

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



TEATRO PORTUGUÊS NO BRASIL: DO IMPÉRIO À PRIMEIRA REPÚBLICA

Luiz Americo Lisboa Junior

Tese orientada pelo Prof. Doutor Jose Damião Rodrigues,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
História. Especialidade em História e Cultura do Brasil.

2020

Homenagem (*in memoriam*) Ao professor
Edivaldo Machado Boaventura

O teatro é, de todas as artes, a mais convencional
ou, pelo menos, aquela em que as
convenções mais se denunciam.

Carlos Santos – Ator português

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise, importância e influência do teatro português no Brasil depois da Independência, em 1822, sua consolidação e apogeu no século XIX, os reflexos na primeira década do século XX com ênfase na participação dos artistas portugueses, suas relações, atividades profissionais e impressões do Brasil, destacando, ainda, as companhias portuguesas que atuaram no Rio de Janeiro, seus dirigentes, parte de seus elencos, peças produzidas e encenadas do drama clássico, a opereta, comédia, revista, assim como dos mais diversos gêneros teatrais. Foram períodos bastante ricos e decisivos para a história do Brasil e de Portugal, nos campos político, social e cultural em que ambos os países mantiveram fortes laços, em virtude de um passado comum, que moldaram aspectos importantes de suas identidades construindo uma tradição cultural luso-brasileira que daria frutos permanentes, notadamente no campo do entretenimento, em que o teatro teve um papel decisivo. O crescimento do Brasil como uma jovem nação aberta a receber levas de imigrantes para favorecer seu desenvolvimento tornou-se um atrativo para aqueles que se aventuravam em busca de um sucesso profissional e financeiro, que não fora conseguido em seus países de origem, devido aos problemas de múltiplas ordens, principalmente no campo econômico ou, ainda, em vislumbrar uma oportunidade para aumento de renda em sua atividade profissional conquistando novos horizontes de possibilidades, destacando-se, entre elas, a atividade teatral, uma das mais expressivas durante o século XIX e início do XX. Atraindo uma vasta população de imigrantes, em sua maioria vinda do norte de Portugal, estabeleceu-se uma grande colônia portuguesa no Brasil formando uma classe social ascendente que lotava teatros para assistir a espetáculos variados de companhias portuguesas, proporcionando um contato mais íntimo com suas tradições e diminuindo a saudade da terra distante. A participação de empresários teatrais portugueses que praticamente monopolizaram esse mercado no Rio de Janeiro – então capital do país – no século XIX, palco principal dos acontecimentos políticos, culturais e econômicos do Brasil, incentivou, ainda mais, o intercâmbio teatral entre os dois países, a ponto de muitos artistas portugueses permanecerem definitivamente no Brasil e outros passarem largas temporadas com suas companhias. O fruto dessa participação portuguesa nos teatros brasileiros proporcionou, de maneira mais significativa, uma cultura luso-brasileira já evidenciada pelo contato dos imigrantes com a população local. A influência portuguesa, portanto, foi decisiva e determinante também para a construção do teatro brasileiro e para sua identidade. É sobre esse roteiro de entretenimento e mudanças socioculturais e políticas, fundamentais para ambos os países – que entre tantas transformações alteraram seus regimes de governo – que esta dissertação irá debruçar-se.

Palavras-chave: Teatro. Portugal. Brasil. Companhias. Atores.

ABSTRACT

This work aims to analyse the importance and influence of Portuguese theater in Brazil after the Independence in 1822, its consolidation and heyday in the 19th century, the reflexes in the first decade of the 20th century with emphasis on the participation of Portuguese artists, their relations, professional activities and impressions of Brazil, also highlighting the Portuguese companies that performed in Rio de Janeiro, their leaders, part of their casts, pieces produced and staged of the classic drama, the operetta, comedy, magazine theater, as well as the most diverse theatrical genres. These were very rich and decisive periods for the history of Brazil and Portugal, in the political, social and cultural fields in which both countries maintained strong ties, due to a common past, that shaped important aspects of their identities, building a Luso-Brazilian cultural tradition that would bear permanent fruit, notably in the field of entertainment, where theater played a decisive role. Brazil's growth as a young nation open to waves of immigrants to foster its development has become attractive to those venturing for professional and financial success that were not achieved in their home countries due to the problems of multiple orders, especially in the economic field or even in glimpsing an opportunity to increase income in their professional activity conquering new horizons of possibilities, highlighting, among them, the theatrical activity, one of the most expressive during the XIX century and beginning of the XX. Attracting a vast immigrant population, mostly from the north of Portugal, a large Portuguese colony was established in Brazil forming a rising social class that crowded theaters to watch various shows of Portuguese companies, providing a more intimate contact with their traditions and diminishing the longing for the distant land. The participation of Portuguese theatrical entrepreneurs who practically monopolized this market in Rio de Janeiro – then the capital of the country – in the XIX century, the main stage of Brazil's political, cultural and economic events, further encouraged the theatrical exchange between the two countries, to the point that many Portuguese artists definitely stayed in Brazil and others spend long seasons with their companies. The result of Portuguese participation in Brazilian theaters provided, more significantly, a Luso- Brazilian culture already evidenced by the contact of immigrants with local population. Therefore, Portuguese influence was decisive and determinant also to the construction of the Brazilian theater and to its identity. It is in this script of entertainment and sociocultural and political changes, fundamental for both countries – that among many transformations have changed their regimes of government – that this dissertation will address.

Keywords: Theater. Portugal. Brazil. Companies. Ators.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Compilaçam de toda las obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias. No quarto as Farsas. No quinto às obras meudas. – Vam emendadas polo Sancto Officio como se manda no cathalogo deste Regno – Lixboa: por Andres Lobato, 1586.....	14
Figura 2 - O poeta Bocage	18
Figura 3 - Chegada do príncipe D. João, da família real e da Corte à Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a missa comemorativa de seu desembarque no Rio de Janeiro. Óleo sobre tela. Armando Martins Viana. Século XX. Museu da Cidade, Rio de Janeiro	26
Figura 4 - Real Teatro de São João	32
Figura 5 - Teatro São João – Salvador/Bahia.....	35
Figura 6 - Ludovina Soares da Costa	49
Figura 7 - Furtado Coelho.....	64
Figura 8 - Emília Adelaide	66
Figura 9 - Alegoria em homenagem de boas-vindas de Emília das Neves ao Brasil. Vemos a artista conduzindo uma biga com galos portugueses, saudada pelo povo, pela monarquia e pela Igreja.....	70
Figura 10 - Jacinto Heller.....	73
Figura 11 - Adelaide do Amaral.....	74
Figura 12 - Dias Braga	76
Figura 13 - Sousa Bastos	79
Figura 14 - Palmira Bastos	80
Figura 15 - Guilherme da Silveira	82
Figura 16 - Despedida de Eduardo Brazão e Joaquim de Almeida do Rio de Janeiro registrada por Rafael Bordalo Pinheiro	87
Figura 17 - O António Maria, 17-5-1880	89
Figura 18 - Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13-5-1906	90
Figura 19 - Pedro Cabral	95
Figura 20 - Lucinda Simões.....	100
Figura 21 - Augusto Rosa.....	103
Figura 22 - Adelina Abranches	114
Figura 23 - Carlos Santos.....	123
Figura 24 - António Pinheiro	127
Figura 25 - Chaby Pinheiro.....	133

ÍNDICE

1	INTRODUÇÃO	9
2	CAPÍTULO 1: DO INÍCIO DO TEATRO EM PORTUGAL AO FIM DO PERÍODO JOANINO NO BRASIL	13
2.1	Primórdios do teatro em Portugal	13
2.2	Principais teatros do período colonial no Brasil	20
2.2.1	Casa da Ópera do padre Boaventura.....	20
2.2.2	Teatro de Manuel Luís	22
2.2.3	Real Teatro de São João	29
2.2.4	Teatro São João em Salvador.....	33
2.3	Legado cultural do período joanino no Brasil	35
3	CAPÍTULO 2: CONSOLIDAÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS NO BRASIL	38
3.1	1ª fase – 1813 a 1850	38
3.2	2ª Fase – 1850 a 1912	52
3.3	O teatro de revista em Portugal. A primeira revista brasileira	54
3.4	Principais companhias portuguesas no Brasil	62
3.5	Companhia Furtado Coelho	63
3.6	Emília das Neves	67
3.7	Companhia Heller	73
3.8	Companhia Dias Braga	76
3.9	Companhia Sousa Bastos	77
3.10	Companhia Guilherme da Silveira	81
3.11	Companhia Braga Junior	82
4	CAPÍTULO 3: IMPRESSÕES E MEMÓRIAS DO BRASIL POR ARTISTAS PORTUGUESES	84
4.1	Eduardo Brazão	85
4.2	Pedro Cabral	92
4.3	Lucinda Simões	96
4.4	Augusto Rosa	101
4.5	Adelina Abranches	111
4.6	Carlos Santos	118
4.7	António Pinheiro	125
4.8	Chaby Pinheiro	132
5	CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO	134
	FONTES E BIBLIOGRAFIA	138
	APÊNDICE	143

1 INTRODUÇÃO

O teatro em Portugal já era uma atividade artística desde os séculos XV e XVI com as peças de Gil Vicente e, posteriormente, com aqueles que deram continuidade ao seu trabalho pioneiro que se desenvolveu em grande escala a partir do século XVIII com a construção de teatros no país, notadamente em Lisboa e, principalmente, durante o reinado de D. João V, que lhe deu grande impulso proporcionando a interação da arte teatral como um dos divertimentos mais populares da Corte.

No início do século XIX, ainda durante o reinado de D. Maria I, na regência de D. João – efetivamente o condutor do reino –, já que sua mãe estava acometida de problemas mentais – acontecimentos políticos determinaram o embarque da Família Real para o Brasil, em 1808.

O Rio de Janeiro, mesmo tornando-se, a partir de 1763, a capital da colônia portuguesa, era ainda uma cidade muito modesta, contando apenas com “46 ruas, quatro travessas, seis becos e 19 largos”, segundo informa Schwarcz (2011, p. 206). Sua população era formada, em sua grande maioria, por escravos, e as ruas eram tomadas por lama, terra batida e esburacadas e uma completa falta de higiene, um cenário desalentador, portanto, para os novos habitantes que teriam de transformá-la para dar condições da habitabilidade a que estavam acostumados em Lisboa. Além da péssima infraestrutura urbana com poucas construções de relevo, incluindo, moradias de fidalgos, parte da administração e construções religiosas. A vida social da cidade restringia-se, então, a cerimônias religiosas e poucas atividades lúdicas e nessa altura, o teatro era o entretenimento predileto dos seus membros e do seu corpo de altos funcionários. A elite portuguesa, porém, não encontraria no Brasil o mesmo nível de espaços adequados para dar vazão ao seu divertimento preferido e fazia-se necessário, então, criar as condições para que isso acontecesse. Dessa maneira, a história da efetiva participação dos artistas portugueses no Brasil confunde-se com o surgimento do teatro profissional no país a partir da chegada da família real, em 1808.

Obviamente que o teatro no Brasil não era uma atividade desconhecida da sua população, mas havia apenas pequenas casas onde peças eram encenadas ou, na falta delas, representava-se, nas ruas, uma espécie de teatro popular mambembe. A

chegada da Corte portuguesa provocaria importantes mudanças nos hábitos da população, principalmente do Rio de Janeiro, capital da colônia onde ela se instalaria. D. João, percebendo a carência quase total de espaços de diversão e acostumado com a suntuosidade da vida em Lisboa, providenciou meios para suprir essa deficiência estimulando a construção de um grande teatro favorecendo comerciantes locais para a sua realização. Surgiu, então, o Real Teatro de São João, a primeira casa profissional de espetáculos do Brasil.

A construção do Real Teatro de São João ensejou uma série de atividades ligadas à arte do espetáculo proporcionando um mercado de trabalho para os profissionais que a ela estavam ligados, tais como músicos, ensaiadores, libretistas, artistas e toda a gama de pessoal envolvido na condução e administração teatral. Isso geraria um efeito cascata, outras províncias seguiriam o exemplo e o estímulo dados pelo Rio de Janeiro, sendo a mais significativa delas, a Bahia, construindo um teatro de proporções ainda maiores do que o da capital do reino. O teatro, contudo, não foi a única expressão artística favorecida por D. João. A música e a pintura também foram muito beneficiadas por ele, que queria dar cor a sua nova morada, além da construção de uma biblioteca com o acervo trazido de Portugal e ampliado no Brasil.

O primeiro capítulo deste trabalho busca demonstrar como ocorreram esses feitos, o teatro como ênfase, seus personagens e realizações que, no fim do período joanino, deixaram um legado notável para o Brasil que surgia como nação independente, porém, não fossem as tramas da política e do destino, nada disso teria acontecido. D. João tornar-se-ia rei em Portugal seguindo seu reinado, a história das artes no Brasil, principalmente a do teatro, teria tido outro rumo e a sua independência provavelmente dar-se-ia em outras circunstâncias e em outro tempo. A história mudou esses parâmetros e a narrativa dos fatos deu novos rumos ao Brasil, a Portugal, assim como houve uma interação cultural mais dinâmica que beneficiou ambos.

O segundo capítulo pretende demonstrar a evolução e consolidação do teatro português no Brasil e como ele se incorporou à sociedade brasileira facilitado pelas oportunidades que se abriam no país num contexto histórico, econômico e social diametralmente oposto ao de Portugal, forçando uma poderosa imigração que corroboraria decisivamente para um espelho português nos palcos brasileiros, já que

o crescimento da ex-colônia dava-se numa velocidade espantosa. Nesse contexto, são apresentados o desenvolvimento inicial desse processo e seu resultado nas companhias teatrais que se estabeleceram no Brasil e seus principais empresários e integrantes de elencos, além de artistas que, por iniciativa própria, movidos por vantajosos contratos, atuaram no Brasil e, por fim, o legado que deixaram na construção e fixação da identidade luso-brasileira.

O terceiro capítulo irá tratar das impressões sobre o Brasil, narradas em livros de memórias pelos principais artistas portugueses, suas experiências, relações com a comunidade portuguesa, com o ambiente teatral, com intelectuais brasileiros, fatos históricos presenciados, alegrias, dramas e o carinho que nutriam pelo país que os recebeu, mostrou-se fraterno e colaborou de modo decisivo, para a consolidação de suas carreiras fora de sua pátria.

Considerou-se o teatro, em seu aspecto geral, enquanto ação de entretenimento, apesar de a aplicação generalizada desse conceito – “entretenimento” – poder suscitar algumas críticas, por não englobar um aprofundamento sobre a diversidade de gêneros teatrais. No entanto, um estudo nesse sentido, isto é, que contemplasse essa mesma variedade de formas de pensar e fazer teatro resultaria em uma análise que não é o objeto principal da pesquisa, que tem por finalidade demonstrar como o teatro português enquanto atividade cultural e popular, como um todo, se fez presente no Brasil.

Optou-se por estabelecer como critério uma sequência narrativa para uma melhor compreensão do objeto estudado. Contudo, o processo narrativo não exclui considerações importantes de análise histórica, ao contrário, as coloca dentro dessa perspectiva de linearidade obedecendo ao método escolhido. Foram utilizadas fontes essencialmente bibliográficas, sites e plataformas digitais, principalmente da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, Biblioteca Nacional de Portugal e Hemeroteca Digital de Lisboa, usadas para consultas a periódicos.

O volume de publicações brasileiras e portuguesas sobre a história do teatro luso-brasileiro no fim do século XIX ao início do XX é significativo em livros, revistas e almanaques especializados. São clássicos os produzidos por Mucio da Paixão, Lafayette Silva, Bricio de Abreu e José Galante de Sousa, brasileiros, e Sousa Bastos,

português, trabalhos na maioria escritos no fim do século XIX às três primeiras décadas do século XX, quando ainda eram vivos muitos dos personagens retratados, facilitando acesso a uma abundância de fontes documentais e orais, além do que os autores eram homens de teatro e conheciam por dentro seus bastidores. Ressalte-se também que, no caso dos livros publicados no Brasil, os autores dão ênfase aos artistas portugueses, não somente porque o fenômeno da participação portuguesa ainda se fazia presente na época de suas edições, mas porque eles reconheciam ser fundamental para a compreensão histórica do teatro brasileiro a atuação de companhias, atores, atrizes e autores portugueses.

Buscou-se também uma historiografia contemporânea, mas, apesar de importante, escassa – pelo menos essa foi a percepção do autor – principalmente no Brasil, cujos estudos baseiam-se principalmente sobre a história do teatro brasileiro sem um aprofundamento específico sobre a atuação portuguesa, diferentemente dos trabalhos produzidos em Portugal, que destacam esse intercâmbio cultural entre os dois países. Nesse aspecto, foram importantes as publicações recentes do Teatro D. Maria II da coleção “Biografias do teatro português”. Sobre as memórias dos artistas, a dificuldade de acesso aos livros foi uma realidade, pois se tratam, em sua maioria, de publicações centenárias com baixas tiragens e não reeditadas.

Quero agradecer a atenção da bibliotecária do Museu Nacional do Teatro e da Dança de Portugal, Sra. Ana Sofia Patrão, que, de maneira sempre solícita e atenciosa, atendeu a meus pedidos quanto à pesquisa, digitalização e cópia de partes de livros e documentos, além da busca no acervo de todo o material por mim solicitado para a pesquisa na biblioteca. Meus agradecimentos também ao meu orientador, professor doutor José Damião Rodrigues pelas excelentes observações durante a realização deste trabalho, fundamentais para que ele chegasse a um bom termo, e à professora doutora Alva Martínez Teixeira pela sua apreciação na defesa da dissertação, notadamente quanto às sugestões referentes a relações entre atores e de um aproveitamento das diferentes concepções de teatro com o intuito de enriquecê-lo ainda mais em aprofundamentos futuros. Agradeço também a minha esposa, Fátima, aos nossos filhos Mateus e Ingrid, e a nossa nora, Debora. Por fim, a Deus, porque sem Ele nada é possível.

2 CAPÍTULO 1: DO INÍCIO DO TEATRO EM PORTUGAL AO FIM DO PERÍODO JOANINO NO BRASIL

2.1 Primórdios do teatro em Portugal

A história do teatro em Portugal remonta ao fim do século XV e início do século XVI, notadamente em sua figura central, Gil Vicente¹, nascido provavelmente em 1465 ou 1470, em Guimarães ou na Beira, já que os registros não são conclusivos quanto a sua real localidade. Sabe-se, no entanto que, em 1502, ele se apresentou no palácio de D. Manuel e para a rainha D. Maria que acabara de dar à luz o príncipe e futuro rei, D. João III, recitando o *Auto do vaqueiro*, considerada a primeira peça teatral representada em Portugal. Mucio da Paixão², em *O teatro no Brasil*, assinala a repercussão proporcionada pela performance de Gil Vicente³

Escassas são as informações sobre a trajetória de Gil Vicente e suas atividades como ator e autor de autos teatrais, porém, sabe-se que, em 1536, escrevia sua última peça e, em 1540, já era falecido. Sua obra, contudo, só seria editada em 1562 com o título *Compilaçam de todas as obras*, publicada por seus filhos Luís e Paula Vicente. Gil Vicente pode ser considerado como o principal representante da literatura renascentista portuguesa – antecessor de Luís Vaz de Camões – e, por ter introduzido elementos populares em seus textos, influenciou fortemente a cultura popular portuguesa.

¹ Atribui-se também as origens do teatro português ao *Cancioneiro geral*, de Garcia Resende, poeta natural de Évora, publicado em 1516, reunindo uma compilação de, aproximadamente, mil poemas de vários autores escritos em castelhano/espanhol e português, incluindo o próprio Garcia Resende e Gil Vicente.

² Mucio da Paixão (1870/1926), natural de Campos de Goytacazes, no Rio de Janeiro, crítico teatral, teatrólogo, jornalista e escritor, foi um dos mais importantes historiadores do teatro brasileiro, destacando-se entre suas obras, *Espírito alheio, episódios e anedotas de gente de teatro*, de 1917 e *O Teatro no Brasil*, obra póstuma, publicada em 1936

³ A essa representação *sui generis* assistiram o rei D. Manuel, a rainha D. Beatriz, sua mãe, e a duquesa de Bragança, sua filha, que foram testemunhas do nascimento da cena lusa. Era na noite seguinte àquela em que nascera o príncipe. Estando junta a família real, entrou Gil Vicente vestido de vaqueiro e recitou o famoso monólogo; no fim, entraram várias figuras de pastores e ofereceram presentes ao recém-nascido. Como essa diversão fosse coisa inédita em Portugal, a rainha velha assaz a apreciou, e tanto que pediu ao autor para repetir a representação do monólogo nas festividades que se haviam de celebrar pelas matinas do Natal. Gil Vicente, acedendo a esse desejo da rainha mãe, escreveu um novo trabalho a que denominou de *Auto pastoril castelhano*, dando, desse modo, arras ao seu fecundo engenho e criando, sem o pressentir, o teatro popular em sua terra. (PAIXÃO, 1936, p. 15).

Duarte Ivo Cruz, em seu livro *O teatro em Portugal*, analisa os textos vicentinos:

A "Compilação" de 1562 divide a obra de Gil Vicente em farsas, comédias, tragicomédias e obras de devoção. É arbitrária esta ou qualquer outra qualificação. Mas, sem dúvida, peças escritas e representadas num ambiente e num espírito cortesão atingem, por vezes, no entrecho, no ambiente e na linguagem, uma expressão mais moderna e mais exigente, sejam comédias, ou tragicomédias, de devoção ou não (CRUZ, 2012, p. 25).

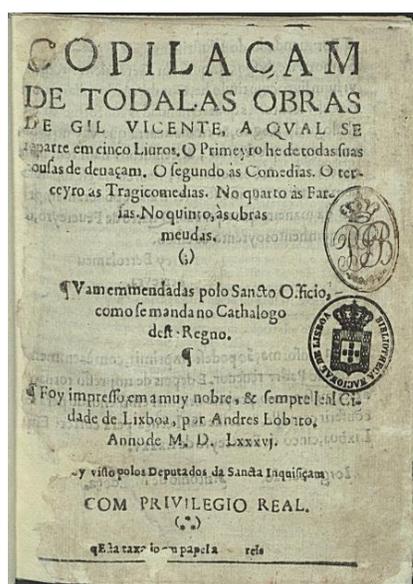


Figura 1 - Compilaçam de toda las obras de Gil Vicente a qual se reparte em cinco liuros. O primeyro he de todas suas cousas de deuaçam. O segundo as Comedias. O terceyro as Tragicomedias. No quarto as Farsas. No quinto às obras meudas. – Vam emendadas polo Sancto Officio como se manda no cathalogo deste Regno – Lixboa: por Andres Lobato, 1586

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal

Outros autores foram importantes para se compreender o processo de transição da Idade Média para o Renascimento através de sua expressão teatral em Portugal, referência que são para uma análise mais abrangente do florescimento ou da renovação cultural do período. Com características distintas, mas guardando uma relação intrínseca com seu período vivido, esses autores configuram o teatro em Portugal unindo poesia e atuação cênica, estabelecendo os conceitos que se vão consolidar nos séculos seguintes em suas diversas formas de expressão, dando uma

conotação própria e moderna do teatro português em seu processo evolutivo.⁴

Durante o reinado de D. João V (1707-1750), rei cognominado O Magnânimo, festas e celebrações tornaram-se uma prática de exercício do poder real, em que a ostentação proporcionada pela estabilização econômica, oriunda do ouro e dos diamantes encontrados nas regiões das Minas Gerais, de Goiás e de Mato Grosso, no Brasil, financiavam o fausto da Corte.

Após o seu casamento com D. Mariana de Áustria, o casal real promoveu significativas transformações introduzindo novas práticas comportamentais na Corte, em oposição à conduta de seu pai e antecessor, D. Pedro II. Entre as diversas mudanças de conduta, o teatro e a música terão um lugar destacado juntamente com outras atividades artísticas promovidas pelo rei. Em sua obra *Arquitetura e poder, o real edifício de Mafra*, António Filipe Pimentel, refere-se aos novos padrões de comportamento do reino e a intenção do monarca em renovar comportamentos com o objetivo de estabelecer novas formas de governança e aproximar Portugal das cortes europeias em esplendor e costumes. Nesse aspecto, as grandes festas e celebrações eram a maneira mais adequada de reafirmar suas intenções.

Com efeito, no período que se segue, a Corte portuguesa parece que quer acertar o passo pelo modelo europeu, assistindo-se em torno dos soberanos ao desenvolvimento de uma sociabilidade nova, em flagrante contraste com a realidade anterior. "Depois, que a rainha chegou –relata

D. António Caetano de Sousa –, comerão sempre Suas Majestades, e Altezas em público, havendo música, e instrumentos, e assistência de toda a Corte, o que continuou no anno seguinte; e neste e em outros executarão as Damas com o mayor luzimento, e acerto, muitas festas de theatro, algumas com bastidores, e tramoyas, compostas

⁴ Nessa medida, importa analisar a obra de quatro dramaturgos de indiscutível, mas heterogênea qualidade, e ter em vista, também, a realidade das obras respectivas, no que respeita ao teatro, quando integradas na obra poética de cada um deles. Importa ainda referir que o teatro foi, quase sempre, um gênero esporadicamente cultivado. Destacam-se, então, Sá de Miranda (1481-1558), de certo modo introdutor da nova estética, o mais bem preparado no ponto de vista de escola; Luís de Camões (1524 ou 1525-1580), cuja obra teatral fica aquém da qualidade inatingível da épica e da lírica; Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1563 ou 1585), cuja obra teatral vale pelo classicismo do texto, mas que ignora por completo, ou quase, as especificidades técnicas e estéticas do espetáculo. Este autor foi o único que se concentrou na obra teatral. Realçemos, finalmente, António Ferreira (1528-1569), o único que, na época, escreveu, para o teatro, uma verdadeira obra-prima, o que lhe concedeu prioridade dramaturgica. (Ob. cit., p. 34).

pelos melhores engenhos da Corte; outras fizeram os Músicos da Capella Real, em que houve algumas com muitas machinas, e mutações, com que se celebrarão os anos e outras funções Reaes". O teatro introduzia-se assim, finalmente, na existência cortesã, estimulando o convívio heterossexual no seio da classe dirigente, tal como a música, à qual incumbiria igualmente um importante papel: "No Paço – escreve Soares da Silva –, se repetem muitos dias desses festejos, e aos Domingos à noute há saraos e músicas das Senhoras; a que assistem os Reys, e a nobreza toda" (PIMENTEL, 2002, p. 84).

Quem também destaca a importância do teatro e da música na Corte joanina é Maria Beatriz Nizza da Silva, na biografia que escreveu de D. João V, ressaltando o caráter beneficente dado pelo rei no que concerne a pagamentos de artistas, pessoas carentes e de instituições reais depois de suas encenações artísticas.⁵

Apesar de, no início, apreciar as comédias, o rei, aos poucos, tornou-se refratário a elas, tolerando-as, mas incentivando-as pouco, deixando-as, mas como diversão de súditos ou dos serviçais da casa real. Contudo, destinava, anualmente, a vultosa quantia de 600\$000 ao Hospital de Todos os Santos, a fim de privar-se dos lucros das apresentações de comédias, contanto que não estivesse presente para assisti-las. No entanto, apreciava representações teatrais produzidas pelos jesuítas do Colégio de Santo Antão.

Estes ofereceram na igreja uma tragicomédia em 1709, para festejarem eles também o casamento régio e, segundo Soares da Silva, "gastaram muitos bons tostões e as pestanas nas composições dos versos, que eram todos latinos, obra do padre Manoel Ferreira, e se representou suficientemente com bastantes bastidores e cenários". (Ob. cit., p. 107).

⁵ Também no onomástico e no aniversário da rainha alguma distração havia na corte, sobretudo nos primeiros anos de casamento. Em 1709, no dia de Santa Ana, se preparou no paço um sarau "com uns retalhos de comédia alinhavados não sei por quem", segundo escrevia depreciativamente José da Costa Brochado e, em setembro, no aniversário, além do beija mão, iria realizar-se um baile e ouvir-se-ia música e no dia seguinte assistir-se-ia a uma comédia, certamente "muito mal representada", ao contrário do que ocorria em outras cortes, ainda segundo o mesmo diplomata. Quando ainda era jovem, D. João V não desdenhava as comédias. Segundo o conde de Pavolide, "assim para alívio da contínua aplicação do governo como pelos seus poucos anos, se divertia algumas vezes mandando ir a companhia de comédias representar ao Paço, na presença de Suas Majestades e Altezas e damas do Paço e outras fidalgas de fora, camaristas e oficiais da Casa". E generosamente recompensava os comediantes, que iam ao palácio real de noite, pois de dia representavam no "pátio público" do Hospital Real, ficando os pobres desta instituição com "a metade da ganância que se tira do que paga ao povo e a nobreza que vai ver as comédias (SILVA, 2006, pp. 105-106).

O teatro português do século XVIII sofreu grande influência do Movimento Arcade, iniciado em 1756, com a fundação da Arcádia Lusitana em Lisboa, seus principais expoentes eram os poetas Manuel Maria Barbosa du Bocage⁶, Antônio Dinis da Cruz e Silva⁷, Pedro Antônio Correia Garção⁸, a poetisa Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre⁹, Marquesa de Alorna, Domingos dos Reis Quita¹⁰ e Manuel de Figueiredo¹¹. Destaca-se, também, o poeta e autor brasileiro de modinhas, Domingos Caldas Barbosa, cognomine árcade de *Lereno selinuntino*, introdutor da modinha brasileira nos salões elegantes de Lisboa, responsável pela sua popularização e seu consolidador como primeiro gênero musical brasileiro de caráter urbano, tendo deixado

⁶ Manuel Maria Barbosa du Bocage nasceu em Setúbal, em 15 de setembro de 1765, e faleceu em Lisboa, em 21 de dezembro de 1805. Foi o mais importante poeta árcade português, mais conhecido por seus poemas satíricos. Esteve no Rio de Janeiro, em 1786, e envolveu-se em polêmicas com o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, 4º Conde de Figueiró, dedicando-lhe versos bajulatórios no intuito de fixar residência permanente na cidade, o que não ocorreu devido à rejeição do vice-rei a elogios. Esteve, ainda, na Índia, em Moçambique e em Macau. Foi preso pela Inquisição e, em 1790, entrou para a Academia Literária Nova Arcádia, adotando o pseudônimo de *Elmano Sadino*.

⁷ Antônio Dinis da Cruz e Silva nasceu em Lisboa, em 4 de julho de 1731, e faleceu, no Rio de Janeiro, em 5 de outubro de 1799. Bacharel em direito pela Universidade de Coimbra, fundou com outros colegas, em 1756, a Arcádia Lusitana ou *Olissiponense*, instituição que deu origem, anos depois, à Academia Literária Nova Arcádia. Nomeado desembargador da Casa de Suplicação, participou do julgamento dos condenados da Inconfidência Mineira, como o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, e os poetas Inácio José de Alvarenga Peixoto, Claudio Manoel da Costa e Tomaz Antônio Gonzaga.

Antônio Dinis da Cruz e Silva adotou o nome árcade de *Elpino nonacriense* e seu poema mais conhecido é *O hissope*, de 1768.

⁸ Pedro Antônio Correia Garção nasceu em Lisboa, em 13 de junho de 1724, e faleceu em 10 de novembro de 1772. Poeta e autor teatral, seus trabalhos mais destacados foram as peças *O teatro novo*, em que teoriza sobre aspectos da história do teatro e a comédia de costumes *A assembleia ou partida*.

⁹ Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre nasceu em Lisboa em, 31 de outubro de 1750, e faleceu em 11 de outubro de 1839. De origem nobre, acumulou os títulos de Condessa de Assumar e Marquesa de Alorna. Enclausurada como prisioneira com a mãe e a irmã, no Convento de São Felix, em Chelas, em decorrência de questões políticas de sua família, lá permaneceu por quase 20 anos e produziu a parte principal de sua obra poética intitulada *Poesias de Chelas*, porém, publicadas somente depois da sua morte, o que não impediu seu reconhecimento em vida. Casou-se com o Conde Karl von Oyenhausen-Gravenburg, em 15 de fevereiro de 1779, e depois de uma breve passagem pela cidade do Porto foi morar em Viena, Áustria, acompanhando o marido que fora nomeado, naquele país, ministro plenipotenciário de Portugal. Notabilizou-se em Viena como pintora e poeta. Retornou a Lisboa e, com a morte do marido, em 1793, morou na Espanha e na Inglaterra, retornando a Lisboa em 1815 para viver seus últimos anos.

¹⁰ Domingos Reis Quita nasceu em Lisboa, em 1728, e faleceu em 1770. Poeta bucólico que trata de temas ligados à natureza e ao campo. Sua obra foi publicada em 1766 e, postumamente, em 1781 com textos inéditos.

¹¹ Manuel de Figueiredo nasceu em Lisboa, em 1725, e faleceu em 1801. Foi o escritor português que mais escreveu peças de teatro no século XVIII. Ingressou na Arcádia Lusitana, em 1756, a convite de Pedro Antônio Garção, adotando o nome árcade de *Licíadas Cíntio*. Foi o mais expressivo representante do teatro neoclássico português.

apenas uma obra *Viola de Lereno*, publicada em 1800, depois da sua morte.

O teatro árcade português tinha como características:

paixão e o terror aristotélicos, a lógica na narrativa dramática, a austeridade, o rigor psicológico e o conteúdo educativo, nos modelos clássicos greco-romanos e portugueses. (CRUZ, 2012, p. 5).

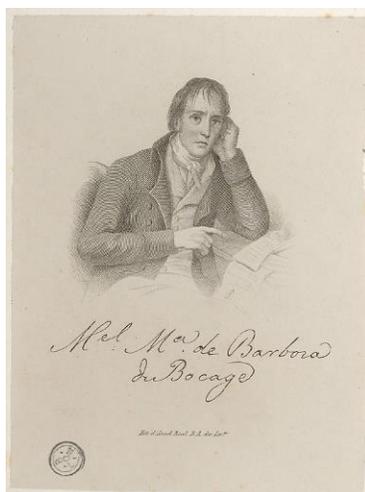


Figura 2 - O poeta Bocage

Fonte: Retrato gravado a buril e água-forte por Joaquim Pedro de Sousa

A cena teatral portuguesa, contudo, vivia um momento de crise proporcionado pela expansão da influência da música e ópera italianas que introduziram elementos à criação dos autores nacionais, gerando uma descaracterização do modelo tradicional português, na cenografia, no vestuário e na criatividade de seus artistas mais renomados. No entanto, o fator gerador da crise do teatro português, no século XVIII, foi outro.

O último golpe desferido sobre a cena portuguesa no século XVIII foi o dissolvente *elogio dramático*, gênero espúrio gerado pela mais torpe bajulação, nascido nos catres da mais ignóbil dependência. Foi esse gênero a ruína do teatro português no século atrasado, confirmam autores de boa nota e, ainda, no começo do passado século continuou essa deletéria obra a produzir seus funestos resultados pelo abastardamento do gosto do público. Quase todos os poetas do tempo tiveram de pagar o seu tremendo tributo a esse gênero bastardo, salientando-se, entre todos, Francisco Joaquim Bingre,¹² conhecido na

¹² Domingos dos Reis Brigue nasceu em Canelas, em 1763, e faleceu, em Coimbra, no ano 1856. Longevo, deixou uma vasta obra parcialmente publicada em vida, com influências do pré-romantismo.

Nova Arcádia por *Francélio Vouguense*. Os néo-arcades não limitaram a sua nefasta influência a essa degenerescência dos elogios dramáticos e dos dramas alegóricos, foram mais longe e se atiraram à tragédia declamada na melopeia elmanista. O mais legítimo representante dessa escola foi João Baptista Gomes ¹³, autor da conhecidíssima peça *A nova Castro*, tragédia em que são descritos os infelizes amores de Ignez de Castro e que, ainda hoje, é representada perante as plateias luso-brasileiras com grandes gostos de aplausos de certa ordem de espectadores (PAIXÃO, 1936, p. 27).

De todo modo, porém, o século XVIII representa o amadurecimento da atividade teatral em Portugal, criando-se os primeiros espaços públicos específicos para a atividade teatral, com a construção dos primeiros teatros como o Teatro da Ajuda, em 1739, o Teatro da Ribeira, desaparecido no terremoto de 1 de novembro de 1755, o Teatro de São Carlos, em 1783, o Teatro de Queluz, o Teatro de Salvaterra, de 1762, o Teatro do Bairro Alto, em 1733, o Teatro da Rua dos Condes, em 1750 e, no Porto, os Teatros do Corpo da Guarda, em 1762, e São João, em 1798. Esses inúmeros teatros dão uma dimensão à importância da representação cênica em Portugal, que estimula e proporciona a formação de atores que irão estabelecer bases importantes para a renovação do teatro português, no decorrer do século XIX.

¹³ João Baptista Gomes nasceu no Porto, aproximadamente em 1755, e faleceu em 1803. Sobre a *Nova Castro*, Inocêncio nos diz que “João Baptista Gomes tirou para essa composição grande partido da peça que, do mesmo argumento, escrevera Domingos dos Reis Quita, e aproveitou dela tudo quanto pode, como facilmente verá quem confrontar uma e outra. É para se admirar que ninguém de me conste fizesse até agora esse reparo, pois as imitações, na substância e na forma, são tão características e pronunciadas que logo saltam aos olhos. Já houve quem não duvidou chamar Gomes o *nosso primeiro trágico*, porém, esse conceito acusa notável parcialidade ou mui pouca inteligência e conhecimento da arte em quem a aventou. Ultimamente, há sido moda desdenhar da *Castro* e do seu autor, caindo os que assim ajuízam no extremo oposto e mostrando-se invejosos depreciadores do mérito verdadeiro contra o qual não prevalecem, de certo, os seus epigramas. Garret, que não será tido, nesse caso, como suspeito, havia o seu patricio em maior conta. Como o *Parnaso lusitano* é já hoje pouco vulgar, transcreverei aqui o que se lê no tomo I no *Bosquejo da História da Poesia Portuguesa*, à pág. LVII: “João Baptista Gomes, autor da *Castro*, mostrou nela muito talento poético e dramático. Dentre os bastos defeitos dessa tragédia sobressaem muitas belezas. Desvaira-se o *elmanismo*; desmanda-se por madrigais, quando a austeridade de Melpomene pedia concisão, força e naturalidade: perde-se em declamações, extravagava em lugares comuns, inverte a dicção com antíteses, destrói toda a ilusão com versos a miúdo sexquipedais e entumecidos: mas por meio de todas essas névoas brilha muita luz de ingenho, muita sensibilidade, muita energia de coração predados que, com o estudo da língua, que não tinha, com a experiência que lhe falecia, triunfariam ao cabo do mau gosto do tempo, e viriam provavelmente a fazer de J. B. G., o nosso melhor trágico. Atalhou-o a morte em tão ilustre carreira e deixou órfão o teatro português que, de tamanho talento, esperava reforma e abastança” (SILVA, 1859, p. 305).

2.2 Principais teatros do período colonial no Brasil

Com a mudança de capital da colônia para o Rio de Janeiro, a cidade, apesar do espaço urbano precário, tomou alguns impulsos devido à importância que passaria a ocupar. Sua população cresceria e novas formas de entretenimento passariam a fazer parte de seu cotidiano e o teatro seria uma delas e, a mais importante. Porém, é relevante salientar que desde o início do século XVIII já ocorriam na cidade espetáculos teatrais em um espaço apropriado para essa atividade, com a inauguração, em 1719, de uma “sociedade para exploração comercial de um presépio” (CAVALCANTI, 2004, p. 171), composta de três sócios, Plácido Coelho de Castro, responsável pela construção das figuras, Manuel Silveira Avila, pela pintura e instalação das peças e António Pereira, pela execução musical e pelo repertório a ser apresentado.

2.2.1 Casa da Ópera do padre Boaventura¹⁴

O padre Boaventura fundou seu primeiro teatro, A Casa da Ópera Velha, por volta de 1748 – provavelmente no mesmo edifício onde funcionava o antigo presépio desde 1719 – inicialmente com apresentação de marionetes, ou seja, bonecos em

¹⁴ Toda a bibliografia clássica sobre a história do teatro no Brasil e importantes estudos recentes informam padre Ventura. Contudo, Nireu Cavalcanti (2004, p. 172) afirma que o verdadeiro nome do proprietário do teatro era Boaventura, fundamentado em suas pesquisas e no artigo “Da identificação histórica através da biografia individual e coletiva” do genealogista Gilson Nazareth, publicado em *Brasil Genealógico. Revista do Colégio Brasileiro de Genealogia*, t. iv (4). Rio de Janeiro, 1990, pp. 10-7. A esta altura cabe perguntar: quem era esse padre Boaventura a que todos se referiam como padre Ventura? O artigo de Gilson Nazareth, além de revelar-lhe o nome completo, Boaventura Dias Lopes, fornece dados sobre sua família, os quais completei com novas informações colhidas no decorrer da pesquisa. Filho de António Dias Lopes e Maria de Souza, Boaventura nasceu no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1710, e tinha quatro irmãos: Marcelino Dias Lopes; Luiz Dias Lopes, seu testamenteiro; Clara de Souza e Manoel Dias Lopes, bacharel formado na Universidade de Coimbra e, mais tarde, padre secular. Boaventura Dias Lopes também ordenou-se sacerdote secular do “hábito de São Pedro”, em 1749, tendo levado como dotes um de seus imóveis a título de garantia patrimonial que lhe facultava a ordenação. Mesmo depois de ordenado, continuou administrando seus teatros, arrendando-os a terceiros, mas frequentando-os sempre que possível. A data de seu falecimento situa-se entre novembro de 1772 (ano em que resolveu fazer a doação de seus bens, inclusive dos teatros, a seu irmão, Luiz Dias de Souza) e abril de 1775, data em que o irmão herdeiro estabeleceu sociedade com Manoel Luiz Ferreira para gerir a Ópera Nova.

tamanhos naturais acionados por um mecanismo adequadamente preparado para lhes dar movimentos cênicos na representação. Esse teatro foi, posteriormente, arrendado a Salvador Cossino de Brito que introduziu peças com representação de atores. Espírito empreendedor, o padre Boaventura construiria outro teatro, a Casa da Ópera Nova, permanecendo sob sua administração até 1766, quando o arrendou a Luís Marques Fernandes, cujo contrato foi findo em 1772, doando o teatro, então, a seu irmão Luís Dias de Souza, com a obrigação de ele não arrendar a terceiros que não fossem da família. Luís Dias de Souza, contudo, sem contrariar totalmente o contrato, formou em 1775, uma sociedade com Manoel Luiz Ferreira, até 1778, permanecendo ele como o principal administrador do teatro até 1812 quando, então, cerrou suas portas.

Arthur Azevedo¹⁵, em crônica denominada “O teatro de Manuel Luís”, publicada no jornal *O País*, em 2 de novembro de 1905, nos dá uma noção sobre parte do repertório apresentado no teatro.

Em 1767, durante o vice-reinado do benemérito Marquês de Lavradio¹⁶, um padre por nome Ventura, brasileiro e homem de cor, abriu no Largo do Capim, a Casa da Ópera, modelada pela de Lisboa e fez aí representar todas ou quase todas as peças de Antônio José¹⁷. Esse teatro foi a primeira manifestação séria de arte dramática havida no Rio de Janeiro.

¹⁵ Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo nasceu em São Luís, Maranhão, em 7 de julho de 1855, e faleceu, no Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1908. É um dos nomes mais importantes da história do teatro brasileiro. Notabilizou-se por popularizar e consolidar o Teatro de Revista no Brasil, sendo considerado, um dos maiores autores, senão o maior, no gênero. Escritor, poeta, jornalista, crítico teatral e pesquisador, seus textos são fundamentais para se conhecer a gênese do teatro brasileiro e sua história, principalmente a partir da terceira metade do século XIX até o ano de sua morte.

¹⁶ Luís de Almeida Portugal Soares de Alarcão d’Eça e Melo Silva Mascarenhas, 2º Marquês de Lavradio e 4º Conde de Avintes, nasceu em Lisboa, em 27 de junho de 1729, e faleceu em 2 de maio de 1790. Foi o 11º vice-rei do Brasil durante o período de 4 de novembro de 1769 a 30 de abril de 1778. Era amante e defensor das artes.

¹⁷ Antônio José da Silva, poeta cômico, nascido no Rio de Janeiro no século XVIII, mas vivendo em Portugal onde gozava de grande popularidade em Lisboa, foi acusado de propagação do judaísmo, sendo condenado pela Inquisição e queimado vivo, por ordem do Tribunal do Santo Ofício. Seus autos tinham muita influência dos textos de Gil Vicente. Na Casa da Ópera, foram encenadas as peças *O labirinto de Creta*, *As variedades de Proteu*, *As guerras do Alecrim e da Mangerona*, *A vida de D. Quixote*, *O precipício de Faetonte* e *Os encantos de Medeia*, todas elas de Antônio José da Silva.

Apesar da citação do 2º Marquês de Lavradio por Arthur Azevedo, a Casa da Ópera Nova do padre Boaventura existiu desde o tempo de Antônio Álvares da Cunha, primeiro Conde da Cunha, vice-rei do Brasil, no período de 1763 a 1767, depois da transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro e o primeiro a exercer o cargo nessa cidade. Seus espaços foram descritos por Louis Antoine de Bounganville¹⁸, navegador francês que esteve no Brasil em 1767, conforme nos diz José Galante de Sousa¹⁹, em *O teatro no Brasil*.

Numa sala assaz bela, podemos ver as obras primas de Metastasio²⁰, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em traje eclesiástico (SOUZA, 1960, p. 113).

2.2.2 Teatro de Manuel Luís

Depois do incêndio da Casa da Ópera do padre Boaventura, abriu-se uma lacuna nas casas de diversão do Rio de Janeiro e a população perdeu um espaço de entretenimento que já estava enraizado em seu cotidiano e onde podia distrair-se para amenizar a modorrenta calmaria da cidade com poucas diversões. Alguma coisa precisaria ser feita e foi, então, que o barbeiro português Manoel Luís Ferreira que, em Portugal, exercia também várias atividades artísticas como dançarino, ator cômico e músico – era executante de fagote – dirigiu-se ao Marquês de Lavradio, sabedor do seu apoio às artes e sugeriu-lhe que o apoiasse na construção de um novo teatro em substituição à Casa da Ópera, o que foi prontamente aceito.

Era o Marquês de Lavradio um homem ilustrado, de ideias adiantadas, fidalgo de raça, amigo do progresso. Sabia muito bem os benefícios que o teatro viria prestar, como escola, à mortal da colônia e, por isso, se

¹⁸ Louis Antoine de Bounganville nasceu em Paris, em 12 de novembro de 1729, e faleceu em 31 de agosto de 1811. A convite de Luís XV empreendeu uma viagem ao redor do mundo em uma expedição exercendo a função de cartógrafo, naturalista e astrônomo. Publicou, em 1771, o livro *Voyage autour du monde*, em que narra a viagem e sua passagem pelo Brasil, no Rio de Janeiro.

¹⁹ José Galante de Souza nasceu em 1913, no Rio Janeiro, e faleceu em 1986. Além de estudos sobre teatro, foi o mais importante biógrafo e estudioso brasileiro da obra de Machado de Assis.

²⁰ Antônio Domenico Bonaventura Trapassi, conhecido por Pietro Metastasio, nasceu em Roma, em 13 de janeiro de 1698, e faleceu, em Viena, em 12 de abril de 1782. Foi um dos mais populares autores de óperas do século XVIII.

esforçou por lhe dar um certo incremento, para o que havia de concorrer também os seus hábitos de mundano e amigo das diversões, sem as quais deviam de se tornar assaz fastigosos os ócios que desfrutava no seu viver colonial. Tinha qualquer coisa de mecenas esse homem que cultivou a amizade e deu proteção a intelectuais como Alvarenga Peixoto²¹ e Silva Alvarenga²² (PAIXÃO, 1936, p. 76).

Qualidades à parte, o teatro era um grande negócio e Manoel Luís, conhecendo as duas faces da personalidade do vice-rei, tratou de obter não apenas a sua permissão para a construção do teatro, como ainda a sua proteção, em um jogo, portanto, onde todos ganhavam, cada qual utilizando suas armas e os métodos que tinha à disposição, sabendo manejá-las adequadamente aos seus interesses, sem melindres e, ainda, com o apoio popular.

O teatro foi erguido em frente ao palácio do Marquês de Lavradio e ele podia controlar o ritmo da construção dando-lhe todas as condições para que fosse concluído com celeridade. Finalizadas as obras, essa era a sua aparência, narrada por Ayres de Andrade²³ em *Francisco Manoel da Silva*²⁴ e seu tempo:

²¹ Inácio José de Alvarenga Peixoto nasceu no Rio de Janeiro, em 1742, poeta e bacharel em direito, formado em Coimbra. Exerceu os cargos de senador e ouvidor pela cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais. Frequentou Vila Rica (Ouro Preto) tornando-se amigo de Tiradentes e juntando-se a outros inconfidentes. Foi preso e condenado ao degredo em Angola onde faleceu, em 27 de agosto de 1792.

²² Manoel Inácio da Silva Alvarenga, poeta, músico e bacharel em direito, formado em Coimbra, nasceu em Vila Rica (Ouro Preto), em 1749. Fundou com o Marquês de Lavradio e outros intelectuais uma sociedade científica e literária. Foi um dos mais importantes e atuantes poetas de seu tempo. Simpatizante da causa dos inconfidentes mineiros, juntou-se a eles em apoio e reuniões. Preso em 1794, passou dois anos detido na Fortaleza de Santo Antônio, na Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. Contudo, teve maior sorte que os outros conjurados, sendo libertado em 1796, falecendo no Rio de Janeiro, em 1814.

²³ Ayres de Andrade Junior nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1903 e faleceu, em 26 de outubro de 1974. Musicólogo, escritor e crítico musical, foi professor do Conservatório Brasileiro de Música, diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Sala Cecília Meireles, também no Rio, além de integrar o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, do Ministério das Relações Exteriores.

²⁴ Francisco Manoel da Silva nasceu no Rio de Janeiro, em 21 de fevereiro de 1795, e faleceu em 18 de dezembro de 1865. Compositor, maestro e um dos mais renomados músicos brasileiros do século XIX. Foi nomeado por D. Pedro II, em 1841, como compositor da Imperial Câmara e, em 1842, mestre de capela. Fundou o Imperial Conservatório de Música. É o autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro, adotado oficialmente pela primeira Constituição republicana, promulgada em 1891.

Duas ordens de camarote circundavam a plateia. No fundo, o palco, um tanto acanhado. A tribuna do vice-rei ficava à direita de quem entrava, profusamente ornamentada, com cortinas de damasco e ouro, tendo na parte superior o escudo da Casa de Bragança. A sala era iluminada por arandelas e lustres de cristal. O pano de boca tinha pintura de Leandro Joaquim²⁵ (ANDRADE, 1967, p. 66).

Apesar do sucesso obtido em seu empreendimento, Manuel Luís era um personagem que despertava curiosidade e, muitas vezes, descrito com pouca simpatia, a exemplo do que dele fala José Maria Velho da Silva²⁶, em seu único e conhecido romance *Gabriela*, publicado em 1875²⁷.

No início do século XIX, fatores de ordem política iriam influir decisivamente para o desenvolvimento da arte teatral em Portugal e no Brasil. Os acontecimentos provocados na Europa depois da subida de Napoleão Bonaparte ao trono da França iriam ser decisivos para a monarquia portuguesa e sua maior colônia, o Brasil. Em 21 de novembro de 1806, a França impõe o Bloqueio Continental, que impedia o acesso aos portos a navios do Reino Unido, colocando Portugal numa situação política

²⁵ Leandro Joaquim pintor, cenógrafo e arquiteto, nasceu no Rio de Janeiro, aproximadamente em 1738, e faleceu, provavelmente, em 1798. Foi um dos mais destacados pintores brasileiros do século XVIII.

²⁶ José Maria Velho da Silva, orador, poeta e professor, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro, em 31 de março de 1811, e faleceu em 1 de junho de 1901.

²⁷ “Manoel Luís da Casa da Ópera passava pelo homem o mais perfeito e o mais gracioso na estética da mesura; todos o invejavam, ninguém o imitava... era ele de estatura um pouco acima do comum, de formas um tanto vultosas e achavascadas, de ventre proeminente, ele procurava contrair o melhor que podia, e como tinha aprendido a dançar, andava com os pés voltados em quarta posição na ordem coreográfica e procurava no andar, nos movimentos e nos gestos uma certa graciosidade que o tornava soberanamente ridículo. Quanto ao caráter, não o tinha próprio, isto é, ia-se apossando de uma parcela do caráter de cada um com quem praticava e por assimilação destes subsídios ia formando o seu; eram-lhe, porém, qualidades ingênicas a esquivança e desatenção para com aqueles que em seu bestunto reputava somenos à sua individualidade e curvar-se em preito e homenagem diante dos que lhe estavam acima; em suma, era versado na arte de saber viver; no mais, era inofensivo, tocava fagote, fazia medidas artisticamente elegantes, dançava com garbo, fundou e foi diretor da Casa da Ópera e mais tarde, no tempo do primeiro regente, chegou a moço da câmara e a coronel de milícias do quarto regimento. Se um homem destes, com tais elementos, vivesse nos tempos novos, sua ascensão iria além das proporções conhecidas. A inteligência, pelos modos, parece que não era lá grande coisa. Um dia, o pintor e cenógrafo que era o distinto artista fluminense Leandro Joaquim, tendo de preparar o teatro para uma ópera mágica em que tinha de aparecer o monte Atlas e o Jardim das Hespérides pediu-lhe os materiais necessários para fazer o dragão que guarda os pomos de ouro e Manuel Luís perguntou-lhe se os jacarés que tinham servido em outra mágica não podiam servir para o mesmo efeito! Outro dia, entrava em ensaios uma comédia nova; entre outros personagens havia um domínico. Perguntou-se lhe como devia de ir vestido este personagem; Manuel Luís, depois de pensar algum tempo, respondeu-lhe: deve aparecer de farda e chapéu armado, porque este “domínico” é naturalmente um fidalgo espanhol. Vê-se, pois, que, além do mais, possuía a faculdade inventiva, o que não é muito vulgar” (Ob. cit., pp. 64-65).

desconfortável, já que era um aliado tradicional dos ingleses. Sem poder contrariar uma aliança histórica com os ingleses e sem ceder às pressões de Napoleão, Portugal teve seu território invadido pelo General Junot, obrigando o príncipe regente D. João – já que sua mãe, a rainha D. Maria I, estava impedida de reinar por estar sofrendo das faculdades mentais – a tomar uma atitude radical que seria transferir a Corte para o Rio de Janeiro e, com isso, manter a unidade do reino em terras sob seu domínio, no Hemisfério Sul, em sua maior colônia.

Atitude arriscada e corajosa! O regente não envidou esforços para providenciar o embarque que, apesar do tumulto, acabou por se concretizar em 29 de novembro de 1807. Lilia Schwarcz, em *A longa viagem da biblioteca dos reis*, descreve a confusão que tomou conta das ruas de Lisboa, no dia do embarque da família real²⁸. Apesar da balbúrdia reinante, D. João conseguiu embarcar com toda a família – escoltada por navios ingleses – numa esquadra composta de oito naus, quatro fragatas, uma escuna e dois brigues, além de inúmeros navios particulares, estimando-se, o total embarcado, em torno de 10 a 15 mil pessoas, incluindo parte da nobreza, comerciantes, religiosos, funcionários do reino, a maioria com convidados e todos com suas respectivas famílias. Nesse mesmo dia, Junot entrava em Lisboa, mas o poder português estava no mar, rumo à construção de um novo e decisivo capítulo da sua história, que seria fundamental para seu destino e o da sua maior colônia, assim como para a monarquia portuguesa.

²⁸ “O tempo chuvoso e o lamaçal em nada ajudavam, e pelas ruas da cidade e cercanias do porto reinava o caos. Muita gente que não conseguira embarcar e os que foram até o cais para assistir a tudo de perto zanzavam aqui e ali, sem direção. Agravando ainda mais a situação, famílias de camponeses, assustadas com as notícias de que os franceses estariam se aproximando, haviam abandonado tudo. (...). Nas praias e cais do Tejo, até Belém, espalhavam-se pacotes, caixas e baús abandonados na última hora. No meio da bagunça, e por descuido, toda a prataria da Igreja Patriarcal, trazida por catorze carros, foi esquecida na beira do rio e só alguns dias depois voltou para a igreja. Carros de luxo foram abandonados, muitos sem terem sido descarregados. Houve até quem largasse a mala, embarcando de mãos vazias, apenas com a roupa do corpo. O marquês de Vagos percebeu um pouco tarde que as carruagens e os arreios da casa real haviam sido deixados para trás e, ali mesmo do convés do navio onde se acomodara e que já partia, teve tempo de expedir um aviso “em linguagem rude” para que fretassem um “iate” para transportar todo aquele equipamento para o Brasil. O tom geral era de nervosismo e desespero” (SCHWARCZ, 2002, p. 214).



Figura 3 - Chegada do príncipe D. João, da família real e da Corte à Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a missa comemorativa de seu desembarque no Rio de Janeiro. Óleo sobre tela. Armando Martins Viana. Século XX. Museu da Cidade, Rio de Janeiro

Fonte: Museu da Cidade, Rio de Janeiro.

A chegada da família real provocaria uma mudança de hábitos e costumes no Rio de Janeiro. Era preciso adequar à cidade uma infraestrutura que ela não tinha, apesar de ser a capital da colônia. Moradores foram desalojados de suas casas, ruas tiveram que ser calçadas, prédios foram construídos para comportar a burocracia do reino, pois, afinal, o que estava se passando não era uma visita de caráter oficial, mas sim, uma mudança de praticamente toda a estrutura de governança que se concentrava em Lisboa. A população eufórica, num primeiro momento, ficou atônita e apreensiva porque parte dela se viu desalojada de suas propriedades para abrigar os novos moradores que passaram a ter prioridade. Casas foram marcadas com as iniciais PR para sinalizar que teriam de ser desocupadas e o infortúnio daqueles que tiveram de ceder logo prosperou um espírito de indignação, sarcasmo e o PR foi popularizado como “ponha-se na rua”, um modo de a população expressar sua insatisfação com o arbítrio cometido. A cidade do Rio de Janeiro não estava preparada para receber uma comitiva dessa envergadura, principalmente sem prazo definido para retornar a Portugal. Era preciso, portanto, dotá-la dos equipamentos necessários a sua nova realidade e, além dos investimentos realizados no campo administrativo – que foram fundamentais para estabelecer, no Brasil, uma estrutura mínima para o governo do território. As atividades lúdicas do príncipe regente, um amante do teatro e da música,

foram estimuladas para reproduzir, dentro das necessidades do momento, os hábitos culturais da monarquia e D. João não descuidou de realizá-la, proporcionando, no caso específico do teatro, um passo decisivo para artes cênicas no Brasil, com a colaboração de nativos e artistas portugueses, contribuindo para o aperfeiçoamento do seu teatro profissional com a infraestrutura essencial a fim de satisfazer as demandas reais e dotando o país dos instrumentos necessários para a consolidação desse importante segmento da atividade cultural.

O único teatro existente no Rio de Janeiro era o de Manuel Luís que, mesmo sendo um personagem controverso, exercia influência na sociedade local e era uma pessoa de recursos, morando numa das melhores casas da cidade, o que facilitava seu trânsito com a elite política. Com a chegada da Família Real e o corpo burocrático da Coroa, ele fez reformas em seu teatro visando atrair os ilustres visitantes, principalmente o príncipe regente, que sabia ser um admirador das artes. Remodela o fundo do teatro, constrói acima dos camarotes uma galeria para os servidores do paço, rededeca a sala principal dotando-a de mais luxo e iluminação, solicita a Leandro Joaquim um novo pano de boca, representando a baía da Guanabara com Netuno e seu tridente puxando seu carro escoltado por deuses, cavalos marinhos, tritões e sereias. Aumenta o elenco de artistas contratados e renova a orquestra incorporando músicos portugueses que haviam chegado com a Corte.

O viajante e comerciante inglês, John Luccock, quando esteve no Brasil, descreveu, em sua obra *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma residência de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*, o teatro de Manuel Luís, porém não gostando muito do que viu. Decerto, apesar das reformas empreendidas, o teatro deveria obedecer ao padrão arquitetônico da época, de certo modo aparentando bom gosto interno, mas, com certeza, sem o luxo e o esplendor dos teatros europeus, o que causou o seu descrito descontentamento.

Entre os locais de divertimento público e recreação de uma cidade grande, o teatro, em geral, ocupa o lugar mais importante... O teatro se acha situado rente ao Paço e é uma casa miserável, apertada e sombria. Por dentro sua forma é oval, tendo numa das extremidades o palco e na outra o camarote real que ocupa toda a parede norte do edifício. Outros com o ar livre, e quente a mais não poder, estendem-se

em redor dos lados, munidos pela frente de um gradeado de rótula, bizarramente pintado. A plateia é dividida em duas partes: a que fica de frente do camarote real possui tamboretas, com uma trave de encontro à qual podem descansar os ombros; a que fica por detrás desta e por baixo do camarote real é separada por um baluarte e a parte do auditório que ali fica tem de ouvir de pé. O recinto é iluminado com candeeiros de estanho fixados aos pilares que sustentam os camarotes e por um candelabro de madeira com braços de estanho. A cena e as decorações correspondem exatamente a este mobiliário. Por todos os cantos da casa, bem como em todas as avenidas que para ela conduzem, acham-se postadas sentinelas de baioneta calada. (LUCCOCK, 1942, p. 60).

Manuel Luís aproxima-se do regente, conquista-lhe a confiança e seu teatro, por determinação real, passa-se a chamar Teatro Régio, portanto, ele era uma pessoa que não passava despercebida e atraía para si os mais diversos olhares sobre sua personalidade, entre eles a do comerciante baiano, residente no Rio de Janeiro, Francisco Joaquim Alves Branco Muniz Barreto que, em um dos trechos de uma carta endereçada a seu conterrâneo Manuel Ignácio da Cunha Menezes²⁹, faz observações sarcásticas acerca do empresário teatral e críticas à sociedade da época.

Vamos aos hábitos: já se não querem no Rio, agora tudo é comendador, há casaca e farda onde não cabe mais nada; são verdadeiramente taboetas de ourives, cheias de placas; finalmente é comendador um Manuel Luís que no governo do Lavradio tocou fagote em um regimento e no teatro foi alcoviteiro do mesmo Lavradio; e no governo do conde de Rezende era capitão de ordenanças e o seu bobo na ocasião de tomar o café depois do jantar e, além de comendador, é brigadeiro e moço da Câmara e apesar de tudo ainda é empresário e dono do teatro e em dias de benefício ainda quando há motim por bilhete, ele aparece a dar as providências e ouve chufa tremendíssima. Deste lote há muitos comendadores que ainda vão à Alfândega ajudar os seus caixeiros a procurar fardos; tudo aquilo que se respeitava e com que se premiava as pessoas de alta nobreza e aqueles que se punham próximos a essas pessoas, pelos seus relevantes serviços, está muito

²⁹ Manuel Ignácio da Cunha Menezes nasceu em Salvador, em 13 de setembro de 1779, falecendo no Rio de Janeiro, em 15 de janeiro de 1850. Foi comandante da Guarda Nacional, vereador, vice-presidente da Província da Bahia e senador do Império de 1829 a 1850. Recebeu os títulos de Comendador da Imperial Ordem do Cristo, Imperial Ordem da Rosa e de Visconde do Rio Vermelho, além de ser sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

ridicularizado; daqui vêm aparecerem imensos pasquins como o da porta da casa do Sr. Manuel Luís, que vai transcrito:

Quem desejar
Ser comendador
Toque fagote
Ou seja, tambor.³⁰

Apesar dos esforços de seu dono e da condição de ser o único teatro do Rio de Janeiro, o teatro de Manuel Luís encerrava suas atividades abrigoando o prédio sucessivamente outras funções como residência dos empregados do Paço, agência da Estrada de Ferro Pedro II, Inspetoria Geral das Terras e Colonização, depósito dos Correios e Telégrafos, estação do Corpo de Bombeiros, até ser demolido, em 1903.

2.2.3 Real Teatro de São João

Mesmo tendo cumprido bem sua função, o teatro de Manuel Luís estava longe de ser um espaço adequado à suntuosidade e ao luxo dos palcos que a Corte portuguesa estava acostumada a frequentar na Europa, – daí, talvez, não ser exagerada a frustração do viajante inglês John Luccock quando o visitou. Portanto, era necessário, edificar um teatro no Rio de Janeiro que atendesse a importância que a cidade adquiriu e as exigências da Família Real e de todo o organismo funcional da monarquia, ministros, secretários, demais funcionários e a nobreza que se estabeleceu na cidade. Outro personagem de destaque surge, então, como protagonista do novo teatro, que seria denominado Real Teatro de São João.

Fernando José de Almeida era um português que chegou ao Rio de Janeiro como cabelereiro do vice-rei Fernando José de Portugal e Castro, agraciado

³⁰ O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro realizou um concurso em 1906 para premiar a melhor memória do período joanino com documentos referentes à proximidade da partida de Lisboa e a chegada e permanência da família real no Rio de Janeiro, com divulgação pelo jornal O País. O jornal informa, então, em sua edição de 15 de julho, que “um leitor e amigo do País, residente na Bahia, ilustre sabedor da nossa história, possui uma preciosa coleção de autógrafos, entre os quais algumas cartas, que se referem aos preparativos da viagem, a partida e a estadia de D. João VI no Brasil. “Como possam interessar – escreve- nos ele – aos que pretendam concorrer ao prêmio que oferece o Instituto Histórico Brasileiro a melhor memória apresentada sobre esse período, ofereço ao País a cópia junto, prometendo enviar outras, podendo garantir que procurarei melhor anotá-las apesar do pouco tempo, que me sobra pra distrair sobre assuntos dessa natureza”.

posteriormente com o título de Marquês de Aguiar³¹. Com bom trânsito entre autoridades, Fernando José de Almeida, conhecido também como Fernandinho, tornou-se amigo do príncipe regente e, ambicioso e com espírito empreendedor, percebeu que o encerramento das atividades do teatro de Manuel Luís era uma excelente oportunidade que se abria para suprir uma lacuna nas artes e nos espetáculos no Rio de Janeiro. Imbuído desse intuito, elaborou um ambicioso plano para construir um teatro na cidade com o requinte que a capital merecia e de acordo com as exigências da Família Real. O projeto de Fernandinho consistia em arrecadar recursos de comerciantes abastados do Rio de Janeiro, constituindo uma sociedade de cotas, sendo ele apenas o mediador, mas beneficiário final, haja em vista que os financiadores não estavam dispostos a aparecer no negócio por pruridos de conservadorismo que vigia sobre certas atividades ligadas ao teatro e à música. Fernando José de Almeida foi, portanto, um empreendedor arguto bem sucedido no tempo da colônia e tanto ele quanto o Brasil ganhariam com sua esperteza e seu senso de oportunidade.

A primeira atitude, no entanto, era adquirir um terreno com boa localização para a construção do teatro, e o local escolhido foi em frente à igreja da Lampadosa, cujos detalhes da negociação foram descritos por Manuel Duarte Moreira de Azevedo³².

Pertencendo a Beatriz Anna de Vasconcelos, filha de José de Vargas Pizarro, todo o terreno compreendido hoje entre as ruas da Conceição e São Jorge, Praça Tiradentes e Rua Senhor dos Passos, resolveu o Senado da Câmara em 1780 tomar uma parte dessa área para rocio e feira de cavalos, bois, carneiros e mais animais. D. Beatriz exigiu uma indenização pelos seus terrenos, não a obtendo, porém. Havia então na cidade, em cada semana, uma feira de fazendas, no Largo da Sé, hoje do Rosário, e outra de móveis, escravos e diversos animais na Praça da Sé Nova, hoje Largo de São Francisco de Paula. Ficando sem serventia o terreno que servira de feira de animais, alcançou-o Fernandinho para

³¹ Fernando José de Portugal e Castro nasceu em Lisboa, em 4 de dezembro de 1752 e faleceu no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1817. Foi governador da província da Bahia de 1788 a 1801; vice-rei do Brasil de 14 de outubro de 1801 a 14 de outubro de 1806; com a chegada da Corte ao Brasil, foi nomeado ministro da Guerra e dos Negócios Estrangeiros, presidente do Real Erário e membro do Conselho da Fazenda.

³² Manuel Duarte Moreira de Azevedo nasceu em Itaboraí, estado do Rio de Janeiro, em 1832, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1903. Médico, professor, advogado, escritor e historiador, foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, deixando uma profícua obra intelectual.

nele edificar o teatro que projetava. Era pantanoso esse chão, e do lado da igreja da Lampadosa via-se um cruzeiro de pedra, por ter ali havido um cemitério (AZEVEDO, 1877, vol. 2, p. 142).

Resolvidos os trâmites das negociações encaminhadas, faltava o documento final, a autorização de D. João para oficializar a construção do teatro, e ela foi emitida em 28 de maio de 1810.

Fernando José de Almeida fez um excelente negócio, recebeu juros dos investimentos feitos, tornou-se dono do teatro com todo seu mobiliário e demais pertences, ficando liberado de qualquer tipo de imposto e poderia, ainda, dispor do material utilizado para a construção da nova Sé, que vinha se arrastando há anos e nunca foi concluída.

O projeto foi realizado e a obra acompanhada por João Manuel da Silva, militar de carreira promovido a coronel, em 1818, e a brigadeiro em 1819, e que viria a ocupar destacados cargos como inspetor do Real Corpo de Engenheiros, diretor do Real Arquivo Militar e nomeado governador de Moçambique em 1821. O teatro tinha capacidade para 1.020 pessoas na plateia e quatro categorias de camarotes obedecendo à seguinte classificação: 112 de primeira classe e 28 de segunda, terceira e quarta classes.

O projeto arquitetônico com sua volumetria dominava a paisagem e enobrecendo o Largo do Rossio, obedecendo ao estilo da cena italiana, seguia hierarquicamente os espaços internos do edifício teatral, separando os limites entre o palco e a plateia, com sua forma aproximada de ferradura, apresentando a curvatura dos balcões em forma de “U” alongado, definindo os *foyers*, o proscênio e o fosso da orquestra. Seguindo o modelo de arquitetura teatral europeia, o teatro possuía um pórtico ao corpo frontal do edifício, para proteção dos espectadores que chegavam de carruagem. Um estilo de fachada próprio para um teatro de grande importância cultural e social. “Na frente do teatro tinha apenas um único andar, havendo, porém, sobre as três janelas do centro, outras três de peitoril muito pequenas; no friso estava escrita a data de 1813 com caracteres romanos”³³ (DIAS, ob. cit., p. 71).

A construção durou três anos ficando concluída em 12 de outubro de 1813 e noticiada com destaque na *Gazeta* do Rio de Janeiro, no dia 16 do mesmo mês.

³³ Apud, Henrique Marinho, O teatro brasileiro, 1904, p. 20

Terça feira, 12 do corrente, dia felicíssimo por ser o natalício do Sereníssimo Senhor D. Pedro de Alcântara, Príncipe da Beira, se fez a primeira representação no Real Teatro de S. João, a qual S. A. R. foi servido honrar com s sua Real presença e a da sua Augusta Família. Este teatro, situado em um dos lados da mais bela praça desta Corte, traçado com muito gosto e construído com magnificência, ostentava naquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela presença já mencionada de S. A.

R. e pelo imenso e luzido concurso da nobreza e das outras classes mais distintas, mas também pelo aparato de formosas decorações e pela pompa do cenário e vestuário. Começou o espetáculo por um drama lírico, que tem por título *O juramento dos Numes*, composto por D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho³⁴ e alusivo à comédia que se devia seguir. Este drama era adornado com muitas peças de música de composição de Bernardo José de Souza e Queiros³⁵, mestre compositor do mesmo teatro, e com danças engraçadas nos seus intervalos. Seguiu-se a aparatosa peça intitulada *Combate do Vimieiro*. A iluminação exterior do teatro, ordenada com esquisito gosto, realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J. P. R. alusivas ao Augusto Nome do Príncipe Regente Nosso Senhor, cuja mão liberal protege as artes, como fontes perenes de riqueza e da civilização das nações.



Figura 4 - Real Teatro de São João

Fonte: Jean Baptiste Debret

³⁴ Gastão Fausto da Câmara Coutinho nasceu em Lisboa, em 19 de dezembro de 1772 e faleceu em 23 de junho de 1852. Poeta, capitão de fragata da Armada Nacional, Bibliotecário da Biblioteca da Marinha, e Cavaleiro da Ordem de Cristo. A estrutura poética do libreto de *O juramento dos Numes* foi criticada por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, redator do jornal *O Patriota* questionando a estrutura do libreto por achá-la inadequada não obedecendo às regras tradicionais de um drama.

³⁵ Bernardo José de Souza Queiros nasceu em Lisboa, em 1765, e faleceu, no Rio de Janeiro, em 1837. Foi um dos mais destacados músicos brasileiros na transição dos séculos XVIII e XIX. A ele atribui-se a primeira ópera completa composta e executada no Brasil.

A predileção de D. João pelo teatro era notória e, mesmo que viesse a dar contribuições significativas às outras formas de arte, com a construção do Real Teatro, sua visita a espetáculos era constante, seja em momentos festivos ou simplesmente para apreciar uma peça em cartaz. Por outro lado, os artistas que faziam a cena teatral no Rio de Janeiro prestavam-lhe homenagens não somente devido a sua importância como príncipe regente e, posteriormente rei, mas como um amante e incentivador do teatro, valorizando artistas e todo o corpo de profissionais envolvidos na sua realização. O teatro com a presença real transformava-se em luxo, esplendor, era uma festa!

E o teatro seria diversão frequente da família real. Nos dias de gala, D. João, sua esposa e filhos compareciam ao local e, nessas ocasiões, o interior do São João era revestido de sanefas de seda, grinaldas de flores, arandelas, lustres e na tribuna real eram dispostas cortinas de veludo franjadas de ouro. O casal real, que ganhava um elogio dramático no princípio de cada espetáculo, surgia ainda representado no novo pano de boca que homenageava sua chegada à Baía do Rio de Janeiro. Por sua vez a plateia esmerava-se nas vestimentas, com os fidalgos ostentando comendas e as damas altos toucados entrelaçados de pérolas, pedras preciosas e por vezes coloridas penas. Antes de se iniciar a função, os espectadores se dividiam em quatro ordens de camarotes, que acomodavam um total de 1.020 pessoas (SCHWARCZ, 2011, p. 226).

2.2.4 Teatro São João em Salvador

Durante as obras do Real Teatro de São João, ocorria em Salvador, Bahia, primeira capital do Brasil, a construção do Teatro São João, maior que o do Rio de Janeiro e o mais imponente da época colonial, com capacidade para duas mil pessoas. A ideia da construção do teatro foi concebida, em 1806, por D. João de Saldanha da Gama Mello Torres Guedes de Brito³⁶, 52º governador da Bahia, deixando a obra inacabada por ter falecido em Salvador, em 24 de maio de 1809. Em 1810, assumiu o governo D. Marcos de Noronha e Brito³⁷ que, entre outras realizações, deu

³⁶ D. João de Saldanha da Gama Mello Torres Guedes de Brito nasceu em Santos Velho, em 4 de dezembro de 1773. 6º Conde da Ponte, governou a Bahia de 1805 a 1809.

³⁷ D. Marcos de Noronha e Brito, 8º Conde dos Arcos, nasceu em Lisboa, em 7 de julho de 1771 e faleceu em 1828. Foi o último vice-rei do Brasil exercendo o cargo no período de 1806 a 1808. Com a chegada da família real, foi nomeado governador da Bahia, deixando um grande legado de realizações, como a criação da Biblioteca Pública, da Associação Comercial, inaugurando o Teatro São João e a primeira tipografia da província.

prossequimento às obras do teatro, inaugurando-o em 13 de maio de 1812, data do aniversário de D. João, portanto, meses antes do Real Teatro de São João do Rio de Janeiro. A festa de inauguração foi notícia de destaque na edição do jornal *A Idade do Ouro no Brasil*³⁸, edição 39, de 15 de maio de 1812.

No dia 13 do corrente celebrou-se aqui, com todas as formalidades do estilo, o ditoso aniversário de S. A. R. Enquanto durou esta brilhante cerimônia tudo respirava magnificência e alegria; e este dia que é por si mesmo grande, ainda se tornou maior e mais glorioso para a Bahia por ser a época da abertura do novo Teatro de São João, ereto na Praça Nova de São Bento com gosto e magnificência verdadeiramente asiática. O Excelentíssimo Senhor Conde dos Arcos apressou esta grande obra com o não esperado sucesso e se o seu digno antecessor lhe tinha tirado a glória de inventar, Ele tirou-lhe a glória de perfazer e consumir um tal monumento do gosto público, menos difícil no seu desenho, que na sua consumação, maiormente em um tempo tão estéril dos meios que as obras públicas exigem. Não seria temerário quem apostasse, que tal teatro se não abria no dia mencionado. Assim se reuniu no mesmo dia o Culto do nosso Augusto Regente e o Culto das artes agradáveis, que Ele ama e protege; e os votos desta cidade inteira são que Ele viva e reine com espírito de sabedoria e de brandura promovendo a agricultura, o comércio, a indústria, e prosperando a sorte do povo, que por isso mesmo o adora. Na abertura do teatro compareceu a maior e mais luzida assembleia que se pode ajuntar nessa cidade e toda com sentimentos de gratidão e ar de sincera jucundidade rendeu brilhante homenagem à solenidade do dia, à majestade do edifício, e à incansável atividade do Excelentíssimo Governador³⁹.

³⁸ *A Idade do Ouro no Brasil* foi o primeiro jornal a circular na Bahia, desde 14 de maio de 1811 até 11 de fevereiro de 1823, fundado e dirigido por Manuel Antônio da Silva Serva, nascido em Cerva-Vila Real de Trás os Montes e falecido em Salvador, em 1819. Foi dono da primeira tipografia da Bahia, a segunda do Brasil. Com o apoio do Conde dos Arcos, conseguiu recursos para adquirir em Londres um prelo e, além de publicar o jornal, fundou a primeira editora baiana editando a revista *Variedades*, em 1812, a primeira revista brasileira. Ao todo, publicou 176 livros, considerado um dos mais importantes acervos documentais sobre os últimos anos da colônia e da história da imprensa no Brasil.

³⁹ O Teatro São João da Bahia desapareceu num incêndio ocorrido em 6 de junho de 1923. A sua única peça conservada é uma coroa imperial de grandes dimensões entalhada em madeira – executada em torno de 1830 por um escultor baiano chamado Roque – que ficava fixada na parte central superior da boca de cena, que foi retirada em 17 de novembro de 1889, em virtude da Proclamação da República, e hoje se encontra exposta no salão nobre do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.



Figura 5 - Teatro São João – Salvador/Bahia

Fonte: Litografia de Bachelier

2.3 Legado cultural do período joanino no Brasil

Com a morte de D. Maria I, em 20 de março de 1816, seu filho e regente seria coroado em 6 de fevereiro de 1818 com o título de D. João VI. A estadia de D. João VI no Brasil foi profícua para as artes do país, pois, além do estímulo ao teatro, valorizou a arte musical a qual, no seu período, foi marcada por dois grandes personagens: o brasileiro José Maurício Nunes Garcia⁴⁰ e o português Marcos Portugal⁴¹. O período joanino também foi responsável pela implantação da Biblioteca Nacional com um magnífico acervo trazido de Portugal e ampliado no Brasil, a criação da Imprensa

⁴⁰ José Maurício Nunes Garcia era padre e músico, nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1767, e faleceu em 18 de abril de 1830. Organista e excelente compositor, foi um dos mais importantes músicos brasileiros, sendo sua obra, preponderantemente de caráter religioso, de grande valor. Foi mestre de Capela da Catedral do Rio de Janeiro e depois da chegada da família real, foi indicado por D. João para ser diretor de música da Capela Real e condecorado com a Ordem de Cristo.

⁴¹ Marcos António da Fonseca Portugal nasceu em Lisboa, em 24 de março de 1762, e faleceu no Rio de Janeiro, em 17 de fevereiro de 1830. Compositor e organista foi, em seu tempo, um dos mais importantes músicos portugueses. Chegou ao Brasil em 1811 a convite de D. João e nomeado compositor oficial da Corte. Vaidoso, rivalizou com José Maurício, sem, no entanto, a preocupação deste com qualquer disputa. No protagonismo da cena musical do Rio de Janeiro, contudo, o mérito de Marcos Portugal é incontestável, deixando uma obra relevante com aproximadamente 40 óperas e inúmeras peças sacras.

Régia, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e a contratação de pintores e demais artistas franceses para dar uma fisionomia pictórica ao Brasil, e estímulo nas áreas de pesquisa científica, arquitetura, escultura e música, destacando-se Joachim Lebreton⁴², Jean Baptiste Debret⁴³, Nicolas Antoine Taunay⁴⁴, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny⁴⁵ além do músico austríaco Sigismund Neukomn⁴⁶.

No Brasil, contudo, ficava a impressão que o retorno do rei sinalizava que o país poderia retornar à condição anterior de subalternidade total e era, então, o momento preciso para estabelecer sua autonomia.

D. João VI deixara Pedro como príncipe regente no Brasil que tinha plena consciência dos problemas políticos que o pai enfrentaria em Portugal, mas também a noção exata do que era necessário e importante para o Brasil. Embora se sentisse

⁴² Joachim Lebreton nasceu em Saint-Méen-le-Grand, em 1760, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1819. Professor, exerceu os cargos de administrador das Belas Artes do Ministério do Interior da França, membro do Instituto de France e condecorado com a Légion d'honneur. Com a restauração francesa, foi exonerado de seus cargos e com a proteção de D. João VI veio ao Brasil convidado para chefiar uma missão artística.

⁴³ Jean Baptiste Debret nasceu em Paris, em 18 de abril de 1768 e faleceu em 28 de junho de 1848. Pintor e desenhista, foi o responsável por retratar a Corte no Rio de Janeiro, além dos aspectos sociais da cidade, sua população e seus costumes. Graças a seu trabalho, temos o mais importante registro pictórico do período joanino, registrado no seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicado em Paris de 1834 a 1839 com 153 gravuras e textos explicativos. Permaneceu no Brasil depois da independência ocupando os cargos de professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes (que substituiu no título a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios), no período de 1826 a 1831, quando retornou à França.

⁴⁴ Nicolas Antoine Taunay nasceu em Paris, em 10 de fevereiro de 1755, e faleceu em 20 de março de 1830. Pintor, deu significativa contribuição à missão francesa no Brasil, pintando a natureza e as paisagens do Rio de Janeiro, dando início ao surgimento e desenvolvimento da pintura paisagística brasileira.

⁴⁵ Henri Victor Grandjean de Montigny nasceu em Paris, em 15 de julho de 1776 e faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de março de 1850. Advogado e arquiteto, profissão em que se notabilizou, atuando no Brasil com poucas, mas significativas obras, todas no Rio de Janeiro, como a construção do edifício da Praça do Comércio, atualmente Casa França Brasil, nos anos 1819 a 1820; a Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, demolida em 1938; sua casa no bairro da Gávea, pertencente atualmente à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e um chafariz, hoje preservado no Alto da Boa Vista. Inaugurou, na Academia Imperial de Belas Artes, o curso de arquitetura no Brasil, sendo considerado um dos principais responsáveis pela consolidação do estilo neoclássico no Brasil.

⁴⁶ Sigismund Neukomn nasceu em Salzburg, na Áustria, em 10 de julho de 1778 e falecendo, em Paris, em 3 de abril de 1858. Músico, foi aluno em Viena de Joseph Haydn, depois de uma temporada na Rússia a convite da Czarina Maria Fiodorovna que o nomeou mestre de Capela, em São Petersburgo. Em 1810, fixou-se em Paris e, em 1816, integrando a comitiva do Duque de Luxemburgo, embaixador no Rio de Janeiro, foi convidado pelo Conde da Barca, Antônio de Araújo e Azevedo, ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, a permanecer no Brasil. Entusiasmou-se com o padre José Maurício Nunes Garcia, sendo um grande divulgador e admirador de sua obra; introduziu, no Brasil, as obras de Joseph Haydn e Wolfgang Mozart; foi professor do então príncipe D. Pedro, sua esposa Leopoldina e de Francisco Manuel da Silva, um dos mais importantes músicos do Brasil, autor da melodia do Hino Nacional Brasileiro, retornando a Paris em 1821.

naturalmente dividido entre Portugal e Brasil, não considerou esse detalhe fundamental como empecilho para o tamanho da responsabilidade e da decisão que teria de tomar e, se algum conforto havia nessa complicada situação política em que estava em jogo o poder de uma nação e o provável surgimento de outra, era o fato de que tinha o apoio do pai para agir conforme suas convicções quando o momento adequado se fizesse presente. Foi esse o clima que D. João VI deixou no Brasil quando partiu e chegou a Portugal em 3 de julho de 1821.

O clima em Portugal continuava preocupante e o rei, ao desembarcar, tinha noção exata do que iria enfrentar, sendo um dos principais fatores uma nova constituição que fora requerida pelas cortes, contendo, entre seus pressupostos, o retorno do Brasil à situação de subalternidade em relação a Portugal, sabendo o rei que essa condição desagradaria às lideranças políticas brasileiras, incluindo seu filho.

As notícias da intenção das cortes portuguesas chegaram ao Brasil, a unidade do reino estava ameaçada e a separação tornava-se inevitável diante do cenário político, culminando com o Grito do Ypiranga, proclamado por D. Pedro I, em 7 de setembro de 1822. Com a independência do Brasil, D. Pedro foi declarado imperador, entronizado em 12 de outubro e, em 1 de dezembro, estavam abertas as negociações para a separação definitiva, que envolveria interesses políticos e financeiros de ambas as partes. Foi instalada uma Assembleia Constituinte, em maio de 1823, outorgando-a em 1824. O Brasil pagou um custo financeiro alto pelo reconhecimento, mediado pelos ingleses em um documento denominado *Conta dos objetos que Portugal teria direito a reclamar do Brasil*, que incluía equipamentos, navios de guerra, pratas, fretes das embarcações que conduziriam as tropas portuguesas a Lisboa, soldo dos oficiais, artilharia e a venda da Biblioteca num total de 18 mil contos de réis. Por fim, Portugal reconheceria definitivamente a soberania brasileira, em 29 de agosto de 1825. D. Pedro I permaneceria no Brasil como imperador até 7 de abril de 1831 abdicando o trono em favor de seu filho D. Pedro II, quando retornaria a Portugal assumindo o trono como D. Pedro IV, cargo que estava interinamente ocupado pela infanta Isabel Maria, depois da morte de D. João VI, em 9 de março de 1826. No palácio de Queluz, em 24 de setembro de 1834, falece D. Pedro I, IV de Portugal.

3 CAPÍTULO 2: CONSOLIDAÇÃO DO TEATRO PORTUGUÊS NO BRASIL

A inauguração do Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, e do Teatro São João, em Salvador, daria um grande impulso às artes dramáticas no Brasil com a vinda de companhias estrangeiras ao país, principalmente portuguesas, francesas e italianas, desenvolvendo o entusiasmo da população pelo teatro, além de criar condições para a formação de técnicos, cenógrafos, ensaiadores, compositores, libretistas e toda a categoria dos profissionais que dão suporte à arte do espetáculo. O Brasil entrava, ainda que modestamente, no circuito internacional de teatro e era visto como um país de oportunidades para atores, atrizes, companhias e empresários teatrais estrangeiros, cujo resultado seria promissor para todos os envolvidos, principalmente depois da construção de novos teatros no Rio de Janeiro e os Teatros União em São Luís – atualmente Arthur Azevedo (1815) –; Santa Isabel em Recife (1850); Teatro São Pedro em Porto Alegre (1858); Teatro São José em São Paulo (1864); Teatro da Paz em Belém (1869), que se tornaram as principais praças do país no século XIX. No entanto, o Rio de Janeiro seria a principal porta de entrada dos artistas e das companhias estrangeiras para atuarem e se estabelecerem no Brasil.

3.1 1ª fase – 1813 a 1850

Para celebrar a inauguração do Real Teatro de São João, contratou-se a primeira companhia portuguesa estruturada para atuar no Brasil, liderada pela artista Mariana Torres⁴⁷, uma das mais conceituadas atrizes de Portugal. A Companhia de Mariana Torres compunha-se dos artistas Estela Joaquina de Moraes Paiva, Maria Amália da Silva, Maria Cândida de Souza, Antônio José Pedro, Domingos Botelho, José Evangelista e Vitor Porfírio de Borja⁴⁸. Mariana Torres retornaria ao Brasil, em 1819, permanecendo até 1822; porém, alguns componentes de sua companhia ficariam no

⁴⁷ Mariana Torres foi uma das maiores atrizes cômicas e dramáticas do século XIX. Um de seus mais destacados papéis foi na peça Catarina II Imperatriz da Rússia, no Teatro do Salitre, em Lisboa.

⁴⁸ Vitor Porfírio de Borja foi um dos mais longevos atores portugueses, atuando de 1771 a 1852. Destacou-se como um dos mais notáveis artistas do fim do século XVIII e início do XIX. Bocage o prestigiou com um diálogo que escreveu, em 1805, para que o recitasse em teatro. Faleceu no Rio de Janeiro.

Brasil, como António José Pedro e Vitor Porfírio de Borja.

O Real Teatro de São João foi o palco principal onde se celebraram acontecimentos marcantes da história do Brasil, a exemplo do grande espetáculo, em dezembro de 1822, depois da coroação de D. Pedro, e outro, posteriormente à outorga da primeira Constituição, em 25 de março de 1824, data em que, coincidentemente, o teatro entraria em nova fase de sua história marcada por uma tragédia que determinaria seu destino a partir de então.

Depois do espetáculo em homenagem à Constituição, com a presença D. Pedro I, em que se executou o Hino Constitucional por ele composto e regido por Marcos Portugal, alguns funcionários permaneceram para a arrumação, limpeza e organização dos cenários, quando um incidente com um deles provocou um incêndio ao encostarem-se as cortinas nas tochas de luz que ainda permaneciam acesas.

Dentro de pouco tempo, tomando proporções assustadoras, o incêndio lavrava por todo o edifício que em breve ficou reduzido a um montão de escombros, não obstante os esforços empregados pela maruja de duas fragatas francesas que estavam ancoradas no porto, para apagar a fantástica e formidável fogueira. De pé ficaram apenas as quatro paredes do edifício. O povo aglomerou-se no largo para assistir aos trabalhos de extinção, e entre a massa esteve o imperador que voltou de São Cristóvão assim que teve a notícia do sinistro clarão que se divisava de todos os recantos da cidade (PAIXÃO, 1936, p. 118).

A tragédia que se abateu sobre o Real Teatro São João consternou toda a cidade que se viu privada de sua mais importante casa de espetáculos. Não obstante, o mais prejudicado foi seu proprietário Fernando José de Almeida que viu todo o seu sonho empreendedor e sua luta desde as primeiras tratativas para erguê-lo sob a proteção de D. João, ainda regente, serem transformadas em cinzas. Era necessário, portanto, lutar para reconstruí-lo, mas sem recursos e com seu patrimônio destruído só restava-lhe uma alternativa, pedir ajuda a D. Pedro I, e o imperador, que era sensível às artes, assim como o seu pai, mesmo envolvido em restrições orçamentárias em virtude da recém- emancipação do Brasil e em negociação com Portugal para acertar as contas cobradas para consolidar a independência de direito, já que, de fato, ela era uma realidade, bem como receber o reconhecimento definitivo de Portugal quanto à soberania brasileira, não hesitou em encontrar meios de ajudar a reconstrução do

teatro, expedindo um decreto, em 26 de agosto de 1824, no qual que concedia loterias com financiamento do Banco do Brasil, mas hipotecando o teatro ao banco até a quitação total do empréstimo, não restando alternativa a Fernando José de Almeida senão aceitar a proposta.⁴⁹

No decorrer da reconstrução do teatro e considerando que a situação política do Brasil era inteiramente diferente da época de sua inauguração – já independente de Portugal e com um imperador legitimamente coroado e aclamado –, Fernando José de Almeida sugere que o novo teatro, totalmente diferente do anterior incendiado, tivesse a denominação de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, em homenagem ao imperador e seus diligentes auxílios empregados para sua reedificação, o que foi concedido através de decreto, expedido em 15 de setembro de 1824.

O Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, quase pronto, realizou duas récitas, em 12 de janeiro de 1826 e em 4 de abril do mesmo ano, em comemoração aos aniversários da imperatriz Leopoldina⁵⁰ e da princesa Maria da Glória⁵¹, sendo finalmente reaberto ao público, em 16 de abril de 1827.

O teatro, em sua nova estrutura, possuía 110 camarotes distribuídos em quatro

⁴⁹ “Tomando em consideração, que os teatros são em todas as nações cultas, protegidos pelos governos, como estabelecimentos próprios para dar aos povos lícitas recreações, e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude; e desejando por isso facilitar a reedificação do teatro desta capital, infelizmente incendiado na noite de 25 de março do presente ano; – hei por bem, depois de ter ouvido a este respeito a Junta do Banco do Brasil, encarregá-la em benefício do coronel Fernando José de Almeida, proprietário daquele teatro, da administração de três novas loterias que não terão de fundo mais de 120:000\$000 cada uma para se extrair em antes das mais já concedidas ao dito coronel, a quem se entregará logo o produto destas, tiradas as despesas respectivas, e prêmio correspondente à sua dívida desde o dia da publicação da primeira loteria até a conclusão de todas três. E hei, outro sim, por bem, verificada pela Repartição da Fazenda a compra que mando fazer, do edifício da Cadeia nova, de que também é proprietário o mesmo coronel, e que se acha hipotecado ao Banco, a que este fique responsável pelo valor do prédio, o Tesouro Público, por onde receberá o justo preço o vendedor, em pagamento a prazos até 16 meses, para ser igualmente empregado na sobredita reedificação. Paço, em 26 de agosto de 1824, 3º da Independência e do Império. Com a rubrica de sua majestade imperial. – João Severiano Maciel da Costa.” (PAIXÃO, 1936, pp. 120- 121).

⁵⁰ Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena nasceu em Viena, em 22 de janeiro de 1797, filha do imperador Francisco I da Áustria e de Maria Tereza das Duas Sicílias. Casou-se por procuração, em Viena, no dia 13 de maio de 1817, sem a presença de D. Pedro I que só viria conhecê-la cinco meses depois, a bordo da embarcação que os trazia ao Brasil, confirmando o matrimônio em celebração religiosa na Capela real, no Rio de Janeiro, em 6 de novembro. Culta, amante das artes e das ciências, foi uma das principais articuladoras da independência do Brasil.

Faleceu no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1826.

⁵¹ Maria da Glória Joana Carlota Leopoldina da Cruz Francisca Xavier de Paula Isidora Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga, primeira filha de D. Pedro I e Leopoldina, nasceu no Rio de Janeiro, em 4 de abril de 1819. Quando da abdicação de D. Pedro, em 1831, como imperador do Brasil e seu retorno a Portugal, tornando-se Pedro IV, a fez rainha de Portugal com o nome de Maria II a qual governou durante o período de 2 de maio de 1826 a 11 de julho de 1828 e foi destituída depois de sucessivos conflitos políticos e familiares, sendo finalmente entronizada em 26 de maio de 1834 – em virtude da enfermidade de seu pai que faleceu em 24 de setembro – governando até 15 de novembro até 1853, quando faleceu em Lisboa.

seções com uma capacidade para 300 pessoas, separados por um belo gradil da plateia que comportava 600 pessoas, num total de 1.200 assentos. Ao centro, localizava-se o camarote imperial, ornado com o magnífico brasão do império e decoração em talhas douradas e cortinas de seda azul bordadas a ouro. A iluminação era composta de 220 grandes velas em suportes de vidro e o prédio foi planejado com bastante ventilação para suportar o sol escaldante do verão carioca.

Sem dúvida que o teatro era a grande atração do Rio de Janeiro, uma cidade que há poucos anos havia saído de ares provincianos e se tornado primeiramente capital do império português e, na sequência, do brasileiro. O impacto fora muito grande, mas a sua população, formada por empresários, funcionários públicos, profissionais liberais, escravos e pequenos comerciantes, ia-se transformando numa sociedade com modos mais refinados, apesar de ainda imperar atitudes, comportamentos inadequados e grosseiros, principalmente nos embates políticos. Porém, é essa sociedade com todas as suas pompas, idiosincrasias, conflitos e comportamentos que imporá um novo ritmo à cidade e frequentará o Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, o que foi percebido por Victor Jacquemont⁵², quando esteve no Rio de Janeiro, em 1828:

O público parecia aborrecer-se muito; no entanto, a sala estava cheia e ela é bem grande. O seu aspecto é o das salas da Itália: não há lustres, mas lampiões colocados em frente dos camarotes. As mulheres ataviadas; os homens em trajes de cerimônia, todos cobertos de condecorações, assumindo a partir dos quinze ou dezesseis anos o ar desdenhoso e, enfasiado dos *dandys* de Regent-Street. Creio que todo mundo que o Rio chama de alta sociedade tem camarote reservado na ópera. O imperador é frequentador assíduo, porque as dançarinas e figurantes são muito de seu gosto, sem prejuízo de senhoras respeitáveis. Durante o espetáculo a praça fronteira ao teatro fica repleta de carruagens, nas quais vieram de suas chácaras os espectadores dos camarotes. Desatreiam-se as mulas, que mascam um pouco de capim empoeirado que brota aqui e ali no lugar. Os cocheiros dormem por perto ou jogam entre si e bebem (...). A praça durante a representação parece um acampamento militar. Não há nela menos do que trezentos ou quatrocentos carros e mil mulas e cavalos, além de algumas centenas de servidores negros. Tudo isso é necessário ao

⁵² Venceslas Victor Jacquemont, naturalista e geólogo francês, nasceu em Paris, em 8 de agosto de 1801. Viajou à América do Norte e à Índia visitando vários países, celebrizando-o como um dos mais importantes naturalistas franceses. Faleceu em Bombaim, em 7 de novembro de 1832. Suas anotações e seus diários foram postumamente publicadas em Paris em seis volumes de 1841 a 1844 com o título de *Voyage dans l'Inde*.

prazer de duzentos ou trezentas famílias. Se ao menos elas se divertissem! A plateia da ópera, no Rio, pareceu-me composta por essa classe burguesa decididamente branca, formada de médicos, advogados, e dos que ocupam posições secundárias e subalternas na administração pública. Procurei em vão pessoas de cor: elas teriam direito de comparecer, mas provavelmente, não seriam bem acolhidas (PRADO, 2012, p. 54).

Em 28 de junho de 1829 chegava ao Rio de Janeiro, vinda de Lisboa, a primeira parte da Companhia de Ludovina Soares da Costa⁵³, contratada por Fernando José de Almeida, que, além de sua principal integrante, era composta pelas atrizes Maria Ricardina Soares⁵⁴, Josefa Tereza Soares, Gertrudes Angélica da Cunha⁵⁵,

⁵³ Ludovina Soares nasceu em Coimbra, em 25 de outubro de 1802. Estreou ainda criança, aos nove anos, no Porto, interpretando o Anjo da oratória *A família de Adão*, no Teatro São João. Brillhou em Portugal e no Brasil, país onde resolveu morar a partir de 1829, falecendo, no Rio de Janeiro, em 10 de fevereiro de 1868.

⁵⁴ Maria Ricardina Soares, irmã de Ludovina Soares, era excelente atriz e dançarina de fandango. Seu perfil foi descrito por um contemporâneo seu: “Ricardina é portuguesa nata nem muito nova, nem esplêndida de beleza, mas de olhos e pés inexcedíveis. Não há coração de homem que lhe resista. Não se faça ideia da sedutora como da cantora francesa de ópera; o fandango não reclama tais saltos forçados nem movimentos indecentes e mímica inequívoca. Toda dança é por natureza sensual, mas a sensualidade pode ser inocentada pela decência e pela graça, pode mesmo sob o véu do pudor ser virtuosa e só assim é lícito incluir Terspícure entre as musas. Ricardina sabia disso, estava em sua natureza, ela o aprendera desde criança. Jamais concedia aos seus numerosos adoradores, como voz corrente, o menor favor, razão porque continua sendo a divinizada prima-dona do império brasileiro. Era preciso vê-la, uma vez que fosse, representar o celeberrimo fandango, com seu irmão, jovem vistoso e forte. Em traje leve de amazona, desliza ela sobre o tablado, sílfide fugidia surpreendida pelo primeiro raio em campanha vedada” (GALANTE de SOUZA, 1960, volume II, pag. 519, apud CARL SEIDER. *Dez anos no Brasil*, tradução e notas do general Bertoldo Klinger. Livraria Martins Editora, p. 47).

⁵⁵ Gertrudes Angélica da Cunha nasceu em Lisboa, em 29 de maio de 1794 e faleceu no Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1850. Atriz e escritora de teatro, escreveu *Norma*, tragédia em três atos; *A mudança do sexo ou quanto podem as boas maneiras*, comédia em um ato; *O noivo do Algarve ou Astúcias de dous ladinos*; comédia em ato, publicadas no Rio de Janeiro, em 1848. Sousa Bastos a cita em *Carteira do artista*, relacionando outras obras além de traçar-lhe um interessante e curioso perfil: Como atriz, parece que não foi má, pois chegou a ser societária da companhia do teatro da Rua dos Condes, que era a melhor. Como escritora, perpetrou uma tragédia com o título *Norma*, que nunca vi, mas provavelmente, de valor igual a outras duas obras suas. Estas duas obras intitulam-se: *Coleção curiosa de várias produções poéticas*, que é simplesmente detestável, e *Miscelânea constitucional*, feita em horribéis quadras. O mais triste é que, nessas quadras, ela também se queixava de só comer batatas e pão e ter vendido a sua cama por se encontrar na última miséria. Foi talvez por esse motivo que ela emigrou para o Rio de Janeiro, onde teve uma vida menos atribulada. Foi mãe da atriz Gabriela de Vecchy, que era vinho de outra pipa (BASTOS, 1898, p. 202).

Gabriela Augusta da Cunha⁵⁶ e os atores João Evangelista Costa⁵⁷, Manuel Soares da Costa⁵⁸ e José Maria do Nascimento⁵⁹.

Menos de um mês depois, em 17 de julho, chegava a segunda parte da companhia, trazendo os atores Miguel João Vidal, Joaquim José de Barros⁶⁰, Manuel Baptista Lisboa⁶¹, Antônio José Pedro⁶², João Clímaco da Gama, José Jacob Quesado, o dançarino Luiz Montani e a atriz Maria Amália da Silva. Esses últimos artistas desembarcavam no dia em que falecia Fernando José de Almeida. Porém, apesar do ocorrido, foram ajudados por D. Pedro, que ordenou fossem pagas todas as suas despesas de hospedagem por um período de oito dias até eles encontrarem

⁵⁶ Gabriela Augusta da Cunha era filha de Gertrudes Angélica da Cunha. Nasceu no Porto, em 18 de dezembro de 1821 e casou-se no Rio de Janeiro com José Felice de Vecchy, passando a ser conhecida por Gabriela de Vecchy. Fez carreira no Brasil e em Portugal onde atuou no Teatro D. Maria II. Retornando ao Brasil, despediu-se dos palcos mudando-se para a Bahia, falecendo em Salvador, em 7 de julho de 1882. Sobre ela se referiu Sousa Bastos em *Recordações de teatro*: “foi, sem dúvida, uma senhora respeitada no palco e fora dele a atriz Gabriela de Vecchy. Mesmo na intimidade da caixa do teatro, em que artistas, atores, empresários, maestros, ensaiadores, todos finalmente se tratam e se correspondem com a maior familiaridade e intimidade, ela, para todos, sempre foi a senhora D. Gabriela. E, note-se que até para os empregados mais humildes, toda ela era afabilidade e atenções. (...) Gabriela de Vecchy era senhora de finíssima educação e muito instruída. Falava e escrevia perfeitamente o português, o francês e o italiano. Traduziu várias peças para o teatro e escreveu muitos artigos para jornais. (...) com as suas excepcionais qualidades de cérebro e de coração, Gabriela de Vecchy foi a completa mulher e a perfeita atriz: a alma e o talento (BASTOS, 1947, pp. 171-172).

Sousa Bastos também se refere a uma carta dirigida a ele por Furtado Coelho, em 1895, em que o conceituado ator e diretor de teatro assim se refere a Gabriela de Vecchy: “esta inspirada que veio a ser a primeira entre as primeiras possuía um talento e uma organização teatrais, como em toda minha vida, só me recordo de ter admirado em Portugal na grande Emília das Neves” (Ob. cit., p. 172).

⁵⁷ João Evangelista Costa era o marido de Ludovina Soares. Atuou no Brasil, em 1820, antes de retornar integrando a companhia da esposa, consolidando, no Brasil, uma carreira vitoriosa. Um dos mais destacados atores da sua época.

⁵⁸ Manuel Soares da Costa era irmão de Ludovina.

⁵⁹ José Maria do Nascimento era genro de Manuel Soares da Costa, casado com sua filha Maria Soares.

⁶⁰ Joaquim José de Barros foi um destacado ator dramático. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1844.

⁶¹ Manuel Baptista Lisboa é assim descrito por Sousa Bastos em *Carteira do artista*: foi um antigo e bom ator dos teatros do Salitre e da velha Rua dos Condes. Era homem de grande estatura e bela aparência. Em 1840, trabalhava na Rua dos Condes ao lado do velho Theodorico, do Mata, do Dias, do Epiphânio, do Ventura, do Fidanza, da Florinda Toledo, da Carlota Talassi e d'outros artistas notáveis e era um dos primeiros. Na classificação feita por um júri ilustrado e competentíssimo para a primeira sociedade artística que abriu o teatro de D. Maria, foi colocado na primeira classe (BASTOS, 1898, p. 648).

⁶² Antônio José Pedro é assim descrito por Mucio da Paixão em *O teatro no Brasil*: mais conhecido pelo Pedrinho, foi um trágico muito estimado em Lisboa. Em 1768, desempenhou o papel de Tartufo, da famosa peça de Moliere, no Teatro do Bairro Alto. Depois dessa época, foi chamado ao Rio de Janeiro para organizar o nosso teatro. Dos amadores que então trabalhavam na Casa da ópera do Ventura ou já de Manuel Luís, fez ele artistas lhes ensinando os preceitos da sua difícil arte. Pedrinho era também poeta e traduziu, em verso, a tragédia *Zaira*, de Voltaire, e outra peça espanhola à qual deu o título de *Honestos desdêns de amor*. Escreveu também, em verso, dois entremeses: *O outeiro ou os poetas fingidos* e *O caçador*. Pedrinho faleceu no Rio de Janeiro, ignora-se em que ano, o que será difícil de se averiguar (PAIXÃO, 1936, p. 132).

acomodações permanentes e nomeou uma comissão para administrar o teatro. Desse modo, mesmo enfrentando algumas dificuldades, a companhia faria sua estreia numa sexta-feira, dia 31 de julho, apresentando o drama *O escravo ou Elisa e Raul* e a farça – gênero que tem por objetivo apenas divertir com situações cômicas dialogadas sem pretensão de maiores rebuscamentos cênicos – *O ermitão e a beata*. O *Jornal do Comércio*, em edição de segunda-feira, 3 de agosto, faz referência ao sucesso da apresentação:

Na sexta-feira 31 de julho, a Companhia Portuguesa representou, pela primeira vez, e os atores receberam do público o mais lisonjeiro acolhimento. A sala achava-se, como era de se esperar, extraordinariamente cheia, e grande número de pessoas que não puderam obter bilhetes enchiam os corredores. O divertimento constava do *Escravo ou Elisa e Raul* e do *Ermitão e a Beata*.

Com um público crescente frequentando o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara, principalmente da elite, era necessário e importante que se criassem espaços para ampliar a frequência das camadas mais populares oportunizando a todos, sem distinção, o acesso ao teatro, o mais popular entretenimento que se praticava no Rio de Janeiro. Percebendo isso e conhecedor do funcionamento e da organização teatral, Vitor Porfírio de Borja, que estava no Brasil desde a época da companhia de Mariana Torres, resolveu empreender e solicitar uma licença para abrir um novo teatro. Ele recebeu, então, em 22 de maio de 1824, a licença para executar seu projeto e arregimentou alguns parceiros comerciais para edificar o teatro. As coisas, porém, não ocorreram conforme o esperado, os escassos recursos não foram suficientes para proporcionar um espaço adequado e confortável e, com sucessivos prejuízos, apesar de ter realizado alguns espetáculos, Vitor Porfírio de Borja contraiu dívidas e seu teatro junto com o terreno e tudo o que havia dentro foi arrematado em hasta pública. O veterano artista resolveu, então, abandonar a ideia de ser empresário teatral.

Outros empreendedores, porém, tiveram melhor sorte e resolveram edificar um teatrinho na Rua dos Arcos, nas proximidades do Aqueduto da Rua da Carioca, inaugurado em 1826. Modesto, era bastante rudimentar, mas tinha um palco com espaço necessário para o fim a que se propunha, de ser um teatro popular. Na plateia, na verdade, as cadeiras ficavam protegidas, em cima, por um toldo. Mas, apesar de

simples, o teatro conseguiu atrair público e interessados no negócio constituindo uma sociedade, em 1829, com 50 sócios.

Com a morte de Fernando José de Almeida, os negócios envolvendo o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara entraram em declínio. A mão firme do empresário já não existia, a dívida contraída no Banco do Brasil precisaria ser quitada e a situação se tornava dramática. Além do mais, todos sabiam que o imperador sempre fora facilitador dos negócios de Fernando José de Almeida, seja porque confiava na sua determinação – que já tivera dado provas disso quando do incêndio do teatro –, seja porque também era amante das artes, mas a situação, no entanto, mudara completamente, era necessário uma intervenção para resguardar o erário público e, desse modo, D. Pedro nomeou uma comissão, em 8 de agosto de 1829, composta de cinco membros para administrar o teatro enquanto decorria o inventário de seu proprietário. Os esforços para reabilitar as finanças do teatro não surtiram o efeito desejado e, findo o seu processo, não restava alternativa senão executar a hipoteca, passando o teatro para as mãos do Banco do Brasil e a incumbência de administrá-lo sanando suas finanças.

O início da década de 1830 foi bastante agitado no aspecto político. Além do embate sobre quem deveria nomear a composição do governo, se era o legislativo ou o imperador; havia ainda, ressentimentos em função da emancipação política do Brasil, os ânimos estavam exaltados, e o teatro era o ambiente onde essas divergências se mostravam mais contundentes.

No dia 7 de abril de 1831, D. Pedro I renunciou à Coroa em favor de seu filho D. Pedro II⁶³, com apenas cinco anos de idade e partiu para a Europa, nomeando uma

⁶³ D. Pedro II nasceu no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1825, e foi o segundo e último imperador do Brasil, governando durante 58 anos até a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889. Extremamente culto, D. Pedro II foi amante e patrono das artes. Durante seu governo, estimulou também as ciências e criou inúmeras instituições científicas e culturais no Brasil como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 2 de outubro de 1838, frequentando assiduamente suas seções. No campo político e econômico manteve a estabilidade da moeda, consolidou o espaço territorial do país e atuou sempre de acordo com as prerrogativas do cargo, mas com interação com o legislativo, tolerante e avesso a embates mais efusivos. Foi firme com a Guerra do Paraguai e manteve uma notável estabilidade política para um reinado longo, só sucumbindo com a crise que implantou a república. Faleceu exilado em Paris, em 5 de novembro de 1891, aos 66 anos, sendo sepultado em 12 de dezembro no Panteão dos Braganças, na Igreja e Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, tendo seus restos mortais e os da imperatriz Tereza sido trasladados para o Brasil, em 8 de janeiro de 1921 e sepultados na Catedral de Petrópolis, Rio de Janeiro.

tutoria sob o comando de José Bonifácio⁶⁴. Com o retorno de D. Pedro I a Portugal, a responsabilidade de gerir o Império ficou na mão dos brasileiros, já que seu filho, D. Pedro II, com apenas cinco anos, não poderia governar. A monarquia precisava ser preservada, a população a apoiava, apesar de alguma dissidência de tendências republicanas. O Brasil passaria, então, a viver um momento tumultuado de transição, a Regência, que se estenderia até 1840 com sublevações separatistas em alguns estados. Nesse cenário, era necessário tomar medidas para manter a integridade do território e da Monarquia e a solução encontrada, mesmo indo de encontro à Constituição, foi antecipar a maioria de D. Pedro II, proclamá-lo imperador e manter a unidade do Império, medida que contou com amplo apoio popular.

Como reflexo dos acontecimentos políticos ocorridos depois da abdicação, o Imperial Teatro São Pedro de Alcântara havia sido fechado temporariamente por questões financeiras, encontrando-se agora arrendado a José Fernando de Almeida, filho do antigo proprietário, reabrindo suas portas em 3 de maio de 1831, com seu nome substituído para Teatro Constitucional Fluminense, permanecendo com essa denominação até 9 de junho de 1838, quando voltou a chamar-se novamente Teatro São Pedro de Alcântara.

A cada apresentação nos teatros havia reações exaltadas, o público aproveitava as ocasiões para extravasar seus sentimentos de revolta entre apoiadores e contrários a respeito do desenrolar dos acontecimentos, cada qual exercendo seus direitos de impor suas verdades e opiniões sem dar margem ao contraditório e aí o conflito se estabelecia, às vezes, de maneira extremamente violenta como o ocorrido em 28 de setembro de 1831, no interior do Teatro Constitucional Fluminense e em seus arredores, por ocasião da festa em benefício do ator Manuel Batista Lisboa, protagonizada por portugueses e brasileiros com envolvimento e repressão de soldados da guarda em obediência às ordens expedidas pelo juiz de paz presente ao

⁶⁴ José Bonifácio de Andrada e Silva nasceu em Santos, São Paulo, em 13 de junho de 1763. Político, poeta, bacharel em direito por Coimbra, estudou também Filosofia e Ciências naturais, destacando-se em todas essas atividades. Foi um dos principais articuladores para a emancipação política do Brasil, recebendo o título de Patrono da Independência. Depois de um período de exílio em virtude de desentendimentos políticos com D. Pedro I por ocasião da Assembleia Constituinte de 1823, retorna ao Brasil, em 1829, reconciliando-se com o imperador e, depois da sua renúncia, é nomeado tutor de seu filho, futuro D. Pedro II. José Bonifácio faleceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 6 de abril de 1838.

teatro, resultando o conflito com ferimentos em duas pessoas e levando a óbito mais três e a um novo fechamento temporário do teatro.

Depois dos ânimos serenados, o teatro foi reaberto e o arrendatário José Fernando de Almeida constituiu uma companhia estreando, em 2 de dezembro, com o drama *O aldeão magistrado* e, depois de ampliar o elenco, contratou artistas brasileiros e os integrantes da Companhia de Ludovina Soares da Costa – esses últimos trabalhando no Teatro da Praia Grande em Niterói – e encenou, em 3 de maio de 1832, o drama *A reconciliação das duas tribos pelo poder da inocência*, noticiada pelo *Correio Mercantil* em destaque.

Teatro Constitucional Fluminense

Quinta-feira 3 de maio de 1832 dia de grande gala por ser o da abertura da Assembleia Geral, os atores e atrizes do Teatro da Praia Grande conjuntamente com os da capital, movidos pelo desejo de agradarem ao respeitável público, hão de celebrar tão fausto dia com um magnífico e pomposo espetáculo. Logo que a orquestra tenha executado uma das melhores sinfonias, subirá o pano, e aparecerá a efigie de S. M. I. e Constitucional o Sr. D. Pedro 2º perante a qual cantar-se-á o Hino nacional, e findo este seguir-se-á de um novo e aparatoso drama, dividido em três atos, que tem por título *A reconciliação das duas tribos pelo poder da inocência*. Como não seja possível entrarem no presente drama todos os primeiros atores, nem com ele preencher-se todo o espetáculo, rematará este com uma mui jocosa farça. Os bilhetes de camarotes e plateias acham-se à venda no lugar de costume.

Entre os brasileiros que compunham o elenco, estava João Caetano dos Santos⁶⁵, o mais importante ator brasileiro do século XIX (PAIXÃO, 1936, p. 142). Apesar do sucesso das peças, a Companhia de José Fernando de Almeida teve vida curta e parte do elenco brasileiro foi trabalhar com João Caetano e os portugueses formaram uma associação indo atuar no teatro da Rua dos Arcos, mas com intenções muito mais ambiciosas. Sob a liderança de Ludovina Soares da Costa, adquiriram um

⁶⁵ João Caetano nasceu em Itaboraí, Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1808. Em 1833, formou a primeira Companhia Dramática Nacional, composta exclusivamente com atores brasileiros e, posteriormente, fundou outra que batizou com seu nome. Foi um brilhante ator, atuando também como empresário e ensaiador. Em 1860, organizou, no Rio de Janeiro, uma escola de arte dramática com ensino gratuito. Percorreu o Brasil em inúmeras representações, tornando-se uma unanimidade nacional do teatro brasileiro, tamanho era seu talento quando estava em cena. Foi casado com a atriz portuguesa Estela Sezefreda (1810/1874). Em 1860, João Caetano foi a Portugal permanecendo até o dia 3 de maio de 1861, realizando uma temporada de grande êxito. Faleceu no Rio de Janeiro, em 24 de agosto de 1863.

terreno, em 1833, próximo à beira-mar, na Rua do Cotovelo na baixa do Morro do Castelo, nos arredores do Campo de Santana e Rossio, onde havia um antigo quartel de artilharia, conseguindo uma concessão por três anos para a construção de um teatro. Findo esse prazo, o empreendimento seria entregue ao governo com todas as suas benfeitorias e, portanto, aceitas as condições, em 2 de agosto de 1834, seria inaugurado o Teatro da Praia de D. Manuel, com fachada simples e o interior composto de 24 camarotes de primeira classe, 22 de segunda e terceira classes com 180 cadeiras e 220 na plateia. O *Jornal do Comércio*, em sua edição de 28 de julho, anunciava a inauguração do mais novo teatro do Rio de Janeiro.

Sábado 2 do mês de agosto de 1834, a Sociedade dos Atores e mais Empregados úteis, fundadora do Teatro da Praia de D. Manuel vai ter a honra de oferecer os seus espetáculos aos respeitável público desta capital, destinando para a sua abertura o referido dia do mês de agosto, aniversário do natalício da Sereníssima Senhora Princesa D. Francisca Carolina⁶⁶, tendo para este glorioso dia feito escolha de um novo e muito brilhante espetáculo, o qual circunstanciadamente será anunciado por cartazes. Os senhores que pretenderem assinar camarotes e lugares de plateia, com o abatimento de doze por cento sobre os seus preços correntes, e cujas assinaturas serão pagas na forma do costume, poderão dirigir-se ao escritório do mesmo teatro de manhã até o meio dia, e de tarde das 3 horas em diante. A Sociedade Fundadora composta de artistas sente hoje o mais excessivo prazer, ao render a seus particulares amigos o mais puro e devido agradecimento, pelos auxílios que se dignarão prestar-lhe, para o perfeito acabamento de um edifício assaz importante e igualmente roga proteção de um público generoso, e alcançada esta, a Sociedade Fundadora dará por bem pagos todos os seus sacrifícios, reconhecendo e confessando que não se tornam difíceis de vencer grandes empresas em um país providente, onde as artes e as ciências são constantemente protegidas, e quando da parte dos protegidos há caráter, união e constância. N.B. Os senhores acionistas de cadeiras que ainda não escolheram seus lugares, poderão dirigir-se a este fim ao escritório do teatro.

Em 17 de outubro, o *Jornal do Comércio* anuncia outra grande atração no Teatro da Praia de D. Manuel:

⁶⁶ Francisca Carolina de Bragança, a quarta filha de D. Pedro I com a imperatriz Leopoldina, nasceu no Rio de Janeiro, em 2 de agosto de 1824. Casou-se, em 1 de maio de 1843, com Francisco Fernando de Orleans, nobre francês, filho de Filipe I da França e da princesa Maria Amélia das Duas Sicílias. Por ocasião do casamento, o marido de Francisca Carolina recebeu o título de Príncipe de Joinville, passando ela a assinar como Francisca Bragança de Orleans, princesa de Joinville. Faleceu em Paris, em 27 de março de 1898.

Sábado, 18 do corrente, em benefício da primeira dama Ludovina Soares da Costa, representar-se-á o interessante drama sentimental em 5 atos *Misanthropia e arrependimento*. No fim terá lugar um baile e um lindo dueto, e terminará com a graciosa farça *A dama astuciosa* ornada com uma nova ária, uma excelente modinha e coro final. Os cartazes anunciarão mais circunstanciadamente o espetáculo.

N.B. Os senhores que se dignarem proteger a beneficiada, poderão mandar pelos bilhetes à travessa do Paço n° 32.

Em 1838, já de posse do governo, o Teatro da Praia de D. Manuel teve seu nome mudado para Teatro São Januário, em homenagem à princesa Januária Maria de Bragança⁶⁷ e, depois de um período fechado, reabriu totalmente modificado, com um requinte que destoava totalmente daquele anterior, encerrando suas atividades em 30 de abril de 1875.

Mariana Torres e Ludovina Soares da Costa foram as mais importantes atrizes portuguesas no Brasil, na primeira metade do século XIX, porém, não há dúvida de que Ludovina superou Mariana, não apenas porque resolveu residir no Brasil, mas também, porque teve uma destacada participação não só como atriz e empresária sobressaindo-se entre os seus compatriotas que faziam teatro no país.



Figura 6 - Ludovina Soares da Costa

Fonte: SOUSA, 1960, p. 404

⁶⁷ Januária de Bragança nasceu no Rio de Janeiro, em 11 de março de 1822, terceira filha de D. Pedro I com a imperatriz Leopoldina. Casou-se em 28 de abril de 1844 com Luís Carlos, Conde de Áquila, segundo filho de Francisco I das Duas Sicílias e de sua segunda esposa Maria Isabel de Bourbon. Era irmão de Tereza Cristina das Duas Sicílias que seria esposa de D. Pedro II. A Condessa de Áquila, como passou a se chamar, faleceu em Nice, França, em 13 de março de 1901.

Mas, se Ludovina conseguiu unanimidade devido ao seu talento e às suas múltiplas atividades, não é menos significativa a atuação de outros artistas portugueses que passaram, nessa ocasião, pelos palcos do Rio de Janeiro – alguns já citados neste trabalho – e que tiveram seu talento reconhecido, vejamos.

Miguel Arcanjo de Gusmão (Lisboa, maio 1809 – Rio de Janeiro, 21 de março de 1886), iniciou a carreira em sua cidade, em 25 de abril de 1844, no Teatro do Salitre, com o drama *Os mistérios de Londres*, sob a direção de Emile Doux⁶⁸. Viajou para o Brasil, aonde iria se radicar, em 1847, tendo exercido intensa atividade teatral, tornando-se um dos mais importantes auxiliares de João Caetano em sua companhia. De sua chegada ao Brasil até suas primeiras temporadas, em 1850, destacou-se em inúmeras peças – com suas respectivas estreias indicadas – muitas delas com temática portuguesa, encenadas no Teatro São Pedro de Alcântara, arrendado à Companhia João Caetano: *A corte da Suécia* (16/9/1847); *Pagar o mal que não fez* (21/10/1847); *O homem das fatalidades* (25/11/1847); *Pedro sem que já teve e não tem* (9/1/1848); *O almançor de Aben-Afan último rei do Algarve* (2/2/1848); *O tio Simplício* (2/2/1848); *A tomada de Santarém por D. Afonso Henriques ou o cativo de Abzechri* (28/2/1848); *A eleição de Carlos V imperador da Alemanha ou o banqueiro de Frankfurt* (21/3/1848); *O cativo de Fel* (3/5/1848); *Nova Castro* (2/9/1848); *O terremoto da Martinica ou o roubo de uma herança* (1/6/1849); *O homem da máscara negra* (10/10/1850). Miguel Arcanjo de Gusmão atuou ainda por vários anos e foi muito respeitado no Brasil, sendo um personagem ativo na Sociedade dos Artistas Dramáticos do Rio de Janeiro.

Leonor Orsat nasceu em Lisboa, veio ao Brasil e estreou no Teatro Tivoly, Rio de Janeiro, em 9 de maio de 1847. Trabalhou com João Caetano e foi rival da atriz italiana Jesuína Montani, apesar de atuarem juntas em peças e bailados, surgindo dessa pretensa rivalidade, talvez, o primeiro fã-clubes organizado no Brasil dando

⁶⁸ Emile Doux foi um ator, ensaiador e empresário francês que chegou a Lisboa com uma companhia francesa, em 1834, trabalhando inicialmente no Teatro da Rua dos Condes revelando grandes artistas e depois nos teatros Salitre e Ginásio. Depois de alguns desentendimentos e algumas polêmicas, mudou-se para o Brasil trabalhando na Companhia de João Caetano. Exerceu várias atividades no Brasil com o mesmo destaque que já havia feito em Portugal. Foi um renovador da declamação na arte dramática, destacando a naturalidade da interpretação, renovando a técnica da cena e deixando-a mais natural, realista. Foi membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e faleceu nessa cidade, em 1876.

origem a dois jornais publicados por seus admiradores, *O Orsatista* e *O Montanista*. O jornal *Correio Mercantil*, na sua edição de 22 de julho de 1849, publicou um soneto anônimo dedicado a Leonor Orsast, por ocasião da festa em seu benefício realizada no Teatro São Januário, no dia 20 de julho. Faleceu no Rio de Janeiro em 1915.

Bela menina que na flor dos anos
 Inda rosa em botão, inda tão pura
 Com terno agrado, com gentil
 figura Já teus dotes ostentas
 soberanos

Do tablado onde os vícios humanos
 Do drama e da comédia na textura
 Mostra a pena do sábio, ah! Sorte
 dura Não faça que para ti ressurjam
 danos!

Calcula em tempo a senda em que te
 lanças Levada por teu gênio e teu talento
 Já que por ser atriz tanto te cansas

Do público o geral acolhimento
 O louvor que tão cedo feliz
 alcanças Deve-os Orsat, o teu
 merecimento.

Maria da Conceição Singer Velluti, atriz e dançarina nasceu em Lisboa, em 10 de dezembro de 1827, chegando ao Brasil em 27 de agosto de 1847.⁶⁹ Maria Velluti traduziu diversas comédias e vários dramas do francês e italiano, trabalhou na Companhia de João Caetano, na Companhia Joaquim Heliodoro – ator e empresário brasileiro – e na Companhia Dramática Nacional dirigida por seu marido, o ator carioca (1825/2873) Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa. Maria Velluti faleceu no Rio de Janeiro, em 15 de julho de 1891, depois de uma longa carreira dedicada à dança, ao

⁶⁹ A chegada de Maria da Conceição Singer Velluti ao Brasil, em 27 de agosto de 1847, foi anunciada no *Diário Carioca* em edição de 4 de setembro: “É sempre com prazer que tomamos a pena para noticiar ao público o aparecimento de algum novo artista; a senhora Maria Velluti discípula do Conservatório Real de Lisboa, acaba de chegar a esta Corte, escriturada para o Teatro de São Pedro; a ilustre artista debutará na próxima semana; a *Carkoviana* foi a dança que escolheu para o seu debute. Não antecipamos juízo algum sobre o seu mérito, para não sermos tachados de levianos, mas se formos a julgar pelas aparências, podemos sem receio assegurar que muito agradará”.

teatro e à literatura⁷⁰.

Luís Carlos Amoedo pertence também a essa geração de notáveis artistas portugueses que chegaram ao Brasil nessa primeira metade do século XIX. Nasceu no Porto e veio para o Brasil em 1840, atuou nesses primeiros anos nas seguintes peças, *Thereza* (25/7/1847); *Catharina Howard* (3/6/1848); *D. Maria de Alencastro* (4/6/1849); *O cego* (24/11/1849); *A filha do cego* (6/6/1849). Teve uma longa carreira trabalhando em diversas companhias, sendo um dos últimos discípulos de João Caetano e considerado um dos iniciadores do teatro moderno brasileiro, falecendo no Rio de Janeiro, em 16 de agosto de 1910.

3.2 2ª Fase – 1850 a 1912

O segundo período da atuação de artistas e empresários teatrais portugueses no Brasil é o mais rico momento da integração cultural que já houve entre os dois países, pois, além de coincidir com a renovação do teatro em Portugal e no Brasil, marca também o início da grande imigração portuguesa que irá trazer inúmeros benefícios para a sociedade brasileira, além de proporcionar condições favoráveis de enriquecimento àqueles que quiseram se aventurar atravessando o Atlântico em condições, muitas vezes penosas, para buscar o que já não tinham em sua terra, condições de sobrevivência em virtude dos grandes e graves problemas econômicos e sociais que atingiam Portugal (SOUSA, MARTINS, PEREIRA, 2007; TRINDADE,

⁷⁰ O jornal *O Tempo*, na edição de 17 de julho, noticia, com destaque, na primeira página, a morte de Maria Velluti, dando detalhes sobre sua vida: “Faleceu a dois dias nesta capital, esquecida de todos e mesmo da imprensa jornalística, inclusivamente nós que, por novatos, não presumimos ser o mais prontamente informados, a Sra. D. Maria Velluti Ribeiro de Souza, viúva do já falecido e talentoso ator brasileiro Joaquim Augusto Ribeiro de Souza.

Quem se recorda do teatro brasileiro nos seus áureos tempos de Pinheiro Guimarães, Macedo, Alencar, Machado de Assis e outros, deve lembrar-se de Maria Velluti, que, se não era uma atriz de nomeada, era uma escritora emérita, e como tradutora, ainda melhores traduções não foram feitas da *Viúva das camélias*, e outras peças teatrais e romances como *Jacopo Ortis* e outros.

Nos jornais e revistas literárias de Portugal e Brasil, o nome de Maria Velluti fulgurou por muito tempo com brilho invejado por literatos de um e do outro sexo.

Há muitos anos, a estimada senhora, acabrunhada pela idade e parcimônia de bens, vivia em completo olvido, tirando os escassos recursos da subsistência de lições que dava da língua inglesa. Diziam, mas carece de fundamento, que a talentosa e resignada senhora era também favorecida com uma parca que lhe fornecia o Teatro D. Maria, de Lisboa, de onde em tempos muito idos, ilustrou com seu notável talento, como escritora, e as primícias da sua relativa capacidade como artista dramática, em cuja carreira foi lançada pelo autor da D. Branca, o saudoso João Baptista de Almeida Garret, que faleceu visconde, a um bom par de anos.

CAEIRO, 2000). E o Brasil nesse contexto, era uma janela de oportunidades, por ser um país jovem e com um amplo território a ser explorado, além de possuir boas cidades em contínuo processo de crescimento urbano, principalmente o Rio de Janeiro, a principal porta de entrada para os imigrantes e destaque no comércio e nas atividades culturais bem significativas. Contudo, outros estados também ofereciam boas perspectivas para quem quisesse empreender ou buscar uma colocação para sustento digno das suas famílias ou individualmente. Assim, estados como Amazonas e Pará em função da expansão da lavoura da borracha; São Paulo com vastas possibilidades na agricultura, notadamente o café, e na indústria que dava seus primeiros e acelerados passos; e a Bahia e Pernambuco com condições de expansão na lavoura, na indústria e no comércio.

Sob o comando de D. Pedro II, o Brasil teria um crescimento considerável a partir de 1860 contando com inúmeras fábricas, bancos, companhias de navegação, companhias de seguro, estradas de ferro, além de empresas de transporte urbano, gás, mineração, dezenas de jornais e uma robusta agricultura. Todos esses fatores, além da forte propaganda positiva do Brasil em Portugal como um novo eldorado, justificavam toda e qualquer aventura, além-mar, para um crescimento econômico.

A segunda metade do século XIX promove, portanto, uma profunda mobilidade social no Brasil estimulada pela imigração, abrigando levas de espanhóis, alemães, italianos, japoneses e portugueses que irão reconfigurar a sociedade brasileira trazendo muitos benefícios ao país.

Sobre os portugueses e suas redes de atuação associativas para integração e auxílio mútuo na numerosa comunidade que se formava, torna-se relevante o que nos dizem Maria Beatriz Rocha Trindade e Domingos Caeiro:

No respeitante aos nossos compatriotas, sobretudo oriundos de Entre Douro e Minho, mais de um milhão e trezentos mil tomarão este destino entre 1850 e 1930.

A sua sorte foi muito diversa: entre a doença, a miséria, a morte ou a repatriação forçada para muitos, o espetacular êxito econômico para alguns, todas as gradações de sucesso se verificaram.

É em todo este período que se torna mais relevante e indispensável a ação benemerente das poderosas Associações de Portugueses no Brasil, criadas desde a independência e que continuaram a proliferar e a desenvolver-se (TRINDADE, CAEIRO, 2000, pp. 78-79).

O primeiro núcleo associativo e que se tornaria um dos mais atuantes e importantes foi o Real Gabinete Português de Leitura, fundado no Rio de Janeiro, em 1837, com desmembramento para outros estados, a exemplo da Bahia, cuja inauguração do seu Gabinete data de 2 de março de 1863, instituições centenárias com ininterruptas atividades.

Partindo, sobretudo de intelectuais a ideia que concebeu aquela associação, compreende-se que as suas finalidades visassem especialmente o desenvolvimento da instrução e promoção da cultura. Do ideário do Gabinete destacava-se o princípio de que a cultura literária ou científica, como padrão mental e como ferramenta utilíssima na luta pelo sucesso, devia estar ao alcance de todos os que tivessem aspirações intelectuais, quaisquer que fossem as suas condições sociais e econômicas; do desenvolvimento mental e moral dos indivíduos decorreria o aperfeiçoamento técnico e o prestígio social, bens que se refletiriam, seguramente, no valor público da comunidade. É a partir do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro que é criada a Sociedade Portuguesa de Beneficência na mesma cidade (1846), destinada a amparar os imigrantes portugueses vítimas de doença, bem como os pobres ou inadaptados. Pode considerar-se esta instituição como o embrião de outras organizações de socorros mútuos existentes em quase todos os estados do Brasil. Entre eles destaca-se pela sua obra e projeção, a Caixa de Socorros D. Pedro V, criada no Rio de Janeiro em 1863 (Ob. cit., pp. 73-74).

3.3 O teatro de revista em Portugal. A primeira revista brasileira

O teatro de revista, em sua gênese, tinha como fundamento contextualizar os acontecimentos do ano, denominado Revista do ano, numa espécie de retrospectiva bem-humorada dos fatos mais significativos ocorridos no ano anterior, ou seja, era uma crônica de costumes, por vezes ferinas, não perdoando, inclusive, personagens da política e de destaque da vida social, além de situações que demandaram algum tipo de interesse, seja pelo inusitado ou pela crítica pura e simples do cotidiano cidadão.

Luiz Francisco Rebello, em sua obra *História do teatro de revista em Portugal*, oferece alguns conceitos importantes sobre o tema:

Revista do ano "é um resumo dos acontecimentos que deram uma fisionomia especial ao decurso do ano, personificados ou simbolizados em figuras que a sátira encara pelo seu lado cômico": terá sido esta, em 1860, a primeira definição de um gênero teatral que fizera a sua aparição entre nós alguns anos antes e do qual se pode dizer que "veio para ficar". Deve-se ela a Andrade Ferreira⁷¹, que a incluiu no prefácio à edição dos seus *Melhoramentos materiais*, "comédia satírica e fantasmagórica" que teve uma existência efêmera no palco do Ginásio, proibidas que vieram a ser pelas autoridades as suas representações ao fim de algumas récitas. Três décadas depois, Fialho de Almeida⁷², no seu estudo já aqui citado, retomava o mesmo conceito ("revista do ano chama-se a uma figuração teatral dialogada, tomando por assunto sucessos públicos decorridos num certo lapso de tempo"), que Sousa Bastos⁷³, no seu *Dicionário do Teatro Português*, publicado em 1908, desenvolveria dizendo ser essa "a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes do país ou duma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc." (REBELLO, 1984, p. 23).

Verificamos, então, que os conceitos mudam pouco na sua essência; contudo, o que os autores não deixam claro é o público-alvo desses espetáculos, que não seria, é certo, a burguesia sociopolítica, financeira e eclesiástica. Eles eram os motivadores dos temas abordados por autores e atores em suas representações, portanto, esse público era composto pelas camadas mais populares da população que podiam frequentar os teatros a preços módicos e se viam, de certo modo, representadas nas críticas que faziam ao seu cotidiano, aos personagens e às situações encenadas no palco, dando-lhes voz.

A primeira peça encenada em Portugal com características do que se

⁷¹ José Maria de Andrade Ferreira nasceu em Lisboa, em 18 de novembro de 1823. Jornalista, escritor, crítico teatral e autor de várias peças, entre elas, *Melhoramentos materiais*, revista de 1859 representada no Teatro Ginásio e *Antes na província*, comédia encenada no Teatro D. Maria II. Faleceu em Oeiras, em 29 de março de 1875.

⁷² José Valentim Fialho de Almeida nasceu em Vidigueira, Vila de Frades, em 7 de maio de 1857. Jornalista e escritor, exerceu também a crítica teatral. Traduziu o drama *Legendre*, de João Darlot, representada no Teatro Trindade. Faleceu em Cuba, em 4 de março de 1911.

⁷³ Antônio de Sousa Bastos nasceu em Lisboa, no dia 13 de maio de 1844. Ator, teatrólogo, escritor, jornalista e empresário, foi um dos mais atuantes e importantes personagens do teatro português da segunda metade do século XIX até o início do século XX. Responsável pela popularização do teatro de revista em Portugal e com destacada atuação também no Brasil, sendo autor de inúmeras revistas, comédias e operetas. É autor de três obras fundamentais para a história do teatro português e brasileiro: *Carteira do artista*, de 1898; *Dicionário do teatro português*, de 1908 e *Recordações de teatro*, obra póstuma lançada em 1947. Faleceu em Lisboa, em 2 de julho de 1911.

configuraria no futuro como teatro de revista, ainda utilizando os modelos do *vaudeville* tradicional, *music hall* e da ópera cômica, conhecida também por opereta, muito popular a partir da segunda metade do século XIX foi *Lisboa em 1850*, de Francisco Palha⁷⁴ e Latino Coelho⁷⁵, tendo no elenco, José Gerardo Moniz⁷⁶, António Joaquim Pereira⁷⁷ e Emília Cândida⁷⁸, cuja estreia ocorreu em janeiro de 1851, no teatro Ginásio. Seu libreto e sua estrutura não são conhecidos, restando-nos apenas o comentário da imprensa. Em sua obra *História do teatro de revista em Portugal*, Luiz Francisco Rebello cita a repercussão que causou, transcrevendo a crítica do jornal *Espectador*, do dia 19 de janeiro de 1851⁷⁹. Sobre o uso do nome “revista”, utilizado

⁷⁴ Francisco Palha, escritor, jornalista e diretor de teatro, nasceu em Lisboa, em 15 de janeiro de 1824. Sobre ele escreveu Sousa Bastos: “auxiliou a sociedade artística do Teatro do Ginásio nos seus primeiros anos; presidiu a fundação da associação do Teatro das Variedades, dando-lhe os mais difíceis impulsos; como comissário do governo junto ao Teatro D. Maria, levantou-o do abatimento em que jazia para o elevar ao maior grau de prosperidade a que chegou; desenvolveu e animou a literatura dramática nacional; obteve a reforma para os artistas, criou o montepio dos atores; elevou os ordenados dos artistas; conseguiu que se fizesse o jazigo para os artistas do D. Maria; organizou uma companhia com que explorou durante uma época o Teatro da Rua dos Condes, fazendo ali subir à cena com ótimo desempenho magníficas peças; fez construir o teatro da Trindade, que dirigiu até a hora de sua morte, em 11 de janeiro de 1890”(BASTOS, 1908, p. 213).

⁷⁵ José Maria Latino Coelho nasceu em Lisboa, em 29 de novembro de 1825. Militar, jornalista, escritor e político. Ocupou importantes cargos no governo e foi sócio efetivo e secretário perpétuo da Academia Real das Ciências de Lisboa. Deixou vasta obra literária de cunho histórico. Para o teatro, escreveu *A oposição sistemática*; traduziu a comédia francesa de Sardou, *Les vieux garçons*, dando-lhe o título de *Solteirões* e traduziu do alemão o drama *Gladiador de Ravena*, de Federico Halm. Faleceu em Sintra, em 29 de agosto de 1891.

⁷⁶ José Gerardo Moniz nasceu em Lisboa, em 23 de setembro de 1820 e faleceu em 20 de agosto de 1853. Ator cômico, atuou nos teatros do Salitre e Ginásio. Sousa Bastos traz-nos informações de seu perfil: “Júlio Cesar Machado, que muito conheceu e conviveu com Moniz, descreve-o da seguinte forma. Homem seco, fusco, pele de pergaminho, cor de terra, hirsuto, todo ele escuro: cabelo, olhos, rosto, fato; tinha o quer que fosse de um defunto que se houvesse feito velho dentro de um armário. Era um dos cômicos de maior graça, de quantos têm pisado táboas de teatro em Portugal, e na vida o homem mais melancólico e taciturno. Tinha a arte da careta: um trejeito da fisionomia dele fazia estalar as gargalhadas. Depois, em enxugando o rosto dos borrões da pintura, embrulhava-se no seu sobretudo, acendia um charuto, e não dava mais palavra” (BASTOS, 1898, p. 341).

⁷⁷ Ator de destaque, nasceu e faleceu no Porto.

⁷⁸ Emília Cândida nasceu em Lisboa, em 18 de maio de 1823 e faleceu em 1907. Foi das mais destacadas atrizes de sua geração, principalmente atuando em comédias nos teatros Ginásio e D. Maria.

⁷⁹ Lisboa no ano de 1850 é uma revista cômica do ano que a pouco findou. Começa por um diálogo entre candeeiros, um gás e outro de azeite; e acaba pela entrada do ano de 1850 no céu da toleima. Entre estes limites, o espectador tem ocasião de ver, burbulescamente personificados, senão todos, como alguém desejaria, muitos, ao menos, dos principais objetos que figuraram em Lisboa: o *Templo de Salomão*, velho decrépito que chora amargamente os seus camelos, a quem deve tantos triunfos; as *actas da Academia das Ciências*, velhas magras e rabugentas; os *periódicos*, o *calembourg*, as *Giraldas*, o *folhetim*, a *chuva de almanaques*, a *mulher do balão*, os *pipinhos-regadores*, o *respeitável público*, a *pateada* (sua filha), as *vítimas dos últimos acontecimentos*, o *andador das almas*, a *priminha do priminho Lulu*, o *Chalet*, tudo enfim, quanto apareceu nos teatros e na imprensa – e além disso o

pelo jornal para denominar a peça, convém um esclarecimento que se torna pertinente para evitar dúvidas a respeito do que foi dito no item anterior. A sua utilização refere-se à forma como se dava sua encenação no palco, como se fosse uma revista no sentido tal como a conhecemos, só que representada ao vivo, narrando, criticando e utilizando a comédia para citar fatos cotidianos utilizando-se da música apenas como complemento, ou seja, nada muito diferente do que já se fazia no *vaudeville*, *music hall* e outras formas de teatro popular, portanto, sem as características de encenação, tempo, figurino, coristas, coreografia, luzes, música e danças adequadas ao enredo, apoteose, todo o processo cênico do que seria no futuro denominado como teatro de revista, pois, como vimos, ele só teve suas estruturas definidas no fim do século XIX, a partir do modelo francês que incorporou e adequou os componentes das diversas modalidades de teatro popular que então se fazia. A respeito dos temas de *Lisboa em 1850* que representavam o cotidiano da vida lisboeta, reportamo-nos às explicações de Luiz Francisco Rebello em sua obra mencionada.⁸⁰

Nessa primeira fase do teatro popular português, ocorrida no início da segunda metade do século XIX e que chamaremos de pré-história do teatro de revista em Portugal, por ele estar ainda em desenvolvimento, algumas peças destacaram-se e a que obteve a maior repercussão foi *Fossilismo e Progresso*, peça de crítica política em três atos e seis quadros, autoria de Manoel Lourenço Roussado⁸¹.

senso comum. (...). Este gênero de que a *Revista* é o primeiro exemplo, no nosso teatro, não teve uma estreia muito feliz. No diálogo animado e espirituoso, sente-se o cunho que o talento imprime em qualquer das suas obras; mas em toda a contextura da peça, descobrem-se defeitos gravíssimos. Há situações desprezadas, que produzem efeito magnífico, se as a aproveitassem. Há tipos, apenas esboçados, que interessariam vivamente ao público, se aos autores não tivessem faltado, a paciência para dar mais alguns traços (Ob. cit., 1984, pp. 58-59).

⁸⁰ “Logo, o diálogo inicial entre os dois candeeiros (em que Moniz personificava o candeeiro de gás e Marques o de azeite) implicava uma referência à inauguração da iluminação a gás nos teatros verificada a 4 de abril, quando o *Frei Luís de Sousa* de Garret pela primeira vez se apresentou no palco do D. Maria. A *Giraldas* era uma clara alusão às três versões da ópera cômica de Scrib e Auber que o D. Maria, o D. Fernando e o próprio Ginásio montaram na mesma época; o *Andador das almas* era o título da paródia de Francisco Palha à *Lucia de Lamermoor* de Donizetti, representada no mesmo teatro alguns meses antes e de que Taborda fora o protagonista (...) e *O Templo de Salomão*, um drama francês que Mendes Leal traduzira, e se estreara em julho de 1849 no teatro D. Maria II, numa aparatosa encenação de Epifânio, e fora reposto na temporada seguinte, mas sem os camelos que haviam figurado na primeira e triunfal série de representações. Ao teatro se reportavam ainda ao Respeitável Público e sua filha Pateada, interpretadas por Pereira e Emília Cândida. E à literatura as actas da Academia de Ciências, o folhetim, os periódicos os almanaques e o calembourg.” (Ob. Cit., p. 59).

⁸¹ Manoel Lourenço, escritor e diplomata português nasceu em Lisboa, em 1833, e faleceu em Liverpool, Inglaterra, em 1909. Ocupou um cargo na Secretaria da Procuradoria-Geral da Coroa, no período de 1852 a 1870 e, em 3 de junho de 1871, recebeu o título de Barão de Roussado.

Sua peça, representada no teatro Ginásio, em 1856, foi dedicada ao ator Epifânio Aniceto Gonçalves – que teve atuação destacada na peça *Lisboa em 1850*, nascido em 7 de abril de 1813 e falecido em 15 de outubro de 1857, cujas qualidades foram descritas por Souza Bastos, em seu *Dicionário do teatro português*.

Foi verdadeiramente um artista e um mestre de primeira ordem. Caminhou sempre de triunfo em triunfo em cada peça que ensaiava e representava. Era entre todos os bons artistas, Epifânio quem mais comovia e entusiasmava o público. Teve seu campo de glórias no velho teatro da Rua dos Condes, passando depois a continuá-las em D. Maria II. Foi Epifânio o primeiro ensaiador português de verdadeiro valor (...). Morreu vitimado pela epidemia da febre amarela (BASTOS, 1908, p. 167).

O enredo de *Fossilismo e Progresso* baseia-se em dois personagens que dão título à peça, resumido, por Luiz Francisco Rebello, em *História do Teatro de Revista em Portugal*⁸².

A comédia teve repercussão imediata entre os citados, sendo solicitada sua proibição. Entre os que protestaram, estava Tomás Antônio Maciel Monteiro, posteriormente agraciado com o título de Barão de Itamaracá, então representante diplomático do Brasil em Portugal, que enviou correspondência ao governo português reclamando sobre a sua caracterização – baseada nos modos um tanto extravagantes de se trajar – tornando-o alvo de pilhérias e motivando sua caricatura através de um personagem que o ridicularizava. As críticas não paravam de ocorrer, como a alusão

⁸² Antes de se despedir, o ano de 1855 quer deixar consertado o casamento de seu filho, o ano de 1856, com a Princesa da Sensaboria, filha do Fossilismo, seu “conselheiro favorito”. O Progresso, cujas “ideias esquentadas, confundem e atrasam o regular andamento dos negócios”, procura contrariar esse casamento, tentando que o novo ano sucumba aos encantos da Princesa da Poesia. Mas as forças da inércia acabam por levar a melhor, e 1856 “será um ano memorável nos fastos do Fossilismo e da Sensaboria”. Esta singela anedota serve de pretexto a uma crítica mordaz aos acontecimentos do ano e a um desfile de personagens em que o Velho Portugal (“cansado e tolhido de reumatismo, e por isso vive das suas recordações”, “minado de vermes que lhe roem as entranhas”), os Teatros de D. Maria II e de São Carlos, a Universidade de Coimbra, a estátua do Rossio e o chafariz do Loreto, a Exposição Universal de Paris, em que o nosso país se fez largamente representar... Ora acontece que entre as demais personagens figurava o enviado do Brasil, trajando de “casaca verde, calça de ganga, sapato de laço, colete branco, lenço encarnado, punhos voltados, luvas amarelas, chapéu de palha”, e dois médicos raspalhistas, que o ano de 1855 recompensa por lhe terem “regenerado” um braço que “sofrera as inevitáveis e legítimas consequências dum coice furioso” consequências que a “medicina escolástica” declarava incuráveis (REBELLO, 1984, p. 63).

aos doutores raspalhistas, uma referência ao Duque de Saldanha, que protocolou queixa ao Ministério do Reino, por se achar ridicularizado pelo fato de ter sido curado de uma enfermidade através de um método não convencional, solicitado por ele e utilizado pelo médico naturalista francês Raspail, e vários outros personagens da vida real que foram pilheriados na comédia. Mas, apesar dos protestos, os pedidos de censura não se consumaram. Atuaram em *Fossilismo e Progresso* diversas atrizes, entre elas, Emília Cândida e Eugénia Câmara⁸³. Representando os protagonistas, encontram-se Antônio Joaquim Pereira e Francisco Alves da Silva Taborda⁸⁴.

A partir do ano 1870, em Portugal, o teatro de revista irá transformar-se em uma das mais populares e rentáveis atividades artísticas, devido principalmente, a António Sousa Bastos, que personalizará o teatro de revista português, além de propiciar sua profissionalização e a formação de novos atores, cenógrafos, figurinistas, libretistas, músicos, bem como impulsionar o crescimento da imprensa especializada em teatro, na formação de plateias, em administração teatral, além de inovar o processo de divulgação dos espetáculos, inaugurando uma nova era para o teatro popular em Portugal.

Em sua obra *Dicionário do teatro português*, Sousa Bastos define o que seja a revista teatral:

Revista – É a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes d'um país ou d'uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças d'este gênero todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As *revistas*, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, de *couplets* engraçados e boa encenação. Em Portugal há grande predileção por este gênero. Houve época em que, nas *revistas*, o escândalo predominava e eram festejadíssimas as caricaturas de personagens importantes da política.

⁸³ Eugénia Câmara nasceu em Lisboa, em 9 de abril de 1837. Estreou no Teatro Ginásio, em 20 de fevereiro de 1852, fez carreira no Brasil a partir de 1859 e tornou-se amante de um dos maiores poetas brasileiros, o baiano Antônio de Castro Alves (1847/1871), dedicando-lhe inúmeras poesias. Eugénia Câmara faleceu no Rio de Janeiro, aos 37 anos, em 28 de maio de 1874.

⁸⁴ Francisco Alves de Assis Taborda nasceu em Abrantes, em 8 de janeiro de 1824. Estreou na abertura do Teatro Ginásio no dia 17 de maio de 1846 atuando nos teatros Trindade, D. Maria e vários outros em Lisboa e no Porto. Atuou no Brasil nos meses de junho e julho de 1871. Foi um dos mais longevos e populares atores portugueses. Faleceu em Lisboa, em 5 de março de 1909.

Tudo isto hoje está proibido. Pois, sinceramente, era isso preferível à pornografia de que quase todas as *revistas* hoje estão recheadas. O que principalmente aumenta de ano para ano é a natural exigência do público em querer ver essas peças luxuosamente montadas. Já que aos ouvidos falta a crítica mordaz, que gozem os olhos os deslumbramentos de cenário, vestuário e adereços (BASTOS, 1908, p. 128).

O protagonismo do teatro de revista proporcionou ainda a popularização de outros gêneros teatrais como a ópera cômica, opereta, comédia e a comédia de costumes que, apesar das suas diferenças cênicas, tinham pontos em comum, pois os autores utilizavam em suas temáticas críticas de costumes, apesar de possuírem um enredo mais coeso em detrimento do teatro de revista que era mais livre e dava margens a improvisações. Suas definições foram bem explicitadas por Sousa Bastos:

Opera cômica – É o gênero intermediário entre a ópera lírica e a opereta. Tem parte musical importante, mas tem também diálogo. O assunto da ópera cômica deve ser um texto de drama ou comédia, que se preste a situações musicais.

Opereta – Pode-se dizer que é uma ópera cômica de pequena importância. O gênero é verdadeiramente alegre e compositores tem havido de grande nomeada, obtida na opereta. No gênero opereta podem incluir-se óperas burlescas, apesar de algumas delas terem maiores exigências musicais. A opereta tem principalmente florescido na França, onde nos últimos tempos apareceram compositores de grande valor e que entre nós se popularizaram. Tais têm sido: Offenbach, Lecocq, Planquette, Varney, Messenger, Hervé, Audran Roger e outros. No nosso pequeno meio, no gênero, sobressaíram a todos Augusto Machado e Cyriaco de Cardoso; mas podemos ainda citar: Alves Regente, Alvarenga, Calderon, Del-Negro, Freitas Gazul, Gomes Cardin, Rio de Carvalho e Stichini. Entre as operetas portuguesas e estrangeiras que maior êxito têm obtido em Portugal, podem apontar-se: *Solar dos Barrigas*, *Burro do Sr. Alcaide*, *Testamento da velha*, *Verde Gaio*, *Roca de vidro*, *Tição negro*, *Baldemonio*, *Cruz de ouro*, *Argonautas*, *Perichole*, *Grã Duquesa*, *Barba Azul*, *Salteadores*, *Filha do Tambor-Mor*, *Arquiduquesa*, *Bela Helena*, *Milho da padeira*, *Mascote*, *Boneca*, *Fausto o petiz*, *Mademoiselle Nitouche*, *Flor de chá*, *Filha da senhorita Angot*, *Giroflé-giroflá*, *Pompom*, *Noite e dia*, *Coração e mão*, *Ave azul*, *Mosqueteiros no convento*, *Amor molhado*, *Sinos de Corneville*, *Surcouf*, *Boccacio*, *D. Juanita* etc.

Comédia – Peça teatral na qual se põem em ação os caracteres, os costumes ou os fatos da vida social, que se prestam à crítica, ao gracejo ou ao ridículo. A comédia pode ser de caráter de costumes, antiga ou moderna, alta ou baixa, heroica e histórica. A comédia é uma ficção cênica que tende a instruir, interessar e moralizar. Teve sua origem entre os gregos, passando depois aos latinos, vulgarizando-se mais tarde por toda a Europa.

Comédia de costumes – É a que apresenta à vista dos espectadores os hábitos de certas e determinadas classes. Trata-se de corrigir os costumes, apresenta os ridículos, ao mesmo tempo que diverte. Quando bem feitas e conduzidas, são peças de agrado seguro (p. 40-Ob. cit., p. 102).

Os ecos do teatro popular que se estabeleciam em Portugal deveriam ter influenciado a primeira revista brasileira ou a peça que mais se enquadrava nesse formato, que iria se consolidar anos mais tarde em princípios da década de 1890 com a atuação decisiva de Sousa Bastos e Arthur Azevedo – como se verá mais adiante neste trabalho⁸⁵ –. Trata-se de *As surpresas do Senhor José da Piedade*, com libreto de Figueiredo Novais, funcionário do Tesouro Nacional e música de autor desconhecido, cuja estreia realizou-se em 9 de janeiro de 1859, no Teatro Ginásio, como demonstra o parecer da censura marcando historicamente o início dessa modalidade teatral no Brasil, mesmo que timidamente.

Passando revista aos acontecimentos, às ideias, aos nossos costumes, que constituíram a vida da sociedade fluminense durante o ano de 1858, os autores da peça intitulada *As surpresas do Senhor José da Piedade* acabam de iniciar, com feliz sucesso, ou pelo menos, de dar uma forma mais definitiva a um gênero de composição dramática que muito deve agradar ao público. As revistas de ano, que hoje na França são uma obrigação para os teatros, tornar-se-ão também entre nós uma necessidade cuja satisfação chamará para a carreira dramática os poucos que no nosso país escrevem. Escrita com gosto e por vezes com muito espírito, animada por uma banda crítica, esta peça merece não só a licença para ser representada, mas talvez algumas palavras que animem seus autores a seguir por esse trilho.

Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1858.

Censor João Carlos de Souza Ferreira (SOUZA, 1960, p. 227).

Mas, se em Portugal o teatro de revista teve uma expressiva acolhida, a sua criação não é lhe é atribuída, mas sim à França e com influência também no Brasil, já que, coincidentemente ou não, em 17 de fevereiro de 1859, era inaugurado no Rio de Janeiro o *Alcazar Lyrique*, do empresário francês Joseph Arnaud, um café cantante à moda parisiense que iria promover espetáculos ligeiros sem maiores preocupações

⁸⁵ N.A. A referência inicial do teatro de revista neste capítulo justifica-se pelo critério escolhido em dar uma sequência narrativa cronológica ao texto, já que as suas primeiras manifestações, tanto em Portugal quanto no Brasil ocorreram nesse período, mesmo o autor tendo conhecimento de que o auge do teatro de revista se deu a partir das décadas de 1880 e 1890, nos dois países.

com o pudor, introduzindo um tipo de atração mais solta, alegre, em contraposição ao drama clássico e sério exibido nos teatros, “despertando na sociedade carioca o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro” (VENEZIANO, 2013, p. 39).

3.4 Principais companhias portuguesas no Brasil

O fim da década de 1850 e o início da seguinte marca o período mais intenso de atividades teatrais portuguesas no Brasil. O fluxo de artistas vindos de Lisboa aumenta consideravelmente, pois as notícias que chegam a Portugal são as mais otimistas quando se trata de frequência de público, o que quer dizer, teatros lotados e possibilidade de vultosos ganhos. O mercado brasileiro torna-se, assim, irresistível e, além dos fatores econômicos, tinha-se a facilidade de comunicação pelo mesmo idioma e uma estrutura bem montada de teatros não somente no Rio de Janeiro, mas em outros estados, num processo que vinha consolidando-se desde a década anterior e que agora atingia um nível de maturação dos mais atraentes.

As viagens para o Brasil e a possibilidade do sucesso garantido são notícias recorrentes na imprensa portuguesa, e as possibilidades de êxito profissional em palcos brasileiros, através de relatos trazidos daqueles que retornavam a Lisboa, depois de uma temporada de casa cheia e turnês por outras capitais brasileiras, enchiam de ânimo atores, atrizes e empresários.

Saliente-se, ainda, que as digressões pelo Brasil promoviam outras formas de interação e relação social entre os que chegavam e a comunidade portuguesa local. Sobre isso, Maria Helena Werneck traz esclarecimentos importantes:

Percebido como processo de circulação de formas culturais, o teatro português apresentado em turnês pelo Brasil pressupõe a existência de comunidades interpretativas com suas próprias formas de recepção e avaliação. Elas não só determinam linhas de interpretação, mas também fundam instituições e estabelecem limites em suas próprias dinâmicas. (...). Também é possível perceber que as turnês consideram especialmente a presença de representantes da colônia portuguesa na plateia dos espetáculos. A nostalgia da pátria distante cria o principal apelo para a presença das companhias, explicando-se a diversidade no repertório como forma de oferecer uma gama de produtos que pudesse atender a gostos diferenciados do público e provocar a curiosidade de assistir a toda a programação (WERNECK; REIS, 2012, p. 24-25).

O repertório com temas portugueses torna-se um estímulo para a alta frequência da comunidade lusa, uma vez que remete a lembranças e saudades da pátria muito vivas na memória dos imigrantes. Ressalte-se que esses são momentos de contatos muito íntimos com suas tradições deixadas em Portugal e, ainda, com um teor especialíssimo que é poder reencontrar patrícios que exprimiam toda uma emoção e nostalgia nos palcos, já que muitos atores e atrizes atuavam no Brasil por longo tempo estabelecendo novas raízes, porém continuando portugueses e cultivando suas tradições. São momentos coletivos de memórias afetivas e individuais revividas em grupo por lembranças de um passado evocado, mas sempre presente, retratadas em cenários e textos que, mesmo contendo subjetividades ou contextos mais explícitos na sua mensagem textual e cênica, provocavam reflexões e sentimentos de pertencimento e saudades de um passado que, para muitos, já se tornaram definitivos, pela impossibilidade de retorno ou passageiros, mas que sempre serão nostálgicos, saudosistas.

É nesse contexto que se estabelecem, no Rio de Janeiro, diversas companhias de teatro portuguesas que irão controlar o mercado brasileiro atraindo outros artistas que se apresentarão no Brasil, seja integrando essas companhias como funcionários fixos, sejam por convite ou por iniciativa individual.

3.5 Companhia Furtado Coelho

Luís Candido Furtado Coelho nasceu em Lisboa, em 28 de dezembro de 1831. Foi ator, compositor, músico e empresário. Iniciou a carreira em sua cidade apresentando sua peça *O agiota*, em setembro de 1855, porém, vislumbrando que o Brasil poderia lhe dar mais oportunidades, resolveu embarcar para o Rio de Janeiro chegando em março de 1856 e logo conseguindo trabalhar como ensaiador no Teatro Ginásio, encenando várias peças de cunho realista, em que buscava retratar os costumes da sociedade de forma crítica e respaldo moral, em oposição aos dramas do romantismo clássico, tornando-se um dos precursores dessa estética teatral no Brasil. Em janeiro de 1860, Furtado Coelho faz uma breve temporada no Teatro São Januário e, em seguida, o arrenda constituindo sua companhia a fim de firmar-se

como empresário, além de continuar como ator e ensaiador, dando-lhe a denominação de Teatro das Variedades, inaugurando-o em 8 de abril de 1860 com a peça *Dalila*, de Octave Feuillet, interpretando o papel de Carnioli e, Eugénia Câmara, a princesa Falconiere

Furtado Coelho, no período de 1860 a 1864, viajou com sua companhia para os estados de São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Maranhão, Pará e Ceará, retornando ao Rio de Janeiro, quando voltou a apresentar-se no Teatro Ginásio, a partir de 4 de maio de 1865.

A partir da década de 1870, Furtado Coelho – que antes era resistente – adere ao teatro popular das revistas, operetas e comédias. Foi, em seu tempo, um dos mais atuantes artistas e empresários portugueses no Brasil e, sob sua iniciativa, construíram-se os teatros S. Luís e Lucinda, no Rio de Janeiro, inaugurados em 1 de janeiro de 1870 e 3 de junho de 1880. Suscitou polêmicas, inovou, criou várias companhias assumindo todos os riscos, ganhando dinheiro e tendo prejuízos, mas levantando-se sempre. Fez suas despedidas do palco em 18 de janeiro de 1899, no Teatro Santana, representando seu drama *Um crime horroroso*. Retornou a Lisboa e faleceu em 1900.

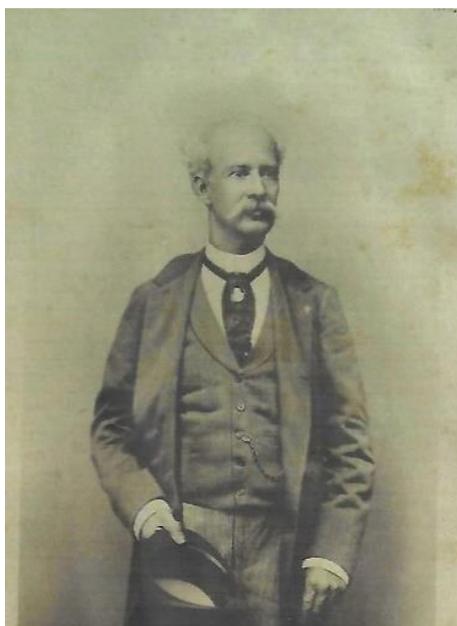


Figura 7 - Furtado Coelho
Fonte: O Álbum. R.J. Ano 1, nº 5. 1-1893

Além de Eugénia Câmara, já citada, destacam-se os seguintes atores e atrizes portugueses que atuaram na Companhia de Furtado Coelho:

António José Areias (Lisboa, 11 de novembro de 1819 – Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1892). Chegou ao Brasil em 1837, iniciando sua atuação na Companhia de João Caetano, em 1841, permanecendo até 1852, depois de um intervalo para uma excursão ao Rio Grande do Sul em outra companhia. Viajou a Lisboa em 1853 e estreou no Teatro Ginásio em 17 de agosto e, em seguida, como ensaiador no Teatro da Rua dos Condes, retornando ao Brasil em 1854 à Companhia de João Caetano e, posteriormente, para a de Furtado Coelho. Teve destacada atuação no Rio Grande do Sul, exercendo o cargo de diretor de cena da Associação Teatral Riograndense, tornando-se empresário nesse estado, lá permanecendo até 1861. Atuou durante mais de 50 anos em todos os gêneros.

Joaquim Pereira de Araújo (Marco de Canavezes 1844 – Rio de Janeiro?). Chegou ao Rio de Janeiro em 1856 e pertenceu à Associação de Artistas Portugueses, entidade criada para dar apoio e congregar os artistas portugueses no Brasil. Estreou em 1871, no Teatro Phenix Dramática, na peça *A coroa de Carlos Magno*. Era marido da consagrada atriz baiana Clélia de Araújo (1835/1905).

José António do Vale (Lisboa, 20 de outubro de 1845 – 20 de fevereiro de 1912). Foi ao Brasil contratado por Furtado Coelho em 1870, atuando por 14 meses, regressa por breve período a Portugal, retornando ao Brasil em 1872, ficando até 1874. Voltou ao Brasil mais duas vezes, a primeira, permanecendo de 1878 até 1883, e a segunda em 1909. Teve uma intensa carreira no Brasil e em Portugal, sendo considerado um dos mais notáveis atores cômicos de sua geração.

Emília Adelaide (Castelo Branco, 1 de novembro de 1836 – Lisboa, 11 de setembro de 1905). Estreou no Teatro D. Maria II, em 1856, na comédia *A chávina quebrada*, atuando também com João Caetano, em 1860, quando o ator brasileiro se apresentou em Lisboa. Fez ainda muito sucesso com o personagem Leonor Coutinho, na peça de Pinheiro Chagas⁸⁶, *A morgadinha de Valflor*, em 1869, quando a fama

⁸⁶ Pinheiro Chagas nasceu em Lisboa, em 13 de novembro de 1842 e faleceu em 8 de abril de 1895. Jornalista, escritor, poeta, político, historiador e dramaturgo, exercendo também a atividade de crítico. Escreveu várias peças de teatro, nenhuma, porém, alcançando o êxito da *Morgadinha de Valflor*.

chegou ao Brasil, sendo contratada por Furtado Coelho, desembarcando no Rio de Janeiro, em 22 de março de 1871 e estreando, em 26 de março, no Teatro S. Luiz, no mesmo papel que a consagrara em Portugal. O *Diário do Rio de Janeiro* elogiou a sua performance, em 28 de março⁸⁷.



Figura 8 - Emília Adelaide

Fonte: Jornal *O Guarani*. R.J. Ano 1, nº14.17-04-1871

⁸⁷ “Teatro S. Luiz. Realizou-se anteontem neste teatro a estreia da primeira atriz portuguesa Sra. Emília Adelaide. O drama escolhido para a prova foi *A morgadinha de Valflor* do Sr. Pinheiro Chagas, que tão boas recordações gravaram no coração do público fluminense.

O dramaturgo português não poderia encontrar melhor intérprete para o seu ideal, porque o tipo da *Morgadinha*, é em primeiro lugar um sonho de poeta, um esplêndido sonho encarnado em tipo de mulher. Só os grandes artistas são capazes de interpretar e dar formas palpáveis ao pensamento elevado da musa e aos divinos trabalhos da poesia.

A Morgadinha de Valflor traduzida no teatro pela senhora Emília Adelaide, é o ideal do dramaturgo, palpitante de vida, de entusiasmo e de rara inspiração. O tipo de Leonor, na *Morgadinha de Valflor*, precisa para rastejar na realidade terrestre dos auxílios privilegiados de um talento artístico de primeira ordem. *Leonor* é um êxtase de poeta, mais que uma fotografia de mulher. É quimera viva, é o êxtase que fala, ama, sofre e se humaniza.

A Sra. Emília Adelaide estudando, aprofundando, descobrindo os segredos da impossível organização dessa gentil, vaporosa e ardente fidalga, aperfeiçoa a obra de Pinheiro Chagas e deu-lhe carta de cidade entre as mais tentadoras composições dramáticas da musa contemporânea.

A artista possui todos os predicados exigidos pelo rude e austero gênio da crítica. É mulher; é alma; é coração. Há inflexões na sua voz, às vezes, que fazem descobrir lágrimas verdadeiras nos seus olhos, e sentem-se que as fibras internas partem-se-lhe dentro do peito dolorido. É esta a vitória da natureza na arte e a supremacia do talento na Terra. Comove, encanta, revela e ilumina.

A Sra. Emília Adelaide afeiçoou a dicção e a maneira à época, imprimindo um cunho de tão patente originalidade na personagem, que o espectador com facilidade e com prazer aplaude o poeta pelo dramaturgo, admirando a ambos, sem que um prejudique o outro.

A artista foi recebida entusiasticamente, a plateia inteira, à chegada da *Morgadinha* no primeiro ato, prorrompeu em palmas e ovações, que garantiram à distinta atriz o apreço do público fluminense por tudo quanto é verdadeiramente grande e glorioso.”

Emília Adelaide ainda representaria as seguintes peças: *A dama de King's Charles; Fernanda; Antony; As pupilas do Sr. Reitor; A estátua de carne; O suplício de uma mulher; A mocidade de Fígaro* e *A redenção*. Em 3 de setembro de 1871, despede-se do Teatro São Luiz declamando a poesia Adeus, feita por Machado de Assis em sua homenagem. Retorna a Portugal. Posteriormente, formou uma companhia apresentando-se em Portugal com temporadas nos teatros Recreio e Príncipe Real, excursionou pelo país, retornando algumas vezes ao Brasil onde se estabeleceu por um período, mas sem o brilho dos primeiros anos da carreira, abrindo uma casa de moda feminina, no Rio de Janeiro, como atividade paralela para seu sustento. Encerrou a carreira em 1896 e voltou a Portugal.

3.6 Emília das Neves

Emília das Neves é considerada a mais importante atriz do teatro português, no século XIX. Nasceu em Lisboa, em 20 de agosto de 1820, iniciando sua trajetória artística em 15 de agosto de 1838, no Teatro da Rua dos Condes, pelas mãos de Emile Doux atuando no papel de D. Beatriz na peça *Um alto de Gil Vicente ou a Corte de El rei D. Manuel I*, de Almeida Garret e logo se faz notar pelo talento em cena. Assina contrato e continua atuando na Rua dos Condes firmando-se como a grande estrela daquele teatro. Em 13 de abril de 1846, seria inaugurado o Teatro D. Maria II estando Emília das Neves no elenco do espetáculo de inauguração e, em seguida, na relação de contratados. Com um forte temperamento, encontra dificuldades de relacionamento com os colegas e desliga-se da Companhia do D. Maria II, retornando posteriormente. Assumindo inteiramente a gestão de sua carreira com um voluntarismo de comportamento que seria uma das marcas de sua personalidade, faz exigências contratuais, o que dificulta, mas não impede sua contratação por companhias. Nesse contexto, faz várias excursões por Portugal e, principalmente, ao Porto onde atua inúmeras vezes. Consagrada em seu país, resolve, por fim, viajar ao Brasil, partindo em 28 de maio de 1864 e desembarcando no Rio de Janeiro, em 21 de junho com o ator

Heliodoro de Almeida Franco⁸⁸, por quem nutria forte amizade. Organiza no Rio de Janeiro uma companhia contratando atores brasileiros e portugueses residentes no Brasil para uma longa temporada pelo país.

A sua estada no Brasil gerou grande expectativa no meio teatral com uma enorme venda de ingressos antecipados para os seus espetáculos, motivo mais que suficiente para que o ator Francisco Correia Vasques⁸⁹ preparasse uma peça cômica intitulada *Por causa da Emília das Neves*, encenada no Teatro Ginásio, glosando o “tumulto” provocado pela sua estada no Rio de Janeiro. A atriz recém-chegada recebeu com bom humor a homenagem, pela qual seria beneficiada com a renda das apresentações que, num gesto simpático, doou todo o dinheiro para o Asilo da infância desvalida de Portugal.

Problemas com alguns melhoramentos e com a reforma do pano de boca do Teatro Lírico Fluminense, que teve de ser refeito, resultou em um atraso significativo na sua estreia, ocorrendo somente em 3 de setembro, com a peça *Joana a doida*, tradução de Alexandre Magno de Castilho⁹⁰ do original espanhol *La loucura de amor* de Manuel Tamayo e Baus⁹¹, baseada na história da rainha Joana, esposa de Filipe I, da Espanha, conhecida como a louca, personagem principal interpretada por Emília das Neves, em um de seus papéis mais populares.

O jornal *O Português*, voltado para a colônia portuguesa no Brasil, comentou assim a estreia do espetáculo em sua edição de 11 de setembro:

⁸⁸ Heliodoro de Almeida Franco iniciou sua carreira na cidade do Porto e, depois de regressar a Portugal, integrou o elenco do Teatro D. Maria II. Sousa Bastos assim se referiu sobre ele: “Heliodoro tinha um aspecto majestoso, um gesto largo e uma figura imponente, que muito o auxiliavam. A sua perda foi bastante sensível para o teatro. Era inteligente, consciencioso e amava a sua profissão. Se não foi um autor notável, foi pelo menos, distintíssimo” (BASTOS, 1898, p. 265).

⁸⁹ Francisco Correia Vasques nasceu em Campos, Rio de Janeiro, em 29 de abril de 1839. Foi o ator mais popular do Brasil depois da morte de João Caetano. Fez sua estreia em 1856 e notabilizou-se como ator cômico, além de escrever inúmeras peças, críticas e comentários em jornais com uma vasta produção intelectual. É considerado o introdutor da figura do Zé Pereira, personagem tradicional português, no carnaval brasileiro. Apresentou-se, pela última vez, em 10 de junho de 1892 e faleceu em 10 de dezembro do mesmo ano.

⁹⁰ Alexandre Magno de Castilho, escritor, nasceu em Lisboa, em 12 de novembro de 1803. Escreveu e traduziu várias peças de teatro. Faleceu em Lisboa, no dia 23 de maio de 1860.

⁹¹ Manuel Tamayo e Baus, dramaturgo espanhol, nasceu em Madri, em 15 de setembro de 1829 e faleceu em 22 de junho de 1898.

Estreou-se a nossa distinta compatriota em a noite de 3 do corrente, no drama *Joana a douda*, no Teatro Lírico. Camarotes e plateia regurgitavam de espectadores, que ali foram atraídos tanto pela curiosidade de ver e ouvir uma celebridade, como pelo empenho de verificar se os merecimentos da atriz estavam à altura da reputação que a precedera, e que tem a acompanhado sempre por toda a parte.

A Sra. Emília das Neves satisfizes plenamente todas as esperanças. É atriz consumada; é digna da fama que a apregoa como figura distinta entre as primeiras notabilidades teatrais do nosso tempo. Reúne todos esses dotes especiais que constituem o que chamamos vocação, e que nascem com o indivíduo, o mais acurado estudo e conhecimento de todas as regras cênicas.

O drama foi escolhido com felicidade, e nem um outro se prestasse talvez, mas a realçar o talento da atriz portuguesa.

A noite de 3 do corrente foi para a Sra. Emília das Neves um triunfo mais a juntar a tantos que já tem colhido por tão diferentes terras, e é hoje para quantos a ouvirem uma recordação saudosa da mais esplêndida manifestação, que se tem visto nestes últimos tempos em matéria teatral.

Emília das Neves permaneceu pouco mais de um ano no Brasil, representando a maioria de seu repertório sempre com muito sucesso, *Madalena*, *A dama das camélias*, *A mulher que deita cartas*, *Adelaide*, *Ângelo ou o tirano de Pádua*, *Medeia*, *Cruz de São Luís ou juramento de honra*, *A louca de Toulon*, *O homem do mundo*, *Berta a flamenga*, *As proezas de Richelieu* e a já citada *Joana a douda*.

A imprensa dividiu-se entre elogios e algumas críticas não propriamente ao seu desempenho, mas ao seu temperamento, que consideravam soberbo e a alguns problemas com empresários locais, em relação às bases de seus contratos cuja administração ela não abria mão e não negociava cláusulas que, de alguma maneira, segundo ela, poderiam lhe dar prejuízos financeiros, nada porém, do que já realizava em Portugal que, de certo modo, as companhias já estavam acostumadas com a forma rígida com que comandava sua carreira, mas, no Brasil, isso causou algum estranhamento, porém, nada que não pudesse ser superado, pois o seu talento era superior a essas questões de comportamento sendo, portanto, a sua arte que prevaleceu no julgamento final a seu favor, recebendo elogios de admiradores e da imprensa, principalmente da revista *Semana ilustrada* que não lhe poupava elogios, como um poema em sua homenagem, publicado na edição de 25 de setembro de 1864,

assinado por *Dr. Semana*, um dos pseudônimos utilizados por Machado de Assis.⁹²



Figura 9 - Alegoria em homenagem de boas-vindas de Emília das Neves ao Brasil. Vemos a artista conduzindo uma biga com galos portugueses, saudada pelo povo, pela monarquia e pela Igreja

Fonte: *A Semana Ilustrada*, R. J. 3/7/1864.

⁹² A exímia e talentosa Emília das Neves.

Quem és tu, que vestes da *Rainha Joana* o manto e o grande
cetro Para mostrar ao público fluminense o quanto pode o
drama?

És mais do que rainha és da minha inspiração sublime metro
Mas inda do que metro, deste peito infeliz és voraz chama!

Quem te viu quem te vê, no palco, soberana Emília das Neves
Há de achar-te sempre um portento, não cantado em verso ou prosa
Contra a sombra de *Raquel*, na tragédia sei que te atreves
A mostrar que bem podes imitá-la, meiga e formosa!

Na *Mulher que deita cartas* tive medo talvez do teu estado
Nervoso, ou sem igual, a disputar uma filha bifada de mansinho
Quase, quase gritei, vi que o corpo da desgraçada ia quem sabe ser cortado
Como ordenou Salomão, um dia em que estava nos régios paços sozinho

Entre as palmas daqueles, que te lançam flores, versos, ramos, fitas
Deves contar os da Graça, do Vasques, do Barbosa e do Pedro Joaquim
São aplausos sinceros; mas, Emília das Neves, se nelas acreditas
Deves acreditar também nos Hércules bravos soltados por mim.

Emília das Neves fez uma viagem ao Pará apresentando, em 29 de junho de 1865, no Teatro Providência em Belém, *Joana a doida*, onde enfrentou, depois, dificuldades com empresários locais suspendendo outros espetáculos. Em seguida, foi à Bahia onde foi muito bem recebida e, estando em visita ao cônsul português, em Salvador, foi apresentada ao poeta repentista Francisco Moniz Barreto⁹³, que, entusiasmado com a presença da atriz, compôs um soneto em sua homenagem⁹⁴. Os versos emocionaram a atriz que abraçou o poeta e deu-lhe um beijo. Foi o bastante para ele, em um improviso, compor versos de cordel em agradecimento e recitá-los

⁹³ Francisco Moniz Barreto nasceu em Jaguaripe, Bahia, em 10 de março de 1804. Militar e poeta, alistou-se nos Batalhões patrióticos da independência, combateu na Guerra cisplatina, residindo no Rio de Janeiro até 1838, quando retornou à Bahia, dedicando-se à literatura e publicando, no ano 1855, em dois volumes, *Clássicos românticos*. Sua literatura tem uma forte conotação satírica, improvisador por excelência, é considerado um dos maiores cordelistas brasileiros, gênero mais popular da literatura brasileira. Faleceu em Salvador, em 2 de junho de 1868.

⁹⁴ Por sábios e poeta sublimado
Teu nome ilustre pelo orbe voa
Outra *Ristori* a fama te apregoa
Outra Raquel no português
tablado

Ao teu poder magnético,
prostrado O mais rude auditório
se agrilhoa Despir-te a fronte da
imortal coroa

Não pode o tempo, não consegue o fado.
De atriz o teu condão é sem
segundo Na cena, a cada instante,
uma vitória Sabes das almas
conquistar o fundo

Impera, Emília! É teu domínio – a história
Teu sólio – o palco; a tua corte – o mundo
Teu cetro – o drama; o teu diadema – a
glória

(N.A. Publicado no jornal Monitor Macaense. Macaé, Rio de Janeiro, em 3 de agosto de 1866).

na sua presença.⁹⁵ Depois dessas homenagens, Emília das Neves seguiu para Lisboa, desembarcando em 3 de janeiro de 1866. Faleceu em 19 de dezembro de 1883.

⁹⁵ Como, sendo tu das Neves
Musa, que vieste aqui
Assim queima o peito a gente
Um beijo dado por ti?

O que na face me deste Que
acendeu-me o coração Não
foi ósculo de – *neves* Foi um
beijo de vulcão.

Neves – tenho eu na cabeça
Do tempo dos vaivéns
Tu és só – *Neves* – no nome
Té nos lábios fogo tens.

Beijando, não és – das *Neves*
Do sol, Emília, tu és
Como *neves* se derretem
Os corações a teus pés.

O meu, que – *neve* – já era
Ao toque do beijo teu
Todo arder senti na chama
Que da face lhe desceu.

Errou quem o sobrenome De
– *Neves* – te pôs atriz
Quem é das lavas não das *neves*
Minha alma, acesa, me diz.

Chamem-te, embora, das *Neves*
Vesúvio te hei de eu chamar
Enquanto a impressão do beijo Que
me deste, conservar.

Oh! Se de irmã esse beijo
Produziu tamanho ardor
Que incêndio não promovera
Se fora um beijo de amor!

Não te chama mais das *Neves*
Mulher que abrasas assim
Chama-te antes de das *Luzes* E
não te esqueças de mim.

Se me prometes Emília
Da hora em hora um beijo igual Por
sobre *neves* ou fogo
Dou comigo em Portugal.

(N.A. Publicado no jornal Monitor Macaense. Macaé, Rio de Janeiro, em 3 de agosto de 1866.)

3.7 Companhia Heller

Jacinto Heller nasceu na cidade do Porto, em 30 de março de 1834, chegando ao Brasil ainda criança aos três anos, pois seus pais foram morar no Rio Grande do Sul. Quando adolescente, aos 15, estreou no teatro. Seu talento precoce logo se fez notar sendo contratado por João Caetano. No Rio de Janeiro, fez carreira atuando em diversos teatros, principalmente no São Januário e, depois, no Ginásio, mas sua vocação também era voltada para o lado empresarial e, acumulando as atividades de ator e diretor de cena constitui uma das mais bem sucedidas companhias do teatro carioca ao assumir, em 1870, o Teatro Phenix, então sob o comando de Francisco Correia Vasques e, a partir de 1881, o Teatro Santana. Jacinto Heller, percebendo o crescente movimento em torno do teatro musicado, das operetas e das comédias, resolveu investir nesse segmento ajudando-o a se popularizar, o que deu muito certo, pois, nessa altura, ainda não havia concorrentes, permanecendo à frente da sua companhia até 1893, mais de duas décadas, portanto, praticamente controlando o mercado teatral com os gêneros alegres que transformaram o teatro brasileiro.

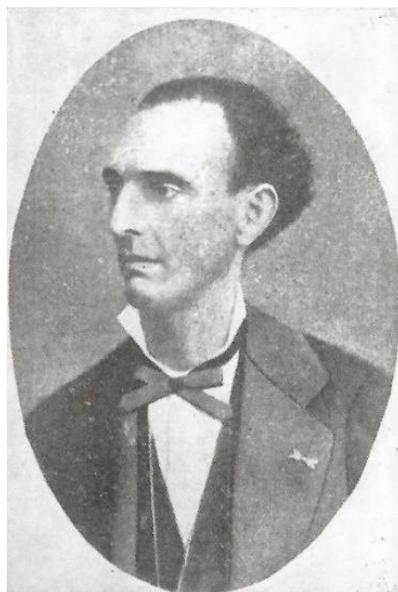


Figura 10 - Jacinto Heller
Fonte: SOUSA, 1960, p. 413

Inúmeros atores e atrizes brasileiros, franceses, além de portugueses, trabalharam com Jacinto Heller. No entanto, convém afirmar que nem todos esses artistas eram exclusivos e muitos deles realizavam temporadas em diversas companhias, com contratos e condições preestabelecidas, sendo suas carreiras, portanto, por eles administradas e, de acordo com as negociações que faziam, optavam por aquelas que lhes dessem melhores condições de trabalho e ganhos financeiros. Esse é o caso dos artistas citados, a seguir que, durante um período, atuaram sob contrato duradouro ou por tempo determinado segundo suas conveniências:



Figura 11 - Adelaide do Amaral
Fonte: SOUSA, 1960, p. 383

Adelaide do Amaral (Ponta Delgada, ilha de São Miguel, 18 de agosto de 1837 – Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1899). Foi para o Brasil em 1849, desembarcando no Rio de Janeiro. Anos depois, casou-se com o ator Joaquim da Silva Amaral. Iniciou sua carreira no Teatro S. Pedro de Alcântara no drama *Terremoto das Antilhas*. Cedo ganhou notoriedade e, em 1865, excursionou a Recife, Pernambuco, a convite da Empresa Coimbra daquela cidade, estreando no Teatro Santa Isabel, em 19 de outubro, representando *A dama das camélias* e obtendo enorme êxito. A popularidade de Adelaide do Amaral em Recife era muito grande, o que a fez retornar, em 1866,

merecendo uma homenagem do poeta Tobias Barreto⁹⁶ que declamou uma poesia em sua homenagem no Teatro Santa Isabel, na noite de 2 de junho, quando ela lá se apresentava. Em 1868, Adelaide do Amaral faz apresentações no Rio Grande do Sul onde também foi muito homenageada. Atuou bastante em diversas companhias.

Guilherme de Aguiar (Porto, 1841 – Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1892). Chegou ao Brasil muito jovem como muitos de seus patrícios que se aventuravam com suas famílias ou sozinhos em busca de novas oportunidades. Estreou na cidade de Arrosal, estado do Rio de Janeiro em 1859 e, a partir de 1865, viaja para várias cidades do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Trabalhou em diversas companhias, mas foi na de Jacinto Heller que mais se demorou. Mucio da Paixão não poupou elogios sobre seu talento:

Gênio e modéstia, tais foram os traços dominantes dessa superior individualidade artística que se chamou Guilherme de Aguiar, um dos maiores atores que representaram em língua portuguesa (...). Nas noites de ensaio geral ainda conservava o papel na mão, mas na noite da primeira representação ninguém sabia melhor que ele o seu papel. Era um estudioso, tinha consciência do seu trabalho e um imenso respeito pelo público que tinha por ele um respeito que raras vezes terá tributado a um artista (PAIXÃO, 1916, p.p., 422-429).

Hermínia Adelaide (? – Rio de Janeiro, 2 de março de 1923). Contrariando a regra, veio primeiro ao Brasil não para ser atriz, mas para conseguir êxito na vida e, não almejando seu intento, retorna a Portugal e lá é apresentada a Francisco Palha, no Teatro Trindade, que lhe propõe um teste e, imediatamente, a recusa por considerá-la sem talento. No entanto, ela consegue uma colocação no elenco do Teatro Príncipe Real, estreando em 27 de setembro de 1874, na opereta *Amor e dinheiro*, provocando um enorme sucesso. Percebendo que havia sido precipitado em sua avaliação, Francisco Palha não hesitou em recontratá-la pagando-lhe uma vultosa multa pela sua rescisão fazendo ela uma belíssima apresentação, no Teatro Trindade, em 10 de dezembro, atuando na opereta *Os três dragões*.

Retorna ao Brasil, em 1879, agora na condição de uma diva do teatro assinando

⁹⁶ Tobias Barreto nasceu em Rio Real, Sergipe, em 7 de junho de 1839. Bacharel em direito, filósofo e poeta romântico, deixou uma obra importante para a literatura brasileira. Patrono da cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em Recife, em 26 de junho de 1889.

contrato com Jacinto Heller para atuar no Teatro Phenix. Arriscou-se ainda como empresária, sem muito sucesso, arrendando o Teatro Recreio Dramático. Trabalha em outros teatros e, em 1883, retorna à Companhia Heller e, depois, com Sousa Bastos. Retornou à Europa sem ir a Portugal, morando alguns anos na França. Voltou ao Brasil, em 1898, apresentando-se em 5 de fevereiro, no Teatro Recreio, com a revista *O jagunço*, de Arthur Azevedo e, na sequência, percorreu alguns estados do Brasil. Continuou trabalhando até se aposentar, bastante idosa, e recolher-se ao Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro.

3.8 Companhia Dias Braga

José Dias Braga nasceu no Funchal, Ilha da Madeira, em 31 de dezembro de 1846. Chegando ao Rio de Janeiro, em 1864, vai a São Paulo e, na capital paulista, inicia sua carreira de ator no Teatro São Paulo. Retornando ao Rio de Janeiro, continua atuando em vários teatros e fazendo apresentações no interior do estado. Em 20 de novembro de 1883, fundou a Companhia Dias Braga arrendando por mais de 20 anos o Teatro Recreio Dramático em que atuou, contratou e dirigiu grandes atores brasileiros e portugueses, representando os mais variados gêneros teatrais garantindo-lhe permanentes êxitos de bilheteria e tornando-o um homem rico, dos poucos que amealharam fortuna no teatro. Acometido com problemas de visão, faleceu atropelado, no Rio de Janeiro, em 23 de novembro de 1910.

Entre muitos que atuaram na Companhia Dias Braga, podemos citar:

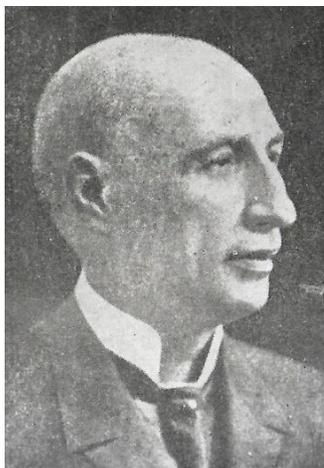


Figura 12 - Dias Braga
Fonte: SOUSA, 1960, p. 394

Caetano Eleutério Maggiolly (Lisboa? – Rio de Janeiro, 1891). Iniciou sua carreira em 26 de dezembro, no Teatro Variedades na mágica *A Coroa de Carlos Magno* e trabalhou, depois, nos teatros da Rua dos Condes, Príncipe Real e D. Maria. Viajou ao Brasil em 1876 onde se radicou atuando em algumas companhias, não chegando a ser um ator destacado, mas com intensa atividade.

Antônio Pereira Fontana de Castro (Porto? – Rio de Janeiro, 22 de abril de 1892). Chegou ao Rio de Janeiro em 1860. Iniciou a carreira no teatro mambembe percorrendo várias cidades brasileiras até que conseguiu uma colocação na Companhia Dias Braga obtendo certa estabilidade e muito respeito por suas atuações, não importando qual gênero fosse, comédia, opereta, drama, revista etc.

Francisco Ferreira de Sousa (Ilha do Faial? – Salvador, Bahia, 26 de maio de 1927). Emigrou para o Brasil onde se fez ator, estreando no Rio Grande do Sul. No Rio de Janeiro, trabalhou em diversas companhias e percorreu vários estados do Brasil.

Depois de mais algumas excursões ao Norte e Sul, contratou-se com Dias Braga, estando nesta empresa durante 9 anos. Acompanhou-o ainda ao Norte e na volta ao Rio de Janeiro, fez-se empresário no Teatro Santana. Em companhias dramáticas é Ferreira de Sousa, no Rio de Janeiro, dos atores mais úteis. Faz centros cômicos ou dramáticos, galãs, tiranos, criados...tudo quanto é preciso. É portanto, uma boa utilidade (BASTOS, 1898, p. 610).

Elisa de Castro (Lisboa, em 1852 – Rio de Janeiro, em 4 de novembro de 1904. Começou a carreira atuando no Porto e nos Açores. Estreou no Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1877, no drama *Madalena*, de Pinheiro Chagas, no mesmo ano em que chegou, continuando por longo tempo em atividade.

3.9 Companhia Sousa Bastos

Antônio de Sousa Bastos nasceu em Lisboa, em 13 de maio de 1844, falecendo em 2 de julho de 1911. Foi a mais importante figura do teatro de revista português, seja como ator, autor, escritor ou empresário, responsável pela popularização desse gênero em Portugal e com grande contribuição para sua consolidação no Brasil, juntamente com o revistógrafo brasileiro, Arthur Azevedo.

Sousa Bastos construiu uma obra teatral em que divulgava a música, o folclore, a cultura urbana lisboeta e, principalmente, a identidade portuguesa do seu tempo, transpondo para os palcos, além da crítica social e política, o modo de ser português e como ele se relacionava em seu cotidiano nos diversos aspectos de sua estrutura social. Pode-se afirmar, com toda a certeza, que Portugal estava nas cenas, nas danças, nas músicas e nos textos de Sousa Bastos representados da maneira como ele concebia os problemas de seu tempo. Nesse aspecto, tornar-se-ia um dos cronistas principais de uma sociedade que ele bem conhecia, evidenciada nos palcos, afirmando o teatro de revista como uma das mais autênticas e importantes expressões da alma portuguesa no campo do entretenimento, sem coadjuvar-se com os grandes escritores portugueses de sua época que, na literatura, compunham esse espírito português de fim de século XIX e princípios do XX.

Dirigindo os Teatros da Rua dos Condes, do Príncipe Real, da Trindade e da Avenida, fez encenar, nessas casas, as suas inúmeras revistas entre as quais: *Cosmorama* (1876); *O nosso espelho* (1878); *Três horas de chalaça* (1879); *O vale de Lisboa* (1880); *Do céu a terra* (1881); *Do inferno a Paris* (1884); *O juízo do ano* (1885); *O casamento do bilontra com a mulher aranha* (1886) e, em 1889, a sua mais famosa criação *Tim tim por tim*, além de muitas outras que constituíram um repertório notável.

Estabelecido em Portugal, Sousa Bastos e sua companhia atravessam o Atlântico e resolvem levar aos palcos brasileiros as suas criações, estreitando mais ainda os laços culturais entre os dois países. Atuando como empresário, faz várias viagens ao Brasil, no período de 1881 a 1907, estabelecendo laços de forte amizade com a classe artística e intelectual local, apesar das críticas que recebia da imprensa por monopolizar o mercado teatral no Rio de Janeiro junto com outros empresários portugueses – donos da maioria das companhias – ao ponto de criar com registro em cartório junto com Jacinto Heller e Braga Junior, um acordo, ou seja, um cartel, impondo normas e regras para a contratação de atores, atrizes e nos demais setores da atividade teatral nas empresas que tinham como principal atração as revistas, operetas, comédias e demais gêneros alegres, visando aumentos de ganho, controlando, assim, toda a cadeia de atividades, para obter lucros cada vez maiores num mercado em franca expansão e de alta lucratividade. A iniciativa, no entanto, não prosperou devido a

desentendimentos entre eles, mas confirma a relevância econômica que a atividade teatral tinha no Brasil.

O fato é que, ao arrendar o Teatro Príncipe Imperial, posteriormente rebatizado como São José, e atuar também em outros teatros, Sousa Bastos exerce uma profunda influência no teatro de revista brasileiro que tinha, em Arthur Azevedo, seu mais expressivo representante. Além de proporcionar melhores ganhos para os atores e demais membros de sua companhia, Sousa Bastos visava o grande público português residente no Brasil que lotava as sessões de suas revistas para sentir-se mais próximo da terra distante e matar as saudades do seu país.



Figura 13 - Sousa Bastos

Fonte: SOUSA, 1960, p. 391

A disputa por um bom elenco na companhia era grande, como era também para os outros empresários.

Palmira Bastos (Aldeia Gavinha, concelho de Alenquer, distrito de Lisboa, 30 de maio de 1875 – Lisboa, em 10 de maio de 1967). Foi um talento prodígio, estreando em 1890 no Teatro da Rua dos Condes, na peça *O reino das mulheres*, de Sousa Bastos. Estreou no Brasil, em 19 de julho de 1893, no São Pedro de Alcântara com a peça *O íntimo*, de Eduardo Schwalbach⁹⁷. Foi a São Paulo, depois a Juiz de Fora, Minas

⁹⁷ Eduardo Schwalbach Lucci nasceu em Lisboa, em 18 de maio de 1860. Jornalista, escritor, teatrólogo, escreveu muitas peças e dirigiu, por um período, o Teatro Apolo. Escreveu um livro de memórias *À lareira do passado*, editado em 1944. Foi sócio efetivo da Academia de Ciências de Lisboa e agraciado com Palmas de Ouro da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 8 de dezembro de 1946.

Gerais, retornando a Lisboa, casando-se com Sousa Bastos, em 1894, e foi integrada à sua companhia. Retorna ao Rio de Janeiro, em 1895, e representa grandes sucessos, como *Fada do amor*, *Dragões Del Rey*, *Solar das barrigas*, *Sal e pimenta*, *Tim tim por tim tim*, o maior êxito do teatro português no Brasil da autoria de Sousa Bastos – superando a sua criadora nos palcos, a espanhola Pepa Ruiz⁹⁸ – e diversas outras peças. Apresentou-se, em 1903, numa grande temporada no Teatro Apolo, retornou em 1910, apresentando-se no Teatro Recreio e, no Brasil, pela última vez, em 1925, atuando por uma temporada no Palácio Teatro.

Foi a atriz portuguesa mais popular no Brasil do fim do século XIX ao início do XX. Em 24 de agosto de 1960, aos 85 anos, retornou ao Brasil sendo recebida como uma celebridade – que realmente era – com ampla agenda de convites, uma solenidade no Real Gabinete Português de Leitura e um almoço com o presidente Juscelino Kubitschek, em Brasília, recém-inaugurada.



Figura 14 - Palmira Bastos

Fonte: Acervo do autor

⁹⁸ Pepa Ruiz nasceu em Badajoz na Espanha, em 27 de setembro de 1859. Iniciou sua carreira em Lisboa sendo a primeira esposa de Sousa Bastos e a estrela principal da sua companhia, até a chegada de Palmira Bastos com quem rivalizou. Esteve várias vezes no Rio de Janeiro, no período de 1881 a 1894 atuando em diversas companhias e organizando outras. Faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1923.

José Maria Correa (Lisboa, em 25 de dezembro de 1854 – Belas, 26 de julho de 1922). Sua trajetória principia no Teatro da Rua dos Condes, atuando, posteriormente, no Variedades, D. Maria II e Príncipe Real. Sousa Bastos o levou para o Brasil contratando-o para sua companhia, agradando bastante. Atuou com outros empresários, retornando a Lisboa em 1888, continuando a trabalhar e realizando uma temporada no Porto.

Ester de Carvalho (Montemor-o-Velho? – Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1884). Foi educada em Figueira da Foz e, em Lisboa, no Teatro Trindade, fez sua estreia em 1880, com sucesso, mas o seu forte temperamento causava constantes problemas. Resolve, então, ir ao Rio de Janeiro onde chegou, em 1882, solicitando emprego a Sousa Bastos, estreando em 14 de agosto, no Teatro Príncipe Imperial. Indisciplinada, mas talentosa, estimulou uma rivalidade com Pepa Ruiz causando muita confusão, distúrbios e até entradas na delegacia por conta da violência entre os grupos rivais, os *Estertistas* e os *Pepistas* ao ponto de ambas terem dificuldade de atuar devido às confusões e aos gritos vindos da plateia. Seu talento era reconhecido, mas sua vida atribulada a levou à ruína financeira e moral.

3.10 Companhia Guilherme da Silveira

Guilherme da Silveira nasceu em 11 de fevereiro de 1846, estreando em agosto de 1863, no Teatro D. Maria II, não sendo bem sucedido. Porém, não desistiu e conseguiu trabalhar no Variedades e no Ginásio, firmando-se como ator, retornando ao D. Maria II e, em seguida, embarcando para o Brasil onde chegou, em 1872, permanecendo uma temporada no Rio de Janeiro, e retornando a Portugal. Em 1875, mais uma vez volta ao Brasil onde constituiu sua primeira companhia, estreando em 9 de junho, no São Pedro de Alcântara, com o drama *As noites da Índia*. Retornou a Portugal demorando-se até 1887 e organizou nova empresa, arrendando o Teatro Variedades Dramáticas. Inaugurou o Teatro Apolo e, em seguida, volta a Lisboa e lá faz sua grande e definitiva obra, a construção do Teatro D. Amélia, inaugurado em 22 de maio de 1894. Faleceu em Madri, em 21 de outubro de 1900.



Figura 15 - Guilherme da Silveira

Fonte: SOUSA, 1960, p. 437

Joaquim Maia (Vila do Conde, 1844 – Rio de Janeiro, 24 de maio de 1897). Chegou ao Brasil em 1866, era um ator de talento e de personalidade curiosa sempre falando mal de seus patrícios, o que provocava muita irritação aos colegas. Fez várias companhias, criou polêmicas, contudo, saía-se bem no palco e, para os empresários, era o que importava porque mantinha a frequência dos teatros.

3.11 Companhia Braga Junior

Luiz Braga Junior nasceu no Rio Grande do Sul, em 26 de março de 1854, naturalizando-se português por sua descendência paterna, o que justifica sua inclusão como mais um integrante do grupo de empresários portugueses que atuaram no Rio de Janeiro, no período áureo do teatro luso-brasileiro. Constituiu sua companhia em 1882, estreando no Teatro Recreio Dramático, em 4 de maio daquele ano. Viajou pelo Brasil apresentando seus espetáculos de revistas, operetas, comédias e foi o mais bem sucedido financeiramente de todos os empresários portugueses de seu tempo. Diversificando seus negócios, tentou organizar um cartel dos teatros ligeiros com Jacinto Heller e Sousa Bastos sem sucesso. Depois do advento da República, radicou-se em Portugal tornando-se proprietário e empresário do Teatro D. Amélia e foi

condecorado com o título de Visconde de São Luiz de Braga. Faleceu em Lisboa, em 15 de março de 1918.

Augusto Mesquita (1861 – Rio de Janeiro, 9 de novembro de 1897). Atuou em várias companhias, não se fixando muito tempo em função do vício de bebida e da indisciplina com atrasos constantes, mas, apesar de tudo, foi um ator cobiçado pelas suas excelentes atuações.

Outras companhias foram criadas no Rio de Janeiro, empresas menores, contudo, merecem ser citadas porque no tempo em que estiveram em atuação contribuíram para os espetáculos teatrais luso-brasileiros no fim do século XIX e início do seguinte. São elas: Companhia Francisco de Sousa; Companhia Alexandre de Azevedo; Companhia Clementina Santos; Companhia Joaquim Silva e Companhia Cristiano de Sousa.

4 CAPÍTULO 3: IMPRESSÕES E MEMÓRIAS DO BRASIL POR ARTISTAS PORTUGUESES

É inquestionável a importância do teatro produzido no século XIX e princípios do século XX em Portugal e no Brasil para a sua cultura, mas, para além da documentação disponível como jornais, cartazes, revistas, folhetos e libretos, sua amplitude torna-se mais real de ser mensurada quando narrada por quem protagonizou essas notáveis experiências nos dois países. Alguns artistas que perceberam isso observaram que estavam sendo objeto de um momento histórico fundamental o qual precisava ser registrado, para que suas impressões fossem um retrato mais fiel do que aquelas divulgadas pela imprensa. Daí não ser surpresa que deixassem suas memórias narradas em livros, uma vez que, para além do registro biográfico, eles estabelecem um ponto de inflexão histórica determinante para conhecermos, o mais fiel possível, como viram e atuaram nesse contexto cultural relevante e, não somente, em Portugal, sua terra de origem, mas principalmente, qual a visão idealizada e, posteriormente real, que tinham do Brasil, testemunhos – alguns, mais detalhados, outros, nem tanto – de uma época que, não apenas no campo profissional, mas também no pessoal, deixaram marcas determinantes em suas vidas, transformando-as.

Perceber depois de passado o tempo áureo da mocidade em que esses fatos ocorreram e registrá-los na maturidade da vida, quando ela já se encaminha para uma fase de registros e lembranças, para não caírem no esquecimento, e sem a euforia de um tempo em que não sobrava espaço para maiores divagações, porque se estava no momento de produzir, aproveitar as oportunidades e construir suas biografias, essas narrativas tornam-se mais contundentes, escritas com o objetivo definido de posteridade e, por isso mesmo, tinham consciência de que estavam deixando registrada a verdade que viram e sentiram, mesmo que, às vezes, possa ser feito um juízo crítico daquilo que foi deixado impresso em seus livros, como um ajuste de contas com sua história ou uma autoconsagração.

É preciso ler tentando imaginar o som das vozes, a respiração, a emoção e o sentimento daqueles que deixaram suas vidas registradas como documentos de uma existência que sabiam ser relevante, observar nas entrelinhas, comentá-las sem

preconceito, analisá-las verificando com os registros se a memória, muitas vezes já cansada, não falhou e deixar, então, fluir uma história que, apesar, de pública, pertence unicamente a quem se preocupou em narrá-las, com suas impressões, verdades, virtudes e defeitos, porque aquele era seu momento de reflexão, o olhar para seu passado, estritamente pessoal, mesmo que a sua importância seja coletiva.

A trajetória dos artistas portugueses de teatro que a deixaram registrada, no momento em que nos debruçamos neste trabalho é, portanto, imprescindível para compreendermos um pouco, também, as relações luso-brasileiras, no que elas têm de geral e específico sobre esses dois países. É o que, portanto, pretende-se fazer neste capítulo.

4.1 Eduardo Brazão

Conforme visto no capítulo anterior, as digressões de atores e atrizes portuguesas ao Brasil intensificam-se a partir da década de 1870, período em que se estabelecem as grandes companhias teatrais no Rio de Janeiro, que contratam um elenco notável, seja por períodos determinados ou por longas temporadas. Nesse contexto, a Companhia Portuguesa do Teatro D. Maria II que congregava as maiores expressões do teatro português será aquela que mais intercâmbio fará com os empresários portugueses do Brasil ou brasileiros. Geralmente – não era uma regra – esses artistas iam ao Brasil durante o inverno europeu – baixa estação de temporada – e o verão nos trópicos. Desse modo, conseguiam ter atividades durante todo o ano, praticamente sem interrupção.

Em início de carreira, mas já reconhecido como um ator de talento em Portugal, Eduardo Brazão, nascido em Lisboa, em 6 de fevereiro de 1851, faz sua primeira apresentação no Brasil aos 19 anos, em janeiro de 1871, a convite de Furtado Coelho, mas, curiosamente, não cita a data e não dá nenhum detalhe sobre essa sua primeira experiência brasileira nas suas memórias narradas a seu filho e publicadas em 1925. Não podemos imaginar quais motivos o levaram a desconsiderar como não relevante essa sua primeira estada em palcos brasileiros, mas sabemos que teve relativo êxito pelos comentários publicados em jornais cariocas.

Embarcado em fins de 1870, a estreia ocorreu em 7 de janeiro, no Teatro São

Luiz, com a peça *A Calúnia*, contracenando com a atriz espanhola Helena D’Alberny⁹⁹. A despeito do comentário do jornal O Mundo da Lua, de 14 de janeiro, a estreia foi exitosa e os méritos dos artistas reconhecidos.

No São Luiz estrearam a Sra. Helena de Alberny, ingênua e loira como Hebe, e o Sr. Eduardo Brazão *gerarchia...*dramática. Helena de Alberny começa ainda; parece-nos menina de inteligência viva e que poderá vir a ser uma excelente artista. O Sr. Brazão está no mesmo caso, o que importa repetir o filosófico axioma: “mal de muitos, consolo é”. A grande felicidade dos dois estreantes foi esquecer o empresário de qualificá-los nos cartazes – *celebridades europeias*. O público recebeu-os bem, aplaudindo-os e chamando-os à cena. *A Calunia*, comédia escolhida para a estreia daqueles recém-chegados artistas, é uma das mais deliciosas criações de Scribe¹⁰⁰. Não se encontram vinte interjeições em todo o corpo da peça, e a frase desliza amena e adorável como um veio de peregrina água. O desempenho esteve bom.

Eduardo Brazão atuou ainda em *A timidez de Cornélio Guerra*, adaptação de Eduardo Garrido¹⁰¹ do original francês *Un anglais timide*, encenada em março, no Teatro São Luiz. O Jornal O Mundo da Lua comentou a receptividade da peça, na edição de 18 de março.

No São Luiz tem subido à cena ultimamente uma comédia, imitação do Sr. Eduardo Garrido, o autor do *Jovem Telêmaco*. Chama-se a comédia *A timidez de Cornélio Guerra*, e é extraída de uma *bluette* francesa intitulada *Un anglais timide*. A pena de Garrido abordou com a mais perfeita graça o jogo vivo, arisco e original da composição francesa. Ouve-se essa pequena peça com o maior prazer e bem estar atencioso. Cabe as honras do desempenho ao Sr. Eduardo Brazão, artista de talento e perspicácia, que fere a frase sem o menor rebuço e conquista o pensamento do autor, como fazem os que têm espírito deveras e coração devotado às lutas da arte.

⁹⁹ Helena ‘D’Alberny nasceu em Barcelona, em 5 de maio de 1855. Foi para o Brasil com Eduardo Brazão, em 1871. Casou-se com o maestro Carlos Cavallier Darbilly, passando a assinar-se como Helena Cavallier. Faleceu no Rio de Janeiro, em 15 de abril de 1920.

¹⁰⁰ Augustin Eugene Scrib nasceu em Paris, em 24 de dezembro de 1791, falecendo em 20 de fevereiro de 1861. Escritor e teatrólogo, sua obra é composta por mais de 500 obras entre comédias, dramas, vaudevilles e óperas, sendo eleito para a Academia Francesa, em 27 de novembro de 1834.

¹⁰¹ Eduardo Garrido nasceu em Lisboa, em 20 de outubro de 1842, falecendo em Óbidos, em 23 de dezembro de 1912. Escreveu e adaptou inúmeras peças, tornando-se um dos autores portugueses mais encenados no Brasil durante a segunda metade do século XIX.

Essa deve ter sido a última apresentação da breve primeira estada de Eduardo Brazão no Brasil, pois, as notícias sobre sua atuação no Rio de Janeiro terminam em maio de 1871 não tendo sido localizadas apresentações em outros estados.

Em julho de 1876, Eduardo Brazão está em Recife, Pernambuco, no Teatro de Santo Antônio, contratado pela Companhia Ismênia dos Santos¹⁰², estreando em 1 de setembro com a peça *Estátua de carne*, passando, em seguida, para o Teatro da Encruzilhada, representando *O criado brioso* e alternando-se entre esses dois teatros em várias peças e depois seguindo ao Rio de Janeiro para curtíssimas apresentações.

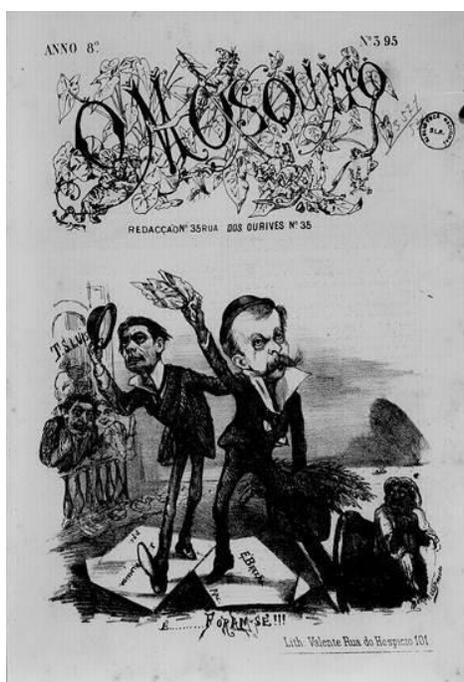


Figura 16 - Despedida de Eduardo Brazão e Joaquim de Almeida¹⁰³ do Rio de Janeiro registrada por Rafael Bordalo Pinheiro

Fonte: *O Mosquito*, 16 de dezembro de 1876, ed. 395, pg. 8.
Biblioteca Nacional Digital Brasil.

Eduardo Brazão retornaria posteriormente ao Brasil em várias ocasiões, apresentando-se em Recife, nos anos 1877 e 1878. Em 1879, voltaria com espetáculos no Teatro Santa Isabel, em Recife, Pernambuco, Teatro da Paz, em Belém, Pará e no

¹⁰² Ismênia dos Santos nasceu em Salvador, Bahia, em 21 de novembro de 1840, indo para o Rio de Janeiro em 1865. Iniciou-se no teatro atuando em diversos palcos e, a partir de 1871, tornou-se empresária fundando sua própria companhia e obtendo êxito em diversas temporadas pelo Brasil. Foi uma das mais importantes e talentosas atrizes brasileiras com um vastíssimo repertório. Faleceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1918.

¹⁰³ Joaquim de Almeida nasceu em Lisboa, em 5 de outubro de 1838 e faleceu em 21 de julho de 1921. Foi com Eduardo Brazão ao Brasil, em 1876, estreando em Recife, Pernambuco, voltando em 1892, para trabalhar com Furtado Coelho, retornando logo depois a Portugal.

Teatro São Luiz, em São Luiz, Maranhão. A respeito da excursão ao Norte e Nordeste do Brasil expressou-se em suas memórias sobre a calorosa, mas cansativa e, por vezes inadequada, homenagem recebida em Belém, coisa de um astro de primeira grandeza. E pensar que manifestações eufóricas de admiradores, para muitos, são fenômenos de massa do século XX, a narrativa de Eduardo Brazão diz-nos justamente o contrário e nos surpreende.

Fui recebido nas três cidades brasileiras com o maior carinho e entusiasmo; mas onde o público me mostrou mais claramente a sua benevolência e a sua amizade – demasiada até – foi no Pará, no Teatro da Paz, a quando do meu benefício. Esta noite de verdadeiro delírio foi consoladora, mas estopante para o ator. Foi uma noite deveras trágica! Uma das de afeto que mais me torturaram, não a desejando ao meu maior inimigo, foi a colocação, na geral, dum foco elétrico de grande intensidade que me seguia por toda a cena enquanto representava!

Não podes pôr na vossa ideia o que seja trabalhar com os olhos rasos de lágrimas, sem poder olhar para o público, numa aflição atroz!

Nos intervalos chamaram-me à cena delirantemente, lançaram-me flores, recitaram-me versos sem fim, atiraram-me os chapéus, as luvas, os casacos, e finalmente, não contentes com estas manifestações, treparam ao palco e fizeram-me andar às cavalitas em redor do proscênio.

Depois destes sacrifícios, pois eram verdadeiros sacrifícios para mim, ao sair do teatro, quando já cansado e exausto ambicionava o repouso da minha cama, o público em peso esperava-me com bandas de música à porta da caixa. A minha desilusão foi enorme!

Depois de muitos vivas, de muitas ovações e do atoar ensurdecedor das duas filarmônicas, qual não foi o meu espanto quando, ao subir para o trem que me esperava, reparei que lhe tinham desatrelado os cavalos e o povo o queria puxar. Confundido, quis protestar, mas a minha voz foi abalada por um monte de flores que tinha em cima de mim, deixando-me respirar a custo. Oh! Martírio cruel!

E sem me poder mexer, quase totalmente coberto por essa massa compacta de cravos e de rosas, com uma filarmônica na frente e outra por detrás, lá fui a caminho do hotel lamentando que o excessivo entusiasmo dos paraenses transformasse o triunfo num martírio!

Finalmente o trem parou; e logo que me pude mexer, galguei a quatro e quatro os degraus do hotel na ânsia suprema dum leito.

Mas oh! Sorte adversa! Quando já estendia os meus braços a *Morfeu*, que me sorria afável e paternal...as bandas, as infernais bandas, por baixo do meu quarto, começavam o seu atroz concerto que findou à alvorada.

E às 5 horas da manhã, por despedida afetuosa, depois duns segundos para ganhar folego, zuniram como setas pontiagudas, os sons estrídulos do hino nacional!

Antes queria ter sido pateado! ... (BRAZÃO, 1925, p. 103-105).

O receio de que os grandes artistas portugueses permanecessem em definitivo no Brasil – muitos acabaram ficando – devido às constantes viagens de companhias ou individualmente contratados por empresários do Rio de Janeiro era visto com apreensão pela imprensa, que se manifestava de diversas maneiras, ora contundentes em textos inflamados, ora de modo sutil, como bem representou Rafael Bordalo Pinheiro – também recém-chegado do Rio de Janeiro –, em maio de 1880, no seu periódico O Ant6nio Maria, estampando uma caricatura representando mais uma ida de Eduardo Braz6o, dessa vez, acompanhado da atriz italiana Celestina de Palladini que, infelizmente, n6o foi feliz em sua estada brasileira, em virtude de n6o se fazer compreender bem, cabendo a Eduardo Braz6o salvar a excurs6o para evitar aus6ncia de p6blico 6s apresenta76es.

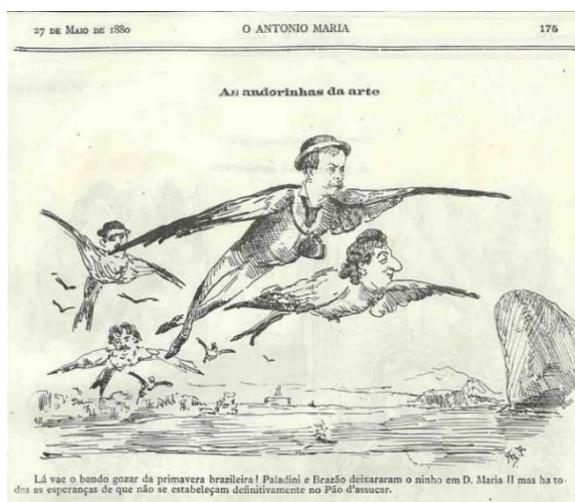


Figura 17 - O Ant6nio Maria, 17-5-1880
 Fonte: Hemeroteca Digital de Lisboa

As 6ltimas temporadas de Eduardo Braz6o no Brasil deram-se em 1906, 1909 e 1920. Em 1906, foi homenageado com uma p6gina inteira do jornal Gazeta de Not6cias, edi76o de 13 de maio, repleta de imagens e um longo texto biogr6fico destacando suas atua76es em palcos brasileiros.



Figura 18 - Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13-5-1906
 Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil

A estreia foi em 12 de junho, no Teatro Apolo, com a peça *O Marquez de Villemer*, seguindo-se *A Castelã*, *Os velhos*, *Hamlet*, *Frei Luiz de Sousa*, finalizando, em 22 de agosto, com a encenação de *Kean*. Em seguida, apresentou-se em São Paulo a partir de 28 de agosto, no Teatro Santana, com as peças *Leonor Teles*, *Os velhos*, encerrando a temporada paulista em 3 de setembro com *A Dúvida* e retornando a Lisboa.

Na excursão de 1909, foi novamente homenageado em página inteira com imagens de seus personagens, dessa vez, publicados no *Jornal do Brasil*, em 4 de julho, antecipando sua chegada ocorrida três dias depois, no dia 7, e estreando, logo a seguir, no dia 8, no Teatro Carlos Gomes, com as peças *Envelhecer*, de Marcelino Mesquita¹⁰⁴, *Por amor dela* e *Kean*. No Teatro São Pedro, representou *Afonso de Albuquerque*, de Henrique Lopes de Mendonça. Viajou também a São Paulo e a Recife e, depois, seguiu para Lisboa.

¹⁰⁴ Marcelino António da Silva Mesquita nasceu em Cartaxo, distrito de Santarém, Portugal, em 1 de setembro de 1856. Médico por formação destacou-se, no entanto, como teatrólogo, poeta, jornalista e escritor, exercendo também o mandato de deputado. Foi diretor da importante revista teatral *A comédia portuguesa*, publicada no período de outubro de 1888 a dezembro de 1889 e de janeiro a dezembro de 1902. Colaborou ainda em inúmeros periódicos importantes de Portugal, como o *Jornal de Domingo*, *Serões* e *A Paródia*, de Rafael Bordalo Pinheiro. Faleceu em 7 de junho de 1919.

A última visita de Eduardo Brazão ao Brasil ocorreu em 1920 acompanhado por Palmira Bastos e Lucinda Simões, estreando em 29 de julho, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a peça *O Cardeal* e, na sequência, representando *Hamlet* e *Manhãs de sol*. Partiram em 16 de agosto para São Paulo apresentando-se, no dia 17, no Teatro Municipal, com a mesma peça com que estrearam no Rio de Janeiro. Em seguida, foram para Santos atuando no Teatro Guarani, retornando à capital paulista encenando, no Teatro São José, *Kean*, *Pipola*, *Marionetes*, *O Marquez de Villemer* e *O bibliotecário*.

De volta ao Rio de Janeiro, apresentaram-se, no Teatro Lírico, com as peças *A flor de seda*, *D. João Tenório*, *A idade do amor*, *Pipola*, *Manhã de sol*, *Leonor Teles*, *Os velhos*, *A morgadinha de Val Flor*. Eduardo Brazão despediu-se do público brasileiro em 25 de outubro, no Teatro Lírico rerepresentando a peça *O Cardeal* em que faz um balanço de sua longa experiência em palcos brasileiros, o afeto que sempre recebeu, exprimindo sua gratidão ao país que tão bem o acolheu e reconheceu seus méritos como artista, consagrando-o¹⁰⁵. Eduardo Brazão faleceu em Lisboa em 29 de maio de 1925.

¹⁰⁵ Ao finalizar sua apresentação Eduardo Brazão leu para o público a seguinte mensagem: “consenti-me que vos exprima a minha gratidão em singelas e comovidas palavras, e que associe ao meu reconhecimento pela vossa presença e pelas vossas efusões carinhosas, a saudade desta hora em que me despeço de vós e do Brasil.

Para que bem possais compreender a emoção intensa e irreprimível com que vos apresento as minhas despedidas, será necessário lembrar-vos que, desde 1871, eu conheço o Brasil; que o visitei doze vezes, através da minha carreira laboriosa de artista, sempre com o mesmo fiel sentimento de estima; que por esta cidade deslumbradora passou a minha juventude; que aqui vim com meus cabelos louros, com os meus cabelos grisalhos e os meus cabelos brancos.

Aqui o meu coração se prendeu a milhares de amizades e se entregou aos brasileiros em milhares de gratidões acumuladas. Vi crescer a vossa cidade esplêndida e a vossa civilização vertiginosa. Trabalhei em teatros que só resta hoje a memória. Conheci muitos dos vossos homens ilustres, já adormecidos na morte.

O Brasil tomou tão grande parte da minha vida, que eu sinto, na hora de partir para nunca mais voltar, que essa parte da minha vida aqui fica. Tenho a consciência de sempre me haver esforçado por merecer a vossa estima. Fiz o que em minhas forças coube para contribuir com o meu trabalho para o lustre da vossa cena dramática.

Tantas vezes meu filho me ouviu falar de vós e de vossa terra com saudade e carinho que na sua imaginação infantil o Brasil tomava as proporções de uma terra decerto das “Mil e uma noites”. Foi para mostrar-lhe o Brasil que eu, pela última vez, atravessei os mares. Quis ser eu a mostrar-lhe a vossa terra, inculindo-lhe desde a infância o culto pelo Brasil, que está no coração de todos os portugueses. Nele se prolonga a minha estima indestrutível e a minha gratidão impagável.

Permite-me que nestas palavras de antecipada saudade e de emocionada gratidão eu inclua com o grande quinhão que lhes é devido, os meus compatriotas. Digo adeus a brasileiros e a portugueses. A gratidão é uma pátria comum – e nunca senti tão irmãos como na minha estima.

E finalmente eu envio um adeus do fundo da alma ao Brasil, um adeus aos portugueses que lá se encontram. Um adeus para sempre!” (BRAZÃO, op. cit., pp. 223-255)

4.2 Pedro Cabral

Ator, ensaiador e empresário, Pedro Cabral nasceu em Alcântara, em 1 de julho de 1855, filho de Domingos José Cabral e Josefa Maria Cabral. Seu pai era tenente-coronel, homem de muitas relações e amante do teatro, possuindo inúmeros amigos no meio artístico que recebia em sua casa, contribuindo, portanto, para que, nesse ambiente, o jovem Pedro se visse tomado e estimulado a seguir a carreira artística, decisão acertada, pois se tornou mais um dos talentosos atores portugueses a engrossar a notável galeria de uma geração que deu grandes nomes à arte teatral de seu país.

Atuando desde muito jovem, logo se fez notar por empresários e companhias aparecendo com destaque em diversos teatros de Lisboa e, em seguida, formando seu nome no resto do país. Como todos aqueles de sua época, chegava um momento em que surgiriam convites para apresentar-se no Brasil, roteiro obrigatório para companhias e artistas portugueses. A sua oportunidade surgiu em 1888, relatada por ele, no livro *Relembrando*, em que faz um relato muito preciso de sua biografia.

Em 1888, eu tendo chegado da província, formava-se no antigo Príncipe Real (hoje Apolo) a companhia que devia seguir para o Norte¹⁰⁶ do Brasil, sob a direção dos artistas Amélia Vieira¹⁰⁷, Álvaro, Gil e Brandão. Dava-se um caso interessante: faltava uma atriz, a Adélina Abranches, e um ator, o Júlio Vieira, que nunca tinha querido ir ao Brasil com medo da febre amarela, e que, por fim, quando mais tarde lá chegou, foi efetivamente vitimado.

Contratavam-se para substituir esses dois artistas: a Adelina nos travestis e o Júlio nos cômicos. Partimos para o Pará no *Anselm*, em 14 de maio de 1888, percorrendo Pará, Maranhão, Ceará, Pernambuco e Bahia. Amélia Vieira era a estrela da companhia, e, além dos empresários, eram artistas: Cesar Polla, Maria das Dores, Margarida Lopes, Ernesto Valle etc. – O repertório compunha-se de trinta peças. Relembro que, em Pernambuco, estivemos um mês dando 31 espetáculos em 30 dias, contando uma *matinée*, e todos eles com peças diferentes (CABRAL, 1924, pp. 41-42).

¹⁰⁶ N. A. No século XIX, considerava-se Norte todos os estados brasileiros a partir da Bahia. O único estado, portanto, da região Norte visitado foi o Pará, os outros fazem parte da região Nordeste.

¹⁰⁷ Amélia Vieira dos Santos nasceu em 17 de fevereiro de 1850, em Lisboa, teve atuação destacada no teatro português e brasileiro, casou-se com o ator José Carlos dos Santos e era mãe do também ator Carlos Santos que esteve várias vezes no Brasil. Faleceu em 9 de janeiro de 1928.

Os registros dos jornais da época informam que as apresentações em Belém, Pará, foram no Teatro-Circo Cosmopolita com estreia em 2 de junho encenando a peça *Causa célebre*, relacionando os membros da Companhia – num total de 20 artistas – e seus respectivos papéis. Na sequência, apresentaram as peças *Maria Antonieta*, *Otelo o mouro de Veneza*, *João o carteiro*, *Os lazaristas*, *A minha família*, *Visconde de Rosa Branca*, *O grande galeoto*, *Do outro lado*, *Os crimes do Brandão*, *A grande avenida*, *Maria Joana ou a mulher do povo*, *Amor reumático*, *Terceto dos laráprios*. Despediram-se do Pará em 5 de julho.

As apresentações em São Luiz, no Maranhão, foram do dia 10 a 19 de julho no Teatro São Luiz representando as peças: *A morte civil*, *A condessa Sara*, *Causa célebre*, *O romance de um moço pobre*, *Maria Antonieta*, *A dama das camélias*, *Os lazaristas*, *A velha Cristina*, *Terceto dos laráprios*, *A grande avenida*, *Otelo o mouro de Veneza* e *A morgadinha de Val Flor*. Em Recife, as apresentações foram no Teatro Santa Isabel com temporada de 27 de julho a 25 de agosto apresentando um variadíssimo repertório e repetições das apresentações de Belém e São Luiz. Em Salvador, devem ter-se apresentado no Teatro São João, mas, por falta de documentação, não podemos precisar as datas nem o repertório, conta-se apenas com a confirmação da saída de Recife, no dia 26 de agosto, informada pelo Diário de Pernambuco. Pedro Cabral retornaria ao Brasil em agosto de 1897 para uma temporada de 30 dias.

Pedro Cabral, que já conhecia as principais praças de teatro do Norte e Nordeste, só conseguiu ir ao Rio de Janeiro em 1910 onde, finalmente, iria conhecer e atuar no mais importante centro cultural do Brasil.

A Companhia da Rua dos Condes partiu para o Rio de Janeiro, em 25 de outubro, a bordo do *Danube*. Era a primeira companhia que ia ao Brasil em outubro, sem receio de febres¹⁰⁸, e levando arvorada à ré, a primeira bandeira republicana.

Essa entrada no Guanabara foi triunfante, e portugueses, irmãos, todos se abraçaram no Cais Pharoux com o entusiasmo tão natural dessa evolução.

¹⁰⁸ N.A. A febre amarela era um drama sanitário brasileiro, as notícias de morte de artistas assombravam as companhias, o pavor era constante, porém, com o programa de erradicação promovido por Oswaldo Cruz, o temor de contrair a doença diminuiu bastante e os emigrantes já viajavam com menos receio de serem infectados.

Estreamos no Teatro Recreio com a peça de Andre Brun, *O diabo que o carregue*. A companhia era modesta, não deixando, no entanto, de levar artistas de grande merecimento no gênero como: Alice Figueira, Ermelinda Costa, Raul Soares, Eusébio de Melo, Avelar Pereira (que nunca mais voltou a Portugal), Alberto Ghira e outros.

As enchentes no Recreio contavam-se pelas récitas. (Ob. cit., p. 97).

O Rio de Janeiro da *Belle époque* com a sua abundância natural, configuração urbana e arquitetônica depois das transformações promovidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, encantou Pedro Cabral, que se entusiasmou também por Niterói, Petrópolis e seus arredores.¹⁰⁹

Pedro Cabral seguiu com a Companhia da Rua dos Condes para uma temporada ao Sul do Brasil, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, obtendo sucesso de público e bilheteria, além de admirar a paisagem que se descortinava a sua frente.

Toda a parte Sul do Brasil, especialmente Porto Alegre, faz-nos lembrar as nossas campinas e vales, costumes e até o clima. (Ob. cit., p. 100).

Retornou ao Rio de Janeiro, partindo para Lisboa, em 12 de abril de 1911, portanto, seis meses de uma estadia que o estimularia a voltar outras vezes, o que não tardou a ocorrer, pois retornou em outubro desse ano permanecendo por um período mais longo, até 13 de dezembro de 1913 e embarcando de Lisboa novamente em 1914 para uma curta temporada.

¹⁰⁹ “Conheci o Rio pela primeira vez. É um verdadeiro paraíso. Os seus belos pontos, aos quais a natureza dispensou toda a prodigalidade exuberante de vegetação, a Tijuca, o Pão de açúcar com o seu aro da Praia Vermelha até lá, o Corcovado, a Gávea, O Silvestre, a Cascatinha, o Leme, são tudo primores naturais, que a vista não cansa de admirar cheia de êxtase.

A par disto as suas belas avenidas, o Flamengo, a Atlântica, cujos candeeiros de luz elétrica alinham desde o Leme até Copacabana, numa faixa de luz semelhante a um verdadeiro colar de pérolas! É majestoso! E não só o Rio... é olhar para o que lhe fica em frente: Niterói, esse belo passeio ao Saco de São Francisco, Gragoatá, a linda praia de Icaraí, tanta, tanta coisa que não bastaria um volume para descrever as belezas do Rio!

Fui apenas duas vezes a Petrópolis, esta cidade serrana, tão semelhante à nossa Cintra; mas a subida da serra, os seus lagos, as suas pontes, fazem-nos lembrar uma Veneza em ponto pequeno.

Desculpe leitor os meus devaneios, mas para mim o Brasil é uma segunda pátria, tal o amor que lhe tenho.” (Ob. cit., p. 98).



Figura 19 - Pedro Cabral

Fonte: CABRAL, 1924, p.51

Em abril de 1916, Pedro Cabral estava novamente no Brasil e, dessa vez, foi a São Paulo, deixando registradas as fortes impressões que sentiu quando lá chegou¹¹⁰. Pedro Cabral viaja para o Brasil em 29 de março de 1919 e, dessa vez, decide permanecer por mais de dois anos. Nesse período, exerce acentuada atividade no Rio de Janeiro, atuando, dirigindo e escrevendo peças, sendo esse o seu momento mais intenso de atividades em palcos brasileiros.

¹¹⁰ Pela primeira vez visitei São Paulo (Cidade e Estado). Linda terra do Brasil, a que todos dispensam os maiores cuidados, sendo por isso asseadíssima. Ao fim do Viaduto do chá, ostenta o seu belo Teatro Municipal, primorosa obra d'arte, tendo por tapete graciosos jardins. Nós ocupamos o Teatro São José, que creio, não ser alugado desde então.

Ficam sempre memoráveis a bela Avenida Paulista, o Higienópolis, com os variados *chalets*, a Vila Nina, o Bosque, a Antártica, onde as crianças encontram mil distrações e é o passeio favorito dos domingos, o Jardim d'Aclimação etc.

A dois ou três quilômetros existe o Instituto de Butantã, onde os sábios vão estudar os diferentes venenos das cobras de toda espécie. A viagem até lá é extremamente original, fazendo lembrar os nossos carros do Alentejo, puxados a muars. No outro extremo da cidade vale a pena visitar o célebre museu do Ypiranga. Edifício magnífico, cheio de coleções zoológicas, minéricas, de insetos, aves e tudo quanto a imaginação não pode conceber sem ver essas maravilhas perante os olhos.

É também soberbo o passeio a Cantareira, atravessando matos e lugarejos, até chegar nas grandes represas, que fornecem água à capital.

Quem poder dispor d'um dia não deve deixar de fazer a viagem a Santos no *Railway*, atravessando os seus treze túneis, o viaduto da Serra, sempre em planos inclinados. Eu tive a felicidade de apanhar duas fases de tempo no mesmo dia. Assim, na ida, uma manhã formosíssima, dando-nos a impressão d'uma viagem aérea, contemplando as enormes serras d'água de verdura, semelhantes a serras d'água no oceano, e à volta, sobre um grande nevoeiro, que nos parece fazer voar sobre nuvens. Uma maravilha! Lindo Brasil! (Ob. Cit., p. 118-119).

Seu nome é permanentemente citado nas propagandas dos jornais destacando as suas múltiplas atividades. Em 20 de março de 1920, a Gazeta Mercantil publica um expressivo comentário sobre sua peça *Ai...Jesus!*, encenada no Teatro São José e, a partir de 1 de julho, assumiu a direção artística da Companhia Leopoldo Froes¹¹¹, no Teatro Lírico, com a representação da peça *O outro amor*, de Leopoldo Froes, para, em seguida, organizar e publicar um livro em sua homenagem com fotos e comentários dos mais significativos atores, atrizes, autores e escritores portugueses. Pedro Cabral retornaria a Portugal em 17 de junho de 1921 e esteve no Brasil, pela última vez, no período de fevereiro a julho de 1923. Faleceu em Lisboa, no dia 19 de julho de 1927.

4.3 Lucinda Simões

Esposa de Furtado Coelho, nome de teatro destacado no Rio de Janeiro, ficou lembrada pelo seu talento e sua enorme contribuição ao teatro luso-brasileiro. Filha do ator José Simões Nunes Borges (1826/1904), nasceu em Lisboa, em 17 de dezembro de 1850. Embarcou para o Brasil em maio de 1872, acompanhada do pai que também iria se apresentar. Recém-chegada conheceu e se casou com Furtado Coelho que era também seu empresário, ficando casados por pouco tempo, mas o bastante para terem uma vida repleta de emoções e realizações profissionais, excursionando pelo Brasil e pela Europa. Lucinda foi várias vezes ao Brasil, era uma atriz excepcional.

Sua estreia deu-se em 11 de maio, no Teatro São Luiz, com a peça *Os filhos* e, em seguida, no dia 30 com *Lenço branco*. A imprensa reconheceu logo seu talento manifestando-se num artigo assinado por Luís Guimarães Júnior¹¹², no *Diário do Rio de*

¹¹¹ Leopoldo Froes nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1882. Ator, compositor, poeta e cantor foi, talvez, o artista brasileiro que mais ligações teve com o teatro português, atuando várias vezes em Lisboa onde sempre foi muito admirado. Foi o principal mentor da criação do Retiro dos Artistas no Rio de Janeiro, inaugurado em 1919, instituição existente até hoje dando abrigo a artistas idosos em dificuldades. Faleceu em Davos, na Suíça, em 2 de março de 1932, acometido por uma tuberculose adquirida durante as filmagens do filme *Noite de núpcias*.

¹¹² Luís Guimarães Júnior nasceu no Rio de Janeiro, em 17 de fevereiro de 1845. Diplomata, bacharel em Direito, poeta, escritor e teatrólogo, ocupou o cargo de embaixador do Brasil em Lisboa, estreitando laços com grandes intelectuais portugueses como Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Fialho de Almeida. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Faleceu, em Lisboa, no dia 20 de maio de 1898.

Janeiro, em 26 de maio.¹¹³

Lucinda Simões casou-se com Furtado Coelho em 26 de setembro de 1872, uma união também nos palcos que a fez crescer bastante como atriz. O empresário português era um personagem controverso, mas sua contribuição ao teatro no Brasil foi notável, como já demonstramos ao referir-nos a sua companhia, uma das mais importantes do século XIX. Relevante, contudo para se ter um melhor conhecimento de seu perfil, nada melhor como daquela que o conhecia na intimidade e no palco.

Mas à frente de todos estava Furtado Coelho, que tinha sido o reformador do teatro e talvez a organização artística mais completa que, nos últimos tempos, tem aparecido. De tudo sabia. Como ator, a verdade seja dita, era um modelo de dicção. A dizer com clareza, sonoridade, volubilidade, graça e brilho. Tinha uma memória prodigiosa. Ensaiaava a primor. Mantinha a disciplina num teatro na mais perfeita ordem. Era um autor dramático de obras bem acolhidas. Dirigia uma orquestra como um maestro. Era um compositor inspirado e belo pianista. Falava como um profissional, com os cenógrafos e os maquinistas. Era uma pessoa boa e generosa! E sendo um organizador...tão ordenado...só não tinha ordem na sua pobre imaginação desvairada! Foi um grande visionário! Sofreu inúmeros reveses na vida, com a maior coragem! Mas desprezava a boa sorte, quando dela se aproximava! Era dum sangue frio espantoso e tinha uns repetentes decisivos que chegavam a ser cômicos. (SIMÕES, 1922, pp. 94-95).

¹¹³ “A Sra. Lucinda Simões, atriz portuguesa, é fria e tem-se também afirmado por todas as tubas da imprensa, que ela é principalmente ingênua. Não concordo com isso.

Poucos talentos, talhados para os exercícios teatrais, têm a vantagem de revelar, tanta e tão pronunciada paixão em cena. Os olhos dessa jovem artista, o seu gesto, a sua palavra, a sua alma e o seu coração são uníssonos e vibrantes na hora da interpretação dramática, como as cordas de um instrumento tangidas por um só impulso.

Nos *Filhos*, drama absurdo e próprio para alhear o raciocínio da crítica, a Sra. Lucinda Simões patenteia dotes de subido sentimento e inspiração. O que, porém, ela é, acima de tudo, o que ela principalmente é dama coquete, central galan, mas não ingênua. Faz-me pela voz e pela atitude o efeito do contralto no teatro lírico. A paixão é para essa atriz, como para Leonor, na frase de H. Houssaye¹¹³ “uma deusa de cabelos negros”, assim como o riso é a porta mais larga por onde voa o espírito.

Esses sentimentos puros, calmos, cheios de lágrimas íntimas e de gritos infantis, que formam o sucesso da ingênua em teatro dramático, decididamente não foram criados para ela.

A paixão sai naquele peito com mais energia, e o porte dessa atriz, lançado e altivo, não se sujeita às formas mesquinhas e débeis de uma criança que chora. É a mulher, é a vivacidade, é a força. (...). O sucesso do *Lenço branco* foi dos raros entre nós, o que vem confirmar a minha opinião sobre as aptidões artísticas da distinta atriz portuguesa.

Dama coquete, dama galan, dama central, eis a sua especialidade. A *ingênua* é para a sua inteligência o que é um astro para um poeta; admira-lhe o brilho, analisa-o, expõe-no com brilhantismo, mas não o concebe a fundo. Necessariamente porque não é astrônomo. O Sr. Simões está julgado.

Cabe-me apenas pedir à distinta atriz de quem me ocupei, ocasião propícia para continuar a admirar o seu distintíssimo talento.”

Durante os anos 1873 e 1874, Lucinda e Furtado foram a São Paulo e ao Rio Grande do Sul, neste, atuando nas cidades de Porto Alegre e Pelotas.

Foi bastante remunerativa nossa digressão. Tínhamos uma companhia muito aceitável e o convívio nas províncias do Brasil, era um paraíso, pela hospitalidade e pela largueza.

Já a viagem para o Rio Grande tinha sido um encanto. Passageiros poucos e muito acolhidos. (...). Que saudades levei do Rio Grande e das amizades que lá deixei! Longe do nosso país e da família, como é agradável achar intimidades aconchegadas que se não esperava encontrar! (Ob. cit., pp. 100-101).

Além do talento de Lucinda e de Furtado Coelho, a grande contribuição dada ao teatro brasileiro foi a construção do Teatro Lucinda, inaugurado em 3 de junho de 1880. Em suas memórias, Lucinda Simões faz menção a alguns aspectos internos e ao ambiente do teatro.

Inauguração Teatro Lucinda, construído com desenhos e indicações de meu marido. Teatro, *bomboniere*, tudo azul e todo flores.

O meu chamado camarim eram salões de recepção! Mostravam-se como ostentação a estrangeiros recém-chegados! Também assim devia ser, para quem os frequentava.

Quantas vezes se juntaram passando a noite em agradável conversação, o ministro da França, o da Bélgica, o da Itália, o da Alemanha e o da Argentina.

Não falando de homens de Estado e grandes vultos políticos do país, que também eram assíduos frequentadores. Todas as noites pelas 11 horas apareciam os repórteres de todos os principais jornais. Chamavam eles a essa hora de *rendez-vous*... ir tomar água! As novidades eram sabidas por mim, antes de se escreverem no próprio jornal. (Ob. cit., p. 136).

No período de sua inauguração, porém, quem dá maiores detalhes sobre o teatro é Lafayette Silva, em *História do teatro brasileiro*.

A construção da nova casa de diversões era composta de corpos diversos e não ostentava pretensões arquitetônicas. A entrada sobre a Rua do Espírito Santo era modesta. Dando difícil escoamento ao público no fim do espetáculo. Um caminho coberto estendia-se até ao teatro, cercado pela frente e pelos dois flancos de um terreno assaz vasto. Em torno deste terreno corriam caminhos, também cobertos, e diversos telheiros adjacentes ofereciam mesas e assentos para os frequentadores do botequim. Era abarracado, circundado na altura dos

camarotes por uma varanda que servia de passeio, oferecendo do lado da frente, em que era mais larga, também espaços para mesas. Interiormente era elegante, decorado com simplicidade e bom gosto, sobretudo alegre (SILVA, 1936, p.72)

Em 1887, depois de passar por uma profunda reforma, o teatro é reinaugurado com o nome Éden Concerto por Furtado Coelho, nessa altura, já separado de Lucinda. Contudo, o teatro ficaria conhecido sempre pelo nome da atriz que o batizou. As modificações feitas o transformaram numa das mais importantes salas de espetáculos do Rio de Janeiro, informação de José Silva, em *Teatros do Rio do século XVIII ao século XX*.

Todo o vasto espaço que ficava por detrás da plateia foi assoalhado, ficando ao mesmo nível desta última; ganhou um salão de exposições, serviço de bar, amplas galerias, jardins, salas de jogos e pequenos estabelecimentos comerciais. Foi a primeira casa de espetáculos no gênero, no Rio de Janeiro.

Os lugares de segunda circundavam toda a sala. Tinha 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 lugares nas galerias nobres e 200 lugares nas galerias gerais.

Era uma sala arejada, dispendo de varandas ao nível dos camarotes configurada em “U” alongado. Um guarda-corpo em gradil de ferro protegia os espectadores. Sob os camarotes, estreito lambrequim rendilhado ornava a sala, descrevendo idêntica curva.

Recobrimo a sala retangular e fazendo transição para o formato elíptico, o teto era pintado em motivos florais. Um lambrequim mais largo arrematava as colunas de ferro em sucessivos arcos.

Em 9 de fevereiro de 1888 foi inaugurada a luz elétrica no teatro, pelo sistema Julien, movido por um pequeno gerador a vapor (DIAS, 2012, p. 166).

Depois de separar-se de Furtado Coelho, Lucinda retirou-se para a Europa por um largo período, só retornando ao Brasil em 28 de maio de 1897 para uma temporada e apresentação de sua filha Lucília, estreando no dia 29, no Teatro Santana, a peça *Georgete*. Seguiram para São Paulo, em 5 de outubro, e estrearam no dia 8, no Teatro São José, com a peça *Francilon*, permanecendo na capital paulista até 26 de outubro com um variado repertório.

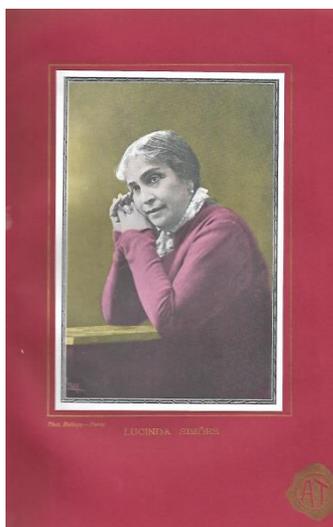


Figura 20 - Lucinda Simões

Fonte: *Álbum Teatral 1916*, Vol. 2. Fig.17

Lucinda Simões voltaria ao Brasil para temporadas em 1899, 1904, permanecendo até 1907, e, pela última vez, em 1920, na companhia de Eduardo Brazão e Palmira Bastos, apresentando-se, em 29 de julho, no Teatro Municipal com a peça *O Cardeal* permanecendo até 27 de outubro depois de inúmeras e exitosas apresentações.

Lucinda Simões faleceu em Lisboa, no dia 21 de maio de 1928, deixando registrado nas suas memórias o profundo sentimento de amor e gratidão que nutria pelo Brasil.¹¹⁴

¹¹⁴ É das impressões que mais acentuadas me ficaram, ver o ao amanhecer a baía do Rio de Janeiro! Que beleza! Que vastidão! ... o Brasil. Que país tão belo! Quantas vezes tenho pensado! Se fosse brasileira, nunca teria saído de lá!

Pois se não há nada mais bonito. Na Europa, revive-se o passado pelo que resta dele em momentos e ruínas..., mas estando tão longe, bastava a leitura... e poupava-me os incômodos da viagem.

E quanto nós artistas lhe devemos? Não sou eu só, todos os que lá têm estado, que nunca poderão saldar sua dívida de reconhecimento para com este país. Lá foram acolhidos e festejados. E alguns, pode bem dizer que o foram ao câmbio do dia, porque... em tempos que já lá vão..., o dinheiro contava-se pelo dobro... ou mais....

De lá traziam a remuneração que dá o bem-estar.

Não há um só artista que lá tivesse estado, que não conserve em sua casa um objeto d'arte, uma joia, uma renda, uma preciosidade, enfim, a recordar-lhe a carinhosa hospitalidade lá recebida.

Quanto a mim, a minha *dívida* é tão grande que até os meus filhos são brasileiros. Mas brasileiros por lá terem nascido e serem batizados e registrados como tal. É verdade, Que, em certas ocasiões, esse meu duplo amor aos dois países me trouxe alguns embarços. Porque se fui sempre portuguesa no Brasil, algumas vezes fui tratada como brasileira em Portugal. O que em vez de me contrariar, antes me envaidecia! Porque se não é dado a todos ter duas pátrias. Porque se sou portuguesa, com todo o meu amor de filha, pronta a sacrificar-me pelo meu país, pelo coração, sou brasileira, pelo muito que devo ao Brasil (SIMÕES, 1922, p. 87).

4.4 Augusto Rosa

Oriundo de uma família de artistas – seu pai João Anastácio Rosa¹¹⁵ e seu irmão João Rosa Junior¹¹⁶ eram atores –, Augusto Rosa nasceu em Lisboa em 6 de fevereiro de 1852 iniciando sua carreira em 1872, no Teatro Ginásio, encenando a comédia *O morgado de Fafe*, de Camilo Castelo Branco, passando depois a atuar no Teatro Trindade.

Em 16 de agosto de 1880, foi aberto um concurso para explorar o Teatro D. Maria II, formando-se a Sociedade dos Artistas Dramáticos, composta por Augusto Rosa, João Rosa, Eduardo Brazão, Rosa Damasceno¹¹⁷, Virgínia Dias da Silva¹¹⁸, Emília Cândida e Joaquim de Almeida, outros artistas contratados por temporada. Depois de sucessivos êxitos em Portugal, Augusto Rosa coordenou uma viagem ao Brasil com parte do elenco, chegando em 23 de junho de 1886, narrando suas impressões sobre o Rio de Janeiro em seu livro de memórias *Recordações de cena e de fora da cena*.

¹¹⁵ João Anastácio Rosa nasceu em Redondo, distrito de Évora, em 1812, falecendo em Lisboa, no dia 17 de dezembro de 1884. Foi um artista muito aclamado e respeitado. Sobre ele escreveu Sousa Bastos: “o que Rosa era como artista ninguém ignora. Estudava os papéis em todas as suas minuciosidades e apresentava-os com perfeição. Do que valia como mestre e guia na difícil arte de representar bastam para atestá-lo os seus dois discípulos queridos, seus filhos João e Augusto, que tendo seguido as pisadas do pai, amigo e professor, tornaram-se dos raros notáveis da nossa cena” (BASTOS, 1898, p. 452).

¹¹⁶ João Rosa Junior nasceu em Lisboa, em 18 de abril de 1843. Iniciou a carreira no Porto, passando depois a atuar em Lisboa em diversos teatros e integrou o elenco do D. Maria II por várias temporadas com seu irmão Augusto Rosa, realizando viagens ao Brasil onde também fez sucesso. Faleceu em Lisboa, no dia 15 de março de 1910.

¹¹⁷ Rosa Damasceno nasceu em Gondomar, em 23 de fevereiro de 1845. Iniciou sua carreira de atriz no Teatro Trindade, em 1867, tornando-se uma das mais respeitadas atrizes portuguesas viajando várias vezes ao Brasil. Foi casada com o ator Eduardo Brazão. Faleceu em Mafra, no dia 5 de outubro de 1904.

¹¹⁸ Virgínia Dias da Silva nasceu em Torres Novas, em 19 de março de 1844. Foi uma das mais notáveis atrizes portuguesas, iniciando suas atividades no Teatro Príncipe Real de Lisboa, em 1869, e atuando por mais de 50 anos, inclusive nos primórdios do cinema português participando do filme *O condenado*, de 1921. Em 1902, foi condecorada com a Ordem de Santiago, sendo a primeira artista portuguesa a receber tal honraria. Notabilizou-se também no Brasil onde trabalhou em duas temporadas. Sobre ela assim se refere Lafayette Silva em *História do teatro brasileiro*: fez duas tournées ao Brasil, em 1886 e 1887, sendo em ambas a primeira figura feminina do conjunto. Em 1886, estreou a 26 de junho, no Recreio, no papel da duquesa da *Estrangeira*, de Dumas Filho. Na peça seguinte, *Dora*, de Sardou, um jornal acentuou não ser fácil encontrar na época quem lhe avantajasse na cena portuguesa. Interveio em todo o repertório com grande relevo e absoluto agrado. (SILVA, 1938, p., 309). Faleceu em Lisboa em 1922.

À entrada da barra do Rio de Janeiro fiquei assombrado com a grandeza da baía. Que maravilha! Que esmagamento sentimos, que pequenos nos achamos! Como tudo aquilo é belo, deslumbrante, grande! Ancoramos, desembarcamos no cais Pharoux e seguimos para Botafogo, onde num hotel nos tinham tomados quartos. Antigamente os estrangeiros que podiam fazê-lo instalavam-se sempre fora da cidade, onde o ar era mais puro. (...).

O Rio de Janeiro daquele tempo não era o de hoje cheio de avenidas, de artérias espaçosas, de palácios; era uma cidade de ruas estreitas, onde abundavam as casas velhas, sem o saneamento modelar que tem agora. O Rio de Janeiro é uma cidade muito bem situada, que estende as suas artérias, como um grande polvo, por entre montanhas de riquíssima vegetação, da mais admirável flora, e rodeadas por florestas, quase virgens, duma beleza que não se esquece. É, talvez, pela sua originalíssima situação, uma cidade única no mundo. Circundam-na os mais lindos passeios e um dos que se fazem com facilidade é o do Corcovado, um morro com setecentos e tantos metros acima do nível da baía e perfeitamente cortado a pique do lado do mar (ROSA, 1915, p. 179-180-182).

Prosseguindo em sua narrativa, Augusto Rosa revela aspectos interessantes sobre o ambiente artístico e o comportamento da colônia portuguesa frente às atividades teatrais de seus conterrâneos:

Poucas companhias portuguesas lá iam, estrangeiras igualmente, muito melhor para se colherem resultados artísticos e práticos. Então, a nossa colônia compunha-se de pessoas que gostavam de teatro dramático, que o apreciavam a valer, que todas as noites o frequentavam, que aplaudiam sinceramente os artistas, que tinham por eles, enfim, a maior admiração. (...). Em 1886 o velho conde de S. Salvador de Matosinhos¹¹⁹, um português de quatro costados, dirigia sua colônia admiravelmente, assim como o conselheiro Nogueira Soares, então ministro de Portugal. Alguns amigos queridos, entre eles o Dr. Zeferino Cândido, que muito nos obsequiou, faziam em nosso favor uma propaganda extraordinária, de maneira que o Teatro Recreio estava sempre repleto de espectadores (Ob. cit., pp. 181-182).

A estreia da companhia em 26 de junho, no Teatro Recreio, apresentando a peça *A estrangeira* foi realmente um grande sucesso conforme demonstrou a Gazeta de Notícias, na edição do dia 27:

¹¹⁹ João José dos Reis nasceu em Matosinhos, no dia 11 de maio de 1820 e faleceu no Rio de Janeiro, em 25 de outubro de 1888. Empresário, foi presidente da Companhia Brasileira de Navegação a Vapor, do Banco do Rio de Janeiro, sócio majoritário e fundador do Brazilian and Portuguese Bank, presidente das Associações Comerciais do Porto e de Lisboa, diretor secretário do Banco do Brasil e da Associação Comercial do Rio de Janeiro, representando o comércio português.

Uma concorrência enorme afluiu ontem ao Teatro Recreio Dramático, onde estreou a grande companhia portuguesa do Teatro D. Maria II, recém-chegada a essa Corte. O teatro estava literalmente apinhado de povo, distribuindo-se os espectadores pelos jardins, escadas que conduzem aos camarotes, corredores, e até no espaço reservado à orquestra.

A companhia produziu a mais agradável impressão, sendo os artistas que a compõem entusiasticamente aplaudidos e chamados à cena repetidas vezes, nos finais dos atos, nos dois últimos principalmente. Virgínia e Augusto Rosa que, na *Estrangeira*, têm os melhores papéis.

No dia seguinte, o jornal fornece mais detalhes sobre a atuação de Augusto Rosa.

Augusto Rosa interpreta com muita arte o papel do duque de Septmonts. É distintíssimo, de uma perfeita igualdade em todo o papel. A sua dicção é clara e com bastante relevo, e o efeito que obtém de umas pequenas cousas, prova uma grande intuição artística e muito cuidado no estudo do seu papel.

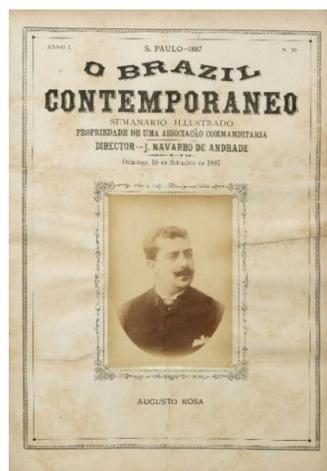


Figura 21 - Augusto Rosa

Fonte: O Brazil Contemporâneo. Ano 1 - N° 30 - 18/9/1887

Augusto Rosa permaneceu no Brasil até 3 de outubro apresentando-se também em São Paulo, Campinas e Santos. Retornou ao Rio de Janeiro em 1877 para uma curtíssima temporada e só voltaria ao Brasil em 1893 numa época em que o país passaria pela sua primeira insurreição republicana.

As questões políticas que marcaram a segunda metade do século XIX no Brasil não atrapalharam o cenário cultural do país. A cidade do Rio de Janeiro, principalmente, citando as mais relevantes como a Guerra do Paraguai, com seus

conflitos distantes, não alterou seu cotidiano, os reflexos viam-se na imprensa, em grupos políticos, nas atividades culturais, principalmente no teatro, em agremiações de imigrantes, associações classistas ou religiosas, mas nada que desestabilizasse o comportamento social. Mesmo quando da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, a rotina não se alterou, o povo manteve-se indiferente, seguia seu rumo adverso às transformações que ocorriam, como bem demonstra com uma pitada de ironia José Murilo de Carvalho em *A formação das almas*:

Se nenhum líder republicano civil teve qualquer gesto que pudesse ser imortalizado pela arte, o povo também esteve longe de representar um papel semelhante ao que lhe coube na Revolução Francesa que tanto falavam os republicanos. Apesar dos esforços de Silva Jardim¹²⁰, nem ele próprio foi admitido ao palco no dia 15. O povo seguiu curioso os acontecimentos, perguntou-se sobre o que se passava, respondeu aos vivas e seguiu a parada militar pelas ruas. Não houve tomadas de bastilha, marcha sobre Versalhes nem ações heroicas. O povo estava fora do roteiro da proclamação, fosse este militar ou civil, fosse de Deodoro¹²¹, Benjamim¹²² ou Quintino Bocaiuva¹²³. O único exemplo de iniciativa popular ocorreu no final da parada militar, quando as tropas do Exército deixavam o Arsenal da Marinha para regressar aos quartéis. Os populares que acompanhavam a parada pediram a Lopes Trovão¹²⁴ que

¹²⁰ Antônio Silva Jardim nasceu em Capivari (atual Silva Jardim), Rio de Janeiro, em 18 de agosto de 1860, advogado, jornalista e ativista político, foi um ferrenho defensor da Abolição da Escravatura e da República, liderando movimentos por sua proclamação em vários estados. Faleceu em Nápoles, Itália, no dia 1 de junho de 1891, em um acidente quando visitava o vulcão Vesúvio.

¹²¹ Manuel Deodoro da Fonseca nasceu em Lagoas do Sul (atual Marechal Deodoro), em Alagoas, no dia 5 de agosto de 1827. Militar e político, proclamou a República no Brasil, em 15 de novembro de 1889, sendo eleito o primeiro presidente do Brasil governando de 15 de novembro de 1889 a 23 de novembro de 1891. Faleceu em Barra Mansa, Rio de Janeiro no dia 23 de agosto de 1892.

¹²² Benjamim Constant Botelho de Magalhães nasceu em Niterói, Rio de Janeiro em 18 de outubro de 1836. Militar, engenheiro, professor e positivista, foi o principal articulador para a instauração da República, influenciando filosoficamente o ideário republicano. No governo Deodoro, exerceu os cargos de ministro da Guerra e da Instrução pública, promovendo profundas modificações no ensino. Faleceu no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1891.

¹²³ Quintino Bocaiuva, jornalista e político, nasceu em Itaguaí, Rio de Janeiro, em 4 de dezembro de 1836. Teve atuação intensa nos movimentos republicanos, principalmente através da imprensa dirigindo e fundando jornais, sendo o principal deles, O País. Foi o único civil a acompanhar os militares durante a comitiva que desfilou nas ruas do Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1889. No governo Deodoro, assumiu a pasta das Relações exteriores e exerceu o mandato de senador pelo Rio de Janeiro, renunciando pouco tempo depois, aos dois cargos e dedicando-se ao jornalismo. Faleceu no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1912.

¹²⁴ João Lopes da Silva Trovão nasceu em Angra dos Reis, Rio de Janeiro em 23 de março de 1848. Médico, jornalista e político, foi um dos mais exaltados líderes republicanos, chegando, inclusive, a desenhar um modelo da bandeira da república semelhante à bandeira americana com estrelas simbolizando os estados no canto superior direito e listras verdes e amarelas no seu corpo. Exerceu os cargos de deputado federal e senador, nos respectivos períodos de 1891 a 1894 e 1895 a 1902. Faleceu no Rio de Janeiro, em 17 de julho de 1925.

lhes pagasse um trago. A conta de quarenta mil réis acabou caindo nas costas do taverneiro, pois Lopes Trovão só tinha onze mil réis no bolso. O anônimo comerciante tornou-se, sem querer, o melhor símbolo do papel do povo no novo regime: aquele que paga a conta (CARVALHO, 2002, pp. 52-53).

Essa tranquilidade, porém, não seria permanente, muito pelo contrário, e os tumultos surgiram logo depois. Um clima de inquietação e desordem pairava no ar, surgindo daí greves, passeatas, depredações, insubordinações, culminando toda essa agitação com a Revolta da Armada, rebelião protagonizada pela Marinha cujos oficiais estavam insatisfeitos com o controle político do Exército, principalmente depois da crise que se estabeleceu com a renúncia do Marechal Deodoro da Fonseca, em 23 de novembro de 1891, e a posse do vice-presidente Floriano Peixoto¹²⁵ que, recusando-se a convocar novas eleições, como ordenava a Constituição, assumiu o poder deflagrando uma perseguição a seus desafetos políticos, muitos deles oficiais da Marinha que não o legitimavam no cargo.

Em 6 de setembro de 1893, um grupo de oficiais da Marinha, liderados pelos almirantes Custódio de Melo¹²⁶, Saldanha da Gama¹²⁷ e Eduardo Wanderkolk¹²⁸ rebelaram-se e, em 13 de setembro, bombardearam, por meio de navios ancorados na Baía da Guanabara, os fortes e suas instalações que estavam sob o controle do Exército. O presidente Floriano Peixoto revidou com força havendo sangrenta batalha que deixou sequelas no Rio de Janeiro, contudo, a forte reação do governo sufocou o movimento

¹²⁵ Floriano Peixoto nasceu em Maceió, Alagoas, no dia 30 de abril de 1839. Militar e político, assumiu a presidência do Brasil com a renúncia de Deodoro da Fonseca, governando de 23 de novembro de 1891 a 15 de novembro de 1894. No exercício do mandato, debelou a Revolta da Armada e a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul – levante entre rivais políticos gaúchos, mas também com intenções de descentralizar o poder do Rio de Janeiro – sendo, por isso, chamado “O marechal de ferro”. Faleceu em Barra Mansa, Rio de Janeiro, em 29 de junho de 1895.

¹²⁶ Custódio José de Melo nasceu em Salvador, Bahia, em 9 de junho de 1840. Oficial da Marinha, antes de rebelar-se e ser um dos líderes da Revolta da Armada, exerceu, no governo Floriano Peixoto, os cargos de ministro da Marinha, de 23 de novembro de 1891 a 30 de abril de 1893, ministro da Guerra, de 2 de fevereiro a 2 de março de 1892 e ministro interino das Relações Exteriores, de 22 de junho a 11 de dezembro de 1892. Faleceu no Rio de Janeiro, em 15 de março de 1902.

¹²⁷ Luís Filipe de Saldanha da Gama nasceu em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro, em 7 de abril de 1846. Militar da Marinha, como almirante, foi um dos líderes da Revolta da Armada e combateu na Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, falecendo em combate, na cidade de Campos dos Osórios, no dia em 24 de junho de 1895.

¹²⁸ Eduardo Wanderkolk nasceu no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1838. Almirante e político, exerceu o cargo de ministro da Marinha no governo de Deodoro da Fonseca e senador pelo Rio de Janeiro, foi chefe do Estado Maior da Armada e presidente do Clube Naval. Faleceu no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1902.

que tentava se expandir para os estados do Sul a partir de Santa Catarina.

Com o fim do conflito, em março de 1894, o capitão português Augusto de Castilho¹²⁹, que estava com os navios *Mindelo* e *Afonso de Albuquerque* fundeados na Baía da Guanabara, ofereceu asilo a Saldanha da Gama e a outros oficiais e civis rebelados – cerca de 500 pessoas – porém, o governo brasileiro apesar de reconhecer o gesto português, considerou que não se tratava de um conflito político, mas sim, de um ato criminoso e, portanto, os refugiados não tinham direito a asilo. As autoridades portuguesas insistiam na posição contrária, mantendo-os embarcados até que um acordo diplomático fosse firmado. Depois de tensas negociações, de 11 a 18 de março, com a arbitragem da Inglaterra junto aos governos português e brasileiro, no dia 18, foi autorizada a saída dos navios com os revoltosos, mas com a condição de não serem desembarcados na Argentina ou no Uruguai, principais países banhados pelos Rio da Prata, e sim transportá-los para outros navios com destino a Angola ou outro território sob o domínio português. As condições sanitárias a bordo das embarcações e o excesso de passageiros provocavam incidentes como mortes e tentativas de fuga, sendo a primeira delas ocorrida no Uruguai, ampliando as tensões diplomáticas entre Brasil e Portugal, mas, temporariamente contornadas. As embarcações chegaram, então, a Buenos Aires onde os revoltosos seriam transportados para o navio *Pedro III* que Portugal havia disponibilizado para eles. Porém, a 30 de abril, houve uma fuga com mais de 250 pessoas, incluindo o almirante Saldanha da Gama, que iria juntar-se, a seguir, aos revoltosos gaúchos na Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, sendo morto em combate no dia 24 de junho de 1895¹³⁰.

A partir daí, as relações entre Brasil e Portugal deterioraram-se com um rompimento diplomático que permaneceu até o término do governo de Floriano Peixoto, o qual só foi restabelecido no governo de Prudente de Moraes¹³¹, em 1895, que pôs fim à

¹²⁹ Augusto de Castilho nasceu em Lisboa, em 10 de outubro de 1841 e faleceu em 30 de março de 1912. Oficial da Marinha portuguesa serviu no Brasil, Índia e Moçambique, sendo neste, posto no cargo de governador, no período de 1885 a 1889.

¹³⁰ Ver nota 136.

¹³¹ Prudente de Moraes nasceu em Itu, São Paulo, em 4 de outubro de 1841. Foi governador de São Paulo, no período de 14 de dezembro de 1889 a 18 de outubro de 1890, quando renunciou para exercer o mandato de senador. Venceu as eleições de 1 de março de 1894 tornando-se o terceiro presidente do Brasil e o primeiro civil a assumir a presidência, governando de 15 de novembro de 1894 a 15 de novembro de 1898. Faleceu em Piracicaba, São Paulo, em 3 de dezembro de 1902.

rebelião federalista, concedendo anistia a todos os insurretos, inclusive aos combatentes da Revolta da Armada, e pacificou o país.

Foi justamente nesse período conturbado de início da República brasileira que Augusto Rosa estava em turnê pelo Brasil, já afastado da Sociedade dos Artistas Dramáticos e integrando a sua própria companhia, Rosas e Brazão, em sociedade com seu irmão João Rosa e com Eduardo Brazão. Estrearam no Teatro São Pedro de Alcântara, em 10 de junho de 1893 com a peça *Kean* e o destaque nas propagandas de jornais era Rosa Damasceno, que viria, pela primeira vez, ao Brasil. Seguiram-se as peças *O íntimo*, *Hamlet*, *A madrugada*, *D. Cesar de Bazan*, *O desquite*, *Sociedade onde a gente se aborrece*. Estavam indo bem quando, de repente, no início de setembro, tudo mudou com os bombardeios à cidade devido à eclosão da Revolta da Armada, numa sequência de conflitos sangrentos que durou seis meses.

Em suas memórias, Augusto Rosa registra as consequências provocadas em suas atividades teatrais pelo conflito e o pânico que se instaurou na cidade, inclusive o seu próprio, num relato contundente de quem testemunhou involuntariamente um fato histórico.

Estávamos ganhando muito dinheiro quando subitamente rebentou a revolução Saldanha da Gama. Começaram então nossas atribulações. Uma companhia numerosa e cara, cheia de responsabilidades, que ia à América, para, em meio dos seus negócios, ser surpreendida por uma revolução que se eternizava, – era uma situação terrível. O público imediatamente deixou de ir ao teatro ver os espetáculos, porque o chuva de balas que caía na cidade, vomitado pelas metralhadoras de tiro rápido dos navios revoltados, era uma coisa assustadora. Toda a gente tinha medo de andar pela rua. Nós, é verdade, que morávamos num arrabalde da cidade, nas Laranjeiras, mas que importava isso, se éramos obrigados, por motivos de ensaios e de combinações com a empresa, vir ao teatro? Era um perigo iminente, porque de súbito vinha pelo ar o tal chuva de balas e não havia mais remédio senão fugir-lhes.

Uma vez, recordo-me bem, tínhamos saído do escritório da empresa para irmos conversar para uma ourivesaria próxima, quando começaram a cair balas por todos os lados, indo uma delas cravar-se na ombreira de uma das janelas do escritório onde eu tinha estado um quarto de hora antes encostado a conversar! (...).

No momento em que a revolução havia estalado, estávamos montando a peça *Um drama no fundo do mar*, tendo levado de Lisboa todo o cenário e maquinismos. Os trabalhos estavam bastante adiantados, os ensaios de recordação igualmente. O drama devia subir à cena dentro de poucos dias. Quando principiou a revolta e o público começou também a não ir ao teatro, até que acabou por não ir de todo, ficamos

sem saber que resolução tomar. (...). Os pouquíssimos espetáculos que demos no Rio no começo da revolução, é claro que só deram prejuízo (ROSA, 1915, p. 247- 248).

A solução encontrada pela companhia para tentar minimizar os prejuízos foi ir a São Paulo repetindo o repertório levado à cena no Rio de Janeiro e, em seguida, empreenderem uma aventura à cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, causando mais transtornos e sem conseguirem reaver os prejuízos. Restava, então, uma única alternativa, voltar ao Rio e partir para Lisboa, o que ocorreu no início de outubro. Tinham vivenciado, apenas, o primeiro mês do conflito no Brasil, mas o suficiente para prejudicar uma excursão que tinha tudo para ser coroada de sucesso. Ao aportarem em Lisboa, Augusto Rosa descreve o clima da chegada.

A viagem fez-se sem o menor incidente. Em Lisboa, onde corriam notícias pavorosas da revolução, éramos esperados com grande ansiedade. Todos queriam novidades frescas, exatas. Mais uma vez um vapor fretado por amigos, com uma musicata a bordo, foi buscar-nos. Dentro iam talvez trezentas a quatrocentas pessoas. Todos queriam ver e abraçar os desgraçados, que, segundo constava, até tinham andado foragidos pelas florestas virgens, para escaparem às balas dos revoltosos (Ob. cit., p. 253).

Mas a aventura de Augusto Rosa no Brasil, apesar de ele já estar em Portugal, ainda não havia terminado e, ao desembarcar em Lisboa, fez declarações que, ao serem divulgadas pela imprensa, desagradaram bastante os jornais republicanos brasileiros, provocando uma polêmica desnecessária e acirrando, ainda mais, os ânimos durante o conflito que estava ocorrendo no Rio de Janeiro. O *Correio Paulistano*, em 14 de novembro, numa incisiva matéria assinada por João Crespo¹³², traduz o clima que despertaram, no Brasil, algumas declarações dadas por componentes da companhia ao desembarcarem, porém, a de Augusto Rosa foi a que causou mais indignação. O jornalista, então, a reproduz e faz um sarcástico comentário.

¹³² N.A. Não se conseguiu identificar o autor dos comentários, bem como se é algum pseudônimo utilizado, devido à contundência da crítica.

O efeminado Augusto Rosa, eis como ele fala.

“– Olhe meu caro amigo, no Rio de Janeiro, pelo menos, toda a gente boa que põe uma gravata e veste uma camisa lavada é monarquista. É preciso a gente ir a uma república para ver como está enraizado nos espíritos o sentimento monarquista. O povo brasileiro é essencialmente comercial e preocupa-se pouco com política. O que quer é sossego e tranquilidade para os seus negócios. Esse sossego e essa tranquilidade tem-lhe sido negados pela República, especialmente pela República de Floriano Peixoto.

Como a gente deste se tem tornado odiosa o mais possível, e como Custódio de Melo o combate com grandes possibilidades de êxito, com magníficos elementos de ataque, o povo está ao lado dos chefes dos revoltosos contra o marechal ditador e apoiará qualquer movimento que o almirante ponha em prática para o restabelecimento da monarquia. Além de que, como já lhe disse, no Rio de Janeiro toda a gente que se preza é do partido monárquico e lamenta a perda do Império, que foi quase a perda do Brasil”.

Acreditamos bem que o ilustre “diseur” tão afável, tão dado, tão profundamente serviçal, tenha granjeado as simpatias de muita “gente boa”, tenha mesmo obtido da parte desta, expansões afetuosas, intimidades, que a maioria dos mortais, carrancuda e bisonha, não consegue ou não deseja obter. Acreditamos que muita dessa gente lhe tenha mostrado as vantagens de um cetro empunhado com vigor.

Mas nem todos pensam assim, nem todos têm o mesmo gosto, bem sabe o Sr. Augusto. Há muita gente que usa gravata, como o Sr. Rosa, entretanto antes devia usar espartilho, “franfeluches” de mulher. Há muita gente que não usa gravata e que, entretanto, pode dar lições de seriedade aos que com mais elegância as põem...

Isto do Sr. Augusto foi troça. Tolos foram os que o tomaram a sério como observador político, e se fiaram nas suas pilherias de galan. Para o Sr. Rosa, a vida é um palco sempre: como cômico que é, mesmo de longe nos faz rir.

As notícias de insatisfação chegaram ao conhecimento de Augusto Rosa, que, apesar de conferir um tom de indiferença a elas, demonstra que, a despeito de tudo, sentiu-se incomodado, tanto que se justifica ao escrever suas memórias 22 anos depois, atribuindo a sua declaração a um mal-entendido devido à confusão reinante durante seu desembarque, relevando, contudo, no fim, não ter qualquer sentimento de mágoa com o Brasil.

E pergunta de um lado e resposta do outro, tudo no meio de um barulho ensurdecador, de música, de falácia, quase de algazarra, fez com que houvesse coisas mal compreendidas, que, através da grande distância que nos separa do Brasil, chegaram lá completamente adulteradas. O que nós dissemos a brincar, sem intenção ofensiva, foi tomado a sério e o nosso querido Brasil, do qual tivemos sempre tão belas recordações, foi durante muito tempo e sem razão, devo dizê-lo, nosso inimigo. Mas

os anos tudo gastam e o convencimento da verdade sempre chega. E foi assim. Tudo passou, tudo esqueceu. Somos hoje os melhores amigos. Ainda bem (ROSA, 1915, p. 253).

Augusto Rosa voltaria ao Brasil, pela última vez, em 1910, quando dirigia a Companhia do Teatro D. Amélia. Chegaria ao Rio de Janeiro, em 2 de maio, para uma série de apresentações no Teatro Apolo até 2 de agosto, seguindo, no dia 4, para São Paulo onde atuaram no Teatro São José, do dia 6 ao dia 27, retornando, então, a Lisboa. Nessa derradeira temporada, ele se queixa da colônia portuguesa – ao contrário do que escreveria sobre sua primeira viagem ao Brasil em 1886 – em suas memórias, publicadas em abril de 1915, além de criticar mudanças na preferência dos gêneros teatrais.

Hoje a colônia portuguesa contenta-se em ir aos espetáculos de opereta ou farça e abandona quase por completo qualquer companhia dramática do seu país, boa, que se lhe apresente.

Os chefes da colônia não a sabem orientar, contentam-se em ir ao teatro dramático, às boas peças, quando os artistas submissamente lhes vão levar o bilhete para o seu benefício.

Na última vez que lá estive, em 1910, como lhes não levei ou mandei o camarote para eles assistirem ao espetáculo de minha festa, para me obsequiarem depois, com ares de proteção, com o seu pagamento de nababos, não puseram lá os pés.

Por isso, o meu querido amigo, o ilustre escritor e jornalista Dr. Paulo Barreto¹³³ me disse naquela noite: – Você, Augusto Rosa, tem o teatro cheio com a primeira sociedade brasileira. E de fato era assim. Aos portugueses, poucos, que lá estiveram, agradeço agora a sua presença. O ministro português foi censurado nos jornais brasileiros por não ter assistido.

A queixa de Augusto Rosa refere-se à vertiginosa aceitação do teatro de revista e de outros gêneros populares, a exemplo da opereta por ele mencionada, o que lhe contrariava por ser um ator eminentemente dramático.

Augusto Rosa faleceu em Lisboa, no dia 2 de maio de 1918.

¹³³ João Paulo Barreto nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1881. Jornalista e escritor, membro da Academia Brasileira de Letras, mais conhecido pela alcunha de João do Rio, foi um dos mais populares escritores brasileiros do início do século XX e tinha como uma de suas características principais escrever sobre sua cidade, seus hábitos, boemia, personagens e teatro, sendo autor, inclusive, de peças. Seu livro mais famoso, *A alma encantadora das ruas*, é um retrato inestimável para quem quer conhecer o Rio de Janeiro na *Belle époque*. Tinha grandes relações com Portugal que deixou registradas em crônicas, principalmente em seu livro *Fados e canções*. Escreveu para inúmeros jornais brasileiros e foi coeditor com o jornalista português João de Barros, da Revista Atlântida, publicada de 15 de novembro de 1915 a janeiro de 1920. Faleceu no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1921.

4.5 Adelina Abranches

Artista de grande talento, Adelina Abranches nasceu em Lisboa, no dia 15 de agosto de 1866, iniciando sua carreira, ainda criança, participando como figurante numa peça no Teatro D. Maria II, em 10 de janeiro de 1872. Oriunda de uma família humilde de oito irmãos, sua infância e adolescência foram frequentar e atuar no teatro, pois desenvolveu muito jovem o talento artístico. Trabalhou em diversos teatros de Portugal à procura de firmar-se e, no, entanto, foi no Brasil que estreou sua primeira peça já adulta, quando visitou o país pela primeira vez, em 1886, como integrante do elenco do Teatro do Príncipe Real de Lisboa, experiência que mudaria sua vida, uma vez que encontraria em palcos brasileiros sua maturidade artística, reconhecida por ela, por toda a vida, retornando várias vezes ao Brasil, sempre muito aclamada pelo público e pela crítica.

Em seu livro de memórias expressa o carinho que tinha pelo país, que conhecia muito bem, ao contrário da maioria dos artistas portugueses, que se concentravam no Rio de Janeiro, em São Paulo e, eventualmente, em Pernambuco, na Bahia, no Pará e Maranhão.

Sua primeira apresentação em terras brasileiras ocorreu na Bahia, no Teatro São João, em 19 de junho de 1886, permanecendo um mês em Salvador, tempo suficiente para, no dia 20 de julho, na festa de seu benefício, experimentar as primeiras manifestações de sucesso fora de Portugal e para sentir o clima, o jeito, o encanto e beleza da cidade com todos os seus contrastes, aonde voltaria outras vezes.¹³⁴

¹³⁴ Na Bahia, terra particularmente dada a festejos aos artistas portugueses, recebi eu, na noite do meu benefício, uma linda e *suculenta* estrela de brilhantes, um par de brincos com dois *solitários* diamantinos e muitas prendas de prata bastantes pesadinhas.

(...). Quando estive na Bahia, houve, nas lojas, percais à Adelina Abranches...fazendas à Adelina Abranches...uma epidemia!

Corria ao tempo uma quadra popular acerca desta linda cidade, que não resisto a tentação de lembrar.

Bahia de São Salvador

Terra de Todos os Santos

Igrejas por todos os lados

M...por todos os cantos.

Quadra que já não tem razão de ser porque a Bahia, hoje, é uma terra higiênica, embora tenha o culto das coisas antigas! Prova-o o ritual das suas festas ao Senhor do Bonfim, espetáculo inolvidável, e a porção de casas em estilo colonial que ainda lá se veem.

Não conheço espetáculo mais estonteante do que contemplar, da parte alta da cidade, o vale de pujante vegetação, com o seu casario moderno a dominar o colonial; seu mar tranquilo, azul cobalto, suas

Chegando ao Rio de Janeiro, sua primeira impressão foi de encantamento, mas, – como já havia se manifestado sobre Salvador – sem escamotear a realidade de uma cidade pobre, provinciana e com problemas sociais, o que, aliás, não a surpreendia, pois o mesmo ocorria em Lisboa, porém, não impedia seu progresso e desenvolvimento econômico para tentar, se não os superar, pelo menos, minorá-los.

Tinha dezenove anos quando fui pela primeira vez ao Brasil. Como não podia deixar de ser, lutei muito para conseguir o consentimento materno...e como também não podia deixar de ser, levei como *guardião*, meu irmão mais velho.

Embarquei, menina ainda, solteira ainda, mas nada disposta a mudar de estado. (...). Quando cheguei ao Rio, fiquei boquiaberta!

Note-se: quem conhece o Rio de Hoje, esse monumental Rio de Janeiro arejado e lindo, mal pode acreditar que, há cinquenta anos, fosse uma cidade abafada por vários morros, doentia e tórrida, com muitos *capangas* pelas ruas, a esfaquearem por conta dos outros – e às vezes por conta própria – o pacífico transeunte (Capanga, corresponde ao nosso antigo fadista) (Ob. cit., p. 92).

Ainda sobre o Rio de Janeiro, ela descreve a paisagem, a natureza, seus habitantes e hábitos que a surpreenderam, não se furtando em compará-los com os de Portugal.

Não há outra que se lhe compare. Ali nada se copiou. A cidade é uma *criação* brasileira. Até a natureza se esmerou em fazer desse pedaço de terra uma coisa única! No Rio tudo é inédito: os seus morros, as suas colinas, a sua luxuriante vegetação. O seu povo, o mais educado do mundo, benevolente e expansivo. Mercê do clima, as mulheres têm ousadias no trajar, pois ninguém as incomoda com qualquer dito de crítica. E se ouvimos, na rua, um *piropo* ou uma graçola pesada, é com certeza dum português, nanja de brasileiro nato, que é sempre gentilíssimo, cortesíssimo. As negras do Brasil avivam as suas feições, exatamente como nós, carminam as faces, põem rouge nos lábios, e...pó de arroz! Pois julgam que alguém as increpa? Que ideia!

(...) No Rio de Janeiro, as senhoras de idade pintam-se como as

gigantescas samambaias, que são árvores de grande porte, muito frondosas e redondas, com milhares de flores cor de rosa que se agitam e espalham um vago aroma, ao menor sopro de vento. E as parasitas, essas plantas que nós pagamos aqui por preços astronômicos, agarradas a todos os troncos, de tão extraordinário e variado colorido. suas baianas airosas e típicas de longas saias rodadas, suas blusas muito branquinhas sempre, seus lenços de cores garridas, graciosamente, artisticamente enrolados na cabeça, seu pano de cores, colocado ao ombro! E com que imponência, nos oferecem, numa folha de bananeira, a saborosa baba de moça, pé de moleque, vatapá etc., que têm arrumados em tabuleiros de imaculada alvura! Linda, pitoresca cidade! (ABRANCHES, 1947, p. 94-98).

raparigas e andam vestidas de branco. Aqui nunca nos atreveríamos a semelhante “coquetterie”. (...). É de pasmar a falta de educação das raparigas da nossa terra, quando vão em magotes pela rua fora. Meu querido Brasil que não tens uma palavra que possa magoar ninguém! Há quem nos censure os elogios constantes que fazemos ao Brasil, acusam-nos de sabujos. Que estupidez! Bem se vê que nunca lá foram! Se nas suas férias, em lugar de embicarem para o “Sud”, enfiassem um transatlântico que os levasse até a América do Sul, depois me diriam se nós somos exagerados na nossa adoração por esse colossal país! (Ob. cit., pp. 99-100).

A estreia ocorreu no Teatro São Pedro de Alcântara, em 29 de julho de 1886, com a peça *Morte civil*. Sua atuação não passou despercebida na coluna teatral do Diário de Notícias, na edição de 31 de julho.

Adelina Abranches que se encarregou do papel de *Emma*, tem a seu favor a mocidade e a inteligência; fora impossível exigir de uma simples criança maior correção, graça e naturalidade do que ela pôs no desempenho do papel, que, em suas mãos, encanta e atrai sobremaneira.

Em 2 de agosto, o *Diário de Notícias* vaticinava:

Adelina tem ainda um grande futuro diante de si, porque é jovem, inteligente, pode arcar com papéis de responsabilidade, sem sacrificá-los.

Essa experiência a fez perceber a pujança da atividade teatral no Rio de Janeiro com suas compensações financeiras.

As companhias portuguesas gozavam nessa época de incontestável prestígio. Os teatros enchiam-se e os artistas eram tão queridos, que traziam sempre de lá farta colheita de bons presentes de ouro, brilhantes e pratas de lei (Ob. cit., p. 93).



Figura 22 - Adelina Abranches
Fonte: ABRANCHES, 1947

Adelina Abranches, à exceção de seu início de carreira, faz poucas alusões temporais às suas passagens pelo Brasil, além de preocupar-se demasiadamente em narrar situações cotidianas menos importantes do que suas atividades teatrais e, quando se reporta às suas atuações, menciona apenas as peças que considerava mais marcantes, porém, sem um registro preciso quanto a datas. Ressalte-se que ela estava com quase 80 anos quando escreveu e narrou para a filha suas memórias e, em alguns trechos do livro, desculpa-se dessas falhas, mas, mesmo assim, consegue dar certa linearidade ao texto, diminuindo um pouco a dificuldade do acompanhamento cronológico. Contudo, a periodicidade para uma checagem mais exata precisa de um rigor maior quanto à consulta em arquivos para evitar erros ou anacronismos de análise, como é o caso concreto quando ela se refere à peça *Menina do chocolate*, em que atuou com grande sucesso ao lado da filha Aura Abranches, que se iniciava na carreira de atriz¹³⁵. A estreia aconteceu no Teatro Recreio, em 18 de abril de 1913.¹³⁶ O

¹³⁵ Aura Abranches nasceu em Lisboa em 9 de junho de 1896. Tornou-se atriz de sucesso como sua mãe, atuou várias vezes no Brasil e em Portugal e, além do teatro, trabalhou no cinema e foi radioatriz na Emissora Nacional e Radiotelevisão Portuguesa. Faleceu em Lisboa, em 22 de março de 1962.

¹³⁶ Celestino Silva (Celestino da Silva, empresário português, era dono do Teatro Apolo, no Rio de Janeiro e contratou muitas companhias e artistas portuguesas para atuarem no Brasil. Faleceu no Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1916), que tinha comprado em Paris uma peça em que fazia grande fé, convenceu Loureiro a que estreássemos com ela no Rio. Nós, aborrecidos porque tínhamos vinte ou trinta peças *Grand-Guignol* (*Grand-Guignol* foi uma companhia de teatro francesa e de um teatro parisiense, especializado em peças de terror, macabras e sangrentas muito populares no fim do século XIX e meados do XX), representadas, pouco nos agradava estreitar no Brasil com uma comédia fora do gênero que pretendíamos apresentar, por muito boa que fosse, mas o que mais nos espantava, era que

jornal *O País*, em 22 de abril, confirma o sucesso da peça:

A peça da moda é incontestavelmente *A menina do chocolate*. A jovem e formosa atriz Aura Abranches, gentilíssima filha de Adelina, que em *Menina do chocolate* desempenha o papel da protagonista, conquistou as simpatias do público, e o seu trabalho é todas as noites, recompensado com bravos, palmas e chamados à cena, no final dos atos.

Adelina Abranches refere-se de um modo muito peculiar ao escritor e jornalista Paulo Barreto – João do Rio – ao comentar uma crítica favorável ao espetáculo, escrita por ele, e uma peça por ele escrita e dedicada a Aura Abranches.

E durante meses, nem mais uma peça *Grand Guignol* tivemos licença para representar no Rio. *A Menina do chocolate* não deixou! Fez-se toda a temporada com essa peça apenas.

Foi quando Paulo Barreto, o inolvidável João do Rio, tão belo novelista como autor dramático e jornalista, escreveu num jornal *que A Menina do chocolate* era a *coqueluche* do Rio de Janeiro. Tivemos depois a honra e o sincero gosto de apresentar a sua peça *Eva*, que ele escreveu para minha filha. Passava as noites no nosso camarim e mantinha um engraçadíssimo *flirt* com a *Menã* que, dizia ele com aquela pujante riqueza de vocabulário, que é característica de todos os intelectuais brasileiros, que a cabeça da minha filha era a de uma *Vênus apolínea*. Isto fazia-nos rir muito, sabido que o João do Rio tinha *requintes* estranhos em matéria de amor (ABRANCHES, 1947, p. 282).

o Celestino Silva, também empresário e proprietário do Teatro Apolo, no Rio, impunha como condição, para nos dar a peça, que a protagonista fosse feita pela...Aura Abranches! Ora, minha filha era ainda quase uma petiza e não tinha a prática suficiente para arcar com o primeiro papel fosse de que peça fosse. Isto mesmo disse o Alexandre de Azevedo (Alexandre de Azevedo, empresário e ator português, estreou no Brasil, no Teatro Apolo, em 1904. Faleceu em Petrópolis, em 31 de março de 1954) ao Loureiro (José Loureiro nasceu em Rio de Moinhos, concelho de Abrantes, em 1 de maio de 1880. Foi empresário teatral e residiu um período no Brasil arrendando o Teatro Recreio. Faleceu em Lisboa, no dia 6 de janeiro de 1949), lembrando-lhe ao mesmo tempo o meu nome de que parecia terem-se esquecido. Mas o velho empresário Celestino repudiou a ideia, garantindo que o papel da protagonista só resultaria, se fosse interpretado por uma atriz jovem e com um bonito palminho de cara. Aí é que ele nos matou! Porque se eu ainda podia fazer papéis de garota, o que não tinha, nem nunca tinha tido, era um palminho de cara bonito! Resignamo-nos, portanto, a ver a *Menã* num principal papel e apareceu a peça que era nem mais nem menos do que *A menina do chocolate*. (...). Eu, que tinha exigido que se representasse uma das nossas peças *Grand Guignol*, antes da apresentação da *Menina do chocolate*, porque não queria que o público carioca me visse, logo de entrada, num papel secundário, dei motivo a que o nosso 1º espetáculo acabasse perto das duas e meia da noite. Mas o público que assistia não arredou pé e a *Menina do chocolate* foi um triunfo para todos, especialmente para o meu rebento que dava pulos dos bastidores toda vaidosa (e eu também!) da sua lança em África (Ob. cit., pp. 280-282).

A penúltima viagem ao Brasil com sua companhia foi em 22 de abril de 1932 para representar, no Teatro República, *A garota*, peça que fez muito sucesso na temporada de 1915 e que nunca deixou de incluir em seu repertório, além de apresentar novidades que continuaram agradando ao seu público, apesar de alguns problemas de produção.

Nesta *tourné* levamos *O domador de sogras* que, em agrado e lucro, andou a par e passo com a peça inglesa *O rosário*. Foi um espanto! Também teve grande agrado a peça de Ramado Curto¹³⁷ *A noite do cassino*. O nosso repertório era bom. A apresentação é que era muito deficiente. Levávamos cenários de papel, já bastante velhos e poucos adornos de cena. As portas também eram de papel e nem sequer tínhamos reposteiros para se encobrir. José Loureiro acostumado a ganhar muito dinheiro com a nossa companhia, não se lembrou que o Brasil progride de dia para dia. As peças, lá são postas em cenas com requintes de luxo e elegância. Há ótimos cenógrafos e um grande brio pelas montagens cênicas. Resultado: apanhamos tarefa sempre da crítica quanto a encenações, que, em boa verdade, eram paupérrimas (Ob. cit., p. 398).

Nessa ocasião, o teatro de revista continuava a ser o gênero teatral preferido do público carioca, fenômeno popular que já se estendia desde o fim do século XIX e, nesse contexto, peças mais sérias mantinham uma frequência fiel, mas reduzida, causando algumas dificuldades para empresários e artistas. A temporada estendeu-se por São Paulo, enfrentou questões de direitos autorais, mas acabou não dando prejuízo.

Fizemos mais dinheiro em São Paulo do que no Rio. São Paulo aprecia muito o teatro sério. O Rio gosta mais de comédia. *O domador de sogras* fez carreira. E não fez *O rosário* porque a Sociedade dos Autores Brasileiros nos proibiu de representar a peça no Rio. Creio que nos esquecemos de atualizar o nosso contrato de exclusivo dessa peça, para o Brasil, o que deu como resultado ter uma companhia nacional comprado os direitos da peça, embargando a nossa. Foi um grande prejuízo e uma sensaboria, porque os jornais fizeram grande barulho com o caso. Mas, mesmo assim, lá fomos defendendo, permitindo-nos a Sociedade dos Autores Brasileiros que continuassem a explorar a peça em São Paulo, que estava a dar bastante dinheiro.

¹³⁷ Amílcar Ramada Curto nasceu em Lisboa, no dia 6 de abril de 1886. Advogado, escritor e político, teve atuação destacada na queda da Monarquia e na implantação da República, em 5 de outubro de 1910. Destacou-se como dramaturgo com mais de 30 peças encenadas. Faleceu em 18 de outubro de 1961.

Fizemos depois uma pequena *tourn ee*, não são por outros Estados do Brasil, como dentro da própria cidade de São Paulo que tem bastante teatros em diversos bairros afastados uns dos outros (Ob. cit., p. 398-399).

A última viagem ao Brasil foi em 1936, chegando em 3 de agosto, estreando no Teatro República, no dia 6, com a revista *Peixe espada*, seguindo-se *Pérola da China*, *Sol da nossa terra* e encerrando suas apresenta es em 23 de dezembro. Nessa derradeira passagem pelo Brasil, completou 70 anos e foi homenageada, no dia 15 de agosto, no Teatro República. No dia seguinte, o *Diário de Notícias* publica um comentário sobre a festa:

Passou ontem o 70^o aniversário da gloriosa atriz Adelina Abranches. A Companhia Portuguesa de Revistas, ora atuando no Teatro República, comemorou com júbilo esse acontecimento. Durante as duas sessões de ontem, à noite, foram prestadas   eminente comediante homenagens expressivas. Aliás, de parte da nossa sociedade também recebeu Adelina Abranches muitas provas de simpatias e admira o, através de flores, cartas, cartões e telegramas que lhe foram enviadas. Mas o grande testemunho de carinho pela gloriosa intérprete do palco português, cuja estreia, aliás, se deu a cinquenta anos, entre nós, foi, sem d vida, a ova o estrepitosa que ontem à noite, lhe fez a sala repleta da casa de espetáculos da Avenida Gomes Freire. Durante largos minutos, Adelina Abranches com os olhos úmidos de lágrimas, emergindo a sua figura veneranda de braçadas de flores, foi alvo da mais quente salva de palmas de que há memórias nos anais do nosso teatro. Nessa ocasião, o ator Santos Carvalho pronunciou algumas palavras da mais envolvente emotividade sobre a data que todos comemoravam ali, unidos da mais viva sinceridade pela grande figura da arte c nica em língua portuguesa. Em homenagem, então, ao acontecimento por todos festejado a cantadeira de fados Ercília Costa¹³⁸, se fez ouvir em novos números de can es lusitanas, o que determinou, por parte da assistência, demoradas salvas de palmas.

Adelina Abranches despediu-se, embarcando para Portugal em 21 de janeiro de 1937. Foi a artista portuguesa que realizou mais temporadas no Brasil, conhecendo bastante o país.

¹³⁸ Ercília Costa nasceu em Costa da Caparica, Almada, em 3 de agosto de 1902. Foi a primeira grande intérprete internacional do fado, atuando no Brasil, França e Estados Unidos, onde filmou em Hollywood. Faleceu em Alges, no dia 16 de novembro de 1986.

E que direi do monumental Estado de São Paulo? E desse cantinho do céu que é Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais, onde todas as ruas cheiram bem, porque as árvores são odoríferas?

E de Belém, no Estado do Pará, onde as ruas são arborizadas com majestosas mangabeiras de frutos deliciosos que ninguém toca? E da cidade de Santos, com a sua formidável “City”; sua praia do Zé Menino, tão linda, tão extensa e de areia tão compacta, que os automóveis correm à beira água e os pequenos aeroplanos aterram perto de nós, em qualquer sítio? A da formosa praia do Guarujá? E de Curitiba, que fica a uma grande altitude e que, para lá chegarmos, se faz a mais fantástica das viagens em caminho de ferro, que passa em pontes que são pródigos em engenharia, a uma altura que até faz vertigens se nos debruçarmos da janela da carruagem?

Gostava de saber pintar com as palavras, para fazer de cada descrição, das terras que tenho percorrido, no Brasil, um quadro diferente e sempre belo e grandioso. Mas em vão me canso a escrever palavras que ficam muito aquém do que sinto e vejo.

Adelina Abranches faleceu em Lisboa, no dia 22 de novembro de 1945.

4.6 Carlos Santos

Carlos Santos nasceu em Lisboa, no dia 5 de novembro de 1872, filho do ator José Carlos dos Santos¹³⁹ e da atriz Amélia Vieira dos Santos. Tinha, portanto, a veia artística no sangue, mas não foi essa sua intenção inicial, seu objetivo era seguir a carreira do comércio no Brasil, onde sua mãe tinha boas relações com a comunidade portuguesa e pretendia lhe conseguir uma colocação. Em 1893, por ocasião de uma das suas idas para apresentar-se no Rio de Janeiro com a Companhia do Teatro Príncipe Real, Amélia Vieira dos Santos conseguiu para ele um emprego, comunicando-lhe que devia se apresentar, mal sabendo ela, porém, que o Rio de Janeiro seria o cenário para uma mudança de rumos do filho, pois ele, embarcou, conseguiu o emprego no comércio, mas desistiu, em seguida, porque o palco era sua verdadeira vocação, dando, portanto, continuidade a uma tradição familiar e comunicando à mãe que depois seguiria para São Paulo aonde iria se apresentar.

Carlos Santos narra em suas memórias como se deu essa tomada de decisão.

¹³⁹ José Carlos dos Santos nasceu em Lisboa, no dia 13 de janeiro de 1833. Considerado um dos maiores atores portugueses, atuou nos principais teatros de Portugal, falecendo em 8 de fevereiro de 1886.

Alguns dias depois da sua partida para São Paulo com a companhia do Príncipe Real, deparei casualmente com Augusto Rosa num café, junto ao Teatro de São Pedro de Alcântara, onde então atuava a companhia do

D. Maria, da qual fazia parte o notável artista, e que amavelmente me convidou para a sua mesa, onde saboreava um carioca aguardando a hora do ensaio naquele teatro.

Ecce homo! – Exclamei de mim para mim. Perante a surpresa que a minha inesperada aparição lhe provocara, expliquei-lhe a razão determinante de minha vinda ao Rio de Janeiro, que outra não era senão obter colocação no comércio, profissão um tanto avessa ao meu feitio, mas que resolvera aceitar apenas por condescendência aos desejos de minha mãe.

(...). Deste inesperado e providencial encontro resultou que este artista tomasse ali mesmo para comigo o formal compromisso de, apenas chegado que fosse a Lisboa, o que seria alguns dias antes da abertura da época teatral do D. Maria, fixada para novembro, regularizarmos as condições do meu contrato com a Empresa Rosas e Brazão (SANTOS, 1950, p. 42-43).

Chegando a Lisboa, Carlos Santos assina o contrato com Rosas e Brazão, em 1 de novembro, e começa a atuar no Teatro D. Maria II, no dia 4, com a peça *A quermesse*.

A partir de então, passa a exercer intensa atividade artística e, em junho de 1899, resolve ir por conta própria, sem contrato, ao Rio de Janeiro, numa tentativa arriscada de tentar conseguir trabalho. Mas, no Rio de Janeiro do final do século XIX, quem tinha contatos na colônia portuguesa, incluindo artistas e empresários com larga penetração nos circuitos de interesse comerciais, não teria tanta dificuldade em conseguir seus objetivos¹⁴⁰. A sua narrativa, demonstrando como conseguiu um contrato para atuar, nos dá uma ideia bem precisa de como funcionavam esses jogos de influência e como a colônia portuguesa atuava com relação a seus patrícios. É de destacar, também, que ele sabia se movimentar nesse ambiente e estabelecer meios para conseguir seus intentos e, não era, portanto, um aventureiro, no sentido exato do termo, como quis demonstrar nas suas memórias, até porque, antes disso, já tinha tido o cuidado de informar a jornalistas amigos de Lisboa sua intenção de tentar algo no Brasil, quando eles, então, enviaram aos jornais do Rio de Janeiro um comunicado sobre a sua chegada.

¹⁴⁰ Carlos Santos. 50 anos de teatro (ob. cit., pp. 97-98).

Instalei-me no Grande Hotel Metr pole, onde, por feliz casualidade, deparei-me com o Rafael Bordalo – ocupado nesse momento com a exposi o das suas faianças, entre as quais avultava, como peça cerâmica de lindo estilo, a jarra Beethoven – os irmãos Guilherme e Faustino da Rosa, empresários de teatros em Buenos Aires, Lucinda, Luc lia Simões e Cristiano de Sousa¹⁴¹, verdadeira colmeia de portugueses ilustres, que me receberam de braços abertos. Lucinda e Cristiano, informados de que minha vinda ao Rio não estava subordinada a qualquer compromisso de ordem artística, logo se apressaram em me oferecer, em seu nome e no do empresário Celestino da Silva, um vantajoso contrato, donde imediatamente ingressar no elenco da sua companhia que, com notável êxito, estava exibindo o seu repertório no Teatro Santana (Ob. cit., p. 98).

A estreia ocorreu no dia 28 de julho com a representa o de *A Tosca*, de Vitorien Sardou¹⁴², em 20 de agosto. O Teatro Recreio foi homenageado por vários artistas em um espetáculo e ele embarca de volta a Lisboa, no início de setembro.

Recordo com desvanecimento o agrado da minha estreia e a carinhosa benevolência com que me acolheu a imprensa, donde me cumpre assinalar, como troféu glorioso, a crítica gentilíssima de Arthur Azevedo que era por sua competência e autoridade, por todos respeitado, o sacerdote máximo da religião do teatro (Ob. cit, p. 98).

Eram muitos os empresários portugueses que faziam fortuna no Brasil, que se interessavam por teatro, contratando artistas para turnês pelo país, porém, não se tratava de uma atitude de mecenato, antes, ao contrário, era de unir-se o útil ao agradável, ganhava-se notoriedade pelo gesto, mas também, muito dinheiro. Geralmente eram pessoas que enriqueceram e se viam, de certa forma, devedores tanto do seu país de origem promovendo sua arte, como do outro lado, retribuindo ao Brasil um pouco do muito que conseguiram com o seu trabalho. Alguns ampliavam seus negócios para o ramo do entretenimento e, no Norte do Brasil, o personagem mais influente era o português José Ferreira de Carvalho, conhecido por Juca Carvalho, proprietário da empresa que explorava o Teatro da Paz, em Belém.

¹⁴¹ Cristiano de Sousa nasceu no Porto, em 13 de março de 1864. Bacharel em Direito, chegou a exercer a magistratura, abandonando a carreira para se dedicar ao teatro. Estreou no Teatro D. Maria II, em 1 de dezembro de 1893, partindo para o Brasil em 1897, organizando uma empresa teatral. Faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 1935.

¹⁴² Vitorien Sardou nasceu em Paris, no dia 5 de setembro de 1831 e faleceu em 8 de novembro de 1908. Dramaturgo francês, notabilizou-se por escrever comédias e peças baseadas em óperas famosas.

Desde o fim do século XIX, vivia-se na Amazônia o auge da exploração da borracha, principalmente nos estados do Amazonas e Pará, gerando-se grandes fortunas que incentivavam o comércio, a indústria e a arte. Os teatros de Manaus e o da Paz, em Belém, são o exemplo desse fausto, conhecendo nesse período, seu apogeu, frequentado por uma elite que cultivava a arte por gosto e por ostentação. Daí, muitas companhias estrangeiras por lá se apresentavam, inclusive as portuguesas, que já tivemos a oportunidade de mencionar neste trabalho, todas contratadas por Juca Carvalho.

Carlos Santos apresentou-se em Belém com a Companhia Dramática Portuguesa, estreando no Teatro da Paz, em 3 de junho de 1902, seguindo para Recife, no Teatro Santa Isabel e, em Salvador, no Teatro São João. Em todas as cidades, constavam da programação as peças *Tosca*, *Dama das Camélias*, *Maria Antonieta*, *Voluntário de Cuba*, *Estrangeira*, *Mancha que limpa*, *Frei Luís de Sousa*, *João José*, *Lagartixa* e *Sr. Diretor*.

A nossa companhia deparou o mesmo êxito de público e imprensa, tanto em Pernambuco como na Bahia, agrado este que, sem dúvida, beneficiou do acolhimento, por vezes delirante, que dispensara a plateia do Pará.

Esse agrado há que atribuí-lo à escolha selecionada do repertório, que ia do alto drama à comédia desopilante, servido por uma Companhia devidamente organizada, apta a defrontar um público inteligente e acolhedor e a quem também não seria estranho o sentimento patriótico da colônia portuguesa, que via nesses artistas, uma espécie de embaixada teatral por forma a facultar-lhe com os seus aplausos o ensejo de mitigar saudades da pátria distante. Em outubro de 1902 regressamos a Lisboa a bordo do paquete Clyde da Mala Real Inglesa (Ob. cit., p. 125).

A temporada de 1905 foi de grande movimentação de Carlos Santos no Brasil, principalmente porque teria oportunidade de apresentar-se em São Paulo, no Teatro Santana.

Foi, pois, na noite de 22 de junho de 1905 que tomei contato pela primeira vez com o público paulistano, interpretando o protagonista do drama em dois atos *Ao telefone*, de Charley Foley e André de Lord, na tradução de Eduardo Vitorino. Peça de grande intensidade dramática e emoção esmagadora, que consegue manter, numa vibração tragicamente inquietante, os nervos mais calmos duma plateia

insensibilizada, ela é de molde a pôr à prova as possibilidades histriônicas dum comediante por seus vários variados aspectos de representação (Ob. cit., p. 148).

O *Correio Paulistano* de 23 de junho comentou a performance de Carlos Santos.

Carlos Santos é ainda moço, porém, demonstra já aquele estofo que só aos predestinados da arte cabe revelar, quando apenas nos pródmos de seus triunfos denunciam as cintilações de um astro que em breve deve refulgir (...). O público aplaudindo-o fez-lhe inteira justiça.

Depois de passar por Santos, a companhia apresentou-se em Porto Alegre, no Teatro São Pedro, a partir de 22 de julho, apresentando as peças *Fedora*, *Noite de calvário*, *A ceia dos cardeais*, *A ressurreição*, *Os campinos*, *Serenata das flores*, encerrando as apresentações em 22 de agosto.

Para mais todo este público do Rio Grande, sensivelmente acolhedor, era duma receptividade perspicaz, de forma a estabelecer marcada diferença para o gênero particular de cada peça, em termos de vibrar com entusiasmo nas que visavam transmitir emoção e a acolher sorridente aquelas que viviam apenas duma efabulação levemente graciosa ou o diálogo álaacre, espirituoso, paradoxal (SANTOS, 1950, p. 151).

Com o Brasil sempre no roteiro, em 1906, Carlos Santos a ele retorna na Companhia Angela Pinto¹⁴³, para apresentações no Rio de Janeiro e em Recife. Estreiam no Rio, no Teatro São José, em 14 de junho, com a peça *Escola antiga* e, em 2 de julho, Carlos Santos realizou uma apresentação em seu benefício com a peça *Sr. Diretor*.

Não posso esquecer, a quando da minha récita, realizada no Teatro São José, na noite de 2 de julho de 1906, a generosa colaboração do Grupo Dramático Amélia Vieira, que representou com notável vivacidade uma comédia em 1 ato, de Arthur Azevedo. Essa graciosa

¹⁴³ Ângela Pinto nasceu em Lisboa, no dia 15 de novembro de 1869, falecendo em 9 de março de 1925. Foi ao Brasil algumas vezes como contratada e outras com sua própria companhia. Sobre ela, escreveu Sousa Bastos: “talento de primeira ordem, dispondo de esmerada educação e bastantes conhecimentos (...). Salienta-se, notavelmente em todos os papéis que faz, pois, para tudo tem talento (...). Para citar as peças em que se tem distinguido, seria preciso citar muitas do seu repertório” (BASTOS, 1898, p. 416-417).

intervenção avivou no meu espírito a admiração que esta simpática coletividade tinha por minha mãe, cujo nome glorioso nunca foi esquecido em terras do Brasil (Ob. cit., p. 158).

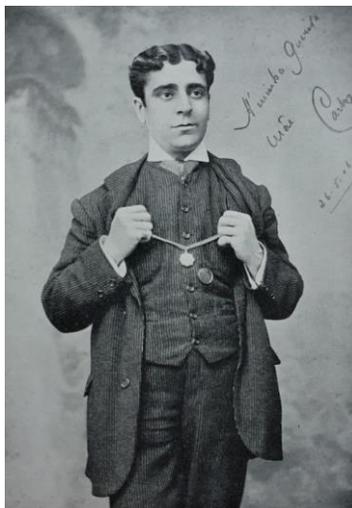


Figura 23 - Carlos Santos

Fonte: SANTOS, 1950

A companhia segue para Recife abrindo a turnê com a peça *A Severa*, em 23 de julho, no Teatro Santa Isabel. Permanece durante um mês apresentando seu repertório com bastante êxito, sendo bastante aplaudida e os artistas recebendo com frequência em seus camarins a visita da imprensa, escritores e intelectuais pernambucanos que iriam render-lhes homenagens, quando o inesperado acontece consternando a todos, o falecimento da atriz Carolina Falco¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Decorriam os nossos espetáculos com êxito pouco vulgar para o que muito concorria a acertada escolha do repertório a que dava maior relevo a respectiva representação dentro dum acertado equilíbrio. Nos entre atos, a frequência aos nossos camarins de escritores, jornalistas e figuras graduadas da alta roda pernambucana, criava-nos um ambiente simpático a amenizar a vida trabalhosa que levávamos.

No entanto, um fato imprevisto e doloroso fez destruir, dum momento para o outro, a felicidade de que éramos detentores até ali: Carolina Falco, atriz prestigiosa por seus méritos, de bondade cativante que a tornava querida de todos, morre inesperadamente! Os cataclismos desta natureza, ocorridos quando longe da nossa terra, sacodem, numa dolorosa convulsão, a sensibilidade destas colmeias de artistas que se deslocam em busca de glórias e interesses de ordem material. Mais do que nenhum outro colega, este fato abalou tanto como a mim, porque Carolina Falco desde pequeno me ameigava e depois, como camarada dos seus filhos, Carlos, Júlio e Augusto de Lacerda, na Escola Acadêmica, mais me distinguia com a sua afeição. Poucos dias antes deste lamentável acontecimento, fui surpreendê-la à hora do ensaio, passeando naquele palco do Santa Isabel, de mãos atrás das costas, como era seu costume, e monologando imperceptíveis palavras (Ob. cit., p. 161).

A morte de Carolina Falco ocorreu num domingo, 26 de agosto e, na edição do dia 28, o *Diário de Pernambuco* destaca o seu passamento.

O teatro português acaba de perder uma das suas mais ilustres obreiras pelo talento, pela consciência na interpretação dos papéis e pela nobreza de sentimentos, a velha e estimada atriz Carolina Falco.

A notícia do seu falecimento causou sincero pesar não só entre os artistas da companhia Angela Pinto como entre os frequentadores do Santa Isabel que rendiam justo preito ao merecimento incontestável da digna atriz.

A Sra. Carolina Falco nasceu em Lisboa e contava 68 anos¹⁴⁵ de idade. Era secretária do Teatro D. Maria II, onde conquistou inúmeros aplausos.

Realmente, ela os merecia pelo amor que votava à sua profissão, interpretando com justeza e seriedade os papéis que lhe eram confiados. Nesta última temporada, os habitués do Santa Isabel tiveram a oportunidade de admirá-la em trabalhos interessantes, na mme. Pety da *Lagartixa*, na d. Lucia, da *Madrinha de Charley*, na Joana, dos *Velhos*, na mme. Anais, da *Zazá* e outros trabalhos perfeitos de observação.

Era viúva do famoso ator Cesar de Lacerda¹⁴⁶ com quem percorreu várias partes do Brasil. Deixa três filhos, entre os quais o nosso confrade da imprensa lisboeta, Sr. Augusto de Lacerda, autor de inúmeras produções teatrais, como *A dúvida*, que a companhia Brazão acaba de representar com grande êxito no Rio de Janeiro.

A Sra. Carolina Falco faleceu às 5 horas e 20 minutos da manhã de domingo, sendo vitimada por uma congestão do fígado. O seu enterramento realizou-se às 4 horas da tarde do mesmo dia, no Cemitério de Santo Amaro, com a presença da Sra. Angela Pinto e de seus companheiros e de grande número de pessoas gradas.

O clima ficou insustentável na companhia, o ânimo dos artistas sem condições de representar, os contratos foram suspensos e partiram para Lisboa. Carlos Santos só retornaria ao Brasil em 1910 para atuações nos meses de maio a julho, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Politeama de São Paulo. Quatro anos depois, resolve, mais uma vez, ir ao Rio de Janeiro, por conta própria e sem contrato, mas prevendo que não ficaria sem trabalho por muito tempo. Afinal, todos os caminhos do teatro português se cruzavam no Brasil.

¹⁴⁵ Carolina Falco nasceu em 24 de fevereiro de 1839, tinha, portanto, 67 anos.

¹⁴⁶ Augusto Cesar de Lacerda nasceu em Lisboa, no dia 6 de dezembro de 1829. Estreou no Teatro D. Maria II em 1851. Atuou no Brasil e faleceu em Lisboa, no dia 1 de janeiro de 1903.

Rebelde por temperamento a subordinar-me de ânimo leve à inatividade forçada de uma época de verão, resolvo-me, mais uma vez, de ir deabalada até o Rio de Janeiro, onde poderia ingressar em qualquer companhia ou organizar, por iniciativa própria, uma série de espetáculos, que satisfazendo as minhas legítimas aspirações de artista, me dessem também alguma compensação monetária. (...). Poucos dias depois de minha chegada ao Rio de Janeiro, tive a boa fortuna de encontrar no Teatro Apolo, a Companhia de Adelina Abranches, de que faziam parte Aura Abranches e Alexandre de Azevedo e que marcava pelo prumo artístico do seu elenco, repertório e representações, uma posição de destaque na vida teatral daquela época. Já informados pelos jornais de Lisboa da razão determinante que me levava ao Rio, foram eles que, num impulso de afetuosa camaradagem, se ofereceram prontamente a participar da representação da peça *Inimigas* de Malheiro Dias¹⁴⁷, que na noite de 21 de julho de 1914, realizei no Teatro Lírico repleto de espectadores, levados, uns, pela carinhosa propaganda da imprensa, outros por simpatia pelo comediante promotor da récita, e ainda outros pela natural curiosidade de tomarem contato com uma nova obra teatral de Malheiro Dias (SANTOS, 1950, p. 198).

Carlos Santos, terminando suas apresentações, voltou para Lisboa, em 26 de julho, depois de sua mais curta estada no Brasil. Voltaria outras vezes para breves temporadas, despedindo-se dos palcos brasileiros, em janeiro de 1924. Faleceu em Lisboa, no dia 11 de agosto de 1949.

4.7 António Pinheiro

António Pinheiro nasceu em Tavira, no dia 21 de dezembro de 1867. Sua atuação como ator confunde-se com a atividade docente como professor da disciplina Estética e plástica teatral, no Conservatório Nacional, formando gerações de atores. Foi um dos fundadores da Associação de Classe dos Trabalhadores de Teatro, em 1915.

Começou sua carreira atuando em grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, para, em seguida, viajar pelo interior do Brasil, montando uma companhia de teatro mambembe e depois se associando a outra, mas apenas como ator. Deixou registradas

¹⁴⁷ Carlos Malheiros Dias nasceu no Porto, em 13 de agosto de 1875. Escritor, jornalista, historiador e político, dirigiu e escreveu em importantes revistas portuguesas como *Ilustração portuguesa*, *Domingo ilustrado*, *Brasil-Portugal*, *Atlântida*, etc. Residiu no Brasil, no período de 1910 a 1935, ocasião em que publicou e dirigiu, no ano 1921, a *História da Colonização Portuguesa no Brasil*, obra em três volumes, com uma rica iconografia até hoje consultada. Faleceu em Lisboa, no dia 19 de outubro de 1941.

suas andanças pelo Brasil em dois livros, *Ossos do ofício*, de 1912, e *Coisas da vida*, de 1923, escritos numa linguagem coloquial, permeada de fatos pitorescos do dia a dia das viagens e dos diálogos que manteve com os personagens que encontrava pelo caminho. São trabalhos interessantes do ponto de vista da vida social de pequenas comunidades e de um Brasil rural ainda primitivo, portanto, inusuais, como bibliografia teatral, porém, relevantes do ponto de vista que nos interessa, de impressões sobre o Brasil traçadas por artistas portugueses, extraindo, um perfil cronológico, na medida em que isso for possível.

O primeiro contrato de António Pinheiro para o Brasil ocorre em 1888 trabalhando para a Empresa Rosas e Brazão.

Enfim, a minha entrada no D. Maria, lançou-me abertamente na vida, e visto que lá ficamos, prossigamos agora, na sua parte mais anedótica e pitoresca. Nessa mesma época, fui contratado para uma excursão ao Brasil pela empresa Luiz Braga Junior, com ordenado mensal de 225 mil réis fracos, como ator, ocupando também o lugar de contra regra, mediante uma gratificação no final da temporada, gratificação que, seja dito de passagem, nunca me deram.

É sempre preciso cuidado com as gratificações prometidas em Lisboa e que os dias de viagem e o clima do Brasil fazem esquecer por completo. É indispensável reduzir todas as promessas a moeda *fraquíssima* (PINHEIRO, 1912, p. 37).

A estreia foi em 24 de junho, no Teatro Lucinda, com as peças *O marido no campo* e *Prisioneiro sob palavra*, seguindo-se *Sua excelência*, *Presente e passado*, *O genro do Caetano*, *Como se escolhe um genro*, *Mosquito por cordas*, *Prima Aurora*, *Morte do galo*, *Duran e Durand*, *Terceto dos larápios*, *O diabo atrás da porta* e encerrando, em 23 de setembro, com a comédia *As médicas*, destacando-se, no elenco, Adelina Abranches, também iniciando sua carreira.

Passando dificuldades financeiras por força do não cumprimento de contrato na visita que fez ao Rio de Janeiro, em 1891, António Pinheiro se viu em apuros. No entanto, encontrou na atriz e empresária, Ismênia dos Santos, o auxílio que precisava, conseguindo um contrato de um conto de réis para atuar no Teatro Variedades, porém ele não planejava permanecer no Brasil além do prazo que tinha no contrato original, mas, por forças das circunstâncias, atuando em uma nova companhia, tinha que cumprilos, não lhe restando alternativa. Alugou um imóvel, no bairro de Vila Isabel. Porém, com

a situação regularizada, nem tudo caminhava conforme o previsto.

Tudo corria maravilhosamente bem, no melhor dos mundos, possíveis e imagináveis. Dinheiro corrente, agrado do público, apreço estimável da empresária e boas amizades pessoais, bem prestimosas!

Caminhávamos já pelo mês de dezembro. O calor no Rio era sufocante e a febre amarela começava a fazer suas costumadas colheitas. O obituário registrava diariamente, 36 a 40 casos fatais! Eu vivia aterrorizado sob esta impressão dolorosa da morte pela *febre*, mas todos me animavam e me diziam: – que não tivesse receio, que tendo precauções e não fazendo asneiras não tinha perigo.

Precauções não as podiam ser maiores. Receava até comer e beber, a ponto de contrair uma *dispepsia*, que me ia sendo fatal, por falta de alimentação (Ob. cit., p.104).

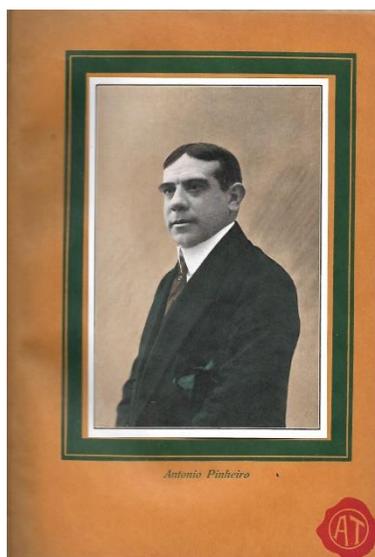


Figura 24 - António Pinheiro

Fonte: *Álbum Teatral 1917*, Vol. 3. Fig.17

Com receio de contrair a febre amarela e apavorado com o surto no Rio, António Pinheiro encerra o aluguel da casa e embarca para longe de qualquer possibilidade de contágio, seguindo para São Paulo. Iniciam-se, então, a partir de janeiro de 1892, suas aventuras pelo interior de São Paulo e a primeira parada é Sorocaba com a sua Companhia Teatral do Interior – Sociedade Artística Excursionista, formada por ele, mais os atores Pedro Augusto, brasileiro, que conhecera no Rio e os portugueses Eduardo Silva e António Marques, esses dois integrando-se ao elenco a partir de Tatuí, além de artistas amadores das localidades por onde passavam.

Para quem estava acostumado com os teatros de Lisboa, do Rio de Janeiro e de

São Paulo, enfrentar uma situação de penúria, seja por ideal ou necessidade, era uma atitude muito corajosa e podemos afirmar, até pioneira, num sentido de que era realizada por iniciativa de um ator português, como muitos que iam ao Brasil, mas que preferiam o conforto e as comodidades das grandes cidades a um enfrentamento por regiões do interior, mesmo que fossem servidas por algum meio de transporte, como era o caso de Sorocaba com a Estrada de Ferro Sorocabana cortando várias cidades, mas que tinham uma infraestrutura local com precárias condições de trabalho e desencorajadoras, porém isso não era empecilho para um ator disposto a tudo enfrentar por amor ao ofício e para quem mais desejasse segui-lo.

Na roça são todos primeiros atores e eu não podia fugir ao costume, nem escapar à modéstia.

A companhia inaugura os seus espetáculos no 1º de janeiro de 1892. Aqui tudo trabalha, todos têm a sua dualidade. Além de ator, um é cenógrafo, outro copista, este prepara a coleção de bilhetes, aquele pede os pertences por casas particulares, aquele outro limpa, arranja e acende os lampiões de querosene, as atrizes confeccionam o guarda-roupa, eu ensaio, um ponta e representa, este corta e arranja, as peças todos contra regem, enfim removem-se todos os entraves que possam surgir e emperrar o andamento da máquina (Ob. cit., p. 137).

Eis acima, portanto, uma descrição de um primitivo teatro mambembe, com todas as tarefas divididas, mas não era tudo, existia toda uma estratégia de propaganda para angariar público e, aí, era necessário valer-se de toda a criatividade possível, para que o resultado fosse exitoso de público e de receita.

Os espetáculos são anunciados por um *calunga*, espécie de painel de pano, onde só cola um cartaz feito à mão, em papel de cor, que um moleque conduz à maneira de pendão, indo ao lado um outro rufando num tambor e outro ainda que distribui os *peligramas*, como eles dizem.

Essa trindade é seguida por um bando de quase todos os moleques e mais rapazio da terra, numa algazarra ensurdecadora.

Os três moleques recebem como remuneração deste trabalho entrada, entrada grátis na *geral* em noites de espetáculo, mas têm ainda a obrigação de ir à casa dos artistas buscar as trouxas dos fatos e leva-los à cabeça para o teatro e carregar e fazer depois a entrega da mobília que nos emprestam para servir em cena.

No dia do espetáculo, ao meio dia solta-se um rojão, às 6 horas da tarde outro e às 8, isto é, meia hora antes de principiar 4: total 6 rojões! Se a *caixa* está abonada vão 8 ou uma dúzia até! Se o povo não ouve os rojões, não vai ao teatro à noite. É sinal de que não há espetáculo. Ali o rojão é tudo! (Ob. cit., pp. 138-139).

As acomodações eram extremamente precárias não importando em que cidade a companhia iria atuar, portanto, para enfrentar a jornada tinham que estar dispostos a tudo.

Com certeza o leitor desconhece o que seja a casa de moradia de uma companhia dramática no interior do Brasil. O imóvel, é claro, é alugado pela temporada de estadia, ou a meses. Qualquer coisa serve, contanto que tenha telhado e portas: loja ou sobrado.

(...). A casa que se arranja é, em geral, de telha vã, portas sem fechaduras, janelas com vidros partidos ou sem eles e, sem mobília, é claro. Mas não importa. Tudo se arranja e serve. Em tempo de guerra... (Ob. cit., p.156).

A companhia passou ainda por Tatuí, Tietê, Botucatu e São Manoel do Paraíso, encerrando suas atividades em fins de abril de 1892. António Pinheiro, então, fez as contas, verificou que não dava mais para bancar outra aventura, dispensou os atores e retornou a Sorocaba, onde chegou, em 25 de maio, partindo para Jundiaí, chegando no dia 27 e juntando-se a outra companhia mambembe, a da atriz Ana Chaves, na qual, mais tarde, conheceu e travou amizade com dois artistas portugueses que se integraram ao grupo, Mario Aroso¹⁴⁸ e Guilhermina Macedo¹⁴⁹, começando outra jornada com novos amigos, mas, dessa vez, apenas como ator.

O roteiro seguiu por Serra Negra, Amparo, Piracicaba, Itu, São Carlos do Pinhal, Mococa, São Simão, Batatais, Franca, Uberaba e São João da Boa Vista. Terminava assim a aventura caipira de António Pinheiro pelo interior de São Paulo.

Estávamos, nesta altura, em maio de 1893, e desde 18 de julho de 1892 que o nosso mambembe deambulava com verdadeira *veine e bonne chance!*

Uns dinheirinhos economizados, a nostalgia da terra pátria que tínhamos deixado em 1891, a longada de dois anos de terra em terra, longe da nossa, apertou-nos as saudades e despertou-nos os desejos do regresso a Lisboa.

Arrastei nesses meus planos e anseios o Mário Aroso que desde criança nunca mais tinha voltado à terra natal e resolvemos partir.

¹⁴⁸ Mario Aroso nasceu no Porto, em 1857. Chegou ao Brasil em 1873, estreou no Teatro Recreio, em 1880, atuou em vários teatros e companhias, regressou a Portugal, retornando algumas vezes ao Brasil em curtos espaços de tempo e, depois, definitivamente. Faleceu no Rio de Janeiro, em 26 de agosto de 1932.

¹⁴⁹ Guilhermina Macedo nasceu em Lisboa, no dia 8 de agosto de 1851. Fez carreira em Portugal e foi ao Brasil em 1891. Atuou em São Paulo, retornando a Portugal em 1893. Volta em 1895, permanecendo até 1897, quando parte para Portugal. Faleceu em 3 de abril de 1899.

Inda demos umas récitas em São João da Boa Vista, mas desfizemos logo o mambembe, e, em julho de 1893, a Guilhermina, o Mário e eu, embarcávamos a bordo do Portugal da Compagnie des Messageries Maritimes e aproávamos em Lisboa (PINHEIRO, 1923, pp. 151-152).

Sousa Bastos explorava o Teatro Príncipe Real em Lisboa e, em junho de 1896, contratou António Pinheiro e Guilhermina Macedo para uma curta temporada, no Rio de Janeiro, com espetáculos no Teatro Lucinda que duraria até o início de setembro. Findo o contrato, os atores estavam livres para organizarem suas agendas, permanecendo ou retornando a Portugal. António Pinheiro resolve permanecer, pois já tinha um plano em mente, que era organizar com Mario Aroso uma empresa de teatro mambembe para percorrer o interior do Brasil, o que efetivamente ocorreu.¹⁵⁰

De novo na estrada, lá iam eles, agora sob a denominação de Empresa Mario & Pinheiro. Arregimentaram alguns artistas portugueses e brasileiros, fizeram as malas e seguiram para Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, no mês de outubro. Tudo ia muito bem, quando desentendimentos entre os brasileiros e os portugueses acarretaram brigas, confusões, motivadas por ciúmes e invejas, provocando ausência de público e déficit no orçamento da empresa que, além do prejuízo dos espetáculos, teve que indenizar praticamente todo o elenco, resultando em um drama financeiro, perdendo quase tudo no período de outubro a dezembro. Alguma solução, porém, teria que ser dada.

A alternativa era retornar a São Paulo e ir a Campinas, onde Mario Aroso tinha conhecimento com comerciantes portugueses locais. Deu uma carta de apresentação para um deles solicitando que providenciasse acomodações e um benefício no teatro para António Pinheiro, enquanto ele, Mario, permanecia no Rio de Janeiro resolvendo pendências para depois se encontrarem em Campinas.

¹⁵⁰ “Durante a minha estada em Portugal correspondi-me sempre com o Mario Aroso e combinamos logo que eu voltasse ao Brasil, ficar por lá e fazermos um mambembe com largos projetos de vida e exploração. Lá estava eu, pois, no Rio; lá tratamos de tudo, lá preparamos as nossas coisas, e quando a Companhia do Príncipe Real terminou em setembro sua temporada, eu e a Guilhermina ficamos no Rio, tendo de antemão organizado a minha Sociedade Empresária *Mambembeira* com o Mario Aroso, entrando cada um de nós com o fruto das suas economias, seis contos de réis; isto é, iniciando-se a empresa com um capital de doze contos, fracos. Seis contos de réis, fruto do meu trabalho e das minhas economias para ser empresário!

Conheço alguns que principiam com alguns contos, mas são dos outros, quando não são do...vigário! Aqueles eram meus e muito meus e não do primeiro que desembarca!” (PINHEIRO, 1923, p. 252).

A viagem de Nova Friburgo a Campinas não é coisa que se faça rapidamente e com pouco dinheiro. Parti de ali às 12 horas da manhã; cheguei ao Rio à noite: aqui dormi; de manhã parti para São Paulo onde cheguei também de noite e onde também dormi, e, no dia seguinte de manhã, segui viagem para Campinas onde cheguei às duas da tarde. Total: 50 horas de Nova Friburgo a Campinas! E que dinheirama! Enfim, chegamos a Campinas, eu e Guilhermina, com as malas de mão, apenas (Ob. cit., p. 259).

Conforme havia sido combinado, o comerciante Francisco Ferreira deu todo o apoio a António Pinheiro e a Guilhermina, conseguindo casa, refeições e providenciando uma apresentação no Teatro Carlos Gomes. Enquanto realizavam-se os preparativos, chegou Mario Aroso acompanhado de uma atriz chamada Marta Lalande. Com o elenco formado, realizaram-se as récitas com resultado financeiro satisfatório. Finda a temporada em Campinas, seguiu-se um roteiro semelhante à excursão anterior, passando por Itatiba, Mococa, Espírito Santo do Pinhal, Jundiaí, Capivari, Tietê e Sorocaba. Cansados, com as finanças ainda precárias e Guilhermina doente, resolveram que já era tempo de parar com as andanças e, além do mais, uma correspondência chegada a António Pinheiro, por intermédio de Sousa Bastos, que sabia do seu paradeiro, seria definitiva para essa tomada de decisão.

A nossa situação econômica não era das melhores, a Guilhermina piorava dia a dia do seu mal terrível, e uma carta de Eduardo Brazão, do Teatro D. Maria II, em que me convidava para voltar a este teatro, decidi a vida da companhia (...). Recebida a carta convite de Eduardo Brazão para regressar ao Teatro D. Maria II, dissolvemos em 10 de agosto de 1897 a Sociedade Artística Mario & Pinheiro e parti para o Rio de Janeiro para embarcar para Lisboa.

O dinheiro que possuía era pouco e não chegava para comprar duas passagens de 2ª classe. Fiz no Rio um benefício, mas ainda assim só pude comprar uma 2ª classe para a Guilhermina e uma terceira para mim, e, a bordo do *Danube* da Mala Real Inglesa, partimos para Lisboa (Ob. cit., pp. 291-293).

António Pinheiro viaja ao Brasil em maio 1900 para uma temporada no Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, retornando, pela última vez, em 1910 com novas apresentações também no Rio, São Paulo e Santos e uma participação no filme Nossa Senhora da Penha, um dos primeiros realizados no Brasil, filmado no Rio de Janeiro. Volta para Portugal em 28 de setembro e reassume suas atividades, falecendo em Lisboa, no dia 2 de março de 1943.

4.8 Chaby Pinheiro

Notável ator português, nascido em Lisboa em 12 de janeiro de 1873. De porte avantajado, atuou essencialmente em comédias, iniciando a carreira contratado pela empresa Rosas e Brazão, em 10 de outubro de 1896, no Teatro D. Maria II, na peça *O tio milhões*. Fez rápido nome em Portugal e, em 1899, foi em companhia de Lucinda Simões para uma viagem ao Brasil. A chegada ao Rio de Janeiro, ocorrida nas primeiras horas da manhã do dia 27 de maio, causou-lhe ansiedade por conhecer a cidade de que tanto lhe falavam, narradas em suas memórias.¹⁵¹

Instalou-se em uma pensão na Rua do Ouvidor e preparou-se para a estreia.

Naquele tempo, a chegada da companhia portuguesa, era um acontecimento; em geral, ia uma por ano; o máximo duas – uma de comédia, outra de opereta – que foi o que aconteceu então, indo depois de nós a Companhia Sousa Bastos, do Trindade.

(...). Nessa mesma noite¹⁵², estreamo-nos no Teatro Santana (hoje Carlos Gomes) com a inevitável *Casa da boneca*¹⁵³, o êxito, e a peça representou-se durante trinta e três noites consecutivas, para salas literalmente cheias. Todo o Rio intelectual e artístico foi admirar a peça de Ibsen, na interpretação portuguesa.

Ao cabo de uma semana já eu conhecia pessoalmente as maiores celebridades das letras, das artes, do jornalismo, que passavam pela caixa do Santana e a quem Lucinda me apresentava com palavras que muito me desvaneciam (Ob. cit., p. 88).

¹⁵¹ Não me deitei. Bebi com os olhos o clarão do farol, fui preparar a bagagem, e passei o resto da noite com a maior parte dos camaradas, aguardando a entrada na Guanabara. A manhã estava cinzenta, e a névoa encobria as montanhas. Mal se divisava o Pão de Açúcar, e do Corcovado, nem sombras. (...). Desembarcamos no Cais Pharoux, preenchidas as formalidades sanitárias – enrolados na mesma névoa pesada e úmida (PINHEIRO, 1938, p. 87).

¹⁵² N.A. Chaby Pinheiro não cita datas nas suas memórias e se equivocou quanto à estreia. Sabemos, por pesquisa nos jornais, que ele desembarcou no dia 27 de maio e estreou no dia 28.

¹⁵³ O nome correto é Casas de bonecas.



Figura 25 - Chaby Pinheiro

Fonte: Acervo do autor

A temporada seguiu um roteiro já bem conhecido das companhias portuguesas, indo a São Paulo e Santos, e retornando no início de novembro ao Rio de Janeiro.

Chaby Pinheiro permaneceria no Brasil até 27 de fevereiro de 1900. Curiosamente, em suas memórias, publicadas depois da sua morte – como também as de Eduardo Brazão, Adélia Abranches e Carlos Santos –, Chaby Pinheiro dedica apenas dois capítulos das inúmeras passagens que fez ao Brasil até 1928, referindo-se unicamente à primeira e à segunda viagem e, mesmo assim, de modo confuso, sem citar datas, com informações imprecisas e repletas de detalhes cotidianos sem maiores importâncias, ressaltando, apenas, que “entre as minhas vinte e oito travessias do Atlântico, algumas poderia contar interessantes!” Faz, porém, uma revelação que expressa um sentimento que poderia se estender a todos os artistas portugueses que passaram pelo Brasil.

Sofro quando deixo o Rio de Janeiro, o mesmo que sofro quando deixo a minha terra; há trinta anos que vivo duas existências; uma, em Portugal a ter saudades do Brasil; outra, no Brasil a ter saudades de Portugal.

Chaby Pinheiro faleceu em Lisboa, no dia 6 de dezembro de 1933.

5 CAPÍTULO 4: CONCLUSÃO

O palco principal dos acontecimentos narrados neste trabalho foi o Rio de Janeiro, capital do Brasil, à época, e o seu mais importante centro cultural. Muitas foram as transformações operadas no país desde a chegada da primeira companhia teatral portuguesa e essas mudanças sociais, políticas e econômicas refletiram na maneira como se comportavam os protagonistas, na maior concentração de artistas portugueses que já houve no Brasil, montando negócios, abrindo e profissionalizando o mercado teatral, promovendo a fixação de raízes, já que muitos permaneceram no Brasil constituindo famílias e gerando descendência.

O teatro português representado no Brasil assistiu à independência, aos conflitos do período regencial, estabeleceu-se e consolidou-se com a estabilidade política e econômica do Império, colaborou decisivamente para a formação do teatro brasileiro e marcou um período glorioso para a arte do espetáculo. Soube tirar bom proveito das oportunidades que se apresentavam vantajosas e, no trânsito Atlântico, ajudou também o desenvolvimento do teatro em Portugal, já que o ganho adquirido no Brasil seja por artistas ou empresários, retornava com eles, em investimento próprio, nas suas companhias que atuavam em Portugal e em outras atividades comerciais bem sucedidas. Nunca os laços culturais entre os dois países estiveram tão fortes e unidos.

O Brasil transformava-se, caía o Império, a República surgia com esperanças, defeitos e contradições. O 15 de novembro de 1889 foi um marco temporal, a transição se fez pacífica com a ausência do povo, contudo, nos palcos, a tensão virava alegria e sarcasmo, as revistas continuavam criticando os que deixaram o poder e os que assumiram, os lados preferenciais eram retratados em canções, danças, sátiras, lágrimas, desalento e esperança. Mais de uma geração de portugueses ligados ao teatro tinham passado pelo Brasil, os quais, vivos ou mortos deixaram sua marca, que fincava os pés no século XX com alguns resquícios do anterior, mas o processo continuava, sob outro patamar de influência que se verificaria, não apenas, como uma atividade lúdica meramente econômica, isso já tinha sido construído, era só administrá-la, os lucros agora eram outros, desfrutar do que se fez com garra, determinação, alentos e desilusões. O Brasil deu-se a chance de uma “redescoberta”, não com valor

territorial ou político, mas imaterial e isso foi fundamental para a maturidade da nação e, se os portugueses estiveram na gênese de nossa história, agora são eles que dão a ela uma nova dimensão continuando a sua trajetória além-mar. O legado é insuperável até hoje, os benefícios também. O teatro luso-brasileiro pode ter ficado na poeira do tempo, marcado por seu esplendor em uma época específica, mas as raízes que implantou nunca secaram, foram bem regadas por brasileiros e portugueses nos cerca de 1 milhão e quinhentos mil que emigraram de 1850 a 1930 e, não é pouca coisa, uma média de 187 mil pessoas por ano, o maior resultado emigratório ao Brasil – mesmo levando-se em consideração outros povos que vieram depois.

A partir das três últimas décadas do século XIX, o crescimento populacional do Rio de Janeiro foi bastante expressivo, período em que se consolidaria a atividade empresarial de vários artistas portugueses criando companhias teatrais de grande êxito comercial, pois, além do público nativo, havia um aumento contínuo de público em decorrência da imigração, assim como daqueles que já tinham adquirido uma condição social que lhes permitisse desfrutar de atividades de entretenimento pagas.

Segundo o censo de 1890, havia, na cidade do Rio de Janeiro, 97.434 portugueses representando um total de 62,77% da totalidade de estrangeiros na cidade que contava com uma população de imigrantes de 124.352 pessoas (MENEZES, p. 104). Com esse contingente de portugueses, o mercado brasileiro já era extremamente vantajoso para a atuação empresarial na área teatral, mas, se a questão financeira era determinante, outra proporcionada nas diversas atuações das companhias criadas a partir de 1865 era subjetiva e não se restringia a números nem a prosperidade financeira, era a mentalidade portuguesa expressa em suas mais diversas formas de representação na fixação de uma identidade luso-brasileira que se estabelecia.

O Brasil, portanto, foi o destino do êxodo populacional de Portugal e, se as condições históricas favoreceram, às vezes de modo cruel, essa dispersão, por outro lado, proporcionou alento e possibilidades em inúmeras atividades, porém, enfrentando todos os tipos de dificuldades, o espetáculo não parou, a alegria prevaleceu às incertezas e decepções, a ribalta fez a sua parte e não decepcionou, seja nos dramas, nas revistas, nas comédias, nas farsas, nas operetas, a história do Brasil e de Portugal nunca mais seria a mesma, alegrou-se, formou sua caricatura, uniu-se definitivamente

em afeição aos trópicos, e os trópicos também souberam tirar proveito dessa interação. Por mais que se queira relativizar, admitindo-se todas as diferenças entre os dois povos, a semelhança é sua maior marca e o código linguístico seu grande legado, os tablados evocaram e souberam muito bem aproveitar-se disso e ambos saíram vitoriosos.

No decorrer deste trabalho procuramos demonstrar como esse fenômeno se deu, partindo de uma narrativa histórica, priorizando a parte cultural, mas sem descuidar do contexto que o circundou. As questões políticas influenciaram pouco nessa dinâmica, tanto a Independência, como a República e os movimentos sociais consequentes. A resposta a essas transformações dava-se no palco, era nele onde as críticas ou elogios se faziam, e ele se bastava para isso.

O alvorecer do século XX traria transformações nesse processo intercultural, novas formas de propaganda e atuação se dariam e a imprensa que, no século XIX, pautava-se, principalmente, em comentários ou reclames, iria profissionalizar-se, surgindo revistas especializadas com um padrão gráfico que os jornais não possuíam, principalmente no campo da iconografia, com fotos em boas resoluções, documentando visualmente o mercado teatral.

No Brasil, a revista mais importante do período foi *Teatro & Sport*, tendo a sua frente o jornalista e escritor português Lino Ferreira, documentando tudo que ocorria no teatro luso-brasileiro. Através dela, podemos ter uma ideia bem precisa da maturação teatral portuguesa no Brasil que se operava desde o século XIX. Com mais de 30 páginas totalmente dedicadas ao teatro – o esporte entrava como uma espécie de encarte com três ou quatro folhas, no fim, e acreditamos até que funcionava como uma parte de sua sustentação financeira –, a revista circulou no período de 1912 e 1923. Em Portugal, iniciativa semelhante foi feita com a revista *De Teatro* nos anos 1922 a 1927, em que informava sobre os passos de atores brasileiros em palcos portugueses.

O desdobramento dessa intensa atividade editorial, bem como uma reflexão sobre os periódicos específicos de teatro, tanto no Brasil quanto em Portugal, será tema em uma análise posterior numa tese de doutorado, cujo marco temporal será o ano de 1930, quando o fenômeno do teatro português no Brasil entra em declínio, seja pelas próprias mudanças nos padrões culturais e políticos de ambos os países, seja pelo fato da inevitabilidade da morte ou aposentadoria de seus protagonistas. A

história, portanto, se completa. Outra geração, outros tempos virão, mas, no caso de Brasil e Portugal, no campo do entretenimento teatral, jamais se igualará ao legado dos pioneiros.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES

A SEMANA ILUSTRADA. Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. São Paulo.

Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/> (Biblioteca Brasileira)

BIBLIOTECA NACIONAL BRASIL DIGITAL. Rio de Janeiro.

Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

BIBLIOTECANACIONAL DE PORTUGAL. Lisboa.

Disponível em: <http://www.bnportugal.gov.pt/>

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro. CORREIO PAULISTANO. São Paulo.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Pernambuco

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro.

HEMEROTECA DIGITAL DE LISBOA. Lisboa.

Disponível em: <http://hemerotepadigital.cm-lisboa.pt/index.htm>

IDADE DO OURO NO BRASIL. Bahia.

JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro.

LUCCOCK, John. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil tomadas durante uma residência de dez anos nesse país, de 1808 a 1818. Livraria Martins. São Paulo, 1942.

MONITOR MACAENSE. Rio de Janeiro.

MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA. Portugal.

Disponível em: <http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/>

O ANTÔNIO MARIA. (PT).

O GUARANI. Rio de Janeiro. O MOSQUITO. Rio de Janeiro.

O MUNDO DA LUA. Rio de Janeiro. O PAÍS. Rio de Janeiro.

O TEMPO. Rio de Janeiro.

REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA DO RIO DE JANEIRO. Disponível em:

<http://www.orealemrevista.com.br/>

BIBLIOGRAFIA

ABRANCHES, Adelina. **Memórias de Adelina Abranches**. Edição da Empresa Nacional de Publicidade. Lisboa, 1947.

ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. E. Raposo Carneiro Editor. Rio de Janeiro, 1963.

ALVAREZ, José Carlos (Org.) **A república foi ao teatro**. MC. IMC. MNT. Lisboa, 2010.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manoel da Silva e seu tempo-vol. I e II**. Edições Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1967.

AZEVEDO, Arthur. **O álbum**. Edição do autor. Rio de Janeiro, 1893.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro; sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades**. B. L. Garnier. Rio de Janeiro, 1877.

BASTOS, Sousa. **Dicionário do teatro português**. Imprensa Libanio da Silva. Lisboa, 1908.

_____. **Carteira do artista**. Antiga Casa Bertrand-José Bastos. Lisboa, 1898.

BRAZÃO, Eduardo. **Memórias de Eduardo Brazão**. Empresa da Revista de Teatro Ltda. Editora. Lisboa, 1925.

CABRAL, Pedro. **Relembrando**. Livraria Popular. Lisboa, 1923.

CARVALHO, José Murilo de. As marcas do período. In Lilia Moritz Schwarcz (dir.), **História do Brasil nação: 1808-2010**, Vol. 2: **A construção nacional: 1830-1889**, coordenação de José Murilo de Carvalho. Objetiva. Rio de Janeiro, 2012.

_____. **A formação das almas**. Companhia das Letras. São Paulo, 2002.

CAVALCANTI, NIREU. **O Rio de Janeiro setecentista**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2004.

COLAÇO, Tomaz Ribeiro; BRAGA, Raul dos Santos. **Memórias de Chaby**. Editora Gráfica Portuguesa. Lisboa, 1938.

COSTA, Beatriz. **Sem papas na língua: memórias**. Publicações Europa América. Lisboa, 1974.

DIAS, José. **Teatros do Rio do século XVIII ao século XX**. FUNARTE. Rio de Janeiro, 2002.

DUARTE Ivo Cruz. **Teatro em Portugal**. Lisboa. CTT Correios de Portugal, 2012.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**.-2 volumes. SESC/S.P. Editora Perspectiva, 2012.

GARCIA, Ápio. **Palmira Bastos a primeira dama da cena portuguesa**. Editora JAL. Lisboa, 1965.

JESUS, Eduíno de. Amaral, Adelaide. **Enciclopédia Açoriana**. Centro de Conhecimento dos Açores, Direcção Regional da Cultura. 1998. Disponível em: <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=3534>

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. **Rafael Bordalo Pinheiro: imagens e memórias de teatro**. INCM-Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, 2013.

LOSA, Leonor. **Machinas falantes. A música gravada em Portugal no início do século XX**. Leonor Rosa, INET e Edições Tinta da China Ltda. Lisboa, 2013.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. Saraiva. Rio de Janeiro, 1953.

MAGALHÃES, Paula Gomes. **Sousa Bastos: biografias do teatro português**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa, 2018.

MELO GOMES, Tiago de. **Um espelho no palco – Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. UNICAMP, Campinas. São Paulo, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. UNICAMP, Campinas. São Paulo, 1994.

MENEZES, Lená Medeiros de. A presença portuguesa no Rio de Janeiro segundo os censos de 1872, 1890, 1906 e 1920: dos números às trajetórias de vida. In SOUSA, F.;

MARTINS, I. de L.; PEREIRA, C. M. **A emigração portuguesa para o Brasil**. CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade / Edições Afrontamento. Porto. 2007, pp. 103-119.

NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. A vida política. In Lilia Moritz Schwarcz (dir.), **História do Brasil nação: 1808-2010**, Vol. 1: **Crise colonial e independência: 1808-1830**, coordenação de Alberto da Costa e Silva. Objetiva. Rio de Janeiro, 2011.

NIOBE, Abreu Peixoto. **João do Rio e o palco**, 2 vols. São Paulo: EDUSP, 2006.

PAIXÃO, Mucio da. **O teatro no Brasil**. Editora Brasília Rio. Rio de Janeiro,

1936.

_____. **Espírito alheio**. C. Teixeira & CIA Editores. São Paulo, 1916.

PAIVA, Salvyano. Cavalcante de. **Viva o rebolado. Vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1991.

PINHEIRO, Antônio. **Ossos do ofício.** Cernadas & CIA. Livraria Editora. Lisboa, 1912.

_____. **Coisas da vida** Tipografia Costa Sanches. Lisboa, 1923.

PINHEIRO, Chaby. **Memórias de Chaby**. Editora Gráfica Portuguesa Ltda. Lisboa, 1938.

PRADO, Décio de Almeida. A herança teatral portuguesa. In **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX, vol. I. Org. João Roberto Faria. SESC/PERSPECTIVA. São Paulo, 2012.

RAMOS, Rui. **História de Portugal**, dir. José Mattoso, Vol. VI: **A Segunda Fundação (1890-1926)**. Círculo de Leitores. Lisboa, 1994.

REBELLO, L. F. **História do teatro de revista em Portugal. Da regeneração à república**. Vol. I e II. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1984.

REIS, Ângela de Castro; WERNECK, Maria Helena. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Editora 7 Letras. São Paulo, 2012.

RODRIGUES, Pedro Caldeira. **O teatro de revista e a primeira república**. Fundação Mário Soares. INCM. Lisboa, 2010.

ROSA, Augusto. **Recordações da cena e de fora da cena**. Livraria Ferreira. Lisboa, 1915.

RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil das origens à Primeira Guerra Mundial**. INACEM. Rio de Janeiro, 1998.

SANTOS, Carlos. **Cinquenta anos de teatro**. Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade. Lisboa, 1950.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis**. Companhia das Letras. São Paulo, 2002.

_____. Cultura. In Lília Moritz Schwarcz (dir.), **História do Brasil nação: 1808-2010**, Vol. 1: **Crise colonial e independência: 1808-1830**, coordenação de Alberto da Costa e Silva. Objetiva. Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Inocência Francisco da. **Dicionário bibliográfico português**. Tomo III,

Imprensa Nacional, Lisboa, 1859.

SILVA, Lafayette. **História do teatro brasileiro**. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 1938.

_____. **Artistas de outras eras**. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, 1939.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **D. João V**. Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa. Lisboa, 2006.

SIMÕES, Lucinda. **Memórias, fatos e impressões**. S.A. Litho Typografia Fluminense. Rio de Janeiro, 1922.

SOUSA, Galante de. **O teatro no Brasil**: 2 vols. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1960.

SOUSA, F.; MARTINS, I. de L.; PEREIRA, C. M. **A emigração portuguesa para o Brasil**. CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade / Edições Afrontamento. Porto. 2007.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1986.

TÉRCIO, Daniel. (Org.). **Dançar para a república**. Editora Caminho. Lisboa, 2010. TINHORÃO. **Música popular, teatro e cinema**. Editora Vozes. Petrópolis, 1972.

TRINDADE, Maria Beatriz Rocha; CAEIRO, Domingos. **Portugal-Brasil migração e migrantes 1850-1930**. Edições Inapa. Lisboa, 2000.

VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os músicos portugueses**. 2 vols. Imprensa Portuguesa. Porto, 1870.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar. O teatro de revista em São Paulo**. Imprensa Oficial. São Paulo. Coleção Aplauso, 2006.

_____. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convecções**. SESI. São Paulo, 2013.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário de músicos portugueses**. 2 vols. Typografia Mattos Moreira e Pinheiro. Lisboa, 1900.

WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela Castro de. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. 7 Letras. Rio de Janeiro, 2012.

APÊNDICE

Apêndice A – RELAÇÃO DE ARTISTAS PORTUGUESES QUE ATUARAM NO BRASIL

Esta é uma relação parcial, baseada na bibliografia, nos jornais, revistas e nos programas consultados. Muitas das companhias portuguesas que atuaram no Brasil possuíam grandes elencos e, em muitos casos, os anúncios ou as notícias nos periódicos indicavam apenas os primeiros nomes dos artistas sem maiores detalhes. Fomos, então, buscar em outras fontes informações complementares para identificá-los. Sabemos que há lacunas, pois este é um trabalho em constante atualização, mas acreditamos que chegamos a um bom termo para demonstrar e reafirmar a força que o teatro português teve no Brasil.

A Adelaide Amaral, Adelaide Coutinho, Adelaide Guerreiro, Adelaide Pereira, Adélia Soller, Adelina Abranches, Adelina Nunes, Adelina Ruas, Adriana Noronha, Alexandre Augusto das Neves Foito, Alexandre Azevedo, Alexandre Primo da Costa, Alfredo de Carvalho, Alfredo Lopes, Alfredo Magno, Alfredo Santos, Álvaro Felipe, Amélia Alvarenga, Amélia Barros, Amélia da Silveira, Amélia Garraio, Amélia Pereira, Amélia Pestana, Amélia Rei Colaço, Amélia Viera dos Santos, Amoedo, Anna de Mello, Ângela Pinto, Antônia Macedo, Antônio Augusto Portugal, Antônio Augusto Xavier de Macedo, Antônio de Sá, Antônio Dias Guilhermino, Antônio dos Santos Pires, Antônio Joaquim de Matos, Antônio José Areias, Antônio José Duarte Coimbra, Antônio José de Paula, Antônio José Pedro, Antônio Lopes Cardoso, Antônio Marques, Antônio Moutinho de Sousa, Antônio de Sousa Bastos, Antônio Ladislau Monteiro Baena, Antônio Marques, Antônio Moreira Ramos, Antônio Moutinho de Sousa, Antônio Peixoto Guimarães, Antônio Pereira Fontana e Castro, Antônio Pedro, António Pinheiro, Antônio Serra, Antônio Silva, Armando Rosas, Arnaldo Coutinho, Assis Pacheco, Augusta Cordeiro, Augusto Antunes, Augusto José Pereira, Augusto Cesar de Lacerda, Augusto Cesar Xavier de Lima, Augusto Mesquita, Augusto Rosa, Aurora de Freitas, Auzenda de Oliveira;

B Barbara Volckart, Belard da Fonseca, Belmira de Almeida, Benvinda Canedo, Bernardo Lisboa, Branca de Lima;

C Caetano Eleutério Magiolly, Caetano Reis, Camilo José do Rosário Guedes, Cândido Teixeira, Carlos Antônio Rodrigues, Carlos Bayard, Carlos Leal, Carlos Lopes, Carlos O'Sullivand, Carlos Pestana, Carlos Santos, Carmélia Lucci, Carmen Lobato, Carolina Falco, Carvalho Lisboa, Cecília Carvalho, Cecília Xavier, Cesar de Lacerda, Cesar de Lima, Cesar de Lima Junior, Cesar Polla, Chaby Pinheiro, Christina Anjos, Clementina dos Santos, Clementina Gonçalves, Conde, Correia Varela, Costa Lima, Cremilda de Oliveira, Cristiano de Sousa;

D Daniel Costa, Dias Guimarães, Domingos Botelho, Domingos Braga, Domingos Canedo, Dores Lima, Dorotéia, Duarte Silva;

E Eduardo Brazão, Eduardo de Sousa, Eduardo Garrido, Eduardo Macedo, Eduardo Rodrigues, Eduardo Vieira, Eduardo Vitorino, Edu Carvalho, Elisa Castro, Elisa Santos, Elvira Costa, Elvira de Jesus, Elvira Mendes, Elvira Roque, Elza Gomes, Emma Amorim, Emília Adelaide, Emília Brazão, Emília Cândida, Emília das Neves, Emília Eduarda, Emília Pestana, Emília Sarmiento, Ernesto Portulez, Ernesto do Vale, Estefânia Pinheiro, Estela Joaquina de Moraes Paiva, Ester de Carvalho, Estevão Moniz, Eugênia Brasão, Eugénia Infante da Câmara, Eugênio de Magalhães, Eugênio Maria de Azevedo;

F Feliciano da Silva Pinto, Fernando de Lima, Fernando de Melo, Fernando Maia, Fernando Portugal, Ferreira Nunes, Ferreira da Silva, Ferreira de Sousa, Filinto de Almeida, Fonseca, Francisco Alves da Silva Taborda, Francisco Costa, Francisco Ferreira de Sousa, Francisco Frutuoso Dias, Francisco Gomes de Amorim, Francisco Manoel Raposo de Almeida, Francisco Mesquita, Francisco Pinto, Francisco Soares Brandão Sobrinho, Francisco Teixeira da Silva Pereira, Francisco Xavier da Silva Lisboa, Frederico Ferreira, Furtado Coelho;

G Gabriela da Cunha Vecchy, Genoveva, Georgina, Georgina Pinto, Georgina Vieira, Germano Alves, Gertrudes Angélica da Cunha, Gertrudes Rita da Silva, Gouveia Pinto, Guerreiro, Guilherme da Silveira, Guilherme de Aguiar, Guilhermina Macedo;

H Heitor, Helena Balsemão, Henrique Alves, Henrique Duarte, Henrique Machado, Henrique Peixoto, Hermínia Adelaide, Hortência Santos, Humberto Miranda;

I Ignez Gomes, Ilda Sitchini, Inácio Vicente Rodrigues, Irene Gomes, Izabel Ficke, Isabel Marques, Iva Ruth, Izolina Monclar;

J Jacinta Freitas, Jacinto Heller, Joana Salate, Joaquim Tavares, João Aires, João Anastácio Rosa, João Antônio Soares de Medeiros, João Augusto Soares Brandão, João Batista Mantedônio, João Batista Martins, João Clímaco da Gama, João de Deus, João de Siqueira Rangel, João Evangelista da Costa, João Gil, João Luís de Paiva, João Machado Pinheiro e Costa, João Rosa, João Silva, Joaquim Costa, Joaquim da Costa Maia, Joaquim de Almeida, Joaquim Ferreira, Joaquim José de Barros, Joaquim Pereira de Araújo, Joaquim Pereira Grijó, Joaquim Rangel Junior, Joaquim Silva, José Alves da Cunha, José Antônio Brandão, Jose Antônio Moniz, José Antônio do Vale, José Batista Mantedonio, Jose Cardoso Galvão, José Dias Braga, José Evangelista, José Feliciano de Castilho, José Frutuoso Dias, José Jacob Quesado, José Joaquim de Barros, José Joaquim de Magalhães Abreu, José Maria Braz Martins, José Maria Correia, José Maria do Nascimento, José Pereira de Figueiredo, José Ricardo, José Simões Nunes Borges, José Vitorino da Silva Azevedo, Josefa de Oliveira, Josefa Tereza Soares, Josefina Cordal, Josefina Miró, Judite Rodrigues, Julia Anjos, Julia de Castro, Julia de Lima, Julia Gobert, Júlia Mendes, Júlio Santana, Júlio Vieira, Justiniano Nobre de Faria, Justino Marques;

L Laura Brazão, Laura Corina, Laura Godinho, Laura Simões, Leda Vieira, Leonor Orsat, Leonardo, Lino Rebelo, Livia de Castro, Lucinda da Silva, Lucinda do Carmo, Lucinda Simões, Ludovina Soares da Costa, Luís Augusto Palmerim, Luís Carlos Amoedo, Luís de Castro, Luísa de Oliveira, Luiza Cândida, Luiza Lopes, Luiza Satanela, Luivini, Luz Veloso;

M Madalena Valet, Manuel Batista Lisboa, Manuel da Silva Lopes Cardoso, Manuel Luís Ferreira, Manuel Pera, Manuel Pinto de Sousa, Manuel Soares da Costa, Manuela Lucci, Margarida Cruz, Margarida Lopes, Margarida Mathias, Margarida Silva, Maria Amália da Silva, Maria Adelaide, Maria Bahia, Maria Cândida de Sousa, Maria da

Rocha, Maria da Piedade, Maria das Dores, Maria do Carmo, Maria Falcão, Maria Maia, Maria Matos, Maria Ricardina Soares, Maria Velluti, Mariana Rochedo, Mariana Torres, Marinha Correa, Mario Aroso, Matilde Caminha, Matilde Costa, Matilde Nunes, Medina de Sousa, Mendes Braga, Mercedes Blasco, Mesquita, Miguel Arcanjo de Gusmão, Miguel João Vidal;

N Nascimento Fernandes, Nuno Alvares Pereira Pato Moniz;

O Olímpio Bastos;

P Palmira Bastos, Palmira Ferreira, Palmira Martins, Pedro Antônio Pereira, Pedro Cabral, Pedro Nunes, Pepita de Abreu, Pereira de Almeida, Pinto de Almeida, Plácido Ferreira, Primo da Costa;

R Rafael Bordalo Pinheiro, Rita, Rosa da Silva Pinto, Rosa Damasceno, Rosa Pereira;

S Santos Silva, Sergio d'Almeida, Seta da Silva, Silvério Cunha, Sophia de Oliveira;

T Teixeira, Telmo Larcher, Tereza de Martins, Thomaz Vieira, Tomás Antônio Espiuca;

U Umbelina Antunes;

V Violeta Ferraz, Virgínia Dias da Silva, Virgílio de Sousa, Vitor Porfírio de Borja;

Z Zazá Soares, Zeferino de Almeida, Zulmira Ramos.