O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX

Luiz Costa-Lima Neto (ISEPE)

Resumo: Este artigo tem como objetivo relacionar a cultura negra e as atividades musicais dos teatros na corte imperial durante o século XIX, demonstrando como os espetáculos apresentados nos palcos da capital espelhavam a realidade social do regime escravocrata. A teia complexa engendrada a partir dos palcos da capital imperial abrange aspectos sócio-culturais e político-econômicos e ultrapassa determinados limites de tempo estabelecendo um *continuum* que liga o Brasil-Império à colônia, por um lado, e à República, por outro, assim possibilitando percebermos traços marcantes da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Musicologia histórica; teatro musicado; corte imperial; cultura negra; escravidão; identidade.

Abstract: This article draws a connection between black culture and the musical activities of theaters at the Brazilian Imperial Court during the nineteenth century, showing how performances mirrored the social reality of slavery. The complex web engendered from the stages of the Imperial capital comprises socio-cultural and politico-economic aspects and extrapolates certain time limits, thus establishing a continuum that links the Empire of Brazil to the former Portuguese colony, on the one hand, and to the later Republic, on the other hand, thus making it possible to identify significant features of Brazilian society.

Keywords: Musical theater; Brazilian Imperial Court; black culture; slavery; identity.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 37-71, dez. 2008.

> ESCRAVO FUGIDO – 500$000 – Fugiu no mês de abril de 1878, da Fazenda da Cachoeira, freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Vassouras, o escravo Venâncio, pardo, natural de Minas, perfeito, oficial carpinteiro, de 40 anos de idade, estatura alta, magro, rosto descarnado, barba no queixo e bigode, olhar espantado, andar apressado, gingando, mexendo com os braços e de cabeça alta; gosta muito de *tocar viola* e intitula-se livre, e como tal desconfia-se achar-se alugado em alguma obra da corte, na empresa Gabrielli ou no Matadouro; quem o apreender e levar à fazenda acima ou ao seu senhor o Dr. Antônio Lazzarini, ou à Rua dos Beneditinos, no. 10, aos Srs. Roxo Lemos C., receberá a gratificação de 500$000. (*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1880, p. 7)[1]

O presente artigo teve como ponto de partida os dados colhidos em pesquisa feita nos exemplares referentes ao mês de janeiro dos anos de 1880 e 1882 do *Jornal do Commercio*. O referido jornal constituiu uma fonte privilegiada de pesquisa por permitir-me vislumbrar aspectos importantes da vida musical na capital imperial, tais como: o comércio de partituras de *polkas*, lundus, valsas e tangos, bem como a venda, leilão, aluguel e conserto de pianos, harmônios, clarinetas, requintas e caixas de música, além da oferta de serviços como aulas de piano e canto. No que tange especificamente ao tema do presente texto, os anúncios publicados no *Jornal do Commercio* forneceram informações vitais sobre os espetáculos dramático-musicais apresentados diariamente nos teatros imperiais. O teatro oitocentista era, de maneira semelhante aos meios de comunicação de massa atuais, o maior responsável pela apresentação dos novos gêneros e estilos para um número grande de pessoas na capital, o que esclarece a importância das informações publicadas diariamente nos periódicos. Estas incluíam as denominações dos teatros imperiais, os títulos das produções teatrais e musicais, o tipo de espetáculo (*ópera, comédia, opereta, mágica, farsa ornada em música,* etc.), o nome do empresário ou da companhia responsável pela produção, os autores e os tradutores dos espetáculos, além do elenco que participava das apresentações e, em alguns casos, o preço dos ingressos cobrados nos teatros, dentre outros dados de interesse.

Contudo, gradativamente, outros tipos de anúncio, dispostos acima dos rodapés onde constavam as propagandas de espetáculos ou espalhados em outras seções dos periódicos passaram a atrair a minha atenção, a despeito de meu objetivo inicial que era o de unicamente fazer um levantamento de dados visando relacionar a música e o teatro na

[1] Nessa citação e nas seguintes, o grifo é meu.

sociedade carioca durante as décadas finais do século XIX. Refiro-me aos inúmeros anúncios de venda, compra e aluguel de "escravos" e "escravas", "negrinhas", "pardas" e "pretas" para servir de amas-de-leite,[2] lavadeiras, engomadeiras, arrumadeiras, cozinheiras, carpinteiros, pedreiros:

> *Vende-se* uma parda, de 28 anos, sabendo fazer todo o serviço doméstico, podendo servir de ama-de-leite. (*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1880, p. 9)

Outros anúncios ofereciam gratificações e recompensas pela delação ou captura de escravos fugidos, alguns dos quais, músicos, como, por exemplo, Venâncio, o tocador de viola referido na citação que serve de epígrafe a este trabalho. A insistência com que os anúncios apareciam diariamente, em cada página dos jornais, demonstrava a força da demanda e da oferta gerada pelo comércio valioso das "peças", embora, neste caso, a denominação "peças" não estivesse associada aos espetáculos de teatro musicado, nem às partituras musicais clássicas, mas aos escravos negros:

> Vendem-se escravos, boas *peças*, de 14 a 20 anos de idade, também tendo carpinteiros, pedreiros e cozinheiros; no Largo de Santa Rita, no. 18. (*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1880, p. 9)

Assim, além de coletar as propagandas dos espetáculos teatrais e musicais ocorridos nos diversos teatros da capital imperial passei a recolher os anúncios referentes à venda, compra, aluguel, busca e captura de escravos. São estas duas fontes principais que servirão de matéria-prima para este trabalho, no qual tenho dois objetivos inter-relacionados: a) identificar as atividades musicais nos teatros da cidade do Rio de Janeiro, especialmente nas décadas finais do século XIX, além das maneiras através das quais os cariocas se apropriaram dos gêneros musicais e teatrais europeus importados, ressignificando-os, criativamente (ver MAGALDI, 2004) e; b) investigar a participação musical dos negros nos teatros da capital imperial durante o mesmo período e ao longo do século XIX, além de contemplar os discursos sobre a cultura negra, por parte daqueles que produziam ou consumiam os espetáculos na corte. Pretendo, assim, desvendar algumas teias de relações sócio-culturais e políticas nas quais os teatros imperiais tomavam parte,

[2] Observo que "o aluguel de amas-de-leite representava uma atividade econômica nas cidades. Os pequenos senhores de escravos exploravam esse mercado, alugando a terceiros suas cativas em período pós-natal." (ALENCASTRO, 1997, p. 63-6)

servindo como elos que relacionavam os diversos estratos da escala social – elites, classe média urbana e, na base da escala, os escravos, libertos, além dos homens livres pobres.

Concordando com Attali (1985) a respeito do papel duplo da arte como *espelho* e *profecia*, acredito que a análise desta teia complexa engendrada a partir dos palcos cariocas revela não apenas aspectos relevantes da vida cultural e política da capital imperial, como, ainda, ultrapassa determinados limites de tempo e estabelece um *continuum* que liga o Brasil-Império à colônia, por um lado, e à República, por outro, assim possibilitando percebermos traços marcantes da sociedade brasileira. Através deste *continuum* o presente é percebido como um tempo que contém aspectos do passado e, simultaneamente, do futuro. Acredito que no âmbito de meu trabalho esta percepção do tempo histórico é evidenciada por determinadas características do período colonial brasileiro que foram perpetuadas na capital do Império, especialmente no que diz respeito ao comércio, tão lucrativo como repugnante, de escravos. Isto numa época onde os escravos existentes provinham basicamente do contrabando e da escravidão ilegal de pessoas livres:

> Aluga-se uma pessoa *livre*, de meia idade, para lavar e engomar. (*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1880, p. 8)

Era justamente esta condição livre que o tocador de viola, Venâncio, reivindicava para si ao fugir da Fazenda da Cachoeira, em Vassouras, na zona rural do estado do Rio de Janeiro. Décadas após o fim do tráfico negreiro (1850), a escravidão e o preconceito racial ainda se faziam sentir fortemente na capital imperial e não pareciam ter arrefecido nem mesmo nos anos que antecederam a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da República (1889). A citação, abaixo, exemplifica o que expus a respeito do tema escravidão na história do Brasil:

> O escravismo não se apresenta como uma herança colonial, como um vínculo com o passado que o presente oitocentista se encarregaria de dissolver. Apresenta-se, isto sim, como um compromisso para o futuro: o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade. (ALENCASTRO, 1997, p. 17)

As folhas quebradiças dos exemplares originais do *Jornal do Commercio* escancaravam a veracidade das informações impressas e traziam o passado para o presente, estampando o que parecia ser um contraponto total entre, de um lado, o mundo fantástico e glamoroso das *comédias, óperas, operetas e mágicas* e, de outro, o submundo do comércio de escravos negros. Desta maneira, uma questão foi surgindo no decorrer da pesquisa e

acabou me subjugando por fim: haveria alguma relação entre aqueles dois universos aparentemente tão distantes, mas unidos nas páginas velhas do *Jornal do Commercio*?

Considerações iniciais

Na época da Independência (1822), a população do Rio de Janeiro era de 100.000 habitantes, quantitativo que aumentou em 1872 para 275.000. Deste ano, até a proclamação da república em 1889, a população da cidade praticamente dobrou. Os teatros eram frequentados pela elite composta pela Família Real, pela aristocracia e pelas grandes oligarquias e famílias que dominavam a política, a administração e a economia desde a colônia (aproximadamente 2 a 5% da população total da corte). Além da elite, afluíam aos teatros a classe média urbana integrada heterogeneamente por brasileiros e imigrantes, na qual figuravam intelectuais, estudantes, artesãos, doutores, músicos, costureiros, comerciantes, donos de pequenos negócios e burocratas, dentre outros profissionais. (MAGALDI, 2004, p. xiii, xix)

Desde o início do século XIX até 1868,[3] alguns teatros e companhias líricas e dramáticas foram subvencionados diretamente pela monarquia, o que comprova a importância estratégica dos teatros no cenário político do Império no Brasil. Todas as festividades importantes da corte, tais como nascimentos, aniversários e eventos políticos eram comemorados com apresentações teatrais ou musicais. (MAGALDI, 2004, p. 13) Através dos teatros o regime monárquico exercia claramente uma forma de colonialismo cultural, como uma estratégia de dominação mais eficaz do que a guerra e bem mais barata do que esta, na qual a ópera (italiana) figurava como emblema central da ideia europeia de civilização, vida urbana e modernidade. (p. 24, 36) Após o sucesso das óperas de Rossini, iniciado em 1820, a ópera começou a entrar em decadência na segunda metade do século XIX, sendo substituída gradativamente, no gosto da nova classe média urbana, pelas operetas, comédias, mágicas e revistas de ano. Assim, graças a um jogo ambíguo e paradoxal onde, de um lado, a cultura e os valores europeus eram imitados e, de outro, eram reapropriados e ressignificados pelos cariocas, a vida musical da capital imperial tornou-se indissociavelmente relacionada ao teatro.

[3] AUGUSTO afirma que os teatros São Pedro de Alcântara e Provisório receberam subvenções permanentes do regime monárquico até 1868, enquanto que os teatros Ginásio Dramático e São Januário receberam subvenções em determinados períodos ao longo de seu funcionamento. (AUGUSTO, 2008, p. 104)

Entretanto, a sociedade não ia aos teatros imperiais apenas para assistir aos espetáculos artísticos, mas para "ver e ser vista". Magaldi (2004, p. 37) menciona a observação arguta do renomado escritor mulato (ou negro?) Machado de Assis[4] (1839-1908) de que os camarotes dos teatros da corte eram eles mesmos, palcos em miniatura. De fato, a elite e a classe média urbana da cidade em vias de modernização procuravam os teatros para fazer negócios, ter encontros amorosos, além de assistir aos espetáculos, cujos programas consistiam de uma mistura híbrida de ópera, opereta, música instrumental, teatro, dança e poesia – alguns teatros podiam, inclusive, servir de picadeiro circense. Os teatros permaneceram onipresentes na vida musical dos cariocas até a década de 1880, quando, gradualmente, a música sinfônica e de câmara da tradição clássica começou a ser apresentada de maneira independente em salas de concerto pequenas. Entretanto, mesmo nas décadas finais do século XIX, o caráter híbrido do repertório antes apresentado nos teatros se manteve nas novas salas de concerto através da combinação heterogênea de excertos de ópera, números de dança extraídos de operetas e solos instrumentais virtuosísticos baseados nas árias de ópera.

Mas e quanto aos negros? Após o fim do primeiro reinado (1822-1831), mais exatamente no período 1821-1849, a corte passou a agregar 110.000 escravos para 266 mil habitantes, o que conferia à capital "as características de uma cidade quase negra", como "uma cidade meio africana". (ALENCASTRO, 1997, p. 24-25) Entre 1850 e 1872 o número de habitantes se manteve praticamente inalterado, mas com a transferência dos cativos para as plantações de café na zona rural do estado e a chegada de imigrantes portugueses a composição étnica e social da corte alterou-se bastante. Assim, no censo de 1872, de cada dez habitantes, seis foram classificados como brancos. O conservadorismo dos senhores de escravos fluminenses se fez sentir politicamente quando onze dos doze deputados da província do Rio de Janeiro e da corte votaram contra a Lei do Ventre Livre (1871) e, da mesma maneira, em 13 de maio de 1888, oito dos nove deputados que votaram contra a Lei Áurea, haviam sido eleitos na província fluminense. (ALENCASTRO, 1997, p. 30)

Um relato citado por Bittencourt-Sampaio, referente a um episódio ocorrido durante a Regência, revela o cenário de discriminação sexual e racial que caracterizava o Rio de Janeiro no início do século XIX. Num comunicado remetido ao Juiz do Crime do Bairro de São José, em 15 de maio de 1809, é relatado o tumulto ocorrido no Teatro Régio Manuel Luís antes do início da ópera, no dia de aniversário de Sua Alteza Real. Este tumulto

[4] Machado de Assis geralmente é denominado pela historiografia nacional como sendo "mulato", contudo, após a publicação recente do livro escrito pelo crítico literário norte-americano Harold Bloom, no qual este descreve o escritor brasileiro como sendo o "o maior literato negro surgido até o presente", criou-se uma grande polêmica sobre o assunto. (BLOOM, 2003)

deveu-se a presença, no camarote, de uma criada "parda" do Desembargador Francisco Batista Rodrigues. Segundo o relato dos frequentadores esta ocorrência vinha se repetindo "contra a polícia que se deve guardar no teatro e contra a decência mesmo". (*apud* BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 26) O incidente revela como a presença simultânea de homens e mulheres nos camarotes dos teatros representava um problema na época, agravado ainda pelo fato de que a mulher, neste caso, era parda.

Na mesma época, o compositor mulato e neto de escravos, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), foi designado por D. João VI para dirigir a Capela Real. Até a vinda da corte o preconceito racial não constituía um impeditivo para a prática musical e a regra era a de que os compositores fossem mulatos, pois poucos brancos quiseram e/ou chegaram a ser músicos profissionais durante a colônia. Contudo, para ocupar uma posição de tamanho destaque, como a direção musical da Capela Real, o mais natural seria o monarca escolher um músico europeu (branco), que foi o que acabou sucedendo. Assim, em 1811, José Maurício foi substituído por Marcos Portugal (1762-1830), um compositor português muito famoso naquela época.

Além de José Maurício, sobreviveu à história o nome da atriz e cantora lírica negra, Joaquina Maria da Conceição Lapa (apelidada Lapinha), nascida no Rio de Janeiro durante a segunda metade do século XVIII. Provavelmente pensando na voz de Lapinha, José Maurício compôs as partes vocais do *Coro 1808*, além dos dramas com música *O Triunfo da América* e *Ulissea, Drama heróico*, ambos de 1809, obras que foram interpretadas pela cantora carioca.[5]

A trajetória bem sucedida de Lapinha causa certo espanto, pois a intérprete negra alcançou sucesso como atriz e cantora primeiramente nos teatros de Lisboa, a partir de 1794 (ou 1795[6]) e, depois, nos teatros de Manuel Luís e São João na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XIX. A atuação de mulheres em cenas passou a ser restringida em Portugal a partir de 1775, devido ao famoso episódio envolvendo a cantora italiana Anna Zamperini e o filho do Marquês de Pombal, embora essa restrição não pareça ter sido total, como observou Manuel Carlos de Brito. (1989, p. 104) De qualquer maneira, até o

[5] Ver LEEUWEN; HORA, 2008. Ao invés do *Coro 1808* BITTENCOURT-SAMPAIO (2008) faz menção ao *Entremez de Manuel Mendes (para coro, orquestra de cordas, duas flautas e duas trompas)*. Na realidade, ambos os títulos se referem à mesma obra, sendo o referido coro um número musical da obra *Entremez de Manuel Mendes,* composta por José Maurício Nunes Garcia em 1808; o texto da farsa intitulada *Manuel Mendes*, muito famosa em Portugal, era proveniente do século XVIII, e, ao que tudo indica, onde quer que a obra fosse encenada, algum compositor local adicionaria os números musicais.

[6] Não se sabe a data exata. Ver BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 33.

ano de 1790, quando a proibição foi finalmente revogada, os personagens femininos nos bailados e óperas seriam, com poucas exceções, desempenhados por homens travestidos. Assim, quando a intérprete negra Lapinha conseguiu permissão para cantar no renomado teatro lisboeta, as barreiras contra a presença de mulheres no palco já haviam sido revogadas. Contudo, parecia restar ainda uma importante barreira, a racial, que ela superou de maneira surpreendente, como comprova a notícia publicada em 2 de fevereiro de 1796, na *Gazeta de Lisboa*:

> Do Porto avisão que no Theatro daquella Cidade houvera a 29 de Dezembro hum beneficio a favor da celebre Cantora Joaquina Maria da Conceição Lapinha, no qual todas as pessoas presentes admirarão a melodia da sua voz, e a sua grande execução, de sorte que ella a 3 de janeiro se vio obrigada a voltar ao Theatro, prestando-se aos insistentes rogos das pessoas, que por não caberem alli da primeira vez a não tinhão ouvido. (*apud* BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 36)

Se o público da cidade do Porto parece ter escutado a voz da intérprete sem levar em consideração a cor de sua pele – ou apreciou ainda mais seus dotes vocais justamente por causa da *cor* exótica de sua pele e de sua voz[7] – para outros observadores estrangeiros, como o viajante sueco Carl Israel Ruders, a negritude de Lapinha foi motivo de certo estranhamento, o que se torna evidente através do relato escrito em 1800:

> A terceira actriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente porem remedeia-se com cosmeticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático. (*apud* LEEUWEN e HORA, 2007, p. 18; BITTENCOURT-SAMPAIO, 2008, p. 39-40)

O relato de Ruders é revelador. Primeiro, ele identifica o nome da intérprete, depois, a nacionalidade, em seguida, a procedência mulata – motivo que explica a cor escura de sua pele, um "inconveniente" que, segundo o viajante sueco, o uso de "cosméticos" poderá "remediar". Além disso, acrescenta Ruders, Lapinha "tem uma figura imponente" e (finalmente!) tem "boa voz", além de "muito sentimento dramático"...

Embora em sua obra o escritor Machado de Assis trate do tema escravidão sempre de forma oblíqua, há no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) um episódio

[7] O termo "exótico" designa algo que não se conhece e está semântica e etimologicamente ligado à visão – *ex-optica* –, "do ponto de vista". No que diz respeito ao som, contudo, seria mais adequado, talvez, falar em "ponto de escuta" (*ex-acustica*). (ver PINTO, 2008, p. 100)

que ilustra bem o contexto sócio-político do período no qual José Maurício e Lapinha se encontraram durante a Regência. Refiro-me ao grande jantar que Cubas pai oferece à Família Real para celebrar a queda de Napoleão, ocorrida no ano de 1815. Nesta festa, entre comidas, discursos e namoros surge a notícia da compra de cento e vinte negros novos, negociados em Luanda,[8] dos quais "quarenta cabeças" já estavam pagas. O trecho exemplifica "a promiscuidade entre vida familiar, festa cívica e horrores do tráfico negreiro", traço bem característico da sociedade brasileira em todo o século XIX. (SCHWARZ, 2000, p. 112)

A partir da década de 1840, em meio ao *boom* do tráfico negreiro, alguns negros livres foram utilizados como intérpretes nas orquestras de teatro, apenas para suplementar os conjuntos trazidos pelas companhias líricas. Geralmente, eles não participavam diretamente dos espetáculos e estavam ali como guarda-costas, não tinham cadeiras na plateia e ficavam nos corredores, fora dos camarotes, para servir a seus "senhores". Sua presença, algo fantasmagórica, compunha "a pintura estática da hierarquia social local" (MAGALDI, 2004, p. 39), e sua aparição inconstante como serviçais dependia dos desejos e solicitações eventuais de seus "donos".

Neste cenário de racismo institucionalizado, a obra teatral do comediógrafo, crítico musical, além de cantor e compositor, Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) apresenta características pioneiras, por demonstrar uma visão crítica sobre a questão da escravidão e introduzir o gesto musical afro-brasileiro nos palcos da corte em pleno regime escravocrata. Nascido no Rio de Janeiro, Martins Pena foi, ao lado de João Caetano (1808-1863) e Gonçalves Magalhães (1811-1888), um dos fundadores do teatro brasileiro no século XIX e o introdutor da comédia de costumes no Brasil. Sua obra influenciou o escritor Machado de Assis, na composição de trechos do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, antes citado, bem como o comediante Francisco Correa Vasquez (1838-1892), ator e autor da paródia *Orfeu na Roça*, estreada em 1868, além do maior *revisteiro* brasileiro do século XIX, o dramaturgo negro Arthur Azevedo (1855-1908), dentre vários outros autores.

A cena citada a seguir exemplifica como as comédias de Martins Pena retratavam o cotidiano e as mazelas da sociedade brasileira, incluindo a questão do racismo. A cena foi

[8] Luanda, capital de Angola, era o principal porto africano de onde zarpavam os navios abarrotados de negros para servirem de mão-de-obra escrava no Brasil e nas Américas. "Sem Angola não há Brasil", afirmou o jesuíta Gonçalo João, em 1646. A afirmação é confirmada numericamente: entre 1551 e 1850, foram desembarcados no Brasil cerca de 4 804 900 africanos. A cidade do Rio de Janeiro constituía o principal ponto de desembarque no país. (ALENCASTRO, 2000, p. 43, 69, 226, 375-80, 389)

extraída da peça *Os Dois ou O Inglês Maquinista*, comédia em um ato, escrita provavelmente em 1842:

> Cena XIII
>
> *Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.*
>
> Negreiro – Boas noites.
>
> Clemência – Oh, pois voltou? O que traz este preto?
>
> Negreiro – Um presente que lhes ofereço.
>
> Clemência – Vejamos o que é.
>
> Negreiro – Uma insignificância... Arreia, pai! (*Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém que este fica à vista dos espectadores.*)
>
> Clemência – Ó gentes!
>
> Marquinha, *ao mesmo tempo* – Oh!
>
> Felício, *ao mesmo tempo* – Um meia-cara!
>
> Negreiro – Então, hem? (*Para o moleque*) Quenda, quenda! (*Puxa o moleque para fora.*)
>
> Clemência – Como é bonitinho!
>
> Negreiro – Ah, ah!
>
> Clemência – Pra que o trouxe no cesto?
>
> Negreiro – Por causa dos malsins...
>
> Clemência – Boa lembrança (*Examinando o moleque:*) Está gordinho... bons dentes...
>
> Negreiro, *à parte, para Clemência* – É dos desembarcados ontem no Botafogo...
>
> Clemência – Ah! Fico-lhe muito obrigada.
>
> Negreiro, *para Mariquinha* – Há ser seu pajem.
>
> Mariquinha – Não preciso de pajem.
>
> Clemência – Então, Mariquinha?
>
> Negreiro – Está bom, trar-lhe-ei uma mocamba.
>
> Clemência – Tantos obséquios... Dá licença que o leve para dentro?
>
> Negreiro – Pois não, é seu.
>
> (Martins Pena, 1956, p. 122)[9]

[9] Para uma maior contextualização histórica de esta cena ver ALENCASTRO, 2000, p. 39.

Nesta cena, Martins Pena inclui um jovem grã-fino (contrabandista) que leva para a noiva um presente escondido dentro de um grande cesto: um pajem, isto é, um escravo de sete para oito anos de idade, recém-chegado da África, depois de ter sido desembarcado ilegalmente na praia de Botafogo. Talvez a ironia da cena pareça um pouco inocente para os dias de hoje, mas quando a comédia *Os Dois ou O Inglês Maquinista* estreou, em 1845, foi automaticamente censurada pela Câmara dos Deputados. (ARÊAS, 2002) Na época, estava no auge a contenda entre Brasil e Inglaterra, na qual certas camadas da sociedade defendiam o "direito soberano" de o Brasil continuar a praticar o comércio negreiro, enquanto, ao mesmo tempo, os navios ingleses policiavam as águas continentais brasileiras para coibir o tráfico.

No final da comédia, após a briga entre os dois antagonistas, isto é, o jovem contrabandista de africanos e um inglês espertalhão – inventor de uma máquina supostamente capaz de fazer açúcar utilizando ossos como matéria-prima – Martins Pena faz entrar em cena uma folia de reis cujos participantes cantam: "No Céu brilhava uma estrela, que a três Magos conduzia, para o berço onde nascera, nosso Conforto e Alegria." (PENA, 1956, p. 133) O choque causado pela inclusão algo abrupta da folia não fora, entretanto, gratuito. Como Reily (2002) demonstrou em seu estudo, através das folias de reis os participantes, a maioria constituída de trabalhadores pobres, realizam temporariamente seus ideais de reciprocidade mútua e igualdade social, com base nas crenças religiosas. Ao incluir a cantoria do "rancho de moços e moças" da folia de reis logo após uma cena de pancadaria e como desfecho de uma comédia que girava em torno da questão do tráfico de escravos, Martins Pena parece ter almejado um objetivo duplo: provocar o riso através do contraste súbito e, simultaneamente, expor o *avesso* dos ideais de harmonia social dos foliões, entremostrando o grotesco sob a máscara da ironia.

Os teatros imperiais

Após este panorama breve, em seguida reconstituirei a história dos teatros imperiais, especialmente daqueles que apareceram nas propagandas incluídas no *Jornal do Commercio*. Nas notícias referentes ao mês de janeiro do ano de 1880, por exemplo, figuram as seguintes denominações:

a) Teatro Ginásio Dramático
b) Fênix Dramática
c) Imperial Teatro D. Pedro II

d) Teatro Recreio Dramático
e) Teatro Circo
f) Teatro São Pedro de Alcântara
g) Teatro Santo Antônio [em Niterói]

No ano de 1882, por sua vez, além de alguns dos teatros acima mencionados, aparecem outras denominações como:

h) Teatro Sant'Anna
i) Teatro Príncipe Imperial
j) Teatro São Luiz
k) Teatro Lucinda

Alguns destes teatros foram construídos nas primeiras décadas do século XIX, após a chegada da Família Real portuguesa em 1808, sendo remodelados ou reconstruídos posteriormente, após terem sofrido incêndios ou sido degradados pela ação natural do tempo, enquanto outros, ainda, foram construídos a partir do decênio de 1870. Até o ano de 1865 destacavam-se os teatros São Pedro, Lírico Fluminense e São Januário, inspirados no modelo neoclássico do teatro São Pedro de Alcântara para tentar "projetar uma imagem de conforto e riqueza, mantendo em seu interior a divisão de camarotes e cadeiras de diversas ordens" que reproduziam, em sua espacialidade, "a rígida hierarquização da sociedade senhorial a que estavam submetidos". (AUGUSTO, 2008, p. 97) Cristina Magaldi (2004, p. 101) por sua vez, observa que especialmente na segunda metade do século XIX, os teatros cariocas passaram a servir de palco para a *inversão* da hierarquia senhorial, possibilitando a crítica, a sátira e a paródia dirigida pela classe média urbana contra a ordem política estabelecida, isto é, o regime monárquico do Segundo Reinado, que tinha como representante máximo, Pedro II. Entretanto, antes de aprofundar a discussão sobre os discursos e as *táticas de sobrevivência* e *estratégias de dominação* (ULHÔA, 1997, p. 80-100; BOURDIEU, 1996) utilizadas no contexto do final do Império pela nova classe média urbana e pela população pobre, de um lado, e pela monarquia e pelas elites, de outro, apresentarei em seguida outros dados referentes à história dos teatros imperiais.

O luxuoso e espaçoso Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano), com 1.200 lugares, foi originalmente denominado Real Teatro São João, (MAGALDI, 2004, p. xvii, 14-5) tendo sido construído em 12 de outubro de 1813 por iniciativa de João VI, com o objetivo de possibilitar a apresentação de grandes peças teatrais,

bem como a existência local de um dos mais importantes símbolos da elite cultural europeia: a ópera. Este gênero preenchia as aspirações da monarquia em transformar o Brasil numa nação "europeia" e, desta maneira, numa sociedade mais "civilizada". (p. 55) A destinação dupla – dramática e musical – dos teatros cariocas foi uma marca híbrida desde a colônia, característica esta que perdurou na segunda metade do século XIX, quando a ópera entrou em decadência, dando lugar às operetas cômicas, mágicas e revistas de ano. Como eu havia mencionado acima, frequentemente ocorriam incêndios nos teatros imperiais, destino do qual não escapou o Teatro São João, que ardeu em 1824, sendo reformado e reinaugurado com o nome de Teatro São Pedro de Alcântara em 1827, ao som da ópera de Rossini, *La Cenerentola*. O Teatro São Pedro de Alcântara também pegou fogo repetidas vezes, mas, apesar disso, continuou em atividade até depois da proclamação da república.

Outro exemplo de teatro imponente, que também figurava nas edições do *Jornal do Commercio*, era o Teatro Imperial Dom Pedro II, construído em 1871, que se localizava na Rua da Guarda Velha, na região onde atualmente fica a Rua Treze de Maio. Este teatro foi assim descrito no *Almanaque Laemmert* de 1883:

> É o maior teatro da corte, e pode, quanto as suas vastas dimensões, competir com os maiores teatros da Europa; comporta 2.500 pessoas, inclusive a orquestra e os artistas cênicos, e tem 40 camarotes de 1ª. classe, 40 ditos de 2ª., 426 cadeiras nas varandas e 500 lugares nas galerias. (*apud* AUGUSTO, 2008, p. 102)

O Teatro Imperial Dom Pedro II servia para apresentações teatrais, mas o palco era removível e, quando retirado, sua área era transformada em picadeiro para exibições circenses. Este teatro recebeu vários artistas de renome, dentre os quais Arturo Toscanini, então um jovem violoncelista italiano que, em 1886, foi escalado inesperadamente para reger a orquestra nas óperas *Aida, Les Huguenots* e *Faust*, tarefa que o maestro improvisado desempenhou com excelência, atraindo as crônicas elogiosas dos jornais cariocas. (MAGALDI, 2004, p. 44)

Outro teatro destinado a conquistar a preferência das classes sociais mais abastadas era o Ginásio Dramático, inspirado no modelo do *Théatre du Gymnase Dramatique*, em Paris, (SOUZA, 2002) embora não fosse tão grande como o Teatro Imperial Dom Pedro II e o Teatro São Pedro de Alcântara. Inaugurado em 1855, utilizava o espaço físico do Teatro São Francisco, construído em 1832, e reformado em 1846, pelo ator célebre João Caetano. O assim rebatizado Teatro Ginásio Dramático passou a contar com "uma tribuna imperial recém-criada e com mais uma ordem de camarotes no interior da sala. Em sua composição exterior recebeu, no primeiro pavimento, três portas e, no segundo, duas

janelas com sacadas, entre pilastras com capitéis". (AUGUSTO, 2008, p. 103) Em 1858 o teatro foi novamente remodelado para receber cadeiras mais confortáveis, assim como um ventilador grande (mecânico), aguardado com muita ansiedade pelos frequentadores do teatro na esperança de que amenizasse os problemas críticos causados pela falta de ventilação. (MAGALDI, 2004, p. 21)

O público que frequentava o Teatro Ginásio era heterogêneo, constituído pela nata da intelectualidade integrada por escritores do porte de Machado de Assis e Gonçalves Dias, bem como por famílias e senhoras "distintas", além de, eventualmente, o próprio Pedro II, como comprova o anúncio no *Jornal do Commercio*:

Teatro Ginásio

HOJE – SEXTA-FEIRA 9 DE JANEIRO – HOJE

Espetáculo dramático, vocal e instrumental promovido pelo Círculo Italiano Vittorio Emanuel II, honrado com a augusta presença de Suas Majestades Imperiais. A chegada de Suas Majestades Imperiais tocar-se-á pela Banda dos Meninos Desvalidos, o Hino Nacional e imediatamente a Marcha Real Italiana.

PROGRAMA

1ª. Parte – [...] Será representada a comédia *La Locandiera di Nuovo Genere*.

2ª. Parte – O muito popular e talentoso artista Vasquez representará uma das suas mais agradáveis cenas cômicas do seu escolhido repertório.

3ª. Parte – Variações de piano [...], árias para Barítono e Baixo [...], fantasia para flauta [...], romance composto pela artista lírica a Exma. Sra. D. Cinira Polônio, executado pela Exma. Sra. D. Maria Luiz de Sanken, acompanhada ao piano pela mesma autora – D. Polônio, [...] variações de piano, [...] ballata da ópera *Guarany*, [...] dueto da ópera *Aida*.
(*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 9 de janeiro de 1880, p. 8)

O Teatro Ginásio Dramático sofreu novas reformas em 1872 com o objetivo de abrigar um público mais amplo. Para atrair a classe média urbana em ascensão eliminou-se a divisão dos camarotes transformando-a em uma galeria aberta a todos, permitindo à audiência usar chapéus e fumar. O repertório também foi modificado e passou a acolher de comédias a concertos, além de operetas, buscando oferecer entretenimento leve e barato para as famílias. O teatro fechou suas portas em 1884, ou seja, cinco anos antes da proclamação da república. Como outros teatros imperiais, o Ginásio Dramático não parece ter resistido aos "novos tempos", pois muitos de seus espetáculos eram antes subvencionados diretamente pelo próprio Pedro II, o qual se encontrava, naquele momento crítico do fim do Império, com graves problemas de caixa. (MAGALDI, 2004, p. 22, 55)

O Teatro São Luiz, inaugurado em 1870 pelo ator e imigrante português, Furtado Coelho (1831-1900), tinha como diretor musical o maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita e era localizado ao lado do Ginásio Dramático, tentando com este rivalizar ao adotar um repertório semelhante, partilhando, inclusive, suas características arquitetônicas, dentro dos padrões estéticos do estilo neoclássico. O São Luiz era um pouco maior que o Ginásio Dramático e a seção da orquestra abrigava 294 cadeiras numeradas, enquanto que as bancadas ao longo das paredes laterais acomodavam mais 32 espectadores. Os 32 camarotes estavam dispostos em dois níveis e dois camarotes imperiais localizados no lado direito do palco eram providos de uma entrada privada e de uma sala de espera. De acordo com os comentários dos frequentadores o palco do São Luiz possuía boa acústica e permitia a movimentação fácil das cortinas, além disso, a luz a gás possibilitava uma iluminação excelente e bons efeitos cênicos.[10] O teatro abrigava companhias teatrais reduzidas e apresentava peças ligeiras com acompanhamento musical.

Em 17 de fevereiro de 1859 foi inaugurado um novo teatro na cidade, não mais destinado às famílias distintas: o Alcazar Lírico (inspirado no modelo do *Theatro Alcazar Lyrique*, em Paris), que se consagrou por abrigar as *vaudevilles*, operetas, operetas cômicas e revistas de ano musicais, com suas cançonetas, atrizes e *cancãs* esfuziantes. O teatro, frequentado predominantemente por homens, atraiu críticas enraivecidas por parte daqueles que nele viam um incentivo à degradação dos bons costumes, entretanto, os mesmos que o criticavam, às vezes se deixavam seduzir por alguns de seus encantos. Isto ocorreu, por exemplo, com o escritor Machado de Assis, o qual, apesar de escrever várias críticas ao novo teatro publicadas nos jornais da época, não resistiu ao charme da atriz e cantora francesa Aimée, à qual ele descreveu como um "demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio". (AUGUSTO, 2008, p. 107) A lista de frequentadores do Alcazar era grande e incluía, além de escritores, intelectuais, estudantes e administradores, nomes

[10] É interessante notar que somente nos anos 1860 a iluminação a gás entra nas casas mais ricas e, em 1874, cerca de 10 mil casas já dispunham desta novidade. Esta informação demonstra como o teatro São Luiz era, em 1870, data de sua inauguração, um teatro "moderno" e "*high-tech*". (ALENCASTRO, 1997, p. 85)

representativos da política nacional, como o Barão de Cotegipe, o conselheiro Silveira da Mota, o Barão de Rio Branco,[11] o Conde de Porto Alegre, Silveira Martins, dentre outros.

O Alcazar Lírico serviu de inspiração para outros dois teatros polêmicos, o pequeno Teatro Flora (1866), depois nomeado Fênix Dramática (1868), além do Cassino (1872), conhecido anos depois como Sant'Anna (1880), hoje sob a denominação de Teatro Carlos Gomes. Esses espaços privilegiavam, de acordo com o autor de *A Moreninha*, (1844), o escritor Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), "as indecências da cena corrompida com o recurso de dramas fantásticos e mágicos". (AUGUSTO, 2008, p. 109) O Fênix Dramática ocupou uma posição de destaque na cena dramático-musical da capital, com as representações das paródias do ator cômico Francisco Correa Vasquez, das mágicas e operetas com música de Henrique Alves de Mesquita, sempre sob os auspícios da empresa de Jacinto Heller, que também acumulava a direção do Teatro Sant'Anna, sendo responsável por vários sucessos do teatro musicado[12]. O nome de Heller aparece em inúmeras propagandas do *Jornal do Commercio* nos anos de 1880 e1882, dentre as quais a abaixo citada:

> **Teatro Fênix Dramática**
>
> EMPRESA DO ARTISTA HELLER
>
> HOJE – QUINTA-FEIRA 15 DE JANEIRO – HOJE
>
> Representar-se-á a espirituosa comédia em 1 ato do repertório da atriz Hermínia,
>
> *A SENHORA ESTÁ DEITADA*
>
> Dará fim ao espetáculo a 34ª apresentação da espirituosa comédia-opereta em 3 atos, tradução de Arthur Azevedo,
>
> *NINICHE*
>
> (*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, quinta-feira, 15 de janeiro de 1880, p. 6)

Assim como o Teatro Fênix Dramática, outros teatros também apresentaram um repertório de teatro "ligeiro", como os teatros Recreio Dramático, Lucinda, o Variedades e

[11] A casa do Barão de Rio Branco, localizada próximo ao Campo de Santana, é hoje ocupada pela Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, a mais antiga escola de teatro da América Latina, contando com cem anos de existência.

[12] MAGALDI (2004, p. 21 e 49) observa que o teatro Fênix Dramática abrigou uma grande variedade de novidades vindas da Europa, como, por exemplo, as populares *zarzuelas* e as *tonadillas* espanholas, além da primeira exposição do fonógrafo para os cariocas em 1879.

o Príncipe Imperial. Especialmente o Teatro Recreio Dramático, inaugurado em 1877, tornou-se um sucesso de público a partir de 1880, com as montagens de comédias nacionais, óperas e mágicas. Em seguida, a sua descrição pelo *Almanaque Laemmert*, de 1883:

> Este bonito teatro campestre tem 16 camarotes, 310 cadeiras e galerias, e lugares de entrada geral para mais de 500 pessoas. Atualmente nele funciona uma excelente companhia portuguesa, dando espetáculos todas as noites. Preços: Camarotes 15$, cadeiras e galerias 2$, entrada geral 1$000. (AUGUSTO, 2008, p. 111)

Estes teatros eram diferentes do modelo neoclássico que servia de modelo para a arquitetura de outros espaços cênicos da capital, como, por exemplo, os teatros São Pedro e São Luiz. A sua maior novidade era a adoção do estilo teatro-campestre: uma área ao ar livre ou um jardim ao redor dos teatros, no qual eram servidas bebidas e refeições, sendo utilizado como um espaço de sociabilidade que suspendia temporariamente as divisões sociais presentes na espacialidade interna dos teatros. Mas não era apenas a sua arquitetura que diferia do padrão, como também os preços das entradas. Este dado é importante, pois o valor do preço do ingresso estava relacionado ao tipo de público frequentador dos teatros da capital. O *Almanaque Laemmert* revela os preços cobrados pelos teatros da capital imperial:

Tabela 1. Preços de ingressos dos teatros. (AUGUSTO, 2008, p. 115)

	Camarotes 1ª classe	Camarotes 2ª classe	Camarotes 3ª classe	Cadeiras 1ª classe	Cadeiras 2ª classe	Galeria Nobre	Galeria Geral
São Pedro	15$	15$	10$	3$	2$	–	1$
Lucinda	15$	–	–	3$	2$	–	1$500
Sant'Anna	15$	12$	–	2$	–	–	1$
São Luiz	15$	–	–	2$	–	2$	1$500
Recreio Dramático	15$	–	–	2$	–	2$	1$
Príncipe Imperial	15$	–	–	2$	–	2$	1$
Fênix Dramática	12$	–	–	2$	–	2$	1$500

O Teatro Pedro II não foi incluído na tabela acima, mas as crônicas jornalísticas escritas por Arthur Azevedo e Machado de Assis em, respectivamente, 1877 e 1876, mencionam que os camarotes do referido teatro podiam custar quarenta ou, ainda, 200 mil réis, preços considerados abusivos por ambos os escritores e que pareciam, de fato, destoar dos preços médios praticados nos teatros da cidade. Para termos algum parâmetro que permita uma comparação, segundo Lilia Schwarcz (p. 116) um bom almoço na corte custava entre 1$500 e 2$000, enquanto um mais comedido ficava em $700, o que nos leva a supor que provavelmente era difícil, se não impossível, que a população mais pobre da cidade pudesse frequentar os teatros, mesmo nas galerias, cujo preço era mais em conta.

Voltando à epígrafe deste artigo, na qual consta a informação de que a recompensa oferecida pela captura do "escravo fugitivo" Venâncio perfazia a quantia de 500$000, estabelecerei, a seguir, algumas comparações a fim de verificar o que representava este valor naquela época. A recompensa correspondia a 250 "bons almoços" ou a 714 almoços simples na corte (ao preço de, respectivamente, 2$000 ou $700). Se comparada aos preços dos ingressos teatrais a mesma recompensa correspondia a 500 galerias gerais (as mais baratas, ao preço de 1$), 250 galerias nobres (ao preço de $2), 250 ou cerca de 170 cadeiras de 1ª classe (dependendo do valor do ingresso, se 2$ ou 3$) e, finalmente, 50 camarotes de 3ª classe (ao preço de $10) ou cerca de 41 ou 33 camarotes de 1ª ou 2ª classe (dependendo do valor do ingresso, se 15$ ou 12$). Estas comparações permitem estimar o que representava a recompensa oferecida pela captura de Venâncio. Seria possível ainda tentar descobrir o valor de venda das "peças" no mercado da corte. Quanto custaria um escravo saudável como o carpinteiro Venâncio? O equivalente ao preço de um, dois, ou dez pianos novos? Esta resposta escapa, contudo, aos limites deste trabalho – apenas lembro ao leitor sobre o trecho antes citado, extraído do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual a notícia de uma partida valiosa de 120 negros animou vivamente um jantar oferecido a Família Real durante a Regência. Mesmo sem possuir números absolutos, já podemos estimar o quão lucrativo era o mercado de escravos ao longo do século XIX. Nas duas pontas deste mercado estavam, de um lado, os grandes e pequenos proprietários urbanos e rurais de escravos (além dos comerciantes e contrabandistas) e, de outro, a elite e a classe média urbana, que utilizavam amplamente a mão-de-obra negra nos serviços mais variados, em casa e na rua, como comprovam os inúmeros anúncios de aluguel de amas-de-leite, cozinheiras, pedreiros, marceneiros, etc.

Vejamos a seguir como os espetáculos apresentados nos teatros da corte espelhavam a iniquidade da realidade social.

O repertório

"*Óperas fantásticas, operetas, comédias e mágicas*". As propagandas publicadas no *Jornal do Commercio* nos anos de 1880 e 1882 anunciavam a programação intensa dos teatros imperiais grandes ou pequenos, neoclássicos ou "modernos", caros ou relativamente baratos. Diariamente, um sem-número de gêneros musicais e teatrais híbridos, eruditos e populares, cômicos e trágicos, vocais e instrumentais, eram apresentados nos palcos da cidade. Na sequência listarei os anúncios colhidos em minha pesquisa, incluindo, em colchetes, os dias em que ocorreram as apresentações, além de outras observações de interesse.

Em janeiro de 1880, as propagandas teatrais publicadas foram os seguintes:

a) Teatro Ginásio Dramático – "Drama em 4 atos, *Magdalena* (Pinheiro Chagas)" [dias 1, 3, 4, 21]; "*A cruz da Morta*, esplêndido drama de d'Ennery e A. Bourgois" [dias 14, 15, 16, 17, 19, 22, 24, 25, 27, 29. Observação: no dia 17, sábado, a propaganda de *A cruz da Morta* incluiu os seguintes dizeres, após o título do espetáculo: "ainda que chova" e "o cenário é quase todo novo e pintado com esmero"]; "*Ódio de Raça*" – a primeira representação neste teatro, do drama de costumes brasileiros, original do distinto escritor português Gomes de Amorim e que tanta impressão causou no Teatro de D. Maria II, em Lisboa, e cujo número de representações foi imenso [em seguida, o anúncio inclui informações sobre o elenco e apresenta um resumo do enredo dos 3 atos], terminará o espetáculo com a engraçada comédia em 1 ato, de Eduardo Garrido, *Por um triz* / Camarotes de 1ª e 2ª ordens 10$000, Cadeiras numeradas 2$000, Galerias 1$000"; "A 3ª representação da espirituosa comédia em 1 ato, *O Criado do Hotel Very*, às 4 ½ da tarde [dias 6, 8, 10, 11] [...] A 1ª representação do festejado drama em 4 atos de A. [ilegível], *Os Engeitados*, às 8 ½ da noite. [dias 11, 18, 26]; "Empresa Dias Braga & Mattos, o ditoso fado pela atriz Maria Amelia e o ator Mattos cantando-se o fadinho português com variados e novos quadros. O Corpo Dramático Italiano, composto de crianças, sob a direção do Ilm. Sr. Eugênio Gianni representará pela primeira vez à tarde a interessante comédia em 1 ato, escrita pelo mesmo diretor, *La Locandiere de Nuovo Genre*. Grande Novidade! *O Advogado dos Caixeiros* ou *O Sr. Isidro, inspetor de quarteirão*, cena cômica escrita pelo distinto ator Vasquez e desempenhada pelo ator Mattos. Segue-se o 2° Ato do drama *Os Engeitados* [...] Terminará o espetáculo o ator Peregrino fazendo o papel de *Petit Duc*, o qual cantará o dueto do 2° Ato"; "*João, o cocheiro*" [dia 18, apresentação única].

b) Fênix Dramática – "Ópera-paródia, de Arthur Azevedo, música do Maestro Lecoq, *A Filha de Maria Angú* (121ª. representação)" [dias 1, 6]; "*Sonhos d'Oiro*, grande ópera fantástica" [dias 3, 10, 18, 28]; *A Senhora está Deitada*" – do repertório da atriz Hermínia [dias 4, 8, 15, 23]. Dará fim ao espetáculo a 31ª representação da comédia-opereta *Niniche*" [dias 2, 8, 15]; "'Ária do barítono Roger [...], *Les Noces de Jeannette* (ópera-cômica em 1 ato), [...] Intermédio de canto [...] *Le Mari dans du coton* (comédia em 1 ato) [...], *Le Petit Duc* (rondó do 2° ato, cantado e representado pela Sra. Hermínia), Intermédio de canto com a

cançoneta *C'est si bom* e *Un vieu professeur* (Mlle. Martha) e a popular cançoneta *Nana*"; "*Barba-Azul*, récita extraordinária em benefício do ator Lisboa representar-se-á a Grande ópera Burlesca em 3 atos e 4 quadros [também é denominada, no dia 3, de "opera bufa"], Música do Maestro Offenbach" [dias 7, 14, 17, 27]; "Récita em benefício da atriz Anna Costa – o artista Vasquez, em obséquio à homenageada, representará a grande cena dramática do repertório do ator Taborda, *A História de um Marinheiro*. [O programa deste dia incluiu, ainda:] *A Senhora está deitada,* e *O jovem Telêmaco*" ["*O Jovem*..." foi apresentado somente no dia 23]; "A primeira representação da espirituosa comédia opereta em 4 atos. Música original do distinto Maestro Joaquim de Macedo, *Antonica da Silva*, com o Sr. Vasquez no personagem de Benjamin sob o suposto nome de Antonica da Silva" [dia 29].

c) Imperial Teatro D. Pedro II – "*Os sinos de Corneville* (132ª apresentação), ópera-cômica, tradução de E. Garrido, música do festejado maestro Planquette" [dias 11, 13, 20, 22, 24, 25]; Comédia-opereta *Niniche* (tradução de Arthur Azevedo) [dias 2, 8, 15]; "Grande espetáculo equestre (ginástico e acrobático).

d) Teatro Recreio Dramático – "*Rosa Miguel* - verdadeiro sucesso europeu [neste] esplêndido e elegantíssimo teatro [...] em 3 atos, de E. Blum, tradução de Lino Assumpção" [dias 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17]; "*A Douda de Montmayor*" [dias 14, 15, 20]; "A muito engraçada comédia em 3 atos, *Moços e Velhos* [...] a espirituosa comédia *Os Annexins* [...] terminará o espetáculo com a muito esplêndida farsa ornada em música, *Os Trinta Botões*" [dia 16, 18, 21, 22]; "*Os 30 Milhões de Gladiador* – primeira representação da esplêndida e interessante comédia em 4 atos, de Eugênio Labiche e Pelippe Gille, tradução livre de Azeredo Coutinho" [dias 23, 24, 25, 26, 27, 28]; *Les Baisers* (Mlle. Martha) e *Le Barbier de Seville* (Mlle. Bella)" [dia 29].

e) Teatro-Circo – "Grande e esplêndido espetáculo em benefício da atriz J. Amélia de Bellido com a 1ª. representação do muito inteligente e simpático escritor português Rangel de Lima, *A Vingança de Mulher*, pelo ator Jorge Lisboa será recitada uma linda poesia. Finalizará o espetáculo com a brilhante comédia em 1 ato *Os Três Noivos Distintos*. Tomarão parte em todo o espetáculo os artistas Prima da Costa, Lisboa, Braga, Mauro, D. Clélia, Palmyra e a beneficiada, às 8 e ½ horas" [dias 16, 20]; "Poesia dramática *A Órfã*" [dia 20]; "A notável e magnífica peça *Trabalho e Honra*" [dia 24].

f) Teatro São Pedro de Alcântara – "Drama em 5 atos, *A Torre Negra*" [dia 19].

g) Teatro Santo Antônio [em Niterói] – "Representação da aplaudida mágica, em 4 atos e 11 quadros, ornada de música, bailados, transformações, visualidades e aparições, *Nini* ou *A Gruta Misteriosa*. Dará fim ao espetáculo, *Um Passo a Dois*" [dia 24].

Observo que em janeiro de 1882 houve uma diminuição aparente da programação nos teatros e os rodapés das páginas do *Jornal do Commercio*, antes destinados somente os anúncios de espetáculos artísticos, passaram a dividir espaço com anúncios de produtos diversos ("água florida", "pasta de lírio" e drogas medicinais). Em seguida, as propagandas teatrais publicadas neste ano:

a) Teatro Ginásio Dramático – "Peça *Luiz de Camões – O Príncipe dos Poetas*" [dia 8]; "Drama em 5 atos *O Ermitão da Serra de Cintra* – para maior brilhantismo da festa, uma Banda de Música, das 5 horas em diante, tocará no saguão do teatro [dia 15].

b) Fênix Dramática – Nenhum anúncio.

c) Imperial Teatro D. Pedro II – Nenhum anúncio.

d) Teatro Recreio Dramático – "Engraçada comédia em 1 ato, ornada de música, *Uma Experiência*, em que toma parte a simpática e festejada cantora Mll. Suzanne Castera" [dia 2] [...] a cançoneta *Taissez-vouz, Joseph*, o 2° Ato da comédia *A Vênus de Milo*, o dueto bufo *O Meirinho e a Pobre*, a popular comédia de costumes brasileiros, original do Sr. Arthur de Azevedo, *Uma Véspera de Reis*"[dia 2, 10]; "Drama religioso-fantástico *D. João Tenório* [...] do célebre poeta espanhol D. José Zorilla, versão em português de Fernando Caldeira [...]. Títulos dos atos: 1° Libertinagem e escândalo, 2°. Destreza, 3° O Diabo às portas do céu, 4° A sombra de D. Ignez, 5° O convidado de Pedra, 6° Misericórdia de Deus e Apoteose do Amor" [dias 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 20]; "*Os Sinos de Corneville em Pindamonhangaba*, *O Meirinho e a Pobre*, *O Casamento de Maria Angú*, [...] a popular comédia em 1 ato, grande sucesso do ator Xisto Bahia, *Uma Véspera de Reis*" [dia 10]; "Apresentação da lenda dramática *Os Milagres da Senhora de Nazareth*" [dia 11]; "Brevemente estreia da atriz cantora Amélia de Gubernatis, na opereta-paródia *A Grã-Duquesa de Giz-olaró-se-tem*, música do célebre mestre Offenbach, que foi à cena em um dos teatros de Lisboa repetidas vezes, tendo feito um verdadeiro sucesso" [dia 21].

e) Teatro Circo – Nenhum anúncio.

f) Teatro São Pedro de Alcântara – Nenhum anúncio.

g) Teatro Santo Antônio [em Niterói] – Nenhum anúncio.

h) Teatro Sant'Anna – "Ópera-cômica em 5 atos, tradução livre de E. Garrido e Arthur Azevedo, música do afamado Maestro Franz de Suppé, Empresa do Artista Heller, *Fatinitza*, os principais papéis pelos artistas Mlles. Delmary, Villot, e os atores Vasquez, Guilherme de Aguiar, Mattos, Lisboa Pinto."; "190ª apresentação da peça fantástica, escrita pelo escritor português, E. Garrido, e música original do maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita, *Ali-Babá ou os Quarenta Ladrões* (conto das Mil e uma Noites), *mise-en-scene* do ator Vasquez" [dias 5, 6, 7, 8, 11, 15]; "Ópera cômica, da Empresa do Artista Heller, tradução livre de E. Garrido, música do festejado maestro E. Audran, *A Mascote*, pela primeira vez [dias 9, 10, 17, 20]; "Ópera cômica em 3 atos, original de Arthur Azevedo, música do pranteado maestro português Sá Noronha, *A Princesa dos Cajueiros*, Empresa do Artista Heller [dias 11].

i) Teatro Príncipe Imperial – "1ª Representação da magnífica ópera fantástica em 4 atos e 10 quadros, do festejado escritor português Augusto Garraio, *O Espelho das Vaidades*, direção de A. Souza Bastos [dias 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 20].

j) Teatro São Luiz – "O célebre drama em 5 atos, baseado em fatos históricos, dos notáveis escritores Alboise e Malliau, *A Louca ou O Castelo das Sete Torres*, direção artística de Guilherme da Silveira" [dias 1, 5, 6]; "Drama *A Boca do Inferno*" [dias 7, 8].

> k) Teatro Lucinda – "A excelente comédia em 1 ato *Obsequiar o meu amor* [...] *O Defensor dos Caixeiros* (pelo ator Martins). *Prestidigitação e Escamotagem, Magia e Desaparições* (pelo prestidigitador O Sr. Giacomo Samelli), *O Ovo do Diabo, As laranjas mágicas, Os novelos encantados, O relógio fantástico, A iluminação chinesa, A garrafa do grande mágico (licores de todas as qualidades), O Chapéu de Satanás, O homem-galinha* e outros diversos trabalhos [...] *O Sr. Domingos fora do sério* – cena cômica escrita pelo distinto artista Vasquez e desempenhada pelo artista Flávio. A linda opereta em um ato, música de Lecoq, *O Casamento de Maria Angú*" [dia 1]; "A grande cena cômica *Provas Públicas* (toda ornada de canto, dança), [...] *Alta prestidigitação* (escamotagens, ilusões, etc.) [dia 5]; "Uma reaparição de Palmyra Martins. A comédia-drama marítima em 3 atos com canções, coros e fadinhos portugueses cantados por esta, acompanhando-se à guitarra, *O Grumete* – A ação transcorre nas ilhas da França. Vestuário todo novo. O resto do espetáculo será amanhã declarado." [dia 20].

Os gêneros dramático-musicais acima listados apresentam as seguintes denominações: "peça fantástica", "drama", "drama religioso-fantástico", "lenda dramática", "comédia", "comédia-drama", "comédia-opereta", "cena cômica", "ópera" (inteira ou, ainda, atos isolados), "opereta", "ópera-paródia", "ópera-cômica", "ópera fantástica", "ópera burlesca", "farsa ornada em música" e "mágica". Os programas revelam ainda que, eventualmente, os programas incluíam "cançonetas", "fados", "árias" de solista e "duetos" extraídos de óperas italianas, "poesias" declamadas e encenadas, números de dança e circenses, além de apresentações de Bandas de Música.

Outras informações importantes dizem respeito à galeria vasta de profissionais envolvidos nos espetáculos, incluindo compositores e maestros, dramaturgos, tradutores, atores e empresários. Dentre estes, Arthur Azevedo, autor da ópera-paródia *A filha de Maria Angu* (adaptação de *La Fille de Mme. Angot*, de Siraudin, Clairville e Koning, com música de Alexandre Charles Lecocq) e da ópera cômica *A princesa dos Cajueiros*, na qual satirizava o próprio Pedro II; o compositor Henrique Alves de Mesquita, autor da música da ópera fantástica *Ali-Babá ou Os quarenta ladrões*, em sua 190ª representação; o também compositor Eduardo Garrido, especializado em Mágicas; o famoso ator Vasquez e suas "cenas cômicas"; o ator, cantor e compositor Xisto Bahia, além de, finalmente; o empresário Jacinto Heller, responsável pela programação dos teatros Fênix Dramática e Sant'Anna.

Na sequência, farei uma breve história do teatro musicado no século XIX, com o objetivo de esclarecer a gênese e as características dos principais gêneros dramático-musicais acima relacionados. Todos estes parecem estar associados, de uma forma ou outra, à ópera, mas não com o sentido que hoje emprestamos a este termo. Budasz (*apud* LEEUWEN, 2007, p. 19) informa que:

> Durante o século XVII, não se tem notícia na colônia da apresentação de óperas no sentido moderno, ou seja, a encenação de um enredo integralmente posto em música. Mesmo no século XVIII, além do modelo das óperas de Antônio José da Silva, com diálogos falados e poucos números musicais, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego de música, funções que eram mesmo assim denominadas "ópera".

Assim, durante a colônia, o termo "casa de ópera" significava o mesmo que "teatro". A observação de Budasz é corroborada por Bittencourt-Sampaio, (p. 31) o qual acrescenta ainda que, a exemplo da ópera, o drama era também um gênero híbrido, aparecendo na forma de "drama com música". O *entremez* (ou *intermezzo*), por sua vez, teve grande importância na gênese da comédia brasileira. Surgido na Idade Média, era uma representação breve, de caráter jocoso e muito apreciado em Espanha e Portugal – onde seu texto era vendido nas feiras em forma de folheto de cordel – sempre intercalado entre os atos de uma tragédia ou comédia ou após a conclusão da peça principal, sem nenhuma relação com a mesma. (Ver BUDASZ, 2008, p. 5-22) Com o objetivo de fazer rir, utilizava personagens típicos, máscaras grotescas, truques, mímicas, caretas, situações grotescas e gestos e palavras escatológicas ou obscenas. Sua função principal consistia em atenuar a tensão dos dramas mais longos e era geralmente terminado por um número musical cantado. É interessante notar que havia muitos personagens negros e mulatos nos *entremezes* e farsas portugueses durante todo o século XVIII e primeiras décadas do XIX, mas sempre como figuras cômicas secundárias. A partir dos anos de 1840 e 1850 o *entremez* foi misturado no teatro musicado carioca às *tonadillas* e *zarzuelas* espanholas, ambas com caráter cômico.

Antes de prosseguir no estudo de outros gêneros dramático-musicais, convém fazer um parêntesis breve. É interessante notar que a natureza híbrida dos espetáculos apresentados no Rio de Janeiro nos anos de 1880 e 1882 encontrava correspondência no tipo de artista que subia aos palcos. Este era o caso, por exemplo, de Cinira Polônio (1857-1938), que tomou parte como compositora e pianista na apresentação antes referida, no Teatro Ginásio Dramático, apresentação que contou com a presença dos monarcas imperiais. Cinira, contemporânea de Chiquinha Gonzaga, era polivalente e acumulava as funções de atriz, cantora, compositora, pianista, dramaturga, além de dona de companhias teatrais. (ver REIS, 2001, p. 13-17) O mesmo perfil híbrido se verifica quanto à atriz e cantora negra Conceição Lapa, já mencionada, e também no que se refere ao cantor, compositor e violonista Xisto Bahia, ator na comédia *Uma Véspera de Reis*, de Arthur Azevedo.

A ópera, em sua versão italiana, "moderna", chegou ao Rio de Janeiro nos anos de 1820. Para serem viabilizadas nos teatros da capital do Império as obras tinham, contudo,

que passar por um processo de adaptação, sendo cortadas e rearranjadas para que "coubessem" nas orquestras pequenas e no elenco reduzido de cantores e cantoras. Além disso, era normal que fossem colocadas juntas partes de obras diferentes: por exemplo, o primeiro ato de *La Cenerentola*, o terceiro ato da *Norma* e o segundo ato de *La fille du régiment* poderiam facilmente ser incluídos no mesmo programa e interpretados pelo mesmo *cast*. (ver MAGALDI, 2004, p. 46)

Após o sucesso da ópera italiana entre 1820 e 1850 e sua posterior decadência a partir de meados do século, a conexão musical entre o Rio de Janeiro imperial e a capital francesa tornou-se mais forte nas décadas de 1860, 1870 e 1880, quando a receita gerada pela exportação do café e a transformação da corte numa cidade mais cosmopolita fizeram com que a classe média em ascensão procurasse freneticamente os prazeres da vida urbana europeia para diversificar suas escolhas musicais locais. Assim, a partir de 1859, com a abertura do Teatro Alcazar Lírico e, mais especificamente, em 1865, com a estreia de *Orphée aux enfers* (1858), de Jacques Offenbach (1829-1880), as operetas começaram a dominar a cena carioca, tendo permanecido por quase duas décadas na preferência do público. (p. 3, 48)

Orphée aux enfers foi apresentada 255 vezes no Alcazar. A possibilidade de mixar, interpolar e recriar as óperas, *zarzuelas, tonadillas, intermezzos* e operetas foi o motivo principal pelo qual estes e outros gêneros importados foram adotados pelos cariocas. As árias eram substituídas por canções locais ou por árias mais populares de outras óperas, enquanto vestígios operísticos apareciam em outros gêneros musicais como danças, hinos e composições religiosas. Era comum, ainda, a apresentação de canções de ópera como *intermezzos* nas peças de teatro e nas comédias. (p. 56) Esta possibilidade de ressignificar criativamente um determinado gênero de maneira a fazer com que ele passasse a significar outra coisa tornou possível, por exemplo, que o *cancan* esfuziante do final da opereta *Orphée aux enfers* fosse utilizado como sátira e crítica política e social. Assim como os boêmios parisienses, os artistas cariocas, além dos intelectuais e profissionais liberais, criticavam a sociedade imperial e o regime monárquico, mas, contraditoriamente, dependiam do patrocínio e do suporte político da elite. Desta maneira, em 1866, um ano após a estreia de *Orphée aux enfers*, os cariocas utilizaram o *cancan* para expressar seu descontentamento com Pedro II e, num baile de máscaras no teatro São Pedro de Alcântara, os foliões dançaram a quadrilha "A derrota dos Paraguaios", que se transformou por fim num "galope infernal". A quadrilha era uma crítica à guerra do Paraguai, (p. 100-101) que trouxe muitas dívidas à monarquia e que sacrificou a vida de inúmeros soldados negros, aos quais foi oferecida a alforria, se da guerra voltassem vivos, é claro.

Danças derivadas da cultura africana gradualmente substituíram o *cancan* nos finais

alegres e irreverentes das produções teatrais locais. Para competir com o Alcazar, o Teatro Fênix Dramática trouxe ao público carioca uma paródia da opereta francesa *Orphée aux enfers*, intitulada *Orfeu na Roça*, com libreto do comediante Francisco Correa Vasquez. A paródia de Vasquez estreou em 1868 e alcançou o número de 100 apresentações somente no primeiro ano. Utilizava deliberadamente a música original do *Orphée aux enfers*, como um recurso humorístico e uma maneira de criar familiaridade com o público. Na paródia, a morte de Eurídice é substituída pelo sequestro de Brígida, que fica felicíssima por sua liberdade inesperada. O juiz, por sua vez, tenta se aproveitar da situação ao manter Brígida perto de si e longe de Zeferino (Orfeu). No final, Vasquez substituiu o *cancan* por um fado brasileiro. A instrumentação "característica", solicitada pelo autor e pelo compositor Manoel Joaquim Maria, indicava que a dança do fado deveria ser tocada como na zona rural, ou seja, com viola, violão e pandeiros. A coreografia incluía, por sua vez, movimentos com conotações eróticas, por parte de Brígida, simulando a *umbigada* negra. (p. 106-110)

A paródia de Vasquez remete à comédia escrita provavelmente em 1833 por Martins Pena, *O Juiz de Paz na Roça* (estreada em 1838). Como informa Melo Morais Filho (*apud* SOUZA, 2002, p. 242; ver também ABREU, 1999; MENCARELLI, 1999), Vasquez travou contato com a obra de Martins Pena no teatro de feira, especialmente através dos espetáculos representados na Barraca do Teles ou as Três Cidras do Amor durante a Festa do Divino Espírito Santo, no Campo de Santana, na corte. O Teatro do Teles era iluminado a velas e azeite, e seus espetáculos eram frequentados por um público heterogêneo constituído tanto por escravos e trabalhadores pobres, como por aristocratas e homens de letras. O programa híbrido consistia de números musicais, circenses, de dança, mágica, teatrinho de bonecos, imitações, além de comédias, como *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), de Martins Pena. Havia um conjunto de flauta, violão e cavaquinho, que tocava oculto quando dançavam os bonecos e uma orquestra que executava valsas, *polkas* e outros estilos. O teatro de feira, cujas origens remontam à Idade Média, parece ter sido, junto com o *entremez*, um elo fundamental ao ligar as comédias de costumes, as paródias brasileiras das operetas, as mágicas e as revistas de ano.

Voltando a *O Juiz de Paz na Roça* – observo que, em 1833, a "roça" começava a um passo da cidade –, no desfecho da comédia, Pena solicitou que todos os personagens cantassem e dançassem festivamente em roda, ao som de "um fado bem rasgadinho... bem choradinho", acompanhado pela "tirana na viola." (PENA, 1956, p. 54-5)[13] O juiz de paz,

[13] A 'tirana', segundo nos informa Câmara Cascudo, era um canto e dança em compasso composto originários da Espanha que recebemos através de Portugal. O fado, por sua vez, seria de origem brasileira, vinda do lundu, e "já divulgada entre o povo quando a corte portuguesa se estabeleceu no Brasil". (CÂMARA CASCUDO, 1972, vol. I, p. 363-364, vol. II, p. 852-853)

ridicularizado em sua função de autoridade, liderava a roda.[14] Na cena 10 da mesma comédia ocorre o julgamento do negro Gregório, acusado por seus "donos", o casal Inácio José e Josefa Joaquina, de ter agredido a mulher com uma umbigada, acusação repudiada veementemente pelo negro, alegando que não dava umbigada em bruxas. Como se sabe, a umbigada é movimento coreográfico em diversos tipos de dança da cultura negra, podendo servir, ainda, como expressão de desejo sexual, que, pelo menos a princípio, não representa uma agressão. Durante a audiência com o juiz de paz, Josefa Joaquina insinua o caráter sexual da umbigada ao declarar que aquela não havia sido a primeira vez... Exemplificando o caráter cômico e absurdo da cena, o casal exige nada menos que a pena de degredo para o negro, mas este é absolvido pelo juiz: "Está bem, senhora, sossegue Sr. Inácio José, deixe-se dessas asneiras, dar embigadas (sic) não é crime classificado no código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com a lei às costas e meto-o na cadeia." (PENA, 1956, p. 46) Inácio José ainda arremata, ameaçando Gregório: "Lá fora me pagarás", mas o juiz finge não ouvir e profere a declaração tradicional "estão conciliados".[15]

Assim como a comédia de Pena, a coreografia de *Orfeu na Roça*, de Vasquez, foi considerada imoral segundo os padrões da época, mas, apesar disso, se tornou um grande sucesso. Ela continha uma dupla crítica endereçada, de um lado, ao sistema escravista monárquico e, de outro, à justificativa religiosa que lhe servia de fundamento. Como Alencastro observou com precisão, (2000, p. 178) a Igreja Católica apoiou a escravidão sob a argumentação teológica (?) de que, ao sequestrar os negros da África para torná-los escravos no Brasil, na verdade Portugal estaria "piedosamente" salvando-os do paganismo africano. Neste sentido, a coreografia do fado de *Orfeu na Roça* representava uma crítica às instituições políticas e religiosas que insistiam em adiar a abolição da escravatura no Brasil. Estes números de música e dança refletiam, contudo, uma visão algo estereotipada da cultura negra. Como Magaldi bem assinalou, havia um contraste nítido entre as representações que associavam a cultura afro-brasileira ao ritmo, a sensualidade, ao primitivismo e ao riso – ou, ainda, à violência – enquanto que, à cultura europeia estavam

[14] Cito a seguir o parecer do Dr. André Pereira de Lima, advogado e censor do Conservatório Dramático Brasileiro: "*O Juiz de Paz na Roça* é uma farsa escrita em baixo cômico e destituída de tudo quanto se pode desejar, quer para o entretenimento do espírito, quer para o melhoramento dos costumes. Ofende indiretamente as instituições do país [...] e, por isso, a considero em circunstâncias de não ser apresentada." (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 107; ver também ARÊAS, 1987)

[15] Ver a análise excelente da cena do julgamento de *O Juiz de Paz na Roça* em COSTA, 1989, vol.12. p. 1-22.

associadas a melodia, a harmonia, a razão e a "civilização". (MAGALDI, 2004, p. 128). Tratava-se parcialmente, portanto, de um preconceito às avessas.

Antes de passar às conclusões deste trabalho, abordarei um gênero sem o qual não ficará suficientemente claro o porquê da menção insistente ao caráter "fantástico" das óperas, operetas, dramas, comédias, lendas e prestidigitações nos espetáculos dramático-musicais apresentados na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1880 e 1882. Refiro-me à mágica, cujas origens remontam às *féeries* francesas do século XVIII, gênero de teatro musicado que se utilizava de temas mitológicos. Segundo Freire (1999), a referência mais antiga a um espetáculo denominado "mágica" data de 22 de janeiro de 1815, quando a *Gazeta do Rio de Janeiro* anunciou "a nova comédia mágica intitulada o *Mágico de Valença*". Segundo a mesma autora foi na segunda metade do século XIX que o gênero parece ter ganhado mais espaço nos palcos cariocas. Neste período, uma das mágicas de maior sucesso foi a *Romã do Amor*, apresentada em 1861, no Teatro São Pedro de Alcântara, além de o *Amor e o Diabo*, estreada em 1870, no Teatro São Luís, provavelmente uma tradução da *ópera-féerie* francesa *Les Amours du Diable*, datada de 1853. (AUGUSTO, 2008, p. 206). A mágica não se resumia, contudo, a uma mera tradução da *féerie* e, numa segunda fase, passou a ser veículo de crítica social, no que teria influenciado a opereta e a revista de ano. No Brasil, o gênero adquiriu importância especial devido a sua música, que incluía, pioneiramente, formas populares urbanas, como o tango brasileiro, o maxixe, a polca e a valsa. A mágica sintetizava elementos da *féerie* francesa, da ópera italiana, da opereta francesa e da *zarzuela* espanhola. (ver FREIRE, 1999) Da *féerie*, a mágica herdou os temas mitológicos ou fantásticos e os efeitos espaciais; da ópera, as introduções orquestrais e a técnica vocal do *bel canto*; da opereta, a comicidade e, finalmente; da *zarzuela*, as partes faladas intercaladas com as partes instrumentais e, sobretudo, os números de dança. A mágica demandava compositores e intérpretes de qualidade, como, por exemplo, o já mencionado Eduardo Garrido, além de Henrique Alves de Mesquita e, ainda, Carlos Severiano Cavalier Darbilly. (AUGUSTO, 2008)

O caráter fantástico da mágica também estava presente na revista de ano, gênero cujas raízes remontam ao teatro popular de feira da Renascença francesa, ao teatro de Gil Vicente (1465-1536), em Portugal, e ao de Calderón de la Barca (1600-1681), na Espanha. (ver RUIZ; BRANDÃO, 1988; VENEZIANO, 1991) A revista pioneira apresentada no Brasil estreou no Teatro Alcazar Lírico, em 1859, com o título *As Surpresas do Sr. José Piedade*, de Figueiredo de Novaes, mas foi a partir da revista-opereta com música original especialmente composta, *O Mandarim* (1884), de autoria do dramaturgo, tradutor e acadêmico negro Arthur Azevedo, que o gênero adquiriu projeção popular. A denominação "revista de ano" deve-se a seu caráter crítico, passando em *revista* aos fatos políticos e sociais mais escabrosos ocorridos durante o ano anterior. Era comum que o prólogo da revista de ano contivesse uma

cena passada no Olimpo repleto de deuses, no Parnaso com Apolo e suas musas ou no inferno com os diabinhos. Um desses seres desceria a Terra para sondar como estavam as coisas e, durante seu passeio, tudo lhe pareceria confuso. Esse personagem poderia ser um estrangeiro ou um roceiro e, através de seus olhos, a plateia via a si mesma e a sua realidade, sempre retratadas de maneira irônica. Tornando exótico o familiar e utilizando o recurso da caricatura pessoal – característica que a aproximava do *entremez* e da revista portuguesa – a revista-opereta *O Mandarim* incluía, por exemplo, o personagem Barão de Caiapó, interpretado pelo ator e cantor Xisto Bahia. Este personagem foi inspirado numa pessoa de carne e osso, João José Fagundes de Resende e Silva, conhecido como "Barão do Café". Este, ao perceber que fora retratado ironicamente no palco, entrou com uma queixa na polícia e passou a exigir publicamente a proibição do espetáculo, através do *Jornal do Commercio*. Arthur Azevedo respondeu à queixa e o "Barão do Café" foi vencido. Para o desespero do ofendido, o caso ganhou as ruas e ajudou a promover ainda mais a *O Mandarim*, que se tornou o primeiro grande sucesso do gênero revista, com seus tangos, *polkas* e maxixes. (ver MENCARELLI, 2003)

Conclusão

Como mencionei anteriormente, desde meados do século XIX muitos escravos da corte foram enviados para a zona rural do estado para trabalhar nas plantações de café, produto cuja exportação fez a fortuna das oligarquias nas décadas finais do século XIX e início do século XX, beneficiando direta ou indiretamente a classe média na capital, bem como financiando a melhoria progressiva da infra-estrutura urbana. Assim, o trabalho escravo na zona rural do estado propiciou a ascensão da classe média e alimentou a oferta e a procura de diversão nos teatros da capital. Paradoxalmente, setores desta mesma classe média (estudantes, escritores, profissionais liberais e intelectuais), que frequentavam os teatros da corte, criticavam o regime monárquico e exigiam a abolição da escravatura. Enquanto isso, o violeiro negro, Venâncio, fugia da Fazenda da Cachoeira, em Vassouras, uma fazenda de plantio de café, (STEIN, 1957)[17] para se refugiar na capital, misturando-se à multidão para ludibriar os caçadores de recompensa.

Percorrendo um caminho inverso ao de Venâncio, os artistas da capital se voltavam para a cultura afro-brasileira da zona rural, levada junto com os escravos para as

[17] Na p. 82 desta obra é mencionado o nome do "dono" de Venâncio, um "Barão do Café", o Dr. Antônio Lazzarini.

plantações de café. Tendo como antecedentes remotos o teatro popular de feira e o *entremez*, tradicionalmente encerrado com um número musical cantado, o final da comédia de costumes *O Juiz de Paz na Roça* (1833), de Martins Pena, contava com um fado afro-brasileiro e uma dança de roda, no que influenciou a paródia de opereta *Orfeu na Roça* (1868), de autoria do comediante Vasquez. A partir desta paródia a inclusão de números afro-brasileiros de música e dança (jongos, umbigadas, fados, tangos) foi se tornando uma constante no teatro musicado carioca, despontando nas mágicas e, principalmente, nas revistas de ano, a partir de *O Mandarim* (1884), de Arthur Azevedo. O processo de *naturalização do Outro* (negro) ganha um impulso decisivo com o surgimento do samba urbano nas décadas iniciais do século XX e, paradoxalmente, é completado na ditadura do Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas. O samba, até então um herdeiro da tradição da malandragem, é remodelado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo e "purificado" de seus elementos dionisíacos, como a apologia da boemia e a idealização da figura do malandro (o *ex-escravo*). Dessa maneira, o gênero musical passa a promover a ordem e o trabalho cívico, (ver WISNIK, 1982, p. 190) enquanto, simultaneamente, é transmitido para todo o Brasil através das ondas da rádio Nacional.

O relato antes citado mostrou que o pastor protestante sueco Carl Ruders prescreveu, em 1800, o uso de "cosméticos" para embranquecer a pele escura da atriz e cantora lírica brasileira Lapinha. Fazendo uma comparação entre a época de Lapinha e a era Vargas verifica-se uma inversão curiosa de papéis, através da qual a intérprete operística brasileira e negra troca de lugar com uma sambista branca e portuguesa. Como num número de mágica, no início dos anos de 1940 a Política da Boa Vizinhança dos EUA cooptou o Estado Novo – então perigosamente próximo à Alemanha nazista – e, de maneira estratégica, utilizou a poderosa indústria cultural norte-americana e os filmes de Walt Disney (*Alô, amigos!*, 1942) para converter a cantora, atriz e dançarina, Carmen Miranda, em símbolo internacional de brasilidade. (ver McCANN, 2004) A julgar por este episódio de "mágica política" pode-se supor que o regime populista de Vargas aprendeu um dos truques do teatro musicado, isto é, a paródia, que, na versão getulista, deixou de lado a ópera européia da corte imperial e se voltou para o samba afro-brasileiro da República, convertendo-o em simulacro hollywoodiano, "para inglês ver".

A imagem fielmente distorcida da realidade. Tendo como ponto de partida a roça no período colonial, passando pelo teatro de feira da Festa do Divino Espírito Santo, no Campo de Santana, e pelos demais palcos da corte Imperial, até atravessar a República e chegar à Praça da Apoteose, onde se encerra o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, aos poucos foi sendo construída no país (e fora dele) uma imagem, inseparavelmente acompanhada de uma trilha sonora. Entretanto, entretanto, mesmo a imagem refletida no espelho é invertida, apesar de, aparentemente, corresponder

à realidade. O processo de *naturalização do Outro* parece ter resultado num processo de *controle* e *domesticação da diferença*, através da aceitação superficial. Afinal, a hibridez cultural brasileira não resultou da harmonização "cordial" entre as culturas europeia, africana e indígena, mas sim de um processo histórico longo e acidentado, no qual as misturas culturais foram acompanhadas por choques e conflitos. (ver CEVASCO, 2006) No decorrer deste percurso, tão híbrido quanto violento, tentou-se integrar um *Outro* (o negro africano, a cultura afro-brasileira, o campo), a um *Mesmo* (o branco "civilizado", a cultura europeia transplantada para os trópicos, a cidade). Enquanto isso, o índio era gradativamente empurrado do litoral para os confins do território brasileiro, apesar de o Romantismo literário e musical do século XIX tê-lo convertido, paradoxalmente, em símbolo de "nacionalidade" (ver, por exemplo, a ópera *O guarany*, de Carlos Gomes (1836-1896)). Tanto o paradoxo indianista como as *inúmeras* notícias publicadas no *Jornal do Commercio* em 1880 e 1882 sobre a venda, compra e o aluguel de escravos – poucos anos antes da Proclamação da República e da abolição da escravatura –, exemplificam como a configuração sócio-cultural e políticoeconômica brasileira resultou de uma construção marcada historicamente pela exclusão de índios e negros, na qual os discursos oficiais têm como norma afirmarem exatamente o contrário daquilo que é posto efetivamente em prática. Este divórcio entre discurso e prática pode ser creditado ao que Roberto Schwarz (1977, p. 13-29) denominou de "as idéias fora de lugar", isto é, o descompasso entre, de um lado, os ideais liberais burgueses europeus importados, segundo os quais a "lei era igual para todos" e mesmo um simples operário poderia chegar ao mais alto posto e, de outro lado, o regime escravocrata do Império do Brasil, o qual institucionalizava a desigualdade e contradizia, na prática, o liberalismo de fachada.

Como bem exemplificou a cena da comédia censurada *O Juiz de Paz na Roça*, escrita por Martins Pena em 1833, a suposta "umbigada" de um negro em uma branca podia tornar-se motivo de julgamento e seu autor ameaçado com o degredo para a África. Entretanto, se um ato semelhante partisse de um branco contra uma negra provavelmente não seria passível de punição, talvez até mesmo nos dias de hoje. Na dimensão cultural está contida a problemática étnica, pois a miscigenação racial foi fruto de um intercurso sexual unilateral, dos colonos com as nativas e dos senhores brancos com "suas" escravas negras. Para Alencastro, "o fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira". (ALENCASTRO, 2000, p. 352-3)

A cena final da comédia citada é paradigmática quanto à ambiguidade que caracteriza a relação entre a cultura negra, os artistas e o poder político no Brasil. Nesta cena, o juiz de paz, representando a lei e o Estado, lidera a roda de cantores e dançarinos

ao som da tirana e do fado afro-brasileiro. O tocador canta: "Em cima daquele morro, há um pé de ananás; não há homem neste mundo, como o nosso juiz de paz". Ao que todos respondem: "Se me dás que comê, se me dás que bebê, se me pagas a casa, vou morar com você." E o juiz: "Aferventa, aferventa!" (PENA 1956, p. 55) A cena sugere ironicamente que no Brasil-Império havia uma separação acentuada entre, de um lado, o Governo monárquico, suas instituições e a classe senhorial (representada pelos proprietários de terras e os senhores de escravos), e, no outro extremo, a classe trabalhadora (composta por escravos, servos, trabalhadores livres, colonos e assalariados). Desempenhando um papel de intermediação entre os dois pólos opostos figuravam alguns artistas urbanos de classe média, como o próprio Martins Pena. A "dança conceitual" de *O Juiz de Paz na Roça* punha em jogo duas concepções diferentes de "nação": a primeira, defendida pela monarquia, entendia o "nacional" como a capacidade de o Brasil se equiparar às nações civilizadas (utilizando uma linguagem musical européia), enquanto que a segunda, tributária do Romantismo literário, entendia o "nacional" não pela via da reprodução de modelos importados, mas pela busca de uma identidade própria, capaz de definir os traços de uma "brasilidade" cultural. (ver ULHÔA, 2007) Os opostos representados pelo Governo Monárquico (o *Juiz*) e, no outro extremo, pela classe trabalhadora (o *coro, os dançarinos*) estavam inversamente relacionados: quanto mais os discursos e atos governistas eram invocados em nome da "nação" (leia-se, a classe senhorial), menos estes discursos e atos se aproximavam da população trabalhadora, e quanto mais a própria classe trabalhadora conseguia, aqui e ali, se organizar e defender seus interesses, menos ela era amparada pelo Estado. Inclusive, em muitos casos o Governo investia *contra* a população, como ocorreu com relação aos quilombos e com os movimentos que originaram revoltas populares: Cabanagem (Grão-Pará), Balaiada (Maranhão), Sabinada, Malês (Bahia), além da Guerra de Canudos (sertão da Bahia) e dos Farrapos (Rio Grande do Sul). Desta separação profunda entre a classe senhorial e a classe trabalhadora, constituída em sua maioria por escravos negros, resultou certa "esquizofrenia social", da qual mesmo o Brasil contemporâneo não está imune. Os artistas de classe média (representados pelo *tocador*), por sua vez, desempenhavam um papel ambíguo no jogo do poder, pois ao mesmo tempo em que estavam próximos da classe trabalhadora, podiam, eventualmente, ser alçados de sua condição social inferior, e passar a integrar a elite minoritária que compunha, oficialmente, a "nação": "se me pagas a casa, vou morar com você"...

Até que ponto a nossa situação atual é diferente da acima descrita?

Machado de Assis (*apud* SOUZA, 2002, p. 21), escrevendo em 1873, afirmou que: "Hoje, o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão [...] o

que domina é a cantiga burlesca, ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores." Entretanto, as críticas do escritor e de seus pares não detiveram o sucesso das *comédias, operetas, mágicas* e *revistas* representadas diariamente nos palcos da corte. Ao mesmo tempo em que a cultura da elite idealizava a figura do indígena nos dramas românticos ou sonhava com a alta comédia realista, moralizadora dos costumes, coube aos gêneros de teatro musicado ensaiar uma aproximação importante, ainda que resultasse algo estereotipada, entre a cultura da classe média urbana e a cultura musical afro-brasileira da classe trabalhadora, excluída dos projetos de nação. Os lundus, fados, jongos, umbigadas, tangos e maxixes não diminuíram, contudo, o intenso comércio de escravos comprovado pelos anúncios diários do *Jornal do Commercio* em 1880 e 1882, nem detiveram a barbárie do regime escravocrata apoiado pela monarquia, pela classe senhorial e pela Igreja Católica – com a anuência da sociedade.

Por baixo dos panos, o teatro das contradições da história brasileira.

Referências

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____ (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, v. 2, p. 11-93. São Paulo: Companhia das Letras, [1997] 2004.

_____. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____ . A comédia no Romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 76, nov. 2006. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300010&script=sci_arttext#top34> Acesso em 13/10/2009.

ATTALI, Jacques. *Noise, the political economy of music.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

AUGUSTO, Antônio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras líricas: duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII-XX)*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOURDIEU, Pierre**.** *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa. Ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CEVASCO, Maria Elisa. Hibridismo e cultura. *ArtCultura,* v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, p. 131-138. Disponível na internet: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura%2012_cevasco.pdf> Acesso em 08/08/2009.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/Form/Ação*, v. 12, 1989, p.l 1-22.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A mágica: um gênero musical esquecido. *Opus*, v. 6, outubro de 1999. Disponível na internet: <http://www.anppom.com.br/opus/opus6/vanda.htm>

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, janeiro de 1880 e 1882.

LEEUWEN, Alexandra, van; HORA, Edmundo. Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do século XIX: a atuação da cantora Lapinha. *Per Musi*, n. 17, 2008, 18-25.

McCANN, Bryan. *Hello, hello, Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham NC: Duke University Press, 2004.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, MD: Scarecrow Press. 2004.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História) UNICAMP.

_____ . *Cena aberta: A absolvição de um "O Bilontra" e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época.* Rio de Janeiro: LISA/INL, 1972.

PENA, Martins. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. *Revista USP*, n. 77, 2008, p. 98-111. (Dossiê Etnomusicologia)

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____ . *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RUIZ, Roberto; BRANDÃO, Tânia. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

_____ . *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites no ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

STEIN, Stanley J. *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira e popular. *Debates,* v. 1, n. 1, 1997, p. 78-101.

_____ . Inventando moda: a construção da música brasileira. *Ictus*, v. 8, n. 2, 2007, p. 7-20.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. São Paulo: Pontes, 1991.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: _____; SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 129-191. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Luiz Costa-Lima Neto é bacharel em Composição musical, licenciado em Educação Artística com habilitação plena em música e mestre em Musicologia Brasileira pela UNIRIO, com dissertação sobre a música experimental do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal. É professor de música na Escola Técnica de Teatro Martins Pena/RJ e na pós-graduação em Arteterapia da Clínica Pomar/ISEPE. Integrou o grupo multimídia *Tao e Qual* na década de 1980 e participou como compositor em Bienais e Panoramas da música brasileira contemporânea, tendo recebido prêmios de melhor trilha sonora original de peças teatrais. Suas pesquisas atuais estão voltadas para o teatro musicado do século XIX, a música dos índios Xavante do Brasil Central e o sistema musical de Hermeto Pascoal, sobre o qual escreveu artigos publicados no Brasil e no exterior.