, CEDOC/Funarte
- Dossiê Blanche Grau CEDOC/Funarte
- Dossiê Cinira Polonio, CEDOC/Funarte
- Dossiê Fenix Dramática, CEDOC/Funarte
- Dossiê Francisco Correia Vasques, CEDOC/Funarte
- Dossiê Furtado Coelho, CEDOC/Funarte
- Dossiê Guilherme de Aguiar, CEDOC/Funarte
- Dossiê Jacintho Heller, CEDOC/Funarte
- Dossiê João Colás, CEDOC/Funarte
- Dossiê José Augusto Soares Brandão, CEDOC/Funarte
- Dossiê Pepa Ruiz, CEDOC/Funarte
- Dossiê Paschoal Segreto, CEDOC/Funarte
- Dossiê Teatro Recreio, CEDOC/Funarte
- Dossiê Xisto Bahia, CEDOC/Funarte

2.6 - Outros

- *O Império do Brasil na Exposição Universal de 1873 em Viena d'Austria*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1873
- *Dicionário Grove de Música*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994
- *Enciclopédia de Música Brasileira*, São Paulo: Art Editora, 1977
- Embrafilme, *Guia de Filmes produzidos no Brasil entre 1897-1910*, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1984
- Pastas do *Guia das Casas de Espetáculos do Corredor Cultural e Arredores*, do Centro de Documentação, Pesquisa e Informação de Assuntos Educacionais do Mudes. Perspectiva Universitária, Mudes, novembro de 1983 (CEDOC/Funarte)
- Bernardet, Jean Claude, *Filmografia do Cinema Brasileiro (1900-1935 – Jornal O Estado de S.Paulo)*. São Paulo: Comissão de Cinema, Secretaria da Cultura, Governo do Estado de S. Paulo, 1979

Bibliografia Citada

- ABREU, Martha. *O império do divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- ANDRADE JUNIOR, Lourival. *Mascates de Sonhos: as Experiências dos Artistas de Circo-Teatro em Santa Catarina – Circo Teatro Nh'Ana*. Dissertação (Mestrado em História) UFSC.
- ARAÚJO, Antonio Martins de. “Como nasceu o teatro de Artur Azevedo”. In *Teatro de Artur Azevedo VI*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 11-17.
- _____. “Arthur Azevedo: homo politicus”. In *Teatro de Artur Azevedo V*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 11-30.
- _____. “As mutações da comicidade”. In *Teatro de Artur Azevedo IV*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p.17-33.
- _____. “Ao lado de Arthur Azevedo”. In *Teatro de Artur Azevedo III*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 17-31.
- _____. “Para uma poética de Arthur Azevedo”. In *Teatro de Artur Azevedo II*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985, p. 15-29.
- _____. “A vocação do riso”. In *Teatro de Artur Azevedo I*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983, p. 20-35.
- _____. “Arthur Azevedo: homo politicus”. In: *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- BERTHOLD, Margot, *História mundial do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Clowns: dramaturgia, interpretação e encenação*. Pesquisa em desenvolvimento FAPESP/CNPQ. Marília: UNESP.
- BRAGA, Claudia. *Da Proclamação da República à Semana de Arte Moderna: impasses da dramaturgia brasileira*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, 1996.
- BRITO, Rubens José de Souza. *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado em Teatro) USP.
- _____. “A atualidade de Arthur Azevedo, precursor do teatro moderno brasileiro” in *Cadernos da Pós-graduação*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, ano 3, vol. 3, n. 2, 1999, p. 58-62.
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 1, 1996. Teatro brasileiro no século XX, coordenado por Tânia Brandão. (Série Bibliografia)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 2, 1996. Vida de Artista, coordenado por Maria Helena Werneck. (Série Bibliografia)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 3, 1997. Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas, coordenado por Beti Rabetti. (Série Ensaios)
- CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 4, 1997. O edifício teatral através da crônica: os gêneros dramáticos, a cenografia, a dança e a cena lírica

integrando a arquitetura, coordenado por Evelyn Furquim Werneck Lima. (Série Bibliografia)

CADERNOS de Pesquisa em Teatro. Rio de Janeiro, UNI-RIO, nº 5, 1999. O edifício teatral através da crônica: os gêneros teatrais, a cenografia, a dança e o canto lírico integrando a arquitetura, coordenado por Evelyn Furquim Werneck Lima. (Série Ensaios)

CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmen. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1996.

CALDEIRA, Solange. “As coristas da Praça Tiradentes: uma polêmica sócio-cultural”. In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 478-484. (Memória ABRACE 1)

CASTANHEIRA, Jana Eiras. *Salada de frutas - estudos e análise de fontes para a história da revista no Brasil*. Iniciação científica (Licenciatura em Artes Cênicas). UNI-RIO, 2000.

CASTANHEIRA, J. E., SILVA, T. B. BRANDÃO, Tania. *Teatro de revista - inventário de personalidades e fontes*. In: XIV Semana de Debates Científicos da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2000, vol. 1, p. 124 – 124.

CARVALHO, D. P., SILVA, T. B. BRANDÃO, Tania. *Ângelo Lazary, Jayme Silva e a cenografia no teatro de revista brasileiro*. In: XIV Semana de Debates Científicos da UNIRIO. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2000, v.1, p.119 – 119.

CECULT. *Cultura e diversidade no Brasil: para além da história da identidade nacional (séculos 19 e 20)*, Campinas: Cecult, 1997.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro) UNIRIO.

_____. “Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no Teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro”. *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.4, p. 40-51.

_____. *Revendo os “bastardos” de outrora: comentários e documentos para a história do teatro musicado brasileiro*. Rio de Janeiro, 1990. Monografia final (Curso Pós-graduação Especialização Latu-Sensu) UNIRIO, 1990.

_____. “Pesquisa de indícios de produção cênica e de recepção no ‘espetáculo ligeiro’: a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José”. In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 459-464. (Memória ABRACE 1)

_____. *Teatro de Revista: guia de fontes para pesquisa*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. (Arte e Documento 3)

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “Eternos dilemas Brasileiros” in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, vol 14, n. 26, 2000.

DIAS, Luiz Sérgio. “A Turma da Lira” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997, p. 331-332.

- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Ed., 2000.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- _____. *O Circo em Cartaz*. Belo Horizonte: Einthoven, 2001.
- FARIA, J. R. “O teatro cômico e musicado”. In *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 145-186, 569-612.
- _____. “Arthur Azevedo e a revista de ano”, in *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 67-72.
- FERNANDES, Adriana. *O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta*. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Artes/Artes Cênicas) UNICAMP.
- _____. “Arthur Azevedo e a revista de ano”. In *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 67-72.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- FREIRE, Wanda Lima Bellard. *O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara - Relatório Final de Pesquisa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- FREITAS, Nanci. *As tradições do cômico e suas relações com o teatro de revista*. Relatório do projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.
- GIRON, Luís Antonio. *Ensaio de ponto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- KARASCH, Mary C. *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KUHNER, Maria Helena. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- LACERDA, Maria Thereza B. *Um dia muito especial*, Lapa: Edição do Teatro São João/ Prefeitura Municipal da Lapa, julho 1991.
- _____. *Subsídios para a história do Teatro no Paraná: as Associações literárias e dramáticas e o teatro no Paraná (1870-1892): A associação literária lapeana e o teatro São João (1873-1976)*. Curitiba/Lapa, Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense/Prefeitura Municipal da Lapa, 1980.
- LAZZARI, Alexandre. *Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915)*. Campinas: Ed. da Unicamp/ Cecult, 2001.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- _____. “Praça Tiradentes: teatro e sociedade nos primórdios do século XX”. In *O Percevejo - Revista de Teatro Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: 2000, v.8, p.56-64.
- _____. “Da cena lírica ao teatro de revista: em busca da memória”. In *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p.21-40.

- _____. “O espaço teatral do Rio de Janeiro. Configuração do ambiente urbano da Praça Tiradentes e adjacências. 1813-1950”. In *VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo- ANAIS*. Natal: UFRN, 2000.
- _____. “Teatro e Sociedade no Rio de Janeiro: 1880-1930”. In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 413-418. (Memória ABRACE 1)
- LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.
- MARINIS, Marco de. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Usher, 1997.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*, Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Civilização Brasileira/INL, 1977.
- MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- MARZANO, Andréa Barbosa. *Scenas comicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Niterói, RJ, 1999. Dissertação (Mestrado em História) UFF.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*, Rio de Janeiro: Minc/INL/Espaço e Tempo, 1988, p. 428. O trecho também está transcrito na alentada biografia de Aluísio Azevedo.
- MERCEDES-BENZ do Brasil. “Teatro São João”, *Theatros do Brasil*. São Bernardo do Campo: Mercedes-Benz do Brasil, 1995.
- MERISIO, Paulo Ricardo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) UNIRIO.
- MIÉCIO TÁTI. *O Mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: SMC, 1995.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: final do século 19 ao início do século 20*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Bial, 1997.
- MOURA, Roberto. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 113-154.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

- PEREIRA, Vitor Hugo Adler. *Teatro de revista: estado, política e cultura*. Relatório do projeto integrado IBAC-UNIRIO-CNPQ, 1996.
- _____. *As revistas de Walter Pinto, o Estado Novo e as propostas de modernização do país*. Monografia final do orientador do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura, IBAC-UNI-RIO-CNPQ, 1996.
- _____. “As revistas de Walter Pinto e as metamorfoses da visibilidade”. Rio de Janeiro: *Anais do V Congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada)*, Rio de Janeiro. 1996. vol.3 “Cânones e Contextos”, p. 947.
- PITA, Luiz Fernando Dias. *Teatro de operações*. Relatório do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNIRIO-CNPQ, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. “Evolução da literatura dramática”. In COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, Eduff, 1986, v. 6.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1972.
- _____. *Peças, pessoas e personagens*. O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1988.
- _____. “Do Tribofé à Capital Federal”. In *O Tribofé*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 253-282.
- RABELO, Luiz Francisco. *100 Anos de Teatro Português*. Porto: Brasília Editora, 1984.
- RABETTI, Beti. “Grupos, trupes e companhias: momentos emblemáticos da história do teatro”. In *Revista Urdimento*. Florianópolis: UDESC, set./out., 1997.
- RABETTI, Beti. “Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas”, *O Percevejo*, ano 8, n. 8. Rio de Janeiro: Unirio, 2000, pp. 3-18.
- REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio a “divette” carioca: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.
- _____. “As condições de representação teatral na virada do século”. In *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.5, p. 60-73.
- _____. “O resgate da atuação de uma atriz do passado: Cinira Polônio”. In *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*, Salvador, São Paulo: 2000, p. 358-363. (Memória ABRACE 1)
- ROBERTI, Eurídice Várzea. *As girls não falam*. Relatório do Projeto Teatro de revista: estado, política e cultura. Rio de Janeiro: IBAC-UNIRIO-CNPQ, 1996.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro brasileiro de revista: de Arthur Azevedo a São João del-Rei*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado/Artes Cênicas) USP.
- _____. “A paródia em revista: uma face da construção do teatro no Brasil”. In *Cultura Vozes*. Petrópolis: 1999, v.93, n.2, p.208 - 219.
- _____. “Arthur Azevedo: cômico por natureza?”. In *Folhetim*. Rio de Janeiro: 1999, v.3, p.25 - 36.
- _____. “Terra das Maravilhas: a linguagem da revista”. In *Vertentes*. São João del-Rei: 1996, v.8, p.25 - 31.
- _____. “Arthur Azevedo: as fronteiras flutuantes”. In *Anais do XX Simpósio Nacional da Associação Nacional de História (História: Fronteiras)*, 1999, Florianópolis.

- _____. “São João del-Rei e o teatro de revista”. In *19º Simpósio Nacional de História (História e Cidadania)*, Belo Horizonte, 1997.
- _____. “O teatro de revista brasileiro e o Clube Teatral Arthur Azevedo”. In *VIII Semana de Estudos e Divulgação de Pesquisas*, São João del-Rei, 1994.
- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? – As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1987.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed./ Editora UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SILVA, Daniel Marques da. “*Precisa arte e engenho até*”: a composição do personagem-tipo através da burlata de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO.
- _____. “A palavra como fonte de comicidade: reflexões e experiências”. In *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Rio de Janeiro: 1997, v.3 A, p.95 - 102.
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do século XX*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História) UNICAMP.
- SILVA, Tania Brandão “É da pontinha”. In *O teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- SOUZA, Tárík de et alli, *Brasil musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. “Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século”. In *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 355-401.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. *Música popular: teatro e cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- _____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art Ed., 1991.
- _____. *Música popular*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. *A música popular no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Ed., 1988.
- TORRES NETO, Walter Lima. *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX^e siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Paris, 1996. Tese (Doutorado) Université de la Sorbonne Nouvelle.
- VALENÇA, Raquel T. “Nas entrelinhas de O Teatro” in *A crônica, o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 333-343.

- _____. "Introdução". In *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 19-32.
- _____. "Arthur Azevedo e a língua falada no teatro". In *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 225-248.
- VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1991.
- _____. *A nova música da República Velha*, s/e, s/d.
- _____. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Liv. Santana, 1977.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar : Teatro de Revista Brasileiro*, Oba!. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- _____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora Pontes e Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. "O teatro de revista". In *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- _____. "Espelho invertido". In *O Percevejo - Revista de Teatro Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: 2000, v.8, p.74-86.



ABDON MILANEZ



CARDOSO DE MENEZES



HENRIQUE DE MESQUITA



ASSIS PACHECO



LEONOR RIVERO



ISMÊNIA DOS SANTOS



XISTO BAHIA



MOREIRA SAMPAIO



VALENTIM MAGALHÃES



EDUARDO GARRIDO



FURTADO COELHO