

# TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)





O TÃO ALMEJADO ‘TEATRO NACIONAL’:  
RIO DE JANEIRO, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

*Raquel Barroso Silva*<sup>1</sup>  
*Universidade Federal de Juiz de Fora*

Após a montagem da opereta<sup>2</sup> *Orphéaux Enfers* (1858), em Paris, por Jacques Offenbach, não demorou muito até que o gênero teatral francês, bem como suas ‘francesas’, chegassem ao Império do Brasil somando sucesso e escândalo no polêmico Teatro Alcazar Lírico, no Rio de Janeiro. Não tardou também para que um talentoso homem do teatro, o ator, autor e empresário Francisco Corrêa Vasques, percebesse a potencialidade do gênero e fizesse uma espécie de ‘paródia da paródia’ escrevendo *Orfeu na Roça*, em 1868<sup>3</sup>, atingindo a surpreendente marca de mais de 400 representações e consagrando, no Brasil, o chamado ‘teatro ligeiro’.

As paródias, assim como as cenas cômicas<sup>4</sup>, revistas de ano, mágicas<sup>5</sup>, circos<sup>6</sup> e operetas eram consideradas gêneros dramáticos meno-

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), sob orientação da Professora Dr.<sup>a</sup> Silvana Mota Barbosa. Bolsista CAPES/DS.

<sup>2</sup> «A opereta [ou opereta-bufa] caracteriza-se por ser uma forma de ópera popular, mas que, diferentemente desta, não teve origem nobre, mas a partir dos espetáculos de feira. Conta uma história leve e bem humorada através de canções» (Mencarelli, 1999, p. 56).

<sup>3</sup> Prado, 1999.

<sup>4</sup> As cenas cômicas eram geralmente apresentadas por um só ator, «escrita em versos, com partes faladas e cantadas, tinha espírito satírico, paródico, burlesco e

res, também conhecidos como ligeiros, alegres ou musicados. Devido ao seu forte apelo a recursos farsescos, linguagem chula, elementos ‘imorais’ e falta de originalidade, não poderiam, segundo o pensamento mais comum entre os letrados, fazer parte da dramaturgia nacional, mesmo que fossem escritas em língua nativa.

A discussão que envolvia a produção letrada nacional não era nova no alvorecer da década de 1870. Debates e conflitos suscitados no contexto da Independência, no início do século XIX, já deixavam transparecer o desejo de se constituir uma identidade nacional brasileira via produção letrada. A inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, com o apoio do Estado Monárquico, marcou o início de um projeto de homogeneização da escrita de uma história que se denominaria nacional. O objetivo fundamental da criação de um lugar institucionalizado para a produção historiográfica nacional era auxiliar na construção de uma nacionalidade como maneira de fortalecer o Estado.

Se a língua não foi entre nós uma marca exclusiva de brasilidade, a literatura, por seu turno, deveria se transformar em um símbolo de nosso diferencial nacionalista. Homens de letras de diferentes partes do Império preocuparam-se em fazer, fundar, resgatar ou criar um teatro genuinamente nacional. Primeiramente, os românticos —como Gonçalves de Magalhães, com a tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*— consideraram-se fundadores da dramaturgia brasileira. Mais tarde, no início da segunda metade do século, literatos-dramaturgos influenciados pela estética realista, cujo nome mais conhecido é José

crítico, abordando temas os mais variados, tanto os de natureza social, ligados aos costumes da época, quanto os políticos» (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 74).

<sup>5</sup> As mágicas eram peças nas quais predominava o apelo ao maravilhoso, com luxuoso aparato cênico e figurino, recheadas de truques e surpresas. O enredo é simples, girando em torno de personagens fantasiosos ou sobrenaturais, como fadas, duendes e diabos. Há forte presença da música e da dança. No que tange aos números musicais, assemelham-se às operetas (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 175).

<sup>6</sup> No século XIX, apresentações circenses foram realizadas em diferentes espaços, como palcos de teatro em modelo italiano, pavilhões ou palcos móveis. O espetáculo contava com uma enorme gama de atrações acrobatas, saltadores, animais ferozes, pantomimas, apresentações equestres e prestidigitadores estavam entre as principais. Sobre o circo-teatro no século XIX ver Silva, 2007.

de Alencar<sup>7</sup>, acreditaram que, preenchendo o recém criado Teatro Ginásio Dramático com peças 'civilizadas', 'respeitáveis' e de alto valor estético, elevariam o gosto do público, que aprenderia então a discernir entre o teatro bom e o ruim. Além disso, esperava-se que composições de qualidade contribuíssem para incentivar e influenciar positivamente uma nova geração de dramaturgos que passaria, por sua vez, a contribuir para a cena nacional. Contudo, essa tentativa de construção de uma dramaturgia 'nacional', através das comédias realistas, ou dramas de casaca<sup>8</sup>, também parece ter fracassado. Apesar de constituir-se de peças escritas por brasileiros, com o passar do tempo, o repertório do Ginásio Dramático contou com uma ampla heterogeneidade de estéticas e gêneros, misturando traços românticos, a dramas, burletas e farsas<sup>9</sup>. Segundo João Roberto Faria, as apresentações de *O cativo Moral*, de Aquiles Varejão, em 1864, fecharam um período bastante fértil de nossa produção teatral:

A partir de então, a seriedade do drama de casaca foi substituída pela descontração do gênero ligeiro: Dumas Filho cedeu lugar a Offenbach e a cena nacional foi inundada por *vaudevilles* e operetas francesas, geralmente desprovidos de qualidades literárias. Para a intelectualidade da Corte, a situação do teatro Brasileiro era deplorável<sup>10</sup>.

Dessa maneira, nem mesmo a criação de um Conservatório Dramático Brasileiro, objetivando incentivar a produção dramaturgica nacional; mediante, entre outras coisas, o estabelecimento de uma crítica literária regular, pôde modificar o quadro de desvalorização crescente daquilo que muitos almejavam ser 'Teatro Nacional'. Embora a associação, criada em 1843, tenha sobrevivido até a última década do século XIX, com um intervalo de sete anos entre 1864 e

<sup>7</sup> Algumas peças de inspiração realista escritas por José de Alencar foram: *O Rio de Janeiro Verso e Reverso* (1857); *O Demônio Familiar* (1857); *O Crédito* (1857); *Asas de Um Anjo* (1858); *Mãe* (1860); *O que é Casamento?* (1861), ver Faria, 1987.

<sup>8</sup> «Denominação dada às peças que surgiram depois do Romantismo, por causa das roupas usadas em cena. Se nos dramas históricos românticos, eram absolutamente necessários os figurinos de época, porque as ações situavam-se no passado; nos dramas de casaca, ao contrário, os artistas trajavam-se como os espectadores da platéia, uma vez que a ação dramática situava-se no presente» (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 116).

<sup>9</sup> Faria, 1993; Souza, 2002 e 2007.

<sup>10</sup> Faria, 1987, p. 137.

1871, ela, em nenhum momento, logrou exercer o papel a que tinha se proposto em sua criação. Por diversos motivos que não convém por hora enumerar, o Conservatório restringiu-se á censura prévia das peças teatrais apresentadas nos teatros da Corte, pautando-se, na maioria das vezes, por critérios morais, políticos e religiosos em detrimento dos critérios estético-literários<sup>11</sup>.

#### TEATRO LIGEIRO E MUSICADO X 'TEATRO NACIONAL'

Apesar de o teatro ligeiro ser considerado um gênero menor, a recente historiografia teatral<sup>12</sup> é unânime em reconhecer que sua consolidação foi responsável por um impulso na vida teatral do Rio de Janeiro. Decorreu de seu advento um florescimento de textos, ampliação de público, surgimento de novas companhias e proliferação das casas de espetáculo. Debruçando-se sobre o estudo do teatro ligeiro e musicado do período, em especial sobre aqueles profissionais que, além dos dramaturgos, também faziam o teatro, a nova historiografia veio preencher uma lacuna deixada por outra mais tradicional<sup>13</sup> que priorizou o texto e suas qualidades estético-literárias. Por isso essa historiografia mais antiga explorou, com menos intensidade, o período em que o teatro ligeiro vigorou no Brasil. Afinal, o texto perdeu espaço para outros elementos componentes do espetáculo como mú-

<sup>11</sup> Souza, 2002.

<sup>12</sup> Nos últimos anos, historiadores como Fernando Antônio Mencarelli e Silvia Cristina Martins de Souza têm se debruçado sobre o teatro das últimas décadas do Século XIX. Quanto ao primeiro, sua pesquisa resultou em trabalhos como: *A Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo* (Mencarelli, 1999) e *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)* (Mencarelli, 2003). Já Silvia Cristina Martins de Souza é autora de *As noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte, 1832-1868* (Souza, 2002) e *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura* (Souza, 2010).

<sup>13</sup> O que chamo de historiografia tradicional é aquela que surge na segunda metade do século XX, principalmente a partir dos trabalhos de Sábato Magaldi (1997) e Décio de Almeida Prado (1999). Prado sintetiza em *História Concisa do Teatro Brasileiro* (Prado, 1999) ideias trabalhadas em três obras anteriores: *Teatro de Anchieta a Alencar*, *O Drama Romântico Brasileiro* e *Seres Coisas e Lugares*. O livro de Magaldi (1997), por sua vez, que teve sua primeira edição em 1962, também se propõe a um completo levantamento da atividade cênica brasileira, desde o teatro Jesuíta. Ambos são trabalhos de fôlego e leituras imprescindíveis àqueles que pretendem estudar o teatro brasileiro.

sica, dança, aparato cênico, figurino, maquinaria, empatia da plateia pelo ator, etc.

Dessa forma, a hegemonia do teatro ligeiro nas últimas décadas do oitocentos, passou a ser compreendida como uma importante chave para se refletir a respeito da história social da cultura no Rio de Janeiro da virada do século. Contudo, é importante lembrar que mesmo depois do advento dos gêneros alegres, alguns homens e mulheres continuaram lutando, através de ações concretas, por um 'Teatro Nacional' —de fundo moralizante, assunto nacional e centrado no texto, como principal elemento do espetáculo. Esses ainda não ganharam a merecida atenção por parte da historiografia.

É preciso compreender melhor o papel de cada um dos elementos responsáveis pela existência/insistência de um teatro 'originalmente nacional' e de pretensões estéticas mais amplas —dramaturgos, críticos, empresários das companhias teatrais e plateia— no período de consolidação do teatro ligeiro no Brasil (1868-1908). O que pretendo demonstrar é que os interesses econômicos não justificavam todas as ações deste 'mercado cultural'. Parte delas, mesmo que em menor escala, priorizou outros objetivos como a transmissão de valores nacionalistas, moralizantes, políticos e/ou culturais.

Escrevendo, representando, ou debruçando-se sobre a avaliação crítica de peças originais brasileiras, literatos e empresários procuraram, no concorrido 'mercado cultural' da Corte, algum espaço para o que, segundo eles, era o 'Teatro Nacional'. Fizeram-no buscando conciliar a comercialidade do produto aos valores artísticos e nacionalistas.

Ao público eram atribuídas a falta de gosto e a ignorância, já que dava noites de enchentes a qualquer paródia caricata e 'noites de vazantes' às peças nacionais de pretensões literárias maiores. Todavia, não devemos ignorar que essa plateia era formada por uma gama heterogênea de indivíduos —que iam de escravos até a família real— certamente não poderiam ser uníssonos em suas preferências no palco.

#### DRAMATURGOS, COMPANHIAS, PÚBLICO E CRÍTICA TEATRAL

As décadas que margeiam a virada do século XIX para o XX foram marcadas, nos principais centros urbanos brasileiros, por uma ampliação e valorização do espaço público, o que culminou, por

exemplo, em movimentos como o republicanismo e o abolicionismo<sup>14</sup>. Esse novo espaço permitiu que letrados, fossem eles ‘carpinteiros teatrais’<sup>15</sup> ou ‘homens de letras’, pudessem expressar e divulgar suas ideias através do exercício da literatura. A participação da plateia, companhias e críticos nesse processo pode nos auxiliar na compreensão do projeto político, cultural, social e/ou ideológico compartilhado por esses cultores do ‘Teatro Nacional’.

Cada um desses personagens da vida cultural da corte —dramaturgos, companhias, público e crítica teatral— demonstraram, de alguma forma, que, apesar da invasão e sucesso que o teatro musicado havia alcançado, almejavam e tentavam contribuir para que peças originais, escritas por autores nacionais, ocupassem os palcos. Nos limites deste artigo, pretendo demonstrar tal afirmação usando como exemplo o mais respeitado comediógrafo e a maior associação dramática daquele período: Joaquim José da França Junior e a Companhia Phênix Dramática.

O que se entendia por ‘dramaturgia nacional’ naquele período, abarcava, de maneira geral, o drama e a comédia de costumes, sendo essa o gênero teatral explorado por Joaquim José da França Junior. Esse dramaturgo contribuiu para a cena nacional com mais de duas dezenas de comédias de um ou mais atos, sempre tentando combinar a variada gama de exigências que cerceavam os dramaturgos do período: o gosto do público, a censura, a executoriedade da produção e a opinião da crítica. França Junior começou a escrever para o teatro quando ainda era estudante de direito em São Paulo, na década de 1860. No início da década seguinte, 1870, já residente no Rio de Janeiro, ganhou popularidade com as comédias que teve representadas no palco do Teatro Phênix Dramática. Contudo foi na década de 1880 que surpreendeu o Rio de Janeiro conseguindo até 50 noites de enchesse consecutivas, no teatro Recreio Dramático com suas mais famosas comédias: *Como se Fazia um Deputado* (1882), *Caiu o Ministério* (1882) e *As Doutoradas* (1889).

Abrindo mão de representarem uma lucrativa revista de ano ou uma pomposa mágica para arriscarem-se a colocar em cena alguma peça original brasileira, a maioria das companhias teatrais deram sua contribuição aos escritores nacionais. Não só àqueles mais conheci-

<sup>14</sup> Mello, 2007.

<sup>15</sup> Escritores sem formação ou renome no mundo letrado (Souza, 2010).

dos, como França Junior e Joaquim Manuel de Macedo, mas a outros bem menos populares como Joaquim Garcia Pires de Almeida<sup>16</sup>. As peças originais brasileiras, quando bem recebidas, atingiam uma média de parcas quinze apresentações, as já citadas 50 representações obtidas por França Junior foi mérito exclusivo desse autor.

A Companhia Phênix Dramática foi uma das mais importantes empresas teatrais deste período. Suas apresentações se davam no teatro de mesmo nome, Phênix Dramática, antigo teatro Eldorado, à Rua da Ajuda, com capacidade aproximada para 860 lugares<sup>17</sup>. A companhia surgiu em 1868, quando o grande cômico Francisco Corrêa Vasques empresariou alguns atores, em parte remanescentes da Companhia de Joaquim Heleodoro dos Santos. Dois anos depois, o empresário Jacinto Heller tomou frente à Phênix, que contava, além do próprio Vasques, com atores como Júlia Heller, Guilherme de Aguiar, Mattos, Rose Villiot e Delmary. Foi na Phênix que o teatro musicado e ligeiro explodiu, fazendo forte concorrência aos demais teatros da Corte. Por isso a companhia geralmente é lembrada como a grande responsável pela degradação do teatro do finais da década de 1860. Contudo verifica-se que, especialmente nos anos iniciais da existência da mesma, foram apresentados nos palcos da Phênix — mesmo ao lado de operetas e paródias— dramas e comédias originais brasileiras. Em 1869, a companhia chegou a ser elogiada pela imprensa por sua iniciativa em reagir à 'degradação da cena' que então se verificava<sup>18</sup>.

Entre os originais brasileiros que ganharam seus palcos nos três primeiros anos de existência da companhia podemos citar: *Os Anjos do Fogo* (1868) de Joaquim Garcia Pires de Almeida; *História de uma Moça Rica* (1868), de Pinheiro Guimarães (1868); *Romance de uma Velha* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo; *Amor com Amor se Paga* (1870), *Defeito de Família* (1870), *Direito por Linhas Tortas* (1870), *Maldita Parentela* (1871), *O Tipo Brasileiro* (1871), *A Lotação dos Bondes* (1871) e *Três Candidatos* (1871), de França Junior. Tendo desapareci-

<sup>16</sup> Joaquim Garcia Pires de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, em dezembro de 1844, foi jornalista, dramaturgo e poeta, entre suas peças mais famosas estão *Anjos do Fogo* e a tradução de *Rocambole*, romance de Ponson Du Terrail. Morreu aos 28 anos, em março de 1873 (Blake, 1898, p. 139).

<sup>17</sup> Mencarelli, 2003, p. 25.

<sup>18</sup> O artigo ao qual me refiro foi publicado na revista ilustrada *A Vida Fluminense* (A., *Acerca dos Teatros*).

do somente em 1893, a Phênix se tornou uma das companhias teatrais de maior duração na Corte.

O público também demonstrava seu apoio ou repúdio às composições nacionais. Sua preferência, geralmente, era contabilizada por meio do número de representações que as composições atingiam. Por isso, na maioria das vezes, foi apontado pela crítica e pela historiografia como o culpado pela degradação vivida pelo teatro no Rio de Janeiro. «Que o mal vem do público, não se pode contestar» dizia o folhetinista do jornal *A Nação*, em agosto de 1872<sup>19</sup>. Todavia a opinião do público também pode revelar-se de outra forma, menos quantitativa, em discussões, comentários, sugestões e críticas publicadas, por exemplo, nas seções «a pedidos» dos jornais, geralmente de maneira individual<sup>20</sup>. Esses pequenos textos extraídos dos jornais do período, mesmo que, muitas vezes, constituíssem matérias pagas e encomendadas, revelam os anseios de muitos espectadores que, apesar de engrossar as fileiras das operetas, mágicas e paródias, eram saudosos de um teatro ‘escola de costumes’ como fora idealizado pelos realistas.

Durante as temporadas de peças originais, independente de sua qualidade estética, não é difícil encontrar artigos de espectadores apoiando a iniciativa dos empresários e autores. J. J. da Cunha Vieira Souto assina um desses artigos. Após enumerar qualidades e vários defeitos do drama *Os Anjos do Fogo*, de Joaquim Pires de Almeida, termina o artigo revelando claramente as motivações que o levaram a escrevê-lo.

Não somos critico [sic], nem temos essa pretensão. O sentimento do patriotismo impeliu-nos a soltar estas poucas palavras, como uma animação ao novo dramaturgo, em cuja estreia se nota muito trabalho e muita força de vontade, e nos tempos que correm os dramaturgos são mui raros, para que deixemos de saudar o Sr. Joaquim Pires de Almeida<sup>21</sup>.

O mesmo verifica-se em comédias de França Junior que foram encenadas pela companhia Phênix. Logo após a estreia da comédia

<sup>19</sup> Argesilão, *Folhetim da Nação*.

<sup>20</sup> Também havia formas coletivas de manifestação das plateias por meio dos jornais, como foi o caso do Teatro São Januário. O público deste Teatro era formado, em sua maioria, por caixeiros. Esses trabalhadores do comércio chegaram a publicar notas nos jornais pedindo que se representasse esta ou aquela peça de sua predileção, prometendo em troca aos empresários, noites de «enchentes» (Souza, 2010).

<sup>21</sup> Souto, *Publicações a pedidos. Os Anjos do Fogo*.

em quatro atos *Direito por Linhas Tortas*, de França Junior, o Jornal do Comércio trouxe um artigo intitulado 'Aos pais de Família' assinado por 'Admirador'. O artigo recomendava a comédia de França Junior «a todos aqueles que pretendem inculcar no ânimo de suas famílias o horror dos males que ultimamente se tem desenvolvido em nossa sociedade»<sup>22</sup> por identificar, na mesma, um teor moralizante e civilizador que há muito não se via nas peças apresentadas na Corte.

O anônimo faz uma pequena síntese do enredo moralizador da comédia. Segundo ele, mulheres movidas pelo luxo, atraídas pela moda, bailes e passeios acabam por fazer seus maridos fugirem de casa. Ao fim, arrependem-se e compreendem que a única maneira de recuperarem verdadeiramente seus maridos e a paz doméstica seria por meio da brandura e do afeto. Ao fim do artigo, percebemos o que parte do público fluminense esperava dos autores de comédias de costumes nacionais: «Esperamos que o Sr. Dr. França Junior continuará com sua inteligência reconhecida a dar-nos quadros tão perfeitos de nossos costumes, castigando, fazendo rir, os vícios que infelizmente a falta de educação tem deixado progredir»<sup>23</sup>.

A imprensa diária, por sua vez, servia, de maneira geral, como uma espécie de *foyer*, sala onde os espectadores trocavam opiniões a respeito das peças durante seus intervalos. Além dos comentários de indivíduos, anônimos ou não, que publicavam suas opiniões sobre as peças nos jornais, os críticos teatrais possuíam um espaço regular reservado, como a coluna «Theatros e...» da *Gazeta de Notícias*, ou a coluna «Diversões» d'*O Paiz*. Esses homens de letras eram convidados às estreias daquela 'quadra' teatral com o compromisso de, nos dias seguintes, publicarem um resumo crítico, levando em conta a apresentação como um todo — texto, desempenho dos atores, qualidade da montagem, reação do público, etc. A crítica jornalística, além de avaliativa, era também descritiva, o que nos permite conhecer um pouco do enredo de muitos textos teatrais aos quais não temos acesso atualmente porque seus originais se perderam com o tempo, como é o caso do drama *Anjos do Fogo*, anteriormente citado<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Admirador, *Aos Pais de Família*.

<sup>23</sup> Admirador, *Aos Pais de Família*.

<sup>24</sup> O resumo do enredo de *Anjos do Fogo* foi publicado na revista *A Vida Fluminense*, 31, 1868, pp. 362-363.

Os gêneros populares que pareciam tanto agradarem ao público foram recebidos pela crítica teatral do período geralmente com grande pesar. Haviam reconhecido ali um período de decadência, ou até de inexistência, de um teatro nacional. Mas, a uma parte da crítica, pode ser atribuído também um outro papel que vai além do lamento constante pela situação do teatro. Esse, mais positivo, é o de incentivadora da produção nacional. Esse papel pode ser facilmente encontrado nas críticas feitas às comédias de França Junior.

Assim como os espectadores, os críticos também destacaram as qualidades moralizadoras das comédias de França Junior. Vale lembrar que as comédias desse dramaturgo, apesar de envoltas por ironia e crítica social, estavam muito distantes daquelas comédias realistas que pensavam o teatro como ‘escola de costumes’, tais como as de José de Alencar. Suas comédias tinham muitos elementos daquele teatro alegre e musicado que ocupava quase todos os palcos da Corte, no momento. Peças entremeadas com modinhas, lundus, cenas de pancadarias e sedução ajudaram a levar o público às noites em que se fez apresentar no Phênix. Mas não foram essas características que o redator da Gazetilha, do Jornal do Comércio, procurou ressaltar em seu artigo a respeito da comédia *Direito por Linhas Tortas*:

Direito por Linhas Tortas é o título de uma engraçada comédia atualmente em cena neste teatro e de que é autor o Sr. Dr. França Junior. Comédia de costumes brasileiros, ela castiga ao mesmo tempo vícios e defeitos que são de todas as sociedades, porque são da humanidade<sup>25</sup>.

Observa-se que, em lugar de destacar as características da comédia que se identificavam com o teatro alegre e musicado, o redator usa o espaço do jornal, tão importante à publicidade da peça, para fazer uma aproximação da mesma às comédias realistas que ‘castigavam fazendo rir’, no começo da década de 1860. Quando a Companhia Phênix levou ao palco *O Tipo Brasileiro*, do mesmo autor, as mesmas qualidades são ressaltadas pelo redator da revista *A Vida Fluminense*:

O Tipo Brasileiro de França Junior é uma verdadeira comédia. Simples no entrecho, apurada na linguagem, moralíssima no fundo, castiga

<sup>25</sup> *Phênix Dramática. Jornal do Comércio*, 11 out. 1870, p. 2.

fazendo rir e é tão preche de verdades, que mais se assemelha a uma lição ao povo, do que a uma simples produção jocosa<sup>26</sup>.

É possível observar, por meio de alguns exemplos retirados da imprensa do Rio de Janeiro; que, em um período considerado como de 'degradação' da atividade dramática brasileira existiu, mesmo que em pequena escala, um esforço contínuo por parte desses quatro personagens forjadores do 'Teatro Nacional' na Corte — dramaturgos, empresários, crítica e público<sup>27</sup>.

Dessa forma procurei demonstrar que, em um momento no qual muitos já consideravam ser o 'Teatro Nacional' uma batalha perdida, existiram autores que tentaram escrever 'peças originais' e empresários que, mesmo sabendo do risco financeiro que envolvia a execução dessas produções, encenaram tais peças. Também foi visível o esforço para a valorização e divulgação dessas produções por parte de alguns críticos da imprensa diária. Quanto ao público, se ninguém ignora que, quantitativamente, ele prestigiou o teatro ligeiro, o circo e as companhias estrangeiras, vez ou outra, ele também se inseriu no debate a respeito do 'Teatro Nacional', por meio de publicações 'a pedidos' nos jornais. Observando as opiniões dessa plateia como grupo de indivíduos diferentes, e não como uma massa homogênea, contabilizada pela venda de ingressos, é possível observar aspectos menos uníssonos a respeito de sua preferência.

#### BIBLIOGRAFIA

*A Vida Fluminense*, 31, 1868, pp. 362-363.

A de A., *Acerca dos Teatros*. *A Vida Fluminense*, 84, Rio de Janeiro, 7 ago. 1869, pp. 1037-1040.

A de C., *A Vida Fluminense*, 174, Rio de Janeiro, 29 abr. 1871, p. 550.

Admirador, «Aos Pais de Família», *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1870, p. 1.

<sup>26</sup> A de C., *A Vida Fluminense*, 174, 29 abr. 1871, p. 550.

<sup>27</sup> Ao considerar o papel dos empresários, dramaturgos, críticos e público na constituição de um 'Teatro Nacional' tal qual conceberam à época, não descarto a participação de inúmeros outros elementos constitutivos do mundo teatral do século XIX que intervieram neste processo. Entre esses elementos se encontram, desde a variada gama de profissionais do teatro (pontos, contra-regras, cenógrafos, maestros, costureiras, etc.), passando pela participação da polícia e dos órgãos de censura das peças, até o papel do governo imperial, e mais tarde, republicano, no incentivo às artes do espetáculo e à literatura no período.

- Argesilão, «Folhetim da Nação», *A Nação*, Rio de Janeiro, ano I, num. 40, 19 ago. 1872, p. 1.
- Blake, A. V. A. S., *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1898, disponível em: <http://archive.org/stream/diccionariobibl07blakgoog#page/n146/mode/2up> [acesso em 17 jul. 2012].
- Candido, A., *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo, Ed. Martins, 1964.
- Faria, J. R., *José de Alencar e o Teatro*, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 2001.
- Guinsburg, J., Faria, J. R. e Lima, M. A. (orgs.), *Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos*, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- Magaldi, S., *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Global, 1997.
- Mello, M. T. C., *A República Consentida: cultura democrática e científica do final do Império*, Rio de Janeiro, Editora FGV/Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (Edur), 2007.
- Mencarelli, F. A., *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Tese de doutoramento, IFCH-UNICAMP, Orientador: Maria Clementina Pereira da Cunha, Campinas, 2003.
- *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da UNICAMP/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- Paixão, M., *Espírito alheio*, São Paulo, C. Teixeira & C. Ed., 1916.
- *O Theatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Moderna, 1936.
- Phênix Dramática. Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 out. 1870, p. 2.
- Prado, D. de A., *História Concisa do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Silva, E., *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade no Brasil*, São Paulo, Altana, 2007.
- Silva, R. B., *Ecos Fluminenses: França Junior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*, Dissertação de Mestrado, ICH-Universidade Federal de Juiz de Fora, PPGH, 2011.
- Souza, S. C. M., *As Noites no Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da UNICAMP/CECULT, 2002.
- *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*, Londrina, Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2010.

Souto, J. J. da C. V., «Publicações a pedidos. Os Anjos do Fogo», *Diário do Rio de Janeiro*, 216, 7 ago. de 1868, p. 2.