

Um “sistema telefônico” aplicado à composição teatral: Dramaturgia e práticas teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

*A "telephone system" applied to the theatrical composition:
Dramaturgy and theatrical practices in Rio de Janeiro in the second
half of the 19th century*

Silvia Cristina Martins de Souza¹

RESUMO



Na segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro assistiu a mudanças significativas no seu cenário cultural, no qual foram emergindo novas práticas em termos de lazer e de mercado. Neste artigo analisa-se uma delas: os diálogos estabelecidos entre os títulos de peças teatrais que se respondiam ou se parodiavam. Tais práticas criaram uma espécie de “sistema telefônico” baseado numa relação estreita entre palavra, intérprete, produtor e receptor, indo ao encontro das expectativas e interesses das plateias cada vez mais heterogêneas que assistiam às representações teatrais.

Palavras-chave: História. Práticas Teatrais. Rio de Janeiro. Século XIX.

ABSTRACT



In the second half of the nineteenth century, Rio de Janeiro witnessed some significant changes in its cultural landscape, in which new practices emerging in terms of leisure and market. In this article we analyze one of these practices: the dialogues established between the titles of plays that were answered or parodied. Such created a kind of "telephone system" based on a close relationship between word, interpreter, producer and receiver, meeting the expectations and interests of increasingly heterogeneous audiences attending theatrical performances.

Keyword: History. Theatrical Practices. Rio de Janeiro. 19th century.

¹- Doutora em História – Unicamp. Professora do Departamento de História – Universidade Estadual de Londrina-UEL.
e-mail: smartins@uel.br

A expressão “sistema telefônico”, que consta do título deste artigo, foi encontrada numa crônica de Machado de Assis publicada na *Gazeta de Notícias* em 1878, na qual ele dizia:

*Se eu pedir você me dá? É o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: Peça só, e você verá. Este sistema telefônico, aplicado à composição musical não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever.*²

De fato, o tal “sistema telefônico” não era uma novidade na década de 1870, pois na década anterior França Júnior remeteu-se a ele num dos seus folhetins do Correio Mercantil no qual dizia que “atrás do Capenga não forma, veio o Careca não vai à missa e em seguida como uma dízima periódica contínua, Maneta não puxa espada, Corcunda não perfila, Gago não faz discurso, Dentuça não fecha a boca, e só o diabo sabe o que virá ainda”.³

E a prática fincou raízes, a ponto de Machado de Assis retomar o assunto, em 1887, nos seguintes versinhos: “Veio a polca de pergunta/Sobre qualquer coisa posta/Impressa, vendida e junta/Com a polca de resposta”.⁴ Neste mesmo ano, as “conversas” entre títulos de canções serviram de mote a um poema escrito por um certo Antônio Januário da Silva, soldado do batalhão naval e “amante da lira”, no qual ele brincava com as conversas travadas entre os títulos das polcas Há alguma diferença?, Se há diferença, desmancha-se, Quem desmancha a diferença?, Acabou-se a diferença! e Desmanchou-se a diferença!⁵

Este fenômeno já foi analisado com acuidade por Carlos Sandroni no seu livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Nele, o autor observa que ao entrar no diálogo dos títulos, os compositores de polcas e lundus estavam “postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes”, afinidade esta que poderia se dar tanto em termos musicais quanto temáticos. (SANDRONI, 2001, p. 76).

O fenômeno analisado por Sandroni não esteve, porém, restrito à música. Desde fins dos anos 1850, fenômeno similar a este já podia ser perceptível em outro espaço: o da dramaturgia. Data de fins desta década o aparecimento de peças teatrais cujos títulos “dialogavam” entre si, tais como Destes há muitos/Destes há poucos/Disto há muito; Efeitos do vinho novo/Efeitos do vinho velho; Orfeu nos Infernos/Orfeu na roça/Orfeu na cidade;

² *Gazeta de Notícias*, 9 jun. 1878. Grifos no original. A pesquisa que deu origem a este artigo foi financiada pelo CNPq, por meio de uma Bolsa Produtividade.

³ *Correio Mercantil*, 6 out. 1867. Grifos no original.

⁴ *Gazeta de Notícias*, 20 jan. 1887.

⁵ *O Paiz*, 27 abr. 1887. Grifos no original.

Os homens de mármore/O homem de ouro; Nova reforma de secos e molhados/Alfredo Carvalho e Mattos, nova firma de secos e molhados/ Mattos e Peixoto, nova reforma de secos e molhados e O diabo no Rio de Janeiro/O diabo em Niterói/O diabo em São Paulo.

Assim como ocorreu com as canções, muitos dos diálogos travados entre peças teatrais prolongaram-se dando a impressão de que seus autores pretendiam esgotar todas as possibilidades abertas pelas “conversas” do que resultou, em alguns casos, uma série significativa de “respostas”. Mas, independente da extensão da comunicação estabelecida, o que importa sublinhar é que foi a partir deste jogo dialógico que tomou corpo e enraizou-se uma prática teatral por meio da qual os dramaturgos pareciam procurar estabelecer uma interação mais estreita entre palavra, produtor, intérprete e receptor, algo novo naquele contexto.

Ainda não estudado pela historiografia que se dedica às relações entre história e teatro, este será o assunto que abordaremos neste artigo. Para atingirmos este objetivo, utilizamos um corpus documental diversificado composto por artigos e notas publicados em jornais; textos de algumas peças que foram preservadas em arquivos do Rio de Janeiro; pareceres emitidos pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro⁶ e catálogos de algumas das livrarias que editaram tais obras.⁷

Imitação e humor: ingredientes de uma “receita” de sucesso.

Na segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro assistiu a mudanças significativas no modo de produção, circulação e recepção de bens culturais em termos de lazer e de mercado, num contexto em que o teatro e a imprensa eram os mais importantes veículos de divulgação de ideias.

Apesar da importância da qual a imprensa estava revestida, ela se defrontou com condições adversas à sua disseminação. Referimo-nos ao minguido universo composto pelo público leitor fluminense sobre o qual vários contemporâneos nos legaram testemunhos permeados por um tom de lamento, quando não de frustração.

⁶ O Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) foi criado em 1843 por homens de letras que tinham como objetivo promover e incentivar o desenvolvimento das artes cênicas e da dramaturgia produzida por autores brasileiros. No mesmo ano de sua fundação, o governo imperial atribuiu ao Conservatório o exercício da censura prévia não remunerada para o teatro de São Pedro de Alcântara, posteriormente estendida a todos os teatros da Corte. Com isto, o CDB afastou-se de seus objetivos iniciais e transformou-se no órgão oficial da censura teatral do governo imperial, sendo coadjuvado nesta tarefa pela Polícia.

⁷ Os arquivos em que se desenvolveu a pesquisa foram, para as peças, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ) e o Real Gabinete Português de Leitura (RGPL); para os periódicos, o acervo digital da BNRJ e para os pareceres de censura a Coleção Conservatório Dramático Brasileiro da BNRJ/Setor de Manuscritos e a Biblioteca Digital Luso-Brasileira (BDLB).

Prefigurando como receptor de suas obras o público letrado, literatos e homens de letras oitocentistas atribuíram importância diminuta a outras possibilidades de disseminação da palavra impressa, tal como a leitura em voz alta e coletiva da qual alguns deles tinham conhecimento, como foi o caso de José de Alencar que, quando jovem, foi o leitor oficial dos serões realizados na casa de sua família. Sem superestimar o âmbito de alcance desta prática, mas reconhecendo-a como elemento digno de ser considerado, estudos recentes vêm cada vez mais mostrando que o aumento das tiragens de jornais e de edições de livros baratos apostaram simultaneamente em leitores e ouvintes e investiram num nicho de mercado pouco explorado pelos editores e livreiros tradicionais. (EL FAR, 2004).

Diferentemente da imprensa, o teatro lida com a oralidade e o diálogo e oferece condições mais promissoras para atingir de maneira lesta o receptor, seja ele letrado ou não. Foi justamente esta dimensão comunicativa ampliada do palco que levou autoridades constituídas, homens de letras e críticos oitocentistas a revesti-lo do papel de “escola de costumes” com condições supostamente ilimitadas para a formação de corações e mentes dentre dos padrões por eles idealizados. (FARIA, 1999). Neste sentido o autor comenta, a atuação cada vez mais rigorosa da censura teatral prévia e a introdução da estética realista (ou realismo dramático) nos palcos fluminenses são indicativas da atenção dispensada ao teatro naqueles tempos e das tentativas de controle sobre o que subiria aos palcos.

Os autores dos “dramas de casaca”, como também foram denominadas as comédias realistas europeias introduzidas no Rio em 1855 pela companhia do teatro Ginásio Dramáticos, procuravam dotar o palco de uma função mais utilitária e menos lúdica do que os dramas românticos e os melodramas, até então em voga. A partir desta noção, o espectador era levado a confrontar-se com uma tese e uma lição a ser tirada da história que lhe era apresentada no palco. Para dar cabo dessa união entre tese e exposição, chegou-se a criar um personagem específico – o *raisonneur* –, que funcionava como porta-voz das ideias do autor. Da forma como concebido, portanto, o realismo dramático configurou-se como teatro de tese, concedeu prioridade ao texto, reverenciou o dramaturgo e transformou as audiências em meras extensões das intenções dos autores. (FARIA, 1999).

A expansão do teatro musicado no Rio, também vindo da Europa e ocorrida simultaneamente à introdução do realismo, representou um balde de água fria sobre as pretensões dos que a este se alinharam. Ao contrário da estética realista, o teatro musicado afastou-se de uma postura pedagógica explícita e adotou outras estratégias de endereçamento às audiências sobre as quais também alimentava expectativas que iam além do puro divertimento e do aumento das bilheterias, como recorrentemente foi acusado. Ao procurar modular o fenômeno teatral levando em conta todos os seus elementos, aos quais atribuía igual peso, o teatro musicado desconsiderou o textocentrismo e investiu em outros recursos tais como o uso da oralidade do cotidiano; o emprego do humor ancorado na sátira, caricaturização e paródia; o aproveitamento de canções de domínio público no decorrer das

encenações e o investimento na espetacularidade cênica e nas *performances* vocais e corporais dos intérpretes. (MENCARELLI, 2002).

Esta ampliação do fenômeno teatral teve desdobramentos dentre eles a entrada do teatro no mercado lucrativo de diversões urbanas e a ampliação considerável das audiências, não sem que ele tenha ficado imune a críticas, tais com as elaboradas por Moreira Sampaio, ele próprio um teatrólogo que consolidou sua carreira com base num gênero musicado: a revista de ano. No jornal *A Notícia*, ele expressaria seu descontentamento com os rumos que o teatro tomara na capital do Império, sintetizando o que presenciava nas seguintes palavras: “O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire”.⁸

A transformação da cena operada pelo teatro musicado contribuiu ainda para o aparecimento de outras novidades nos meios teatrais, dentre elas algumas práticas até então desconhecidas tais como os diálogos travados entre peças que se respondiam ou se parodiavam por meio dos seus títulos e/ou das temáticas exploradas.

Tais “conversas” foram beneficiadas por alguns fatores, dentre eles o cultivo da imitação e da paródia. Denominava-se imitação, naqueles tempos, ao ato de apropriação de um enredo original adaptando-o a uma realidade diferente. O resultado deste processo era um novo texto que, mesmo que guardasse características do texto original, carregava as marcas do tempo e da realidade que imitava.

A imitação foi muito utilizada por dramaturgos já reconhecidos bem como por neófitos nos meios literários brasileiros, a exemplo de Machado de Assis (SOUZA, 2008) e Joaquim Manuel de Macedo. (FARIA, 1999). Foi, no entanto, entre dramaturgos que se dedicaram ao teatro musicado que a imitação foi mais explorada, provavelmente porque para este valia mais a máxima “todos os gêneros são bons, contando que sejam boas as mostras que nos dão deles”, proferida por um autor anônimo da “Gazetilha” do *Jornal do Comércio*.⁹ A partir desta visão, a popularidade desfrutada junto às plateias passava a ser um elemento que deveria ser visto com atenção, tal como sublinhou o crítico francês Francisque Sarcey ao afirmar que autores e diretores trabalhavam para o público, por ele denominado “Le public”, com letra maiúscula, com o qual não deveriam entrar em desacordo. (SARCEY, 1900, p. 50)

Embora Sarcey não defendesse que o público devesse ser o único nem o principal vetor a ser privilegiado por autores, atores, empresários e críticos, ele considerava que os autores precisavam encontrar reverberação nas audiências, sem as quais não existiriam como tal nem tampouco suas obras. E ainda que Sarcey se remontasse à realidade teatral francesa ao elaborar estes comentários, não se deve desconsiderar que suas ideias chegaram ao Rio de

⁸ *A Notícia*, 17 dez. 1894. Não é nosso objetivo analisar as s ambiguidades contidas nesta fala de Moreira Sampaio que criticava negativamente uma dramaturgia a qual devia seu sucesso como teatrólogo. Maiores detalhes sobre este conflito que deu o tom de toda uma geração de escritores podem ser encontrados em Mencarelli (2002).

⁹ *Jornal do Commercio*, 6 nov. 1868.

Janeiro justamente num momento em que teatro passou a compor uma rede diversificada de produtos culturais voltados para sua crescente e heterogênea população.

O que pretendemos sublinhar, enfim, é que tanto Sarcey quanto o autor da “Gazetilha” revestiram as plateias de um novo papel e se colocaram na contramão de uma noção, partilhada por homens de letras sintonizados com a estética realista, que de maneira quase consensual as consideravam incapacitadas de pronunciarem-se a sobre as qualidades de uma obra de arte e deveriam condicionar suas avaliações às dos críticos, por eles vistos como os únicos condutores capazes de direcionar as massas ignaras no sentido da “civilização”.

Quanto ao uso da paródia, pode-se dizer que ele foi considerado um recurso dramático legítimo pelos adeptos do teatro musicado, pois, na sua concepção, para que ela encontrasse ressonância dependia do espectador para estabelecer as associações necessárias entre ela e seu referente. Vista desta forma, pode-se dizer que além de valorizar a participação das audiências, a paródia era simultaneamente considerada uma forma de prestar homenagem ao objeto parodiado. Para os adeptos da estética realista, contudo, a paródia, sobretudo quando acrescida da caricaturização, era motivo de vergonha para os autores dos originais e copistas, pois transformava o palco de instrumento para “instruir e moralizar” em um “poste” onde se “açoitava” o objeto parodiado.¹⁰

Imitação e humor estavam, portanto, no cerne da “receita” de sucesso do teatro produzido por dramaturgos que se dedicaram ao teatro musicado e dela lançaram mão para estabelecer um jogo dialógico entre as peças que produziram.

Uma profusão de “Senhores”, “Por causas” e “Mistérios”.

A referência mais antiga ao diálogo travado entre títulos de peças, localizada nos arquivos pesquisados, foi às cenas cômicas *O Tio Mauricio assombrado pelo mágico* e *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*.

Em início de julho de 1858, o Rio de Janeiro recebeu a visita do ilusionista Alexandre Hermann. Segundo anúncios publicados em jornais, seus dotes eram dignos de serem conferidos e uma prova do reconhecimento de suas habilidades era ter sido ele honrado com a presença de vários imperadores europeus em seus espetáculos.¹¹

¹⁰ BDLB, CDB, I- 08, 015,070. Parecer do CDB à cena cômica *O mal das vinhas*.

¹¹ *Jornal do Commercio*, 18 jul. 1858.

Em setembro daquele ano, inspirado na turnê exitosa do ilusionista, Jorge Henrique Cussen escreveu uma cena cômica na qual parodiava o prestidigitador, intitulada *O tio Maurício assombrado pelo mágico*.¹² Cussen não era um desconhecido nos meios literários e culturais da época, muito embora sua inserção na dramaturgia fosse recente. Além de dramaturgo, ele foi poeta, colaborador do *Jornal do Commercio* e fez parte do corpo de censores do Conservatório Dramático.¹³

Três dias depois da estreia desta peça, uma paródia intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, estreou no teatro de São Januário. Esta, no entanto, não saiu das mãos de um homem de letras, mas das de Francisco Correa Vasques, um ator estreante nos tablados da cidade e de parca educação formal.¹⁴ Vasques foi, porém, um dentre uma série de outros dramaturgos sem educação letrada, que se tornaram pródigos na exploração desta prática dialógica, embora tenha sido um dos mais representativos dentre eles a ponto do jornal *Cabrião* atribuir-lhe o título de “rei das cenas cômicas”.¹⁵

Nesta prática chama atenção a recorrência com que determinadas palavras aparecem nos títulos das peças. Embora não seja resultado de uma observação exaustiva, poderíamos citar alguns dados levantados a partir dos pareceres de censura. Neles encontramos 24 peças em que as palavras “mulher” ou “uma mulher” aparecem nos títulos; “o homem” ou “um homem” em 21; “o filho” em 28; “a filha” em 20; “os dois” em 39 e “os apuros” em 5.

Na impossibilidade de tratarmos de todas elas, nos restringiremos a analisar apenas três sobre as quais conseguimos reunir um maior número informações, a começar pela palavra “Senhor” da qual elencamos os títulos localizados na tabela 1.

¹² *Jornal do Commercio*, 19 set. 1858. A peça foi encenada no Teatro Ginásio Dramático.

¹³ BNRJ, CDB, Livro de Atas, 49,7,5, Sessão de 7 fev. 1858.

¹⁴ *Jornal do Commercio*, 22 out. 1858.

¹⁵ *Cabrião*, 8 set. 1867.

Tabela 1- “Senhor”

Título	Autor	Tipografia e/ou jornal	Ano de encenação	Ano de submissão à censura
O Sr. Anselmo apaixonado pelo mágico	Vasques	Cruz Coutinho	1862	1862
O Sr. Bento dos anzóis carapuça	Martins	idem	1861	1861
O Sr. Bento dos pontinhos	Magalhães	idem	1861	1861
O Sr. Domingos fora do sério	Vasques	idem	1864	1864
O Sr. Galvão	NI	idem	1864	1864
O Sr. Joaquim da Costa Brasil	Vasques	Idem/Tip. J.J. da Rocha	1860	1860
O Sr. José Catrimbas	NI	idem	1859	1851/1859
O Sr. Joaquim da uva	Vasques	idem	1868	1868
O Sr. José do Capote	Paulo Midosi Jr	idem	1857	1857
O Sr. José Maria assombrado pelo mágico	Vasques	idem	1858	1858
O Sr. Mateus em despedida	NI	idem	SD	s/d
O Sr. Melo Dias amante das mulheres	Augusto de Castro	idem	1869	s/d
O Sr. Pato Pena guarda livros em disponibilidade	José Dias Carvalho	idem	1863	1863
O Sr. Pau Brasil corretor de namorados	Cândido Barata Ribeiro	idem	SD	s/d
O Sr. Ramalho em Lisboa	Souza Bastos	idem	SD	s/d
O Sr. Silveira em calças pardas	Vasques	idem	SD	s/d
O Sr. Manuel Vieira assistindo à apresentação do drama Os milagres de Santo Antônio	José Maria Dias Guimarães	Jornal do Commercio	SD	1864
O Sr. Semana Illustrada	NI	Diário do Rio de Janeiro	SD	1861
O Sr. Qualquer Coisa	NI		SD	1861
O Sr. Jose sem Capote	NI	Marmota Fluminense	1857	1857
O Sr. José Coutinho	NI		SD	1858
O Sr. Manuel d'Abalada	NI		1857/1863	1857
O Sr. Manuel d'Abalada assistindo a representação de A Probidade	José Maria Dias Guimarães		1861	1861
O Sr. Dá-me um bilhete	Carlos Rosa		SD	1862
A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil.	Vasques	Tip. Azeredo Leite	1862	1862

Fontes: *Jornal do Commercio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Marmota Fluminense*, Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, Catálogo da Tipografia Cruz Coutinho.¹⁶

¹⁶ Utilizamos a sigla NI, quando a peça foi citada em jornais ou publicada sem identificação de autoria; SD, quando não apresenta data e CDB, quando se trata de parecer de censura do Conservatório Dramático Brasileiro. Augusto de Castro

A Livraria Cruz Coutinho, que publicou grande parte dos títulos que constam desta tabela, era de propriedade do português Antônio Augusto da Cruz Coutinho, irmão de Antônio Rodrigues da Cruz Coutinho, livreiro e editor do Porto. O parentesco entre os dois facilitou a importação de obras publicadas e traduzidas de Portugal para o Brasil. Em 1892, Antônio Augusto morreu deixando a livraria para seu pai, que a manteve por pouco tempo, passando-a para Jacinto Ribeiro dos Santos. Desde 1870, porém, a loja de Antônio Augusto passou a chamar-se Livraria Popular e a oferecer um catálogo contendo uma farta lista de títulos de peças teatrais escritas por brasileiros e estrangeiros, editadas em brochuras cujos preços variavam de 400 a 1\$000 réis.

A Tipografia Popular de Azeredo Leite era de propriedade de Francisco Thomaz de Azeredo Leite, e estava estabelecida na Rua Nova do Ouvidor, n. 9. No Almanack Laemmert, seu proprietário anunciou nos anos 1864 e 1865; no entanto, a tipografia já funcionava desde pelo menos 1861, período nela se publicou *A Primavera: revista semanal de literatura, modas, industria e artes*.

A Tipografia J.J. da Rocha surgiu em 1840, com o nome de Tipografia Americana de J. J. da Rocha, que foi trocado em 1853. Ela estava estabelecida na rua da Alfândega, n° 43, editou o jornal *O Brasil*, obras de Álvares de Azevedo, obras de conhecimento específico como Geografia e Filosofia, além de peças teatrais.

A preferência pela edição em formato de brochura é um dado importante a ser considerado. No Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, a publicação de livros em edições brochadas *in oitavo* e *in décimo segundo* tornou-se uma verdadeira febre. Foi dos prelos de tipografias de nomes hoje desconhecidos, cujos proprietários souberam explorar as porções abandonadas do mercado livreiro, que surgiu uma infinidade de brochuras oferecidas a preços acessíveis, cujos títulos engordaram catálogos em que eram oferecidas obras dramáticas escritas em diferentes gêneros unificados pelos preços e não por se coadunarem com segmentos sociais específicos.

O aumento da impressão de textos teatrais foi em parte devedor do sucesso do teatro musicado, pois muitas daquelas peças foram publicadas após alcançarem êxito nos tabladados. Com o passar do tempo, porém, as edições já estavam prontas por ocasião das estreias podendo ser adquiridas nas bilheterias dos teatros, livrarias, lojas e na casa dos próprios autores.

Das peças desta tabela, a maioria foi escrita num gênero dramático: as cenas cômicas. Cenas cômicas eram monólogos curtos escritos em prosa alternada com versos,¹⁷ abordando

foi jornalista e dramaturgo. Candido Barata Ribeiro foi médico, político e escritor. O português Paulo Midosi Jr foi advogado, publicista, dramaturgo e jornalista e o também português Antonio de Souza Bastos foi dramaturgo e empresário teatral. José Dias Carvalho, Antônio de Souza Martins e Magalhães foram autores portugueses que atuaram em companhias que se apresentavam no Rio. Não encontramos informações sobre Carlos Rosa.

¹⁷ Os poemas contidos nas cenas cômicas eram geralmente letras de canções de conhecimento público.

um determinado assunto a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “fórmula” existiam algumas convenções artísticas tais como o recurso à paródia e à sátira; o uso constante de canções conhecidas; o convite à participação simbólica dos espectadores na encenação; a oralidade do cotidiano e a abordagem de assuntos do dia-a-dia, particularmente os que mobilizavam as conversas travadas nas ruas da cidade.¹⁸ Além disto, as cenas cômicas eram encenadas em palcos teatrais e picadeiros, tanto no Brasil quanto na Europa, o que as tornou populares entre audiências bastante heterogêneas. (SILVA, 2003).

Muitas destas peças foram escritas por letrados como Cussen, Augusto de Castro (jornalista e dramaturgo), Candido Barata Ribeiro e Paulo Midosi (advogado, publicista, dramaturgo e jornalista). Mas outras saíram das penas de sujeitos oriundos dos meios teatrais, tais como o empresário teatral português Antonio de Souza Bastos; os também portugueses e atores José Dias Carvalho, Antônio de Souza Martins e Magalhães, e o brasileiro Francisco Correa Vasques. Este trânsito entre escritores de diferentes formações é um ponto significativo nesta e nas demais tabelas que aqui apresentamos, pois evidencia a circularidade que os gêneros do teatro musicado propiciaram a literatos e “fabricantes” de peças que não tinham domínio do teatro como literatura, mas possuíam conhecimento do palco.

Há nesta tabela uma série de títulos cujas autorias não foram identificadas nas fontes pesquisadas. Apesar de a manutenção do anonimato ter sido comum naquele contexto, chama atenção a recorrência com que foi utilizado por autores que se dedicaram ao teatro musicado, podendo-se sobre ele levantarmos várias hipóteses dentre elas que o anonimato talvez tenha sido um expediente utilizado para contornar a animosidade de muitos censores em relação a um tipo de dramaturgia pela qual não alimentavam simpatia e consideravam “menor”. Sintomático disto é que no parecer de censura emitido à cena cômica *Quase que se pegam o censor, após considerá-la uma má imitação, saudou o autor por “pelo menos [ter revelado] um pouco de pejo”* assinando sua obra com “****”.¹⁹

Dentre as questões ligadas à autoria que suscitaram debates naqueles anos, o uso da paródia foi das mais recorrentes e para abordarmos este assunto nos valem de um episódio protagonizado por Vasques. Em uma nota publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, ele fez questão de responder à acusação de plágio que lhe fora imputada por ocasião da estreia da sua cena cômica *As pitadas do velho Cosme*. Segundo ele:

Quando escrevi esta cena cômica, que faço hoje publicar, não fui levado pelo desejo de ridicularizar pessoa alguma, como por aí me quer

¹⁸ Em termos formais, as cenas cômicas apresentam similitudes com peças da Commedia dell’Arte e com os entremezes, gêneros ligados a uma tradição de espetáculos de feira. Ver Silva (2003).

¹⁹ BDLB, CDB, I- 08, 019,032.

emprestar *alguém*. Ao público, só ao público, devo mais esta inspiração, pois que com tanta benevolência tem acolhido todas as minhas composições. *O Trovador*, ópera de merecimento, foi parodiado pelo Sr. Paulo Midosi Júnior, no seu espirituoso *José do Capote*, que não só aqui como em Lisboa, tem sido coberto de aplausos [...] O Dr. Macedo, o faceto autor da *Moreninha* e *Vicentina* [...] parodiou o nosso primeiro ator João Caetano no seu *Novo Otelo*, que eu represento com aceitação do público.

Esse ou esses que me mordem, nem ao menos têm o bom senso de observar que a paródia se faz ao mérito, e que a *caricatura burlesca* não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições. (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 jun.1861. Grifos no original).

É instigante a menção de Vasques aos nomes de Paulo Midosi Jr. e Joaquim Manuel de Macedo, ambos homens de letras que também escreveram paródias embora, na sua visão, eles tenham sido poupados pelos críticos. A acusação de diferenças na forma de tratamento dispensada aos autores parece não ter sido uma simples interpretação ressentida do Vasques, e indícios dela encontramos em outro caso em que ele esteve envolvido, que passamos a relatar. *Gabriel e Lusbel ou Os Milagres de Santo Antônio* foi um drama escrito pelo ator português Braz Martins, que foi submetido à censura do Conservatório Dramático Brasileiro em julho de 1854 com o nome *Gabriel e Lusbel ou O Taumaturgo*.²⁰ No dia 10 de janeiro de 1864, o ator José Maria Dias Guimarães encaminhou à censura uma cena cômica de sua autoria de nome *Os Milagres de Santo Antonio*,²¹ e cinco dias depois uma outra peça, intitulada *O Sr. Manuel Vieira assistindo a apresentação do drama Os Milagres de Santo Antonio*, foi remetida à censura²² Ao parecer exarado a esta última, o censor adicionou o parecer emitido à *Joaquim Sacristão*, de Vasques, enviada à censura no ano anterior.²³ Ao assim proceder, este censor claramente insinuava ser a peça de Vasques uma cópia do drama de Braz Martins, tanto que ao título original da peça ele incorporou o complemento “assistindo à representação do drama Os Milagres de Santo Antônio”. Ao anexar este parecer ao da cena cômica de Dias Guimarães, o censor o acusava de haver plagiado a peça de Vasques. Não encontramos, porém, notícias de nenhuma atitude da censura em relação à identificação deste suposto plágio, nem tampouco qualquer menção ao caso na imprensa. Difícil

²⁰ BDLB, CDB, I- 08, 011,023A.

²¹ BDLB, CDB, I- 08, 011,023A. *Os Milagres de Santo Antonio* foi publicada pela Tipografia Azeredo Leite, como sendo de autoria de Dias Guimarães.

²² BDLB, CDB, I- 08, 011,023A. *O Sr. Manuel Vieira assistindo a apresentação do drama Os Milagres de Santo Antonio* foi publicada pela Tipografia Azeredo Leite. Dias Guimarães foi um ator que nasceu em Lisboa e jovem veio para o Brasil, a fim de seguir a carreira comercial. Segundo Souza Bastos, ele logo entrou para o teatro, nele conservando-se como ator “mediocre”. Em 1821, ele já havia abandonado a cena, mas continuou escrevendo para o teatro. Dias Guimarães foi autor, além das peças citadas, de um drama intitulado *O poder do Ouro* e da cena dramática *Cerração no mar*. (BASTOS, 1898, p.43)

²³ BDLB, CDB, I- 08, 022,002. Esta cena cômica foi submetida à censura em 29 de dezembro de 1863.

explicar o significado deste silêncio, mas quem sabe os censores não tenham considerado importante investir neste episódio, uma vez que ele envolvia teatrólogos de “segunda linha” e não dramaturgos de renome.

Não foram poucos os pareceres de censura em que autores de peças desta lista foram tratados de maneira desairosa por censores que não hesitaram denominá-los “bandos de arribação”²⁴ que procuravam adentrar num espaço para o qual não estavam habilitados; que os acusaram de não dominarem o diálogo cênico produzindo verdadeiros “aleijões”²⁵ ou de faltar-lhes capacidade criativa para criar enredos originais e de escreverem textos em que abundavam pensamentos “mal alinhavados em prosa no geral viva e em versos de pé quebrado”, desconsiderando as “regras da metrificação” e os “requisitos necessários para uma composição”.²⁶

Tais avaliações, como se pode ver, separavam de forma deliberada dramaturgos “literários” e “artesãos” da dramaturgia ou “carpinteiros teatrais”, como também ficaram conhecidos os teatrólogos situados à margem do mundinho fechado das letras. (SOUZA, 2002).

No dia 4 de julho de 1857 deu entrada no Conservatório Dramático Brasileiro a comédia *O senhor José do Capote assistindo à representação do “Torrador”*, paródia burlesca de Paulo Midosi Jr à ópera *Trovador* de Giuseppe Verdi. Encenada no Teatro Ginásio de Lisboa, no início do ano de 1857, a companhia do Teatro Ginásio Dramático do Rio endereçou a peça ao CDB em 4 de julho daquele mesmo ano. Analisada pelo censor João Antônio Gonçalves da Silva, este a considerou uma produção que estava no caso de ser representada e acrescentou ser a comédia parte de “uma nova geração de composição a introduzir nos nossos teatros”.²⁷

Dez dias após a liberação pela censura, o jornal *A Marmota* de Paula Brito, publicou o texto integral da peça. Por meio dele pode-se constatar que se tratava de um monólogo que tinha como fio condutor do enredo as agruras de um cambista – o Sr. José do Capote –, que vendia bilhetes na porta dos teatros contando com o *frisson* dos *dilletantis* para exercer suas atividades. Além das peripécias vivenciadas por este cambista imaginário, outro assunto emergia do texto – a caricaturização de certos personagens –, mais especificamente dos *dilletantis*, tanto por não se furtarem a pagar preços exorbitantes por bilhetes para assistir às óperas de sua preferência, quanto por ostentarem a imagem de intimidade com os espetáculos supostamente apenas partilhados por iniciados.²⁸

²⁴ BDLB, CDB, I-08, 019,016. Parecer do CDB à cena cômica *A chuva no Rio de Janeiro*.

²⁵ BDLB, CDB, I-08,016,123. Parecer do CDB à cena cômica *O Sr. João Catrimbas*.

²⁶ BDLB, CDB, I-08,021,061. Parecer do CDB à cena cômica *O Sr. Pato Pena guarda-livros em disponibilidade*. Grifo no original.

²⁷ BDLB, CDB, I-08,013,101.

²⁸ Na sua comédia *O Dileitante*, Martins Penas tratou deste mesmo tema. Na *Gazeta de Notícias* de 29 de julho de 1877, um autor anônimo assim descreveu os *dilletantis*: indivíduos que “acompanham a ópera com o libreto em punho, e não o largam enquanto não sabem de cor todas as cavatinas, romanzas, e cores de partitura [...]”.

No mês seguinte ao da estreia de *O Sr. José do Capote*, a companhia do teatro São Pedro de Alcântara encaminhou à censura, sem identificação de autoria, uma paródia a ela intitulada *O Sr. José sem Capote*. No seu parecer, Francisco Correa da Conceição fez questão de observar que, além de ser uma composição sofrível e repleta de “expressões equívocas e grosseiras no mais chulo dialeto”, ela era

uma paródia insulsa de uma paródia chistosa do Sr. Midosi intitulada –
O Sr José do Capote

O fim, o único alvo a que se dirige esta composição, como qualquer por
míope que seja o reconhecerá lendo-a, é ferir o ator que no Ginásio se
encarregou do papel do “Sr José do Capote”, e desmoralizar um
estabelecimento que tantos serviços tem prestado a literatura
dramática sem apoio entre nós.

Concluimos, pois, pedindo ao Sr Conselheiro Presidente que negue a
licença pedida [...] tanto mais que o ator que a tem que desempenhar
será o Sr. Martinho que na forma de seu costume exagerará e
acumulará a parte outros tantos ditos de sua invenção.²⁹

Das peças listadas na tabela 1, esta foi uma das poucas que foram submetidas à censura identificadas como “comédia”. “Comédia”, “cena cômica”, “a propósito”, “apoquentação cômica”, “a propósito feito de propósito”, “extravagância burlesca”, “cenas sem pretensão” e “disparate” foram alguns dos termos utilizados pelos autores ao submeterem seus textos à censura, criando uma espécie de confusão terminológica aos olhos de hoje. No entanto, os pareceres de censura, os anúncios de récitas e os poucos textos disponíveis de tais obras nos permitem afirmar, de maneira similar ao que Carlos Sandroni observou para as canções, que não se tratava de “uma imprecisão terminológica, mas de uma indiferença substantiva”. (SANDRONI, 2001, p. 82) Ou, dito com outras palavras, estes termos intercambiáveis, dos quais os censores demonstravam ter conhecimento, eram mais adequados a certas fórmulas dramáticas e podiam ser facilmente identificados pelas audiências que liam os anúncios das récitas nos jornais e acorriam aos teatros para assistir suas representações, bem como para leitores e/ou ouvintes que adquiriam suas edições brochadas por meio das quais podiam relembrar o que já haviam visto nos tabladados.

Reaparece no parecer a *O Sr. José sem Capote*, a menção ao uso da paródia como instrumento para atingir figuras públicas, só que desta vez com destinatários definidos: o

²⁹ BDLB, CDB, I-08,014,004.

teatro Ginásio e o ator que representou o personagem José do Capote neste estabelecimento, o português Eduardo José da Graça, mais conhecido como o ator Graça, que atuou no Brasil por vários anos em teatros tanto da Corte quanto das províncias. Conhecido como um dos mais populares atores cômicos de sua época, ele notabilizou-se por suas *performances* temperadas pela sátira e caricatura. (FERREIRA, 1956, p. 28-9)

As habilidades performativas do ator Martinho Correa Vasques, irmão de Francisco Correa Vasques, não ficavam, contudo, a dever às do Graça. Suas interpretações recheadas por cacos e imitações caricatas chegaram a ser criticadas por Martins Pena, (PENA, 1965, p. 338) embora Martinho delas se orgulhasse e as plateias com elas se deliciassem.³⁰

A despeito das similaridades nas formas de atuação de ambos, o parecer emitido fazia uma diferenciação entre eles tratando o ator Graça com certa reverência, provavelmente um censor que tinha em alta conta o teatro Ginásio e seu corpo de atores, e considerava que o autor de *O Sr. José sem Capote*, desmoralizara a ambos.

Por fim, por meio desta tabela pode-se constatar que houve casos em que os autores “dialogaram” consigo mesmos, como são exemplares os casos do Vasques nas cenas cômicas *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* e *A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil* e do ator Dias Guimarães com *Os Milagres de Santo Antônio* e *O Sr. Manuel Vieira assistindo a apresentação do drama Os Milagres de Santo Antonio*. No caso de Dias Guimarães, outro ponto chama atenção: a diferença de apenas cinco dias entre a submissão destas suas cenas cômicas à censura, o que talvez seja um indicativo de que ele tivesse apostando na popularidade dos títulos como parte de uma desejada bem aceitação da peça.

Passemos agora à expressão “Por causa”, que serviu de fonte de inspiração a vários textos teatrais, como se pode constatar na tabela2.

³⁰ *A Marmota na Corte*, 5 mar. 1850.

Tabela 2- “Por causa”

Título	Autor/Tipografia	Ano de encenação	Ano de submissão à censura
Por causa de um algarismo	NI	1855	1855
Por causa da meia pataca	NI	1861	1861
Por causa do cavalo		1861	1861
Por causa da aclamação do Sr. D Pedro V	NI	1861	1861
Por causa de uma carta	J.A. de A.C.	1862	1862
Por causa da chuva	NI	1862	1862
Por causa de um par de botas	NI	1862	1862
Por causa de um doutor	NI	1862	1862
Por causa de uma letra	NI	1863	1863
Por causa de um mosquito	NI	1863	1863
Por causa da Emília das Neves	Vasques/ Tip. Azeredo Leite	1863	1863
Por causa de uma pataca	José Alarico Ribeiro Rezende	1861	1861
Por um erro tipográfico	José de Oliveira Santa Rita	1861	1861
Por causa do Mercantil	NI	1859	1859
Por causa do Carvalho	NI	1861	1861
Por causa de um bilhete	E.R.M.	SD	1867
Por causa de um retrato	Diogo J. Seromenho e A. da Silva Carvalho	SD	SD

Fonte: Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, Catálogo da Tipografia de Azeredo Leite.

Das cenas cômicas desta tabela, só tivemos acesso ao texto de uma delas – *Por cauda da Emília das Neves* – escrita por Vasques em 1864 e publicada neste mesmo ano pela Tipografia de Azeredo Leite. No *Diário do Rio de Janeiro* de 10 de julho de 1864, noticiou-se que os exemplares da peça podiam ser adquiridos no escritório do Teatro Ginásio e o produto da venda seria entregue à atriz portuguesa Emília das Neves, que se encontrava em temporada artística pelo Rio, para ser aplicado em favor do Asilo da Infância Desvalida, de Portugal.³¹

Mas um mês antes da publicação da peça, ocorreram alguns incidentes que valem a pena ser citados. No dia 21 de junho, o teatro de São Januário anunciou a encenação desta cena cômica indicando ser seu autor o ator Martins.³² Três dias depois, o teatro Ginásio

³¹ *Jornal do Commercio*, 27 ago. 1864. Emília das Neves foi uma célebre atriz trágica portuguesa que realizou uma turnê no Rio de Janeiro, em 1864, apresentando-se no Teatro Lírico Fluminense, no qual chegou a contracenar com Francisco Correa Vasques em algumas representações. Sua temporada no Rio foi marcada pela procura desenfreada por bilhetes para suas apresentações.

³² Ver o *Jornal do Comércio* dos dias citados.

também a anunciou, só que atribuindo sua autoria ao ator Vasques. No dia 26 de junho, o Ginásio e o São Januário anunciaram, ambos, a representação de *Por causa da Emília das Neves* como parte de sua programação, sendo que o anúncio do São Januário informava que a peça fora escrita “pelo ator Martins, dedicada e aceita pela exímia artista portuguesa e representada pela primeira vez em sua presença”. No dia 10 de julho, uma nota publicada na seção anúncios de teatros do *Jornal do Commercio* diria: “O ator Francisco Correa Vasques acaba de imprimir o despropósito cômico intitulado *Por causa da Emília das Neves*, dedicado à mesma senhora. A edição deste trabalho acha-se desde já à venda no escritório do teatro do Ginásio [...]”.³³

Não foi possível saber quem, de fato, era o autor da peça, se ela que ela teve um único autor! Se levarmos em conta que utilizar-se de um mesmo texto a ele acrescentando falas diferentes e/ou pequenas modificações nos títulos, era um artifício comum utilizado por autores de cenas cômicas, pode-se cogitar que *Por causa de Emília das Neves* talvez fosse uma composição escrita a “quatro mãos”, uma criação coletiva destes autores (e quem sabe outros!), fruto de alguma ocasião por eles partilhada, embora não tenha sido possível comprovar tal hipótese. Mas podemos citar pelo menos um exemplo do que vimos falando: o das cenas cômicas *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* e *A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil*. A primeira parte de ambas é exatamente igual e só a partir de certa altura seus textos tornam-se diferentes. Mesmo considerando-se que estas peças eram de um mesmo autor, é possível que esta tenha sido uma prática utilizada por outros autores diferentes ao escreverem suas imitações, até porque as imitações eram de certa forma um tipo de composição que prefigurava a coautoria na sua essência.

É possível associarmos este fato a outro, este mencionado por Maria Clementina P. da Cunha ao analisar a tradição musical de feitura coletiva e anônima no Rio de Janeiro. A autora chama atenção para o caso do sambista Sinhô, que se envolveu em diversas disputas de autoria em inícios do século XX e para uma fala deste personagem bastante sugestiva. Para Sinhô, nas suas próprias palavras, música era como passarinho, era de “quem a pegasse primeiro”, aprisionando seu voo na gaiola simbólica do pertencimento a um único dono. (CUNHA, 2005, p. 548)

Os casos por nós mencionados oferecem elementos para pensarmos que estas foram questões que também perpassaram os meios teatrais e que tais situações emergiram como desdobramentos da forma como paulatinamente a obra literária foi se transformando em objeto de consumo sujeito às leis do mercado e passaram a fazer parte de um cenário de disputa e defesa em torno de um direito novo: o do autor sobre sua criação, nos planos financeiro e artístico.³⁴

³³ *Jornal do Commercio*, 10 jul. 1864.

³⁴ Até 1898 não havia no Brasil nenhuma lei que regulamentasse direitos autorais, que só apareceu na república. O artigo 261 do Código Criminal do Império (1830) determinava que era crime “imprimir, gravar, litografar ou introduzir

Foi dentre as peças em cujos títulos aparecem a expressão “Por causa” que tivemos acesso a uma quantidade maior de pareceres de censura. Neles, mais uma vez são recorrentes as expressões pouco lisonjeiras e, em alguns casos, depreciativas, utilizadas pelos censores tanto para referirem-se aos autores, quanto aos textos. O parecer emitido a *Por causa de uma pataca*, inicia com o censor afirmando que a peça era “um trabalho sem merecimentos, artística e literariamente falando”, prossegue indicando uma série de alterações a serem feitas ao texto e finaliza com a afirmação de que, feitas as modificações e bem ensaiada, a peça até poderia “produzir efeito na representação”, pois “as plateias gostam de rir”.³⁵ Ou seja, não satisfeito em desmerecer o trabalho do autor, este censor aproveitava a ocasião para adicionalmente desqualificar a plateia com base na suposição de sua incapacidade intelectual. Já o parecer a *Por um erro tipográfico*, foi curto e taxativo: a peça não tinha “nenhum merecimento literário”.³⁶ Nesta mesma sintonia encontram-se os pareceres a *Por causa do Carvalho*, que o censor considerou “insignificante”³⁷ e *Por causa de um mosquito*, denominada um “disparate”. Em relação ao texto de *Por causa de um doutor*, o censor fez questão de dizer que ele foi escrito “em vasconço e numa algaravia ininteligível”, motivo pelo qual sugeriu que ele fosse reenviado ao autor, sem despacho da censura, para que ele o recriasse “em língua vernácula”.³⁸ No caso de *Por causa de uma carta*, o censor sublinhou que o que mais lhe causara “desgosto” foi a lembrança que o texto lhe trouxe de outra comédia, e por isto se perguntava: “Por que não havia S. S. de escrever uma ideia toda sua? Por que não afastou da imaginação ao traçar o plano de seu trabalho, as peripécias da conhecida comédia – *Não sou ciumento?* Não é cópia, é verdade; há diferenças, [...] mas a pontos de contato afeiam seu trabalho [...]”.³⁹ Vê-se, assim, que embora reconhecesse que *Por causa de uma carta* não era uma cópia fiel da tal comédia, este censor centrava sua avaliação no que considerava negativo nas imitações deixando transparecer o incômodo que peças como esta lhe provocavam.

Por fim, duas outras considerações em relação à expressão “Por causa” devem ser feitas. Em primeiro lugar, que ela pode ter sido uma expressão que caiu em domínio público e foi alçada aos tablados. Para esta hipótese nos baseamos nos versinhos de Antônio Januário da Silva reproduzidos no início deste artigo. “Há alguma diferença?” foi uma expressão que ganhou consagração pública e transformou-se em bordão utilizado em diferentes ocasiões para servir a variados propósitos, reais ou fictícios, nos meses iniciais do ano de 1887. De um deles nos informa um incidente relatado no *Diário de Notícias* ocorrido na Rua da Ajuda envolvendo um grupo de indivíduos e um passante. Este último teria sido abordado por um do grupo que, sem maiores explicações, lançou-lhe a pergunta “Há alguma diferença?”, dando-lhe “em seguida uma bofetada e evadindo-se”. O agredido fez queixa ao subdelegado

quaisquer escritos ou estampas que tivessem sido produzidos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros enquanto estes viverem e dez anos depois de sua morte se deixarem herdeiros”.

³⁵ BDLB, CDB, I-08, 017, 037.

³⁶ BDLB, CDB, I-08, 017, 012.

³⁷ BDLB, CDB, I-08, 018, 010.

³⁸ BDLB, CDB, I-08, 020, 044.

³⁹ BDLB, CDB, I-08, 019, 034. Grifo no original.

do distrito de São José, que “providenciou a respeito não desmanchando [a diferença], se é que diferença houve”.⁴⁰ Esta expressão também serviu para fazer propaganda, como a da Casa do Corsário, que dela utilizou-se para chamar a atenção de seus clientes para a diferença entre os preços de suas mercadorias e as de seus concorrentes.⁴¹ Ela ainda inspirou a composição de um “fadinho” que foi tocado no teatro Santana⁴² e duas polcas, uma denominada *Há alguma diferença?*, de Teófilo José Matos, e outra, *Se há, desmancha-se!*, de Clarimundo M. da Silva.⁴³ No ano de 1887, por fim, *Há alguma diferença!* foi o título utilizado para uma revista de ano escrita em parceria por Augusto Fábregas e Bento Lisboa.⁴⁴ O que procuramos sugerir, aqui, é que esta popularidade alcançada por algumas palavras, expressões ou bordões, típicos da oralidade, pode ter incentivado os dramaturgos a utilizá-las nos seus textos embora aos olhos do pesquisador de hoje elas tenham um sentido opaco.

E, em segundo lugar, que localizamos também um romance folhetim que utilizou a expressão “Por causa”, no seu título - *Por causa de uma cabeça de peixe* - de autoria de alguém que utilizou o pseudônimo Alarico, publicado no hebdomadário *A Comédia Social*.⁴⁵ Este fato nos indica que as trocas que se davam entre música e teatro, também se davam entre teatro e imprensa, o que nos direciona a outra palavra: “Mistérios”.

Tabela 3- “Mistérios”

Título	Autor/Tradutor	Ano de encenação	Ano de submissão à censura
Os mistérios de Paris	Joaquim Pereira de Almeida (T)	SD	1851
Os mistérios de Londres	Paul Féval TNI	SD	1852
Os mistérios da regência	NI	SD	1857
Os mistérios de uma família	Carlos Antônio Lopes	SD	1854
Mistérios de Lisboa	Camilo Castelo Brando	SD	s/d
Mistérios de Nova York	Genaro Ponte e Sousa	SD	s/d

Fonte: Coleção Conservatório Dramático Brasileiro. ⁴⁶

É sintomático que as peças que traziam a palavra “mistérios” nos títulos tenham sido escritas após a publicação do romance folhetim *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue no Brasil. O caso deste romance é significativo, pois mesmo na Europa ele inspirou uma série de outros após sua publicação exitosa no *Journal des Débats*, entre 1842 e 1843. Sobre este

⁴⁰ *Diário de Notícias*, 29 mar. 1887.

⁴¹ *Diário de Notícias*, 12 mar. 1887.

⁴² *Jornal das Novidades*, 4 fev. 1887. Este “fadinho” foi composto por Abdon Milanez.

⁴³ *Diário de Notícias*, 9 fev. 1887.

⁴⁴ *Diário de Notícias*, 6 mar. 1887.

⁴⁵ *A Comédia Social*, 31 mar. 1870.

⁴⁶ A sigla TNI significa tradutor não identificado. Genaro Ponte e Sousa era paraense e foi advogado, deputado e dramaturgo. O francês Paul Féval foi autor de romances folhetins e o português Camilo Castelo Branco, [romancista](#), [cronista](#), [crítico](#), [dramaturgo](#), [historiador](#), [poeta](#) e [tradutor](#). Não foram localizadas informações sobre Carlos Antônio Lopes e Joaquim Pereira de Almeida.

sucesso, um autor alemão chegou a dizer, em 1884, que “Os *Mistérios* fizeram sensação no mundo e as imitações já se avolumam apressadas”.⁴⁷ De fato, as imitações não demoraram a aparecer, tanto que Paul Féval escreveu *Os Mistérios de Londres* logo ao do término da publicação do folhetim de Sue. Ainda no século XIX, Émile Zola escreveu e publicou *Os Mistérios de Marselha* (1867) e Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz nele se inspiraram para escrever *O Mistério da estrada de Sintra* (1870)⁴⁸.

Chegando ao rodapé do *Jornal do Commercio* em setembro de 1844, em menos de um mês *Os Mistérios de Paris* foi publicado em um volume vendido a mil réis pela livraria J. Villeneuve e Cia. Tamanho foi o sucesso alcançado que a edição se esgotou em pouco mais de uma semana levando à rápida impressão de uma segunda edição.⁴⁹

Mas o impacto e o sucesso provocados por este romance folhetim no Brasil alongaram-se pelo século XIX adentrando pelo seguinte. Em 1847 foi publicado *Os Mistérios do Brasil*; em 1861, *Os Mistérios da Roça*, de Vicente Félix de Castro; em 1855, *Os Mistérios do Prata*, de Joana de Noronha; em 1881, Paulo de Oliveira Marques publicou *Verdadeiros mistérios do Rio de Janeiro*; em 1882, *Os Mistérios do Recife* e em 1891, *Mistérios da rua da Aurora* ambos escritos por Carneiro Villela; *Os Mistérios da Tijuca*, de Aluizio de Azevedo, veio à luz em 1883 e finalmente *Os Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat, em 1922.

A presença da palavra “mistérios” nos títulos da tabela 3 é, sem dúvida, mais um testemunho de que romance folhetim e teatro mantiveram uma estreita relação de troca e cumplicidade tanto no Brasil, quanto em países europeus. *Os Mistérios de Paris*, por exemplo, foi inspirado num melodrama e se transformou em outro melodrama após sua publicação em folhetim. No Brasil, e no sentido inverso, o folhetim *As proezas de Rocambole*, de Ponson du Terrail, inspirou duas peças: uma do ator e empresário Furtado Coelho e outra do Vasques, já aqui várias vezes citado.⁵⁰

De maneira quase que consensual, os pareceres emitidos a algumas das peças que constam da tabela 3, aos quais tivemos acesso, ressaltaram ser elas peças “monstros”, sem “cenas interessantes” ou “diálogos bem sustentados”, mas que num teatro atrairia a atenção de muita gente.⁵¹ Houve um censor que afirmou serem elas composições sem qualidade literária e repletas de inverosimilhanças, que converteriam o teatro “em Palácio de Morfeu”

⁴⁷ Estas palavras foram escritas por Max Stirner no seu *Textos dispersos*, publicados originalmente em 1844, na *Gazeta Mensal* de Berlim. O texto original encontra-se disponível na *Revista Verve*, n. 3, 2003.

⁴⁸ Romance publicado no *Diário de Notícias*, de Lisboa, entre julho e setembro de 1870. A primeira versão em livro é de 1884.

⁴⁹ *Jornal do Commercio*, 1 out. 1844.

⁵⁰ A esta vai-e-vem incessante entre palco e página impressa, Marlyse Meyer denominou “estética do ir e vir”. (MEYER, 1996, p. 40)

⁵¹ BDLB, CDB –I- 08,07,075. Parecer a *Os Mistérios de Paris*.

⁵², e outro que chegou a dizer que o único merecimento do texto que analisara era a “ausência de tudo que caracteriza um drama”. ⁵³

As avaliações contidas nestes pareceres nos remetem a dois pontos. O primeiro deles, que o gênero dramático utilizado nas peças da tabela 3, não foi a cena cômica, mas o drama, provavelmente porque no movimento de transposição da página impressa para o palco, os autores mantiveram os “ingredientes” que garantiram o sucesso do folhetim, cujos procedimentos eram, como observou Marlyse Meyer, bastante similares aos do melodrama, tais como os “temas da heroína cuja vida está ameaçada, do rapto de crianças, do protetor desconhecido e misterioso, os perigos constantes, os vilões. É a parafernália dos castelos, cavernas, subterrâneos [...]”. (MEYER, 1996, p. 60)

No Brasil, dramas e melodramas já eram, nesta ocasião, considerados formas teatrais ultrapassadas além de reputadas empecilhos ao surgimento de uma dramaturgia que se pretendia nacional e almejava-se emergisse de padrões estéticos considerados portadores de valor artístico.

Como decorrência deste pouco apreço, o teatro São Pedro de Alcântara, reduto do drama e do melodrama, passou a sofrer ataques contínuos da crítica, assim como o ator João Caetano, seu empresário, que foi acusado de continuar investindo num repertório antigo, que não contribuía para o aprimoramento da cena brasileira. Em função destas particularidades, as alegadas má qualidade literária, inverosimilhanças e incapacidade intelectual das audiências, apontadas pelos censores nos pareceres anteriormente citados, tornam-se compreensíveis, pois expressam as convicções de indivíduos que avaliavam o teatro romântico a partir das concepções próprias ao realismo. ⁵⁴

E um segundo ponto é que algumas destas peças foram traduções, como *Os Mistérios de Paris* e *Os Mistérios de Londres*. Sabe-se que o repertório musicado francês foi paulatinamente introduzido no Rio a partir da década de 1840, quando a cidade recebeu a visita da *troupe* do Mr. Ernest (que se apresentou no Rio entre 1840 e 1843) e, no ano de 1846, a do Mr. Levasseur. (LEVIN, 2014, p.302-303) Inicialmente foram tradutores e imitadores portugueses que possibilitaram o acesso das audiências fluminenses a textos escritos por dramaturgos estrangeiros, mas não demorou muito para que as traduções passassem a ser assinadas por brasileiros. O trabalho dos tradutores foi muito criticado por contemporâneos e considerado um elemento que reforçava a onipresença europeia no contexto teatral brasileiro. Nos pareceres emitidos como censor do Conservatório, por exemplo, Machado de Assis denunciou o que considerou um “pecado” recorrente das traduções - o mimetismo e a

⁵² BDLB, CDB -I – 08,09,002. Parecer a *Os Mistérios de Londres*.

⁵³ BDLB, CDB -I – 08,09,065. Parecer a *Os Mistérios de uma família*.

⁵⁴ Avaliação similar das plateias foi feita pelo censor que analisou Por causa de um bilhete Considerando-a uma peça sem “predicados literários” o censor diria, porém, acreditar que não faltaria “teatro ou teatrinho” que se dispusesse encená-la para agradar ao “insulso paladar das turbas, amigas de (sic) e chocharrices”. BNRJ, CDB, I-08,021-007. Parecer a *Por causa de um bilhete*.

ausência de reflexão sobre o texto -, o que o levou a chamar o tradutor de “criado de servir” de “iguarias” estranhas ao “paladar” brasileiro. (ASSIS, 1953, p. 18)

A despeito da rejeição da crítica, é inegável que nesta difusão de repertórios teatrais e transferências culturais estabelecidos entre diferentes países (YON, 2014) coube aos tradutores o papel de mediadores que contribuíram para a concretização dos trânsitos culturais intensificados pela disseminação do teatro musicado.

À guisa de considerações finais

No início deste artigo observamos que, do nosso ponto de vista, ao participarem deste jogo dialógico entre títulos de peças, os dramaturgos pareciam procurar estabelecer uma interação mais estreita entre palavra, produtor, intérprete e receptor. A documentação analisada nos permite afirmar que esta não é uma hipótese improvável e, simultaneamente, que este jogo de perguntas e respostas apresenta muitas similaridades com o “sistema telefônico” analisado por Carlos Sandroni para polcas e lundus e ambos a algo que Roberto Ventura chamou atenção no seu *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. Nesta obra, Ventura observou que as polêmicas literárias travadas no Brasil Oitocentista incorporaram a forma dialógica dos desafios da poesia popular na qual prevalece um padrão que ele denominou “reflexivo”, e se manifestou em diferentes setores da sociedade tais como a política partidária e parlamentar, as lutas entre oligarquias e as relações entre homens livres (VENTURA, 1991, p. 146-148) e, poderíamos acrescentar, na música e no teatro.

Neste último caso, as inovações introduzidas pelo teatro musicado, que chegaram da Europa, foram resignificadas e adequadas a formas já conhecidas – como os desafios -, o que lhes revestiu de uma certa “cor local”. Ou, dito com outras palavras,

Ao beberem numa tradição cultural rica e diversificada, tomando-a como base de apoio para seu processo criativo, esses dramaturgos acabaram por construir um modelo próprio de dramaturgia, celebrando a diferenciação entre o teatro que se produzia no Brasil e aquele gerado em outros países [...] (SOUZA, 2002, p. 197).

Das palavras que constam dos títulos das peças aqui elencadas e analisadas na medida em que as fontes nos permitiram, algumas parecem ter um significado mais claro, como “Mistérios”. Outras, como “Senhor” ou “Por causa”, parecem não dizer nada ou pouca coisa, pelo menos aos olhos de hoje, mas o fato de terem inspirado tantas composições indicam, no mínimo, que elas caíram no agrado público provavelmente por terem um sentido marcadamente popular naquele contexto. Mas todas elas, como procuramos mostrar, contribuíram para dar corpo a uma prática na qual ombreavam-se o oral e o escrito, a tradição e a modernidade, que teve seu auge nos anos 1870 e tendeu a ir paulatinamente desaparecendo na década seguinte, a do “reinado” de outro gênero do teatro musicado: a revista de ano.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1953. v. 30.
- BASTOS, Antônio de Souza. *Carteira do artista*. Lisboa: Bertrand, 1898.
- CUNHA, Maria Clementina P. da. De sambas e passarinhos: As claves do tempo nas canções de Sinhô. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de; PEREIRA, Leonardo Affonso de M (Org.). *História em cousas miúdas*. Campinas: Unicamp, 2005.
- EL FAR, Alessandra, *Páginas de Sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no séc. XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- LEVIN, Orna M. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa M. *A circulação transatlântica de impressos – Conexões*. Campinas: Unicamp, 2014.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PENA, Martins. *Semana Lírica*. Rio de Janeiro: INL, 1965.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SARCEY, Francisque. *Quarante ans du théâtre*. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques e Littéraires, 1900.

SILVA, Ermínia Silva. *As Múltiplas Linguagens na Teatralidade Circense: Benjamim de Oliveira e o Circo-teatro no Brasil*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Unicamp, 2002.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Decepções de um aprendiz de dramaturgo: Machado de Assis e suas primeiras incursões no teatro. *Asas da Palavra Revista de Letras*, Manaus, v. 11, n. 24, 2008.

VASQUES, Francisco Correa. *A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia de Azeredo Leite, 1862.

VASQUES, Francisco Correa. *O Sr. Joaquim da Costa Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia J.J. da Rocha, 1860.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

YON, Jean-Claude. A ópera buffa de Offenbach: algumas pistas para o estudo da circulação mundial de um repertório no século XIX. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa M. *A circulação transatlântica de impressos – Conexões*. Campinas: Unicamp, 2014.

Recebido em 02/12/2016

Aprovado em 26/06/2107