

Este exemplar corresponde à
redação final da Tese defendida
e aprovada pela Comissão julgadora
em 17.09.93.



NOITES CIRCENSES
Espetáculos de circo e teatro em
Minas Gerais no século XIX

Regina Horta Duarte

Ao meu pai,

com quem partilho , desde a
infância, o fascínio pelo circo e
suas emoções.

À minha mãe,

que me ensinou a alegria de rir e
cantar.

Ao Tom,

amor de toda uma vida, companheiro
de todas as horas.

ÍNDICE

	Página
AGRADECIMENTOS	IV
INTRODUÇÃO	VI
INVASÕES	1
1. SALTIMBANCOS	5
I - Vagas	6
1.1 - Chegam os artistas	6
1.2 - Nômades	14
II - Esquadrinhamentos	20
1.3 - Espaços	20
1.4 - Mapas	33
1.5 - Quantidades	44
1.6 - Limites	49
1.7 - Disciplinas	57
1.8 - Sedentarismos	66
1.9 - Catequese	74
III - Fragmentações	78
1.10 - Ciganos	78
1.11 - Fugas	87
1.12 - Sedições	93
1.13 - Mineiridades	101
1.14 - Memórias	110
2. CIVILIZADORES	116
I - Cenas	117
2.1 - Atores	117
2.2 - Párias	120
2.3 - Ídolos	129
II - Nacionalizações	139
2.4 - Palcos Civilizadores	139
2.5 - Educadores	150

2.6 - Representações	155
2.7 - Verossimilhanças	162
2.8 - Platéias	169
2.9 - Sociabilidades	181
2.10 -Censuras	189
III - Improvisos	197
2.11 -Amadores	198
2.12 -Benefícios	204
3 - BÁRBAROS	213
I - Risos e Surpresas	214
3.1 - Ensaios	214
3.2 - Ilusões	217
3.3 - Artíficos	229
3.4 - Círculos	233
3.5 - Cavalinhos	242
3.6 - Desafios	248
3.7 - Contorções	256
3.8 - Pancadarias	261
II - Lágrimas e Suspiros	270
3.9 - Circos-Teatro	270
3.10 -Melodramas	276
3.11 -Sentidos	287
3.12 -Movimentações	293
3.13 -Temas	298
3.14 -Sonhos	304
BREVES CONSIDERAÇÕES	308
ANEXOS	311
BIBLIOGRAFIA	404

AGRADECIMENTOS

Ao encerrar o presente trabalho, não posso deixar de registrar a satisfação de perceber como várias pessoas estiveram ao meu lado, ao longo desses últimos anos.

Alcir Lenharo acompanhou-me, mais uma vez, nessa trajetória. Sua orientação séria, constante, crítica e construtiva apresentou-se como mais um motivo para que eu admirasse sua competência e profissionalismo. O carinho e a amizade existente entre nós constituíram, sem dúvida, os melhores momentos de nossa convivência.

Agradeço aos professores Edgar de Decca e Margareth Rago, de quem fui aluna nos cursos de doutorado e a Maria Stella M. Brescianni e Jorge Coli, membros da minha banca de qualificação. Meus colegas ofereceram uma profícua convivência intelectual. Durval fascinou-me com sua inteligência brilhante e sua simpatia.

Nathália Helena Alem, Janete Flor de Maio Fonseca e Helvécio Crua, meus alunos, ajudaram cuidadosamente na coleta e organização das fontes.

Nina Rosa ouviu-me acerca de tudo: paixões, fraquezas, trabalho, ambiguidades, esperanças, desejos. Junto a ela aprendi a viver, com alegria, a multiplicidade e a riqueza das minhas histórias.

Agradeço a todos os colegas da UFMG. Pelo apoio especial, destaco os nomes de Eliana, Sheila, Lucília, Betânia, Douglas e Carla.

Carmem Ferolla apresentou valiosas sugestões para a redação final. Ana Elizabeth Rocha colaborou no árduo trabalho de digitação. Aos funcionários do Arquivo Público Mineiro e da

Biblioteca Pública de Minas Gerais agradeço a solicitude presente no eficiente atendimento.

Guydo, Pedro, Vera, Mônica, meus irmãos, ofereceram-me, como sempre, seu afeto e solidariedade. Paulo permanece inesquecível. Thiago, Bárbara, Daniel, Guydo, Carolina e Jéssica crescem em beleza e juventude. Meus pais, com seu afeto e solidariedade, deram-me mais uma lição de vida. Tom: norte, sul, leste, oeste.

Antônio, grande presente da vida, trouxe-me seu sorriso repleto de doçura e seu olhar ávido de conquistas.

Finalmente, agradeço a todos os artistas que, com seu trabalho, despertam, em nossas vidas, uma imensidade de sonhos e desejos.

INTRODUÇÃO

A intensa movimentação em torno de espetáculos de teatro e de circo, nas Minas Gerais do século XIX, apresenta-se surpreendente aos olhos do historiador, tantas vezes acostumado a valorizar somente o brilho da sociedade mineira em épocas anteriores. A fachada de riqueza garantida pelas atividades em torno da exploração do ouro parece contrastar com a imagem de uma Província estagnada e empobrecida, voltada para a subsistência e eminentemente rural, na qual uma vida de espetáculos frequentes aparece como improvável.

Assim como a historiografia das últimas décadas vem contestando tanto a imagem de opulência das Minas setecentistas,¹ quanto a idéia de uma economia decadente ao longo do século XIX,² torna-se necessário avaliar a vida cultural oitocentista. Esta, certamente, não foi inexpressiva. Os espetáculos de teatro e circo constituem um dos importantes momentos dessa vida cultural, dada sua frequência (pois os espetáculos aconteciam regularmente), sua amplitude (atingindo um grande número de cidades e vilas em diferentes regiões da Província) e sua

1. SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro - a pobreza mineira do século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

2. LENHARO, Alcir. As Tropas da Moderação - o abastecimento da Corte na formação política do Brasil. 1808-1842. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.

LIBBY, Douglas C. Transformação e Trabalho em uma Economia Escravista - Minas Gerais no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS, Roberto. Growing in Silence - the slave economy of nineteenth century, Minas Gerais, Brazil. Tese de Doutorado apresentada à Vanderblit University, 1980.

SLENES, Robert. Os múltiplos de porcos e diamantes: a economia escravista de Minas Gerais no século XIX. Cadernos IFCH-UNICAMP, 17, jun 1985.

influência no cotidiano dos habitantes de diversas localidades mineiras.

O caráter marcante desses espetáculos no dia a dia da população mineira expressa-se já numa das principais fontes utilizadas nesse trabalho. São inúmeros os relatos de memorialistas, ao se recordarem de sua infância ou juventude nas mais diversas cidades mineiras, do frenesi desencadeado pela atividade de companhias teatrais ou circenses.

A frequência das notícias e anúncios em jornais apresenta-se como mais um fator para a avaliação da ressonância desses espetáculos. A chegada das companhias, o teor de suas apresentações, o sucesso ou fracasso entre o público e a crítica e os detalhes das noites de diversão ocupavam uma parte significativa das páginas dos periódicos da época. Mais do que um mero documento a mostrar as reações, os jornais se apresentam como um dos momentos dos espetáculos. Os cartazes e programas publicados em suas páginas, anunciando a breve chegada de companhias, a crítica incentivadora de opiniões e comportamentos, os comentários de diversos tipos: todos esses discursos são parte integrante da experiência vivida, pelos habitantes da cidade, em torno das apresentações.

Além dessas, outras fontes constituíram-se como monumentos essenciais construídos pela sociedade da época: relatos de viajantes, leis regulamentadoras dos espetáculos, obras sobre o teatro escritas no século XIX e, acompanhando nossa reflexão sobre as Minas Gerais do século XIX, os relatórios dos presidentes da Província e a legislação mineira do período.

Palco dos espetáculos sobre os quais esse trabalho se detém,

Minas Gerais ocupa parte de nossas reflexões, juntamente com a história da sociedade oitocentista: Aqui, procuramos dialogar com a historiografia relativa ao período. Interessou-nos, especificamente, uma vertente de análise cuja abordagem privilegia o enfoque das relações entre a vida política e a sociedade do século XIX. Tais discussões apresentaram-se importantes para nós, à medida que nossas principais fontes, no estudo da Província de Minas, consistiram em relatórios de presidentes e no corpo de leis em vigor. Preocupados em construir uma história da sociedade mineira, o caminho desbravado por alguns trabalhos foi essencial para a viabilização de nossa pesquisa. Certamente, a própria relevância com que essa documentação se impôs é expressiva das especificidades históricas daqueles momentos, nos quais a vida política ganhou um papel destacado.

Uma importante vertente de análise, informada pela perspectiva da formação de uma sociedade de classes, trouxe valiosas discussões acerca das estratégias e da constituição de uma elite burguesa, no âmbito das lutas sociais. Atuando no sentido de forjar instituições governamentais defensoras de seus interesses, essa elite formulou, ao longo do processo de sua constituição, uma gama de discursos e decisões políticas legitimadas por saberes administrativos de cunho racional e impessoal. Aqui, o Estado Imperial é analisado enquanto um Estado liberal e supervisor das relações sociais, com o abandono das visões do liberalismo no Brasil como um ideário "importado" e

"fora do lugar".¹ A elite, através de sua atuação, apresentou o exercício governamental como expressão de uma administração racional e voltada para todo o País e não como um projeto particular. Coube à essa historiografia trabalhar tais falas "não como dados informativos, mas como problemas a serem desvendados", considerando-as enquanto práticas políticas em vez de vê-las como mero reflexo delas.

Na compreensão da trajetória - ambígua, contraditória e fragmentada - do liberalismo no Brasil, tais análises exploram os conflitos intra-elite. O estudo de Maria Sylvia de C. Franco, em especial, dimensiona os obstáculos encontrados na efetivação dos projetos de burocratização. Ao pesquisar a vida dos homens pobres livres na sociedade escravocrata, explicita os limites da interferência das instituições governamentais no dia a dia daqueles homens, dada a permanência das redes de relações pessoais e do tráfico de influências. A dominação pessoal se ergue como o mais poderoso impedimento à implantação de um Estado moderno e mesmo de uma identidade de classe, já que o fazendeiro, "fechado em sua propriedade (...) não pode ultrapassá-la e alcançar as raízes de seu grupo".²

A ênfase à questão da formação de um Estado Nacional marca,

-
1. BRESCIANI, Maria Stella Martins. Liberalismo: ideologia e controle social - um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910. São Paulo, Departamento de História da Universidade de São Paulo, 1976. Tese de Doutorado.
FRANCO, Maria Sylvia de C. Homens Livres na Ordem Escravocrata. 2. ed. São Paulo: Ática, 1974.
MARSON, Isabel A. O Império do Progresso - a Revolução Praieira. São Paulo, Brasiliense, 1985.

2. FRANCO, Maria Sylvia de C. op. cit., p. 155.

de forma diferenciada, a obra O Tempo Saquarema.¹ Utilizando o conceito gramsciano de partido para explicar como a elite saquarema se relacionou com o Estado e o conceito thompsoniano de classe social para lidar com o processo de formação dessa elite, o autor nos oferece uma visão das estratégias dos "fundadores do Império". Delineando a imagem de uma sociedade orientada para a centralização e hierarquização, o texto privilegia a idéia de um controle social globalizante, esboçado e alcançado pelos saquaremas.

Na análise de um controle social extensivo, temos ainda alguns trabalhos que enfocam os saberes médicos e psiquiátricos em suas interferências nas relações de poder vividas em variadas instituições do Império, como escolas, quartéis, prisões, hospitais, etc.² Na análise da constituição de saberes enquanto prática social, os autores estabelecem uma rica relação entre as idéias e a política "não em termos de exterioridade ou de justaposição, mas de imanência".

Em nosso estudo, afiguraram-se como essenciais as considerações de um Estado Imperial caracterizado por um liberalismo historicamente específico e a percepção de como os saberes racionais foram construídos no seio das lutas travadas na sociedade oitocentista. Entretanto, apesar das diferenças significativas entre todos os autores citados, percebemos um ponto comum entre eles, presente nas análises centradas na

1. MATTOS, Ilmar R. de. O Tempo Saquarema. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990.

2. MACHADO, Roberto et al. A Danação da Norma. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

COSTA, Jurandir Freire. Ordem Médica e Norma Familiar. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

formação de um Estado Nacional e/ou de uma sociedade de classes. A ênfase à visão de um Estado liberal, presente em Bresciani, Marson e M. Sylvia Franco, permitiu-nos fugir à idéia de contralização e ao perigo de superdimensionar a eficácia da atuação da elite, em que não há espaço para a compreensão dos conflitos sociais e das ambiguidades em curso. Por outro lado, a análise da constituição de uma sociedade de classes não se mostrou suficiente para pensarmos os artistas nômades que perambulavam pela Minas Gerais do século XIX.

Nesse momento, lembraríamos a análise de Maria Odila L. S. Dias sobre as mulheres instaladas "nas fímbrias do sistema", na qual se constata não serem os eventos políticos nem os marcos de reformas institucionais que definem sua história.¹ A dificuldade de aplicar esquemas explicativos à história da sociedade brasileira se explicita ainda na obra Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda. Apesar de apresentar-se como uma busca de origens, este trabalho mostra a fragmentação e a multiplicidade do processo histórico brasileiro, marcado pela "desrazão" característica do "espírito de aventura" predominante.²

Em nossas tentativas de construir um caminho específico na elaboração do presente trabalho, privilegiamos as lutas sociais sem nos atermos ao conceito de classes. Quanto à análise do Estado, tornou-se evidente para nós, através da noção de

1. DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Quotidiano e Poder - em São Paulo no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1984.

2. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

Voltaremos, adiante, a discutir o "espírito de aventura".

governamentalidade,¹ ter a sociedade oitocentista vivido momentos de governamentalização do Estado e não, como muitas vezes se descreveu (como nos parece ser o caso da obra de Ilmar - Mattos) de estatização da sociedade. Compreender as falas políticas como enunciadas em um Estado que se governamentalizava tornou-se um de nossos principais esforços. Nesse ponto, os trabalhos de Freire e Costa - apesar de pecarem pelo reducionismo de afirmações tais como a medicina ser "um instrumento técnico-científico a serviço, direta ou indiretamente do Estado" - ajudou-nos na compreensão de um dos momentos da governamentalização do Estado Imperial, em que a população aparece como problema a ser resolvido e enigma a ser decifrado.

A partir dessas considerações, buscamos, em nossa análise da sociedade mineira, respeitar as particularidades impossíveis de ser remetidas a modelos explicativos gerais. Aqui, encontra-se o terreno da narrativa, "que tem o poder de ser o todo dessas partes, sem totalizá-las, a unidade de todas essas partes, sem unificá-las."²

Além da governamentalidade, a idéia de sedentarização da sociedade permeou nossas análises sobre as Minas do século XIX. As noções de Giles Deleuze e Félix Guattari sobre a forma-Estado como sobrecodificadora de práticas dominantes em uma sociedade e instauradora de movimentos de sedentarização afiguraram-se aqui como valiosos auxiliares. A definição do nomadismo como estranho à forma-Estado apresentou-se-nos definitivamente ao situarmos os

1.FOUCAULT, Michel. A Governamentalidade. In: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 277 a 293.

2.DELEUZE, Giles. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p.170.

artistas enquanto nômades e apontarmos a sedentarização vivida pela sociedade mineira nos anos enfocados no presente trabalho. Sem tornar-se um modelo explicativo imóvel, tais conceitos constituíram-se em um dos pontos percorridos entre os trajetos de nossa pesquisa.¹ Preocupamo-nos, principalmente, em evidenciar alguns elementos fragmentadores e desafiadores da sedentarização e fixidez em avanço, no período em questão. Aqui situamos as movimentações nômades de índios, ciganos, vagabundos, bandidos e, o que é de nosso particular interesse, artistas ambulantes.

O período histórico estudado é o século XIX. Destacaremos dois marcos principais. O primeiro deles, 1838, traz as evidências do surgimento de discursos dirigidos ao teatro no sentido de criar um espaço de difusão de ideais civilizadores, além de um novo papel do ator na sociedade. É a data da apresentação, pelo lendário João Caetano, das peças, vitoriosas em uma concurso de textos de autores brasileiros, de Gonçalves de Magalhães (Antônio José ou O Poeta e a Inquisição) e de Martins Pena (O Juiz de Paz da Roça). Estenderemos nossa análise até a passagem do século, quando o cinematógrafo passa a fascinar o público das cidades mineiras, para o desgosto e depauperamento das companhias de teatro e circo.

No primeiro capítulo, enfocaremos a sociedade mineira do século XIX, a partir da hipótese da existência de um movimento de sedentarização e fixação, no qual vários grupos nômades aparecem contrariamente. Longe de ser uma sociedade homogênea, há fragmentações, movimentos contraditórios e deslocados a impedir a

1. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1980.
DELEUZE, G. A Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 1975.

construção de uma história totalizante.

O segundo capítulo aborda o teatro em Minas, mostrando a explosão de discursos que buscavam racionalizá-lo e instrumentalizá-lo enquanto difusor de hábitos civilizados. Entretanto, várias manifestações trazem os limites da eficácia dessa atuação e o teatro aparece em sua criatividade desafiadora.

O circo é o objeto do terceiro capítulo. Visto apenas como diversão ingênua, escapa de se tornar um alvo dos discursos racionalizadores da época. Aparece em seu descomprometimento com o real e o verossímil, em sua barbárie e em seu nomadismo.

Ao elegermos um tema de pesquisa relativo à vida cultural do século XIX, encontramos um amplo terreno repleto de estudos recentes de importantes historiadores.

Na grande maioria dos casos, a dedicação aos trabalhos referentes à cultura nasce do fascínio pela "cultura popular", num intenso diálogo com a antropologia. Escutando atentamente os discursos dirigidos ao debate de culturas exóticas ao olhar europeu, os historiadores passam a criticar as limitações de enfoques interessados apenas na cultura das elites, em detrimento de outras camadas sociais. Desta forma, os contatos interdisciplinares em direção à antropologia nascem selados às análises da "cultura popular", termo que passa a ser larga e intensamente utilizado em uma vasta historiografia.

Frente ao perigo da construção de análises simplistas que separassem, num raciocínio dicotômico, de um lado o povo e a cultura popular e, de outro, a elite e a cultura erudita, várias propostas se impuseram. Sem pretender esgotar tal discussão, esboçaremos aqui algumas observações importantes para a escolha

dos caminhos trilhados no presente trabalho, cuja proposta é abordar um tema da história cultural.

Uma valiosa tentativa de superar o dualismo cultura popular/cultura erudita foi empreendida por Carlo Ginsburg em várias de suas obras. Recuperando as idéias de M. Bakhtin sobre a circularidade das culturas, defende a influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a das classes dominantes como caminho para a reconstrução de fragmentos da primeira. Entretanto, acreditamos que o referido autor não logrou libertar-se do esquema popular/erudito, ao analisar o caso Menocchio, que ele mesmo alerta não ser um camponês típico, racionalizando todas as suas atitudes a partir do delineamento dos limites de seu tempo e classe. Tais fatores encerrariam os homens numa "jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicional de cada um".¹ Apesar de reconhecer um caráter indecifrável da cultura camponesa, Ginsburg acaba interpretando a trajetória do moleiro a partir de uma lógica racional, enquadrando-o em esquemas explicativos próprios de uma cultura erudita. As singularidades de Menocchio restam banalizadas ao serem remetidas e reinseridas em um contexto.² Não há, aqui, lugar para a imprevisibilidade.

1. GINSBURG, Carlo. O Queijo e os Vermes. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 27.

2. "Menocchio quer romper os limites que o seu lugar impunha, ele não quer representar sua classe, ele quer fugir desta representação, ele quer romper com ela. Por isso, ao reinseri-lo na classe, como seu representante, Ginsburg termina por fazer aquilo que o discurso inquisitorial e seu aparato punitivo tentou fazer, ou seja, fazer Menocchio reconhecer o seu "lugar" e a ele retornar".

ALBUQUERQUE JR., Durval M. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. Resgate, 2. Campinas; Papyrus, 1991, p. 50.

Ao explicitar a vertente antropológica à qual se filia, Peter Burke inaugura outra tentativa de fugir aos perigos presentes no estudo da "cultura popular", propondo a idéia da biculturalidade.¹ Entretanto, o autor simplesmente passa do dualismo cultura popular/erudita a um outro que contrapõe pequena/grande tradição. Apesar de alardear a análise de várias subculturas - o que traria à cultura popular a marca da heterogeneidade e da diversidade - o autor persegue um elemento unificador e homogeneizador na delimitação de um repertório comum. Enfatizando a importância do estudo da cultura popular, não disfarça seu grande desprezo por ela, apontando-a como incapaz de conceber mundos sociais alternativos e pobre em imaginação. A cultura popular só lhe parece interessante nos momentos em que é invadida pela "grande tradição". Reforçadora das tramas de dominação em que se encontra presa, a cultura popular acaba tendo a função, nas suas variadas manifestações, de servir como válvula de segurança, numa liberação passageira, preventiva de contestações mais efetivas. Mais uma vez, não há lugar para o inesperado.

Nos dois casos citados, a atribuição de um contato entre duas vertentes culturais, previamente separadas, não impede que prevaleça uma análise referenciada em uma lógica estranha às

1. BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

manifestações estudadas.¹

As reflexões de Natalie Davis trazem ricas perspectivas, mesmo mantendo as preocupações em delimitar as manifestações culturais a partir da sua consideração enquanto populares e de sua contextualização a partir de aspectos econômicos e políticos.² Apesar de considerar a utilização dos "recursos físicos, sociais e culturais disponíveis para resistir e sobreviver", a autora abre a perspectiva do novo, da extrapolação do existente. A ênfase ao social é outro interessante caminho desbravado no estudo da cultura. Entretanto, permanece a dicotomia dada na separação entre culturas do povo/cultura da elite e, principalmente, a necessidade de uma explicação de todas as manifestações a partir do contexto histórico. A cultura não é estudada em sua dinâmica própria, mas vista através do contexto histórico que a contém e o qual representa.

Frente à explosão de discursos sobre a cultura popular, G. Duby lança um pertinente questionamento. Considerando os múltiplos entrecruzamentos e interferências presentes nas práticas culturais, esse autor sugere que se limitar "à concepção de um confronto de duas classes é, na verdade, estreitar abusivamente o campo de observação e arriscar a empobrecer os

1. Nesse sentido, as definições de cultura popular partem de pressupostos eruditos:

"A partir de que perspectiva falam os historiadores de cultura popular? (...) Não é indiferente assinalar que as noções que serviram para constituir a sua rede de inventário foram todas retiradas das categorias do saber ou, mais amplamente, da cultura "cultura"."

CERTEAU, Michel de & JULIA, D. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, J. (org). a Invenção da Sociedade. Lisboa: Difel, 1989, p. 64.

2. DAVIS, Natalie Z. Culturas do Povo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

resultados desta".¹ Mais adiante, duvida da possibilidade de generalizações, perguntando "o que é o 'povo'?"

Os riscos das aproximações com a antropologia foram avaliados por Jacques Le Goff. Se por um lado esse contato trouxe a riqueza do encontro com a diferença, por outro lado há o perigo representado pela força, presente no pensamento antropológico, das concepções unificadas das sociedades humanas e até do conceito de homem.² Acreditamos que as marcas dessa lógica unificadora e ávida por continuidades não deixa de estar fortemente presentes nas idéias de "cultura popular" e de "povo".³

Apesar de apontar tais riscos, Le Goff acaba por aproveitar as possibilidades abertas pela antropologia e utilizar o termo "popular". Entretanto, suas análises trazem um dado que nos parece valioso. Ao estudar uma festividade comemorativa de São Marcelo, cujo maior milagre foi submeter um terrível dragão que aterrorizava os habitantes de Paris, nota a diversidade do espírito dos participantes. Enquanto para o grosso do clero o emblema era o bispo vencedor do dragão, grande parte das pessoas saudavam a fera numa atitude curiosa. Percebendo uma lógica diferente da mentalidade cristã, o autor fala de um "pensamento

1. DUBY, G. Problemas e Métodos em História Cultural. In: Idade Média, Idade dos Homens. São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 142.

2. LE GOFF, J. Para um Novo Conceito de Idade Média. Lisboa: Estampa, 1980, p. 11.

3. Vejamos a seguinte afirmação de Ginsburg:
"Menocchio está inserido numa tênue, sinuosa, porém muito nítida linha de desenvolvimento que chega até nós". op. cit., p. 34.

selvagem", no qual predomina uma lógica ambígua. Nela, o dragão não é bom nem mau, assustador ou manso. Sua derrota é motivo de brincadeiras, sem que se lhe deseje a morte. Nas procissões, construía-se um dragão de palha, em cuja goela se atiravam frutas e bolos.

É o destaque dessa lógica ambígua que faz de Le Goff um autor diferenciado entre os estudiosos da "cultura popular". Aqui, a recuperação de Bakhtin¹ pode ser feita de uma forma diferente da de Ginsburg. O autor russo ressalta, com insistência, a ambiguidade da cultura grotesca. Mais do que a separação de uma cultura popular, nota-se a existência de manifestações seguidoras de uma lógica específica, marcada pela contradição e ambiguidade, que o pensamento racional não logra abarcar sem reduzir. Tal lógica pode permear uma festa de rua ou uma obra erudita como a de Rabelais.

Nesse ponto, tentaremos nos situar. Ao nos debruçarmos sobre a vida dos espetáculos de teatro e circo em Minas Gerais no século XIX, não perseguiremos a delimitação de manifestações sejam populares, sejam eruditas. Sem desejarmos configurar culturas próprias de uma camada ou classe social, dedicaremos nossa atenção a manifestações portadoras, em nosso entendimento, de uma lógica diferente das noções racionalizantes, valorizadoras de espetáculos verossímeis e representativos de um real. Existem, nos espetáculos de teatro e circo, perspectivas em que predominam a ambiguidade e o descomprometimento com os esquemas racionais.

Aplicar modelos explicativos de contextualização seria

1. BAKHTIN, M. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB, 1987.

perder a riqueza e a criatividade dessas manifestações. Aqui, indaga o leitor: qual o sentido da ênfase à análise da sociedade mineira, presente no primeiro capítulo?

Responderemos ao leitor antecipadamente. Acreditamos que nossa dedicação à história mineira não se dirigiu à contextualização das manifestações culturais abordadas. Antes, mostramos que o teatro e, em especial, o circo, constituem elementos descompassados com o movimento de sedentarização dominante nas relações sociais. O momento histórico não os esgota, mas percebemos a contra-mão em que se situam. Também não aparecem como resistência à sedentarização, o que levaria à possibilidade de serem compreendidos através dela, mas surgem externos a ela, instaurando uma intensa criatividade e explosões de desejos. O enfoque da sociedade mineira não visa, portanto, mostrar a previsibilidade daquelas manifestações, mas justamente evidenciar o inesperado de suas criações.

É a este ponto que queremos chegar. O recurso ao contexto traz o perigo do historiador desprezar uma valiosa lição da história e da vida: a impossibilidade da razão abarcar tudo, da explicação exaustiva e completa. Há o novo, o inusitado, o inexplicável a nos surpreender. Se o historiador lida com a vida, lida também com o desejo. E esse pulsar não pode ser limitado às amarras da razão.

INVASÕES

Nas narrativas mitológicas da Grécia Antiga, a chegada do deus Dionísio a uma cidade é sempre um acontecimento peculiar, desencadeador das mais diversas conseqüências.

O fato de vir de outras paragens já tem, em si, um significado especial. Apesar de ser uma divindade autenticamente helênica, presente no panteão olímpico desde o período micênico, Dionísio é um deus estrangeiro. Nômade por excelência, nunca se sente em casa. Em cada cidade grega, ele é um deus que vem de fora, "vem de outro lugar".¹ Não se contesta sua origem grega: ele é estrangeiro, sem ser bárbaro. Sua máscara expressa sua natureza epifânica, oscilante entre a ausência e a presença. Seu espaço organiza-se não pelos lugares onde se fixa, mas pelos itinerários que percorre, ao longo de sua atividade ambulante.

A entrada de Dionísio na cidade gera expectativas quanto aos fatos surpreendentes que daí poderão advir. Como deus migrante, tem direito às epidemias, nome dado a certos rituais de sacrifício. Mas o que ocorre, a partir de sua chegada, poderia ser analisado através da noção atual de epidemia, ou seja, "doença que surge rápida num lugar e acomete simultaneamente grande número de pessoas".² Suas passagens são narradas como

1. DETIENNE, Marcel. Dionísio a Céu Aberto. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 19.

Ver também:

TRABULSI, José Antônio Dabdab. O Dionisismo e a Grécia. Teses e Controvérsias. In: Anais do I Simpósio Nacional de História Antiga. João Pessoa, João Pessoa, 1984, p. 135-145

GRIMAL, Pierre. verbete Dionísio. Diccionario de Mitologia Griega y Romana. Barcelona: Paidós. 1984, p. 139-141.

2. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s/d.]

eventos ruidosos, conflituosos, que despertam fúria e transtornam o cotidiano dos habitantes das localidades atingidas.

A ameaça à estabilidade, implícita na presença de Dionísio, manifesta-se já na sua personalidade ambígua e fragmentada. Esse deus traz em si, fundidas, categorias representadas, em geral, como opostas. Ele é masculino, mas seu traje e seus cabelos são próprios de uma mulher. Ele une o jovem e o velho, que participam com o mesmo vigor nos ritos dionisíacos. É próximo e lingüístico, pois "embaralha as fronteiras entre o divino e o humano, o humano e o bestial, o aqui e o Além."¹ Apesar de ser nativo de Tebas, é sempre um estrangeiro. Divindade nova, recém-chegada, porém participante das tradições mais antigas. É furioso como a embriaguês, mas calmo como a sensação despertada pelo uso comedido do vinho. Desperta a selvageria, fazendo com que as pessoas fujam das cidades, abandonem filhos, cônjuges, lares e trabalhos cotidianos, para se refugiarem nos bosques junto a serpentes e crias de outros animais. Ao mesmo tempo, inventa a vinha e o vinho. Sua própria invenção é ambígua: se o vinho puro desperta violentos instintos, nada impede que seja consumido civilizadamente, trazendo alegria, esquecimento da dor e das agruras da vida.

As cidades que se recusam às cerimônias de Dionísio sofrem episódios brutais: mulheres enlouquecidas dilaceram seus filhos, devorando-os; a população masculina entra em um estado de ereção dolorosa e constante. O seu reconhecimento, a aceitação de com ele questionar e suprimir as fronteiras entre deuses, homens e

1. VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Brasiliense, 1991, vol 2, p. 255.

animais, entre sexos, idades e papéis sociais, leva à comunhão com o que é representado geralmente como oposto. Terrível como o vinho, Dionísio pode ser também "infinitamente doce" para quem aceitar seu jogo de fazer surgir, em torno e dentro de cada um, "as múltiplas figuras do Outro".¹

Ao receber Dionísio, a cidade pode passar a viver momentos prazerosos e transformadores. O dionisismo presente na tragédia derrota o pessimismo e os sofrimentos através da afirmação da vida e do prazer eterno da existência, sentidos na abolição dos limites e na restauração de uma unidade social. O indivíduo é arrastado até ser submerso no pleno esquecimento de si mesmo. Cantando e dançando, o homem que participa dos ritos orgiásticos dionisiacos esquece-se de andar e quase salta aos ares, num vôo inimaginável: o "homem se sente deus, sua atitude é tão nobre e plena de êxtase como as dos deuses que avistou em seus sonhos".² Já não é apenas um artista, mas torna-se, ele mesmo, uma obra de arte.

O espetáculo trágico é uma festa dionisiaca. O altar central, dedicado ao deus, não deixa dúvidas acerca disso. O sentimento de embriaguês inscreve-se na própria disposição dos espectadores e do coro: sentados em círculo, equidistantes do local onde atores e coro se misturam e dialogam, os assistentes podem, facilmente, abstrair-se "do conjunto do mundo civilizado ambiente" e abandonar-se "à embriaguês da contemplação,

1. idem, ibidem, p. 279.

2. NIETZSCHE, F. El espíritu de la musica, origen de la tragedia. In: Obras Completas. Buenos Aires-México: Aguilar, 1955, v. 1, p. 63.

figurando-se a si mesmos como um dos personagens do coro".¹ A apresentação assume importantes dimensões à medida que os concursos trágicos reinventam o espaço de uma cidade que "se faz teatro colocando-se a si própria em cena, frente aos seus cidadãos."² Nos dias de concursos trágicos, a cidade se transforma em festa, como se a suave e alegre embriaguês dionisiaca tomasse conta da localidade.

Dionísio, o ambíguo, o estrangeiro, é aquele que traz a vivência do conflito e do fascinante domínio da diferença, transfigurando a existência cotidiana, dissolvendo as certezas aparentemente adquiridas e apagando os limites ilusoriamente fixados.

Evocamos aqui tais imagens e a figura desse deus, ao iniciarmos o presente trabalho. Dedicando-nos ao estudo dos espetáculos de circo e de teatro ambulante, que tiveram como palco a província de Minas Gerais no século XIX, acompanhou-nos a idéia da vinda desses artistas mambembes como uma invasão dionisiaca. Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, detonando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas.

1. idem, ibidem, p. 92.

2. VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P. op. cit., p. 24.

ver também

NIETZSCHE, F. La cultura de los griegos. In: Obras Completas. v. 14, p. 80.

S A L T I M B A N C O S

"No palco, na praça, no circo, num banco de jardim
correndo no escuro, pichado no muro
você vai saber de mim.
Mambembe, cigano,
debaixo da ponte,
cantando,
por baixo da terra,
cantando na boca do povo.
Mendigo, malandro, moleque, molambo,
bem ou mal.
Escravo fugido ou louco varrido,
vou fazer meu festival.
Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante, judeu,
dormindo na estrada,
não é nada, não é nada,
e esse mundo é todo meu."

(Chico Buarque - Mambembe)

I- V A G A S

I.1- Chegam os artistas

A província de Minas foi, no século XIX, um espaço continuamente percorrido por diversos grupos de pessoas. A partir de jornais, livros de memórias, legislações, relatos de viajantes e obras literárias, pode-se observar a movimentação de comerciantes, índios, vagabundos, bandidos, ciganos, viajantes e cientistas de outros países e - o que é o alvo de nossa pesquisa - artistas ambulantes de teatro e circo.

O ir e vir dos artistas não se restringia, certamente, ao território de Minas. Como veremos adiante, muitas companhias vinham de outras províncias, compostas até mesmo por membros de outras nacionalidades. Entretanto, através da documentação mineira podemos percebê-los nesse espaço, em pontos onde esses mambembes se fixam, provisoriamente, entre um trajeto e outro.

Uma questão que se impõe é a de como as cidades visitadas os recebiam. Avelino Fóscolo, mineiro de Sabará, nascido em 1864 e ator mambembe desde o início de sua adolescência, narra, em uma obra literária de caráter auto-biográfico, a entrada da companhia teatral à qual pertencia, na cidade de Sabará. As personagens de **No Circo** voltavam de uma *tournée* pelo norte da província, onde sua miséria aumentara consideravelmente. Sabará tinha fama de possuir público generoso, receptivo às artes. Mesmo assim, a decisão de Moldrini, o diretor da companhia, é de fazer uma viagem preparatória, enviando Ferraz, "homem de lábia para angariar apoio e crédito" e Chagas - personagem alter-ego de Fóscolo -, por possuir ali alguns parentes do ramo paterno. Encontram boa acolhida, chegam outros membros da companhia e

começam os ensaios e apresentações de alguns números e peças teatrais. Após desencadearem conflitos por causa de um envolvimento de Chagas com uma respeitável senhora da sociedade sabarense, saem quase fugidos, endividados e assustados com a hostilidade dos habitantes. Como todos os outros atores da companhia, Chagas é tratado como um estranho, um elemento desestabilizador, em sua cidade natal. Avelino Fóscolo percebe tal condição ao lembrar que "saltimbancos, vivíamos como nômades, ora aqui, ora ali, trabalhando enquanto havia o que sugar, depois fugindo da noite para o dia", deixando para trás credores furiosos e pragas lançadas pelos moradores.¹

Os municípios passam a legislar sobre a frequência dessas companhias, certamente preocupados com o que daí poderia decorrer. Em 1846, as posturas do município de Diamantina afirmavam que nenhum espetáculo poderia ser apresentado sem licença da Câmara, que determinaria um valor a ser pago.² Seguindo o exemplo de Diamantina, vários municípios continuaram controlando as representações a serem realizadas, em décadas posteriores. Em 1875, para citarmos outro exemplo, as posturas de Uberaba estabelecem o valor de 10\$000 para cada noite de espetáculo teatral e 20\$000 para cada noite de cavalinhos ou

1. FOSCOLO, Avelino. No Circo. Folhetim de A Lanterna. São Paulo, out.1913/maio 1914.

Ver também:

DUARTE, Regina Horta. A Imagem Rebelde - a trajetória libertária de Avelino Fóscolo. Campinas: Pontes- Editora UNICAMP, 1991.

2. LEIS Mineiras. Resolução 295, 26-03-1846.

apresentações de ginásticas ou mágicas.¹ Além do interesse financeiro, a administração das cidades visava criar uma obrigatoriedade de licença e permissão para a atuação dos artistas.

Tornou-se prática comum a ida de alguns componentes para avaliar a receptividade. Um antigo morador de Passos, num livro de memórias, remontando à década de 1870, cita a passagem da Cia. Eqüestre Lázaro de Freitas. A chegada da trupe foi precedida da visita de um secretário, que procurou a praça onde se armaria o circo, contratou ajudantes e comprou madeiras para as arquibancadas.² Longe de ser um procedimento isolado, tal prática se repetia em inúmeras cidades mineiras visitadas por diferentes companhias. As notícias sobre a proximidade da chegada de circos de cavalinhos ou de grupos de teatro ambulante enchiam as páginas dos jornais, publicados nas várias cidades, dias ou até mesmo semanas antes do acontecimento. Esses primeiros contatos visavam afastar a desconfiança com que os aguardavam e evitar possíveis conflitos com as autoridades locais e com a população.

Entretanto, as companhias não despertavam apenas temor. Bom Sucesso esperava ardentemente as troupes teatrais, assim como os

1. LEIS Mineiras. Resolução 2202, 29-11-1875, artigo 137. Para mais alguns exemplos, consultar: Posturas da Câmara Municipal de Villa do Presídio (Resol. 643, 14-06-1853, art. 212); Posturas da Câm. Mun. de Villa da Piranga (Res. 786, 31-05-1856, art. 215); Posturas da Câm. Mun. de Itabira (Res. 1166, 04-10-1862, art. 95 e 159); Posturas da Câm. Mun. de São João del Rei (Res. 2074, 18-12-1874, art. 6); Posturas da Câm. Mun. de Sabará (Res. 2113, 09-01-1875, art. 164). Note-se a diversidade dos locais visitados por companhias ambulantes, a ponto de despertar, em vários municípios, medidas regulamentadoras de suas estadas e apresentações.

2. NORONHA, Washington Alvaro de. História de Passos. Passos: Edição Oficial Municipal, 1969. p. 362.

circos. Logo que cessava a estação das chuvas e as estradas tornavam-se transitáveis, a população daquela localidade deleitava-se com os espetáculos.¹ Em Machado, as notícias da proximidade de uma companhia traziam às ruas uma grande movimentação, "não faltando ninguém para dar um palpite qualquer".² Os habitantes de Coqueiral não se entusiasmavam menos: apesar da presença de uma companhia "encher de preocupação as famílias", vibravam desde o anúncio da sua chegada até a sua despedida, quando a cidade "ficava toda envolta em espessa tristeza" pela partida dos artistas "para o mundo largo".³ todas as cidades do interior mineiro, ainda as mais recôndidas, viviam essa expectativa que, segundo um antigo morador de Conceição do Mato Dentro, "passava a fazer parte da vida do povo".⁴

A chegada dos artistas transfigurava o ambiente e o cotidiano das pacatas cidades mineiras. Até cidades mais importantes, como Ouro Preto, viviam fortes emoções com as "tournées" das companhias. "A velha capital estava situada no

-
1. CASTANHEIRA Filho. História de Bom Sucesso. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973. p. 69.
 2. CARVALHO, João Rodrigues. Machado Pitoresco e Crônicas. Pouso Alegre: Tipolitografia Escola Profissional, 1979. p. 46..
 3. ALVARENGA, Otávio J. Terra dos Coqueiros - reminiscências. Coqueiral: [s.n.], 1956. p. 133-134.
 4. COSTA, Joaquim Ribeiro. Conceição do Mato Dentro - fonte da saudade. Belo Horizonte: Itatiaia-MEC, 1975. p. 104.
Sobre tal expectativa frente à aproximação das companhias, ver ainda:
ALARICO. De Quando em Vez... Folha de Barbacena. Barbacena, n. 48, 23-jul-1893, ano I.
PATRÍCIO, Joaquim. Figuras e Fatos do meu Tempo. Belo Horizonte: Bernardo Alvares, 1964. p. 57 (sobre a cidade de Pitangui)
LEÃO, I. Soares. Notas Históricas sobre Guanhães. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1967. p. 312.

interior, com dificuldade de comunicação".¹ A dificuldade de acesso desestimulava as excursões de empresas teatrais maiores e mais sofisticadas. Apesar disso, companhias teatrais visitavam as cidades maiores como Ouro Preto, São João Del Rei, Diamantina e Sabará, entre outras. Estas possuíam edifícios apropriados para as representações, o que constituía um motivo de orgulho intenso. Assim, se qualquer arraial do sertão mineiro contava, a cada ano, com a chegada das companhias de circo, só algumas localidades tinham o privilégio de receber artistas de teatro. Uma vez na cidade, faziam anunciar pelos jornais o elenco de peças a serem levadas à cena. Não deixavam de alardear o nome das pessoas importantes para as quais se haviam apresentado e os elogios que delas teriam recebido. As mulheres bonitas tornavam-se o comentário das rodas masculinas. As peças e o desempenho dos artistas ocupavam parcela significativa dos pequenos jornais locais, alimentando os comentários dos assistentes e os debates entre as diferentes opiniões.²

Os circos, por sua vez, apresentavam-se como diversão garantida, até mesmo nas localidades mais distantes, para onde se dirigiam nas estações de estio.

A armação do circo despertava a curiosidade dos habitantes. Vários dias eram necessários para tal tarefa. Durante esse tempo, os arredores da praça escolhida enchiam-se de crianças maravilhadas e adultos que "ampliavam o tempo de estar na rua,

1. CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. Ouro Preto. Belo Horizonte: {s.n}, 1969. p. 253.

2. Todos esses aspectos aqui rapidamente apresentados serão retomados com maior cuidado nos próximos capítulos.

retardando obrigações domésticas".¹ Os vagarosos carros de bois despejavam os equipamentos, objeto de intensa observação, assim como os recém chegados que, no dizer de um memorialista, eram "homens estranhos que se nos afiguravam como super homens".² Durante o desenrolar dos trabalhos, os curiosos acompanhavam a fixação do mastro "de grande altura e madeira forte", a armação do trapézio através da "carangueja" - barra de madeira fixada perpendicularmente ao mastro, a montagem das arquibancadas, etc.³

Talvez tão excitante quanto a primeira apresentação fosse o "cartaz", nome que se dava ao anúncio da noite de estréia, feito ruidosa e alegremente, pelas casas e ruas. Os artistas iam de casa em casa, de venda em venda, descrevendo o elenco, os números de cavalinhos e cães, o cabrito equilibrista. Ao mesmo tempo, uma pequena banda precedia o palhaço, montado num cavalo ou num burro, assentado de costas para a cabeça do animal. Atrás, as crianças, enlouquecidas, corriam, gritavam e assobiavam enquanto dialogavam com o palhaço:

- Hoje tem espetáculo?
- Tem, sim sinhô!
- Oito horas da noite?
- Tem sim sinhô!
- Viva a rapaziada boa!
- Vivôôô...
- Viva a rapaziada de canela suja!
- Vivôôô...
- E o palhaço, o que é?
- É ladrão de muié!

Sentado ao avesso - contrariando a ordem natural das coisas - ladrão de mulheres, maliciosamente esperto, portanto, e

1. NORONHA, W.A. op. cit., p. 362.

2. ALVARENGA, Otávio J. op. cit., p. 133.

3. COSTA, Joaquim Ribeiro. op. cit., p. 104.

prestigiador dos meninos de canela suja, o palhaço liderava um evento que transfigurava as ruas da cidade. Como afirma um morador de Barbacena, ao recordar-se de sua infância, em meados do século XIX, percorria-se a cidade inteira "nesta orgia de música desordenada, de esgares diabólicos e de vaias da criançada".¹ As crianças participantes da turba garantiam sua entrada gratuita para a estréia. Os meninos de famílias mais abastadas morriam de inveja de tal liberdade, como confessam alguns dos escritores que relatam o "cartaz" em suas memórias. Mas, se participavam menos ativamente, nem por isso vibravam com menor intensidade. A notícia da chegada do circo, ainda que recebida por eles sem tanta alacridade, não se tornava menos excitante. Uma memorialista relembra um episódio de sua infância, ocorrido em meados da década de 80, em Diamantina: tendo seu pai anunciado à mãe que iria levar toda a família ao circo, a menina e sua irmãzinha menor passaram o resto do dia correndo abraçadas, aos pulos, imaginando o espetáculo. Assistem, das janelas da

1. ALARICO. op. cit.

Para relatos sobre o "cartaz" em outras cidades mineiras, consultar:

ARNO, Ciro. Memórias de um Estudante. 2. ed., Belo Horizonte, Olympica: 1906, p. 21

CARVALHO, João Rodrigues. op. cit., p. 46 a 48.

CASTANHEIRA FILHO. op. cit., p. 69.

PATRICIO, Joaquim. op. cit., p. 37.

COSTA, J.R. op. cit., p. 104.

RABELLO, Edésia Correa. Lá em casa era assim... Belo Horizonte: Siderosiana, 1964, p. 20.

LEÃO, I.S. Op. cit., p. 312

ALVARENGA, O. op. cit., p. 133.

Para relatos sobre o cartaz em cidades de outros Estados do País. ver:

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circo. In: Circo - tradição e arte. Rio de Janeiro: MINC/ FUNARTE?INF, 1987, p. 25.

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia e o Circo. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 8.

LARA, Cecília de. De Pirandello a Piolim- Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 113.

casa, à passagem do palhaço pela rua, de sunga de chitão, face pintada, montado no cavalo ao contrário e acompanhado "de uma molecada feia e suja". À noite, ao entrar no circo, a menina mergulha num mágico êxtase, assistindo a tudo emudecida e paralisada. Na hora dos cavalinhos, a visão de Rosinha, a artista, é surpreendente. A pequena assistente não podia aceitar o caráter humano da atriz, que ficava de pé sobre o cavalo, jogando roupas para os lados, pulando, atravessando arcos, com os cabelos ao vento. Confundindo o maiô cor-de-rosa que a atriz usava com sua pele, a menina pergunta à mãe de onde vinha a Rosinha, porque tinha o corpo todo assim rosado e fazia aquelas maravilhas. Quando a mãe lhe explicou que as piruetas da moça eram-lhe ensinadas pelo pai, o diretor do circo, e que ela vestia uma maiô cor-de-rosa, a menina desejou, prontamente, ser como ela, e pediu a seu próprio pai que se tornasse um diretor de circo.¹ Não era menor a alegria de um menino da pacata Coqueiral, que esperava a noite de espetáculo com uma ansiedade enorme e incontida, comparável à "de Fausto a esperar, em seu jardim, Margarida".² Outro, ao lembrar-se da infância em Juiz de Fora, ainda guardava as recomendações do pai que "ficasse muito quietinho, não chorasse e não dormisse" para que pudesse assistir às maravilhas que o circo iria exhibir.³

1. RABELLO, Edésia. op. cit., p. 20.

2. ALVARENGA, O.J. op. cit., p. 134.

3. RAUL. Na Roça, Minas Livre. Juiz de Fora, n. 120, 29-maio-1892, ano II.

Ver ainda:

RESENDE, Francisco de Paulo F. Minhas Recordações. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987. p. 204.

Vistos pelos meninos da época como super-homens ou seres mágicos de pele colorida, os artistas parecem situar-se entre o humano e o divino. Para os adultos, o fascínio é também contagiante. Como veremos, os homens não se preocupavam em disfarçar a paixão despertada pelas atrizes. Os galãs também dominavam a imaginação das recatadas senhoritas e senhoras. Não apenas o espaço físico da cidade era invadido, mas as relações entre os habitantes eram contagiadas pela irreverência e por tudo de diferente que aqueles saltimbancos representavam.

1.2-Nômades

Os leitores da Encyclopedia Popular, volumoso texto publicado na cidade de Campanha em 1879, podiam ler no verbete "agricultura" que o nomadismo era uma prática ultrapassada, própria dos primeiros homens, que com o desenrolar da civilização e da evolução das sociedades havia sido substituída, com crescente progresso, pela vida sedentária.¹ Esse tom pejorativo não era exclusividade da Encyclopedia Popular, mas está presente na grande maioria das referências ao nomadismo no século XIX.

As definições dos nômades em outros dicionários e enciclopédias publicados naquele século trazem a marca da sua rejeição. Vistos a partir do signo da falta e do seu não-ser, os nômades são os que não têm habitação fixa, não deixam traços duradouros de sua existência, não são civilizados. A imagem de povos imaturos e infantilizados ("eternas crianças da natureza") incidia também sobre eles. O importante e enciclopédico Grand

1. VEIGA, Bernardo Saturnino da (org). Encyclopédia Popular. Campanha: Typografia do Monitor Sul Mineiro, 1879. p. 202.

Dictionnaire Universel, organizado por P. Larousse, afirmava ser o nomadismo mais comum nos países quentes e não civilizados. Entretanto, assim que o progresso chegasse a tais regiões, a vida sedentária seria adotada com gratificantes melhorias para toda a população.¹ Além de infantis, os nômades eram apontados como "povos vagabundos" que deixavam sinais de destruição e abandono por onde passavam.²

Talvez o medo dessa possibilidade de destruição e desestabilização trazida pelo nomadismo fosse o ponto central dos argumentos que o combatiam. Estrangeiro, cercado de mistério, o nômade surge à frente da sociedade estabelecida como aquele que "sugere o desconhecido, o proibido, o proscrito". Representante de um outro, emissário de forças desconhecidas e hostis, aquele que vem de longe faz com que cada habitante veja nele o questionamento dos papéis sociais. Apresenta, ainda, facetas

1. Respectivamente:

AINE, Bescherelle. (org). Nouveau Dictionnaire National de la Langue Française. Paris: Garnier, 1887. v.3.

LAROUSSE, Pierre. (org). Grand Dictionnaire Universel. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1865. p. 1068.v. 11.

2. SILVA, Antônio de Moraes. Diccionario da Lingua Portuqueza.

Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.v. 2, p. 345.

O editor desse dicionário era natural do Rio de Janeiro e oferecia seu trabalho "ao muito alto e muito poderoso príncipe regente".

Ver ainda:

ROQUETE, J. I & FONSECA, J. (org.) Diccionario dos Synonymos da Lingua Portuqueza Paris-Lisboa: Aillaud-Bertrand, 1848.

VIEIRA, Dr. Frei Domingos. Thesouro da Lingua Portuquesa. Porto: Editor Ernesto Chardron, 1873. v.4.

ALMEIDA, Francisco de. (org.). Novo Diccionario Universal Portuquês. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmão, 1891.v. 2.

Acreditamos que os conceitos e definições veiculados a partir de dicionários e enciclopédias (e torna-se importante notar aqui que todos os dicionários do século XIX consultados possuem um tom enciclopédico) são significativos de sua época, já que eles tentam apresentar todas as noções correntes sobre cada tema. No caso, as variadas definições do que seja o nomadismo.

estranhas e surpreendentes para os demais. "Se o estrangeiro me causa horror, seria porque de alguma forma somos semelhantes".¹

Percebe-se aqui uma impressão negativa produzida por aquele que está de passagem. Mas, certamente, há uma diversidade de sensações em jogo. Talvez mais do que o horror, as possibilidades que esse outro faz explodir gerem um fascínio quase incontrolável.

Para melhor discutir esse aspecto, torna-se necessário definir qual o conceito de nomadismo que utilizaremos aqui, distanciando-nos das definições que o trataram de forma negativa e evocando positivamente seus caracteres, "seu espaço específico, sua composição própria, que rompe com as linhagens e conjura a forma-Estado".² Deve-se distinguir, inicialmente, nomadismo de migração. O migrante vai de um ponto a outro, mesmo se o local de chegada é inseguro e repleto de imprevistos e incertezas. Para o nômade, o principal não consiste nos espaços onde se fixa temporariamente, mas nos trajetos pelos quais se desloca. Isso não implica que os errantes ignorem os pontos em que se detém, mas estes não constituem o essencial, que é o espaço percorrido.

A seguir, temos a diferença dos respectivos caminhos: Os trajetos dos nômades seguem pistas e percursos cuja função não é a mesma dos caminhos sedentários. Estes distribuem os homens e as coisas num espaço fechado, delimitado, onde cada pessoa e cada

1. WIESEL, Elie. Sociedade estabelecida teme a presença do estrangeiro. Folha de São Paulo. São Paulo, 20-jul-1991, Caderno Especial, p. 23, Planeta em Movimento.

2. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Traité de nomadologie: la machine de guerre. In: Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1980, p. 490.

coisa têm seu lugar próprio. O espaço sedentário é demarcado por muros, recintos fechados e comunicações entre estes recintos.

Os caminhos nômades, ao contrário, distribuem homens e animais por um espaço aberto e indefinido, em um trajeto apenas por traçados que se desmancham e se deslocam à medida que o percurso se esboça.

A conjunção dos aspectos acima abordados leva à definição do nômade a partir do movimento. O migrante deixa um local movido pela insatisfação e sai à procura de outro para nele se estabelecer. O errante é aquele que mantém sua característica essencial, que é a de deslocar-se continuamente. Sua constância no ininterrupto ato de percorrer espaços sem delimitá-los, mas simplesmente localizando-os, distribuindo-se de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, faz do nômade o próprio homem da desterritorialização, deslocando-se numa terra que "tende a devir simples solo ou suporte".¹ Essa lógica passa a conceituar o nomadismo afirmativamente, ou seja, a partir do que ele é, de suas especificidades e singularidades.

Pensemos no significado das palavras vago e vaguear. São palavras que remetem, em geral, à noção de falta. Vago é o que vagueia, o errante. Mas é também o que não tem constância ou estabilidade. É o indeterminado, o confuso, o desordenado, o indeciso. Vaguear é passear ociosamente, vadiar, entregar-se a quimeras ou devaneios.² A partir dessas definições pode-se assumir uma posição que desvalorize o vaguear como algo que

1. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., p. 473.

2. ver FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. op. cit.

necessita ser preenchido, tornando-se determinado, organizado, realista, fixo. A percepção da riqueza dessa a-nexatidão e seu papel criativo, proveniente da quebra de parâmetros dicotômicos entre o exato e o inexato, coloca-nos em outra perspectiva. O vago não é instável por acaso ou azar, mas por características próprias.¹

De acordo com a imagem recuperada através do que produzem e desejam, os nômades podem deixar de ser vistos em esquemas de falta e negação. Aqui podemos reintroduzir os saltimbancos do século XIX e considerá-los em suas significantes e criativas diferenças.

Como vimos, a presença dos artistas errantes nas cidades causava uma série de mudanças em seu cotidiano. Entretanto, se havia o receio, um sentimento inegavelmente presente, havia também o deslumbramento, não menos marcante. Seria muito simples pensar na mera coexistência dessas sensações: medo e fascínio. Mas talvez um outro esquema possa expressar mais adequadamente as relações entre esses nômades e os sedentários: temor e maravilhamento se enredavam nessa trama. Temia-se justamente a

1. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., p. 454 e 455.

Aquí, os autores trabalham com a questão da exatidão na ciência. Seguindo essa linha de raciocínio, grupos que vivenciam experiências nômades, geralmente analisados sob a ótica de uma marginalidade destruidora, podem ser repensados em sua positividade desejante. Marginais, prostitutas, homossexuais, punks, índios e outros têm sido estudados enquanto grupos de estilo errante. Ver:

PERLONGHER, Nestor. Territórios Marginais. Coleção Papéis Avulsos, n. 6. Rio de Janeiro: CIEC, [s.d], p. 19.

O Negócio do Michê. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAGO, Margareth. Os Prazeres da Noite - prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CLASTRES, Helene. Terra sem Mal - o profetismo tupi guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 66.

sensação explosiva e alegre, difícil de ser contida, assim como a incontrolável e prazerosa transformação da cidade. Por outro lado, os perigos daí decorrentes atraíam. O que maravilhava, também ao mesmo tempo assustava: as possibilidades abertas pelas alterações advindas do nomadismo, explicitado não apenas na mobilidade geográfica dos artistas, mas, como veremos, no estilo de vida por eles construído.

Inicialmente, torna-se importante constatar o nomadismo desses artistas, cujas dimensões são significativas em relação ao âmbito da província mineira do século XIX. A visão negativa acerca dos nômades, vigente naquela sociedade, não decorria do acaso, mas de um processo, crescentemente determinante, ao longo do século, da sedentarização e esquadrinhamento das relações sociais. Os artistas, vistos como grupos nômades presentes nessa sociedade, situam-se numa espécie de contramão em relação à tendência de fixação predominante na época. Questionar o desprezo presente nas referências aos errantes é abrir espaço para uma nova forma de refletir sobre sua posição numa sociedade sedentária: as possibilidades com que acenavam, os sonhos que estimulavam, a diferença que instauravam.

Antes, porém, dirigiremos nossa atenção para os aspectos gerais do movimento de fixação e sedentarização vivido pela população da Província de Minas Gerais, no século passado, a fim de melhor situar a posição dos nômades nesta sociedade.

II- ESQUADRINHAMENTOS

1.3- Espaços

Em 1780, o desembargador Teixeira Coelho, escrevendo acerca de Minas Gerais, dizia que seus povoadores, europeus ou descendentes deles, para ali se dirigiam "pela esperança de seus interesses". Em sua maioria, eram "réus de delitos ou pessoas que nas suas terras não tinham mais do que aquilo que ganhavam pela enxada ou pelos ofícios vis que exercitavam".¹ Entretanto, os dados referentes à época acusam uma composição populacional em que mestiços e negros somavam 77,9% contra uma pequena parcela de brancos.² Provavelmente, o desembargador referia-se, assim, apenas à população branca, na qual predominavam aventureiros e fugitivos.

Se essa população branca vivia sob o signo da marginalidade, a camada de homens mestiços livres e pobres unia-se a ela numa massa de desclassificados sociais, vivendo miserável e violentamente: desertores, padres infratores, negras quitandeiras, prostitutas, feiticeiras, ladrões assassinos, falsários, ciganos, bandidos e garimpeiros.³

Eminentemente nômade, essa população percorria o território da província, numa movimentação turbilhonar, com efeitos imprevisíveis e variados, ocupando os espaços fluida e

1. citado por TRINDADE, Cônego Raymundo. Archidiocese de Marianna. São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1928. v.1, p. 38.

2. SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 141.

3. idem, ibidem, cap. 4, p. 141 a 214.

desorganizadamente.

A sociedade mineira desse período talvez possa ser um bom exemplo de uma "ética de aventura", cujas fronteiras são ignoradas, com o mundo se apresentando numa "generosa amplitude".¹ Vivendo em "espaços ilimitados, projetos vastos e horizontes distantes", os aventureiros dirigem seus esforços às recompensas imediatas, desprezando a estabilidade e a segurança pessoal, numa existência de audácia, de imprevidência e sem fixação.

A exploração do ouro nas Gerais explicitava gritantemente um aspecto mais amplo da colonização portuguesa, processada não como "um empreendimento metódico e racional", mas como um esforço de ousadia.² Se na exploração da terra persistia, ao longo dos anos, a lavoura de tipo predatório, nos meios urbanos a existência de atividades não sistemáticas e fluidas fazia-se sentir em detrimento de qualquer delimitação fixa de homens e ofícios.

A vertiginosa queda da exploração aurífera não significou o fim da fluidez dessa população mineira. Os viajantes que percorriam a província de Minas nas primeiras décadas do século

1. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 23 edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. Cap. 2.

Esse autor assinala dois princípios das atividades humanas nas formas de vida coletiva. São eles os tipos do aventureiro e do trabalhador. Os aventureiros vivem em espaços ilimitados, em busca de novas sensações e diferentes horizontes. Os trabalhadores identificam-se com os ideais de estabilidade, paz e segurança pessoal. O mesmo autor nota, com perspicácia, que entre os dois tipos não há nem uma oposição absoluta nem uma incompreensão radical: "é claro que, em estado puro, nem o aventureiro, nem o trabalhador possuem existência real fora do mundo das idéias. Mas também não há dúvida que os dois nos ajudam a situar e a melhor ordenar nosso conhecimento dos homens e dos conjuntos sociais". op. cit., p. 14.

2. idem, ibidem, p. 18.

XIX comentavam, em seus relatos, a ocupação desordenada do território por um grande número de vagabundos, o que se apresentava como um flagelo a ser combatido pelos governantes. Esses tentavam reprimir a vadiagem, orientando as autoridades locais no sentido de controlar os passaportes dos que atravessavam as aldeias e cidades. Entretanto, os bandos de ociosos continuavam freqüentes e fortes. Saint-Hilaire constatava que, apesar de medidas de controle, o número de vadios a perambularem pela província de Minas não apresentava alterações, inexistindo, a curto prazo, quaisquer perspectivas de sua diminuição.¹

A emergência de uma população desclassificada - cuja distribuição irregular pela imensidão do território povoava "as mentes e escritos de cronistas, autoridades governamentais e demais componentes da 'boa sociedade' "² - demandava providências e soluções. Aqueles homens não estavam incluídos em nenhum lugar ou ocupação fixa. A "vil canalha" constituía um universo que não podia ser enquadrado nos limites do governo ou do trabalho, constituindo um "mundo de desordem". Essa esfera deveria ser controlada, seus radicalismos e potencialidades tinham de ser combatidos.

Os debates acerca das estratégias possíveis na transformação da sociedade intensificam-se com o decorrer dos anos. Tais movimentações são cada vez mais freqüentes principalmente a partir dos anos 30, quando conflitos e rebeliões violentas

1. SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. p. 87.

2. MATTOS, Ilmar R. O Tempo Saguarema. 2. edição. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 121.

apareceriam como indicadores das dificuldades e revezes enfrentados pelas elites, no estabelecimento de um sistema de dominação com base na solução monárquica.¹ Em Minas Gerais, além do problema crônico da vadiagem - cujo combate era dificultado pela "condescendência dos proprietários"² - duas rebeliões evidenciavam os conflitos em torno do estabelecimento das instituições: a Sedição de Ouro Preto, em 1833, deflagrada por tropas, e a Revolução Liberal de 1842, empreendida por proprietários insatisfeitos com a atuação centralizadora dos conservadores.³

Os anos seguintes à abdicação trouxeram a marca de uma vivência política intensa e emocionante. Vários espaços foram ocupados no enfrentamento e no diálogo de programas, idéias e utopias. As casas, ruas, teatros e prédios públicos constituíram-se em palco desses debates. Os jornais não podem ser esquecidos, dada a sua inegável importância. Em Ouro Preto, por exemplo, havia, por volta de 1840, nada menos que duas tipografias e quatro jornais de formato pequeno, de conteúdo predominantemente político.⁴ Tal prática não se limitava à capital: o jornal apresentava-se como o "mais importante alimento

1. Não havia "consenso entre as camadas dominantes, sobre qual seria o arranjo institucional que melhor servisse a seus interesses".

CARVALHO, José Murilo de. Teatro de Sombras. São Paulo: Vértice, 1988. p. 16.

2. SAINT-HILAIRE, Auguste de. op. cit., p. 87.

3. IGLÉSIAS, Francisco. Minas Gerais. In: HOLANDA, Sérgio B. (org). História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1985. tomo II, v. 2, p. 401 a 412.

4. GARDNER, George. Viagem ao Interior do Brasil (1836 a 1841). Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 229.

literário em toda Minas", e em qualquer loja ou armazém, desde o amanhecer, os donos e os caixeiros podiam ser vistos gastando seu tempo na leitura de periódicos.¹ Os acontecimentos e as articulações políticas apareciam como objeto de polêmica nas páginas dos periódicos, assim como nas associações e clubes políticos ou nos órgãos do legislativo, como ocorreu nos meses que precederam a sedição militar em Minas no ano de 1833.²

Além de extensos e ardorosos debates políticos, a sociedade viveu, nesses anos, um clima de agitações causadas pels focos de levantes, rebeliões, insurreições de homens pobres livres, índios e escravos fugidos, que se espalhavam por inúmeras partes do Império. A partir das discussões em torno do controle de uma população inquieta e heterogênea, de homens que se distribuíaam incontrolavelmente por um território imenso e praticamente desconhecido, delineia-se a força do discurso conservador, no qual se relacionavam as instituições descentralizadas da Regência às imagens de anarquia política e social e de ineficácia

1. BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. p. 336.

2. IGLÉSIAS, F. op. cit., p. 401.

Outro historiador da Província de Minas comenta acerca da movimentação daqueles anos: "éramos todos românticos em 1832". TORRES, João Camillo de Oliveira. História de Minas Gerais. Tomo IV. Belo Horizonte: Difusão Pan-Americana do Livro, s/d, p. 936.

administrativa.¹ Numa sociedade carente de hierarquia e organização, estariam sendo favorecidos os trajetos imprevisíveis e desordenados de mestiços, vadios e negros fugidos ou libertos. Enfatizou-se a imagem de uma Nação, de uma unidade nacional e de uma administração pública apolítica e racional devidamente assessorada por uma gama de saberes científicos e imparciais. Por outro lado, a descentralização e a politização da sociedade passaram a ser apontados como caminhos da corrupção e da ineficiência, num repúdio ao conflito e à heterogeneidade, em nome do elogio da homogeneidade e do consenso.

Em face de uma população que se afigura como "uma soma problemática, já que reúne parcelas qualitativamente diferentes", o objetivo principal da organização política passa a ser a manutenção da ordem, vista não como um fim em si, mas como condição *sine qua non* para o progresso e modernização do País. Se as estratégias para a construção da ordem dividiram em diferentes posicionamentos a elite dominante, a proposta conservadora de um poder público "racionalmente definido e responsável pela

1. As rebeliões evidenciariam, segundo apontava o discurso da elite conservadora, como a quebra da ordem punha em perigo a própria sobrevivência do país e como o regente eleito tinha se revelado incapaz de arbitrar as divergências dos grupos dominantes. Para José Murilo de Carvalho, tal incapacidade de arbitragem era responsável pela perturbação da ordem "ao permitir que os conflitos intra-elite filtrassem para baixo do sistema de estratificação social".

CARVALHO, J.M. op. cit., p. 17.

Outro autor também identificou o período regencial como um momento de conflito intra-elite, em que a estratégia descentralizadora adotada "não demorou a revelar sua dinâmica centrífuga", ameaçadora do sistema nacional. Após os desfechos das guerras civis, em meados de 1840, "a maioria dos grupos políticos aceitou a meta da unidade nacional como o limite do conflito intra elite".

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. A praxis liberal no Brasil.

In: - Ordem Burguesa e Liberalismo Político. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 82.

supervisão da sociedade como um todo" alcançou hegemonia nas decisões institucionais.¹ Esse poder público aspirava a constituir-se em um corpo unificado de leis, situado acima das questões pessoais e dos conflitos particulares, pautando-se somente por parâmetros relacionados aos interesses mais amplos da nação.²

Na prática, as barreiras à formação de um governo impessoal e moderno foram identificadas na persistência de uma rede de poderes locais, arbitrários e incontroláveis, ligados a uma intrincada trama de dominações pessoais e partidárias. A vida em uma fazenda mineira, em meados do século XIX, caracterizava-se pela reclusão e o isolamento. O fazendeiro "era livre, tudo lhe era permitido" e sua família "tinha alguma coisa de escrava".³ Opondo-se à velha ordem familiar, em que se criavam os filhos para agirem como parentes e não como cidadãos, uma série de discursos jurídicos, médicos, filosóficos e políticos pregavam a criação de instituições e relações sociais fundadas em princípios abstratos e gerais. As Academias assumiram papel importante na formação de novas perspectivas políticas, ao "arrancarem" um

1. BRESCIANI, Maria Stella M. Liberalismo: Ideologia e Controle Social - um estudo sobre São Paulo de 1850 a 1910. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, 1976. Tese Doutorado.

A autora discute a atuação da elite paulista na luta por instituições políticas modernas de caráter liberal. Esse discurso, aparentemente imparcial, buscou apagar o local de sua própria constituição e seu comprometimento com determinados interesses.

2. Sobre a questão da ênfase conservadora na excelência de um Estado racionalmente burocrático e supervisor, ver MARSON, Isabel. O Império do Progresso. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 116 e 292.

3. RESENDE, F.P.F. op. cit., p. 192-193.

grande número de adolescentes do seu meio familiar, contribuindo para a formação da figura do "homem público", como é o caso das Academias de Direito, fundadas a partir de 1827.¹ Os meios médicos também exerceriam uma atuação importante, à medida que propugnavam - a partir da Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro, fundada em 1829 - a difusão da medicina social, estendendo seus conhecimentos ao mundo da cidade, suas ruas, casas, escolas, hospitais, esgotos, cemitérios, sobrepondo-se aos órgãos públicos ou à arbitrariedade das autoridades locais, em tudo o que dizia respeito à higiene dos novos cidadãos. Os médicos relacionavam medicina e liberdade, opondo ciência a despotismo. Defendendo a participação de médicos em Câmaras Municipais para garantir a eficácia da higiene pública, apresentavam o exercício da medicina como prática de patriotismo, já que asseguraria a existência de cidadãos saudáveis e aptos para a construção de uma verdadeira civilização. A medicina aparecia aqui como oferecedora "dos princípios orientadores da legislação", permitindo alcançar a liberdade, na qual os povos marchariam para o progresso, após serem suas leis elaboradas com

1. HOLANDA, S.B. op. cit., p. 104.

Ao constatar que os burocratas foram os principais teóricos e implementadores da política centralizadora, J.M. de Carvalho os identifica com "pessoas com educação superior, adquirida em Portugal e com treinamento em administração pública, adquirido tanto em Portugal como no Brasil".

CARVALHO, José Murilo de. A Composição Social dos Partidos Políticos Imperiais. Cadernos DCP. Belo Horizonte: n. 2, p. 23, dez. 1974.

base nos saberes científicos.¹

A formação de um estado imperial supervisor e burocrático se faz sentir a partir da década de 1840, com o início da montagem de um aparelho administrativo orientado para "o exercício metódico e despersonalizado das funções públicas".² Pode ser vista como a sobrecodificação de "enunciados dominantes e da ordem estabelecida de uma sociedade, das línguas e saberes dominantes, das ações e sentimentos adequados a essa ordem dos segmentos que prevalece sobre os demais".³ Muito mais que uma estatização da sociedade, o movimento é direcionado para a governamentalização do Estado, com a criação de práticas voltadas para o controle da população em seus menores detalhes. Ao invés de um espaço liso percorrido de forma nômade, os espaços seriam fechados e estriados, formados por caminhos sedentários, garantindo a comunicação entre pontos bem delimitados. A partir daí, tornava-se essencial que se criassem mecanismos de controle sobre a vagabundagem e se dedicassem os esforços para a fixação da força de trabalho e a redistribuição de seus fluxos. Populações, mercadorias e valores circulariam em trajetos fixos, em direções bem determinadas, limitadoras e regulamentadoras das velocidades, relativizando os movimentos de pessoas e coisas.

A garantia das condições ideais para a movimentação de

1. MACHADO, Roberto et al. Danação da Norma. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 195.

Ver também:

COSTA, Jurandir Freire. Ordem Médica e Norma Familiar. 3. edição. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

2. FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. Homens Livres na Sociedade Escravocrata. 2. edição, São Paulo: Ática, 1976, p. 112.

3. DELEUZE, G. op. cit., p. 146.

pessoas e mercadorias aparece como a função essencial da sociedade política, juntamente com a proteção da propriedade. Nessa governamentalização do Estado, a idéia liberal se faz sentir com toda a sua força. Enquanto os indivíduos se relacionam na condição de "proprietários de suas próprias capacidades e do que adquiriram mediante a prática dessas capacidades", a sociedade política "torna-se um artifício calculado para a proteção dessa propriedade e para a manutenção de um ordeiro relacionamento de trocas".¹

Para a elite mineira da época, a garantia da propriedade e de condições para a realização de trocas apresentavam-se como pontos essenciais.

A falsidade da imagem - construída por uma longa tradição historiográfica - da Província de Minas como uma região estagnada foi evidenciada por estudos recentes. Em face do esplendor do século do ouro no passado colonial e do desenvolvimento de atividades exportadoras nas outras províncias do Império, muitos observadores não foram sensíveis às especificidades da economia mineira.

1. MACPHERSON, C.B. A Teoria Política do Individualismo Possessivo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 15.

Ver, do mesmo autor,

A Democracia Liberal - origens e evolução. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

Ao discutir as especificidades das práticas liberais no Brasil do século XIX, Wanderley G. dos SANTOS, analisa a aparente contradição entre a força da atuação do Estado Imperial e o liberalismo: "trata-se de um estado cuja intervenção em assuntos sociais e econômicos tem por fim garantir a operação do mercado como o mais importante mecanismo de extração e alocação de valores e bens. Não é de modo algum um Estado não intervencionista. Muito pelo contrário, o Estado liberal está sempre intervindo, a fim de afastar qualquer obstáculo ao funcionamento 'natural' e 'automático' do mercado." op. cit., p. 109.

Longe da explosão das atividades mineradoras e das lucrativas atividades de exportação para mercados externos, Minas possuía uma economia dinâmica, concentradora da maior parcela de mão de obra escrava entre as diversas províncias. Durante o decorrer do século, chega a ocorrer importação de escravos para suprir as necessidades de trabalhadores.¹

Minas Gerais possuía então uma vida econômica constituída prioritariamente de atividades agrícolas, dirigidas para o autoconsumo, mercados locais e algumas províncias, como Bahia, Pernambuco e, principalmente, Rio de Janeiro.

As fazendas mineiras dedicavam-se à criação de gado, porcos e carneiros, plantações diversas como algodão, cereais, açúcar, uvas, fumo, mandioca e produção de laticínios. Grande parte desses produtos sequer chegava a ser comercializada, sendo utilizada para o consumo nos próprios latifúndios. Apesar disso, algum excedente sempre era dirigido ao abastecimento de mercados próximos.

Havia ainda setores de atividades industriais significativos para a economia provincial.² O setor têxtil, extremamente ativo, contava com um enorme número de lares voltados para a produção doméstica de fios e panos. Difundida por toda a província, a indústria têxtil doméstica chegou a alcançar proporções consideráveis em meados do século. Utilizando mão-de-obra feminina, tanto escrava quanto livre, as pequenas indústrias exportavam para o Rio de Janeiro, Bahia, e abasteciam os mercados

1. MARTINS Roberto Borges. op.cit..

2. LIBBY, Douglas Cole. Transformação e Trabalho em uma Economia Escravista - Minas Gerais no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1988.

urbanos de Minas. Se a concorrência estrangeira levou tais indústrias à falência por volta de 1860, a década de 1870 assistiria ao ressurgimento do setor em fábricas de maior porte, como a Fábrica do Cedro, inaugurada em 1872, em pleno sertão mineiro.

A siderurgia, também organizada em pequenas manufaturas, alcançou grande importância entre 1850 e 1880. Utilizando mão-de-obra escrava, atendia a demandas internas da Província, suprindo a agricultura de ferramentas, e as minas de instrumentos mais eficazes na exploração do ouro. As tropas empreendedoras do comércio, percorriam os diversos municípios da província.

Na mineração, assiste-se à entrada de capital estrangeiro a partir de 1830, com a utilização de volumosa mão-de-obra e a introdução de modernos processos de extração, capazes de contornar a exaustão do ouro nas superfícies. Com o investimento de significativos capitais, as minas se configuram como locais de uma racional administração.

Além de todas essas atividades, houve ainda várias tentativas de integrar a província no comércio internacional, com experimentos de culturas de trigo, bicho da seda, cochonilhas, vinho, chás diversos e criação de lhamas, alpacas e até mesmo dromedários.¹ Nas últimas décadas do século XIX, o café iniciaria uma nova fase na economia mineira.

Concluindo, podemos observar que, apesar da Província de Minas não possuir uma economia exportadora, não deixava de conhecer certa movimentação comercial. Paralelamente às

1. Martins, R. op. cit., p. 39.

iniciativas de inauguração de atividades exportadoras, crescem as exigências da criação de condições ideais para a circulação de pessoas e mercadorias.

Muitas vezes, iniciativas particulares chegaram a ser inauguradas, dadas as deficiências dos recursos públicos. É o caso de um grupo de proprietários da região de Caeté, unidos na década de 1830 em torno do melhoramento das estradas, visando facilitar "o giro do comércio, o preço dos víveres, os transportes e marchas do interesse público da província".¹ Outra iniciativa de criação de condições de circulação na Província foi a Criação da Companhia de Comércio e Navegação do Rio Mucuri, organizada em 1852, sob a forma de sociedade anônima, tendo como objetivo transformar a indevassável e perigosa região em uma tranquila via de acesso ao litoral, além de configurar-se como um importante centro urbano e comercial.²

As dificuldades encontradas nessas iniciativas fizeram com que esse tipo de demandas se dirigisse cada vez mais à ação do Estado, apontado como o empreendedor capaz de gerar tais condições.

Garantir a construção de vias de acesso e tornar viável a chegada da civilização às mais inóspitas regiões torna-se uma função da sociedade política.

Paralelamente às tentativas de impedir a ocupação desordenada dos espaços, vários movimentos podem ser

1. CARTA de Paulo José de Souza ao Ilmo e Exmo Sr. Presidente da Província de Minas. 10-08-1832. citado por TORRES, J.C.O. op. cit., p. 953.

Paulo José de Souza foi um dos pioneiros da siderurgia em Itabira.

2. TORRES, J.C.O. op. cit., p. 992 a 1015.

identificados. O mapeamento desses territórios os dividiriam, tornando-os visíveis e incorporando-os ao ideal de uma integridade territorial. A análise das estratégias em conflito, no período oitocentista, deixa transparecer o enfrentamento em torno da demarcação de um território estriado, que tornasse as populações sedentárias, em contraposição a uma ocupação nômade dos espaços. A seguir, abordaremos alguns momentos da construção desse confinamento, os quais julgamos essenciais no processo de fixação e controle da sociedade mineira do século XIX.

1.4- Mapas

Em 1835, uma extensa lei, que visava regulamentar as estradas mineiras, estabelece o cargo de Inspetor Geral, cujo ocupante seria nomeado pelo presidente da Província. Além de outras coisas, cabia ao Inspetor Geral nomear um geógrafo que realizasse uma carta geográfica e topográfica da Província, "ministrado-lhe os instrumentos, coadjuvadores, e quanto preciso for para as observações astronômicas e operações geodésicas".¹

Antes que tal iniciativa fosse efetivada, o governo da Província instituiu, em 1837, a "Comissão de Geografia", para a conclusão de uma carta geográfica da Província. A partir de mapas parciais dos municípios, a Comissão elaborou, em 1841, um primeiro esboço a lápis. Valorizando "este importantíssimo trabalho" o Presidente afirmava a disposição governamental de concorrer para o sucesso desse empreendimento.²

1. LEIS Mineiras. Lei 18, art. 56, par. 3, 01-04-1835.

2. RELATÓRIO do Presidente da Província de Minas Gerais. 1841.

O grande mapa da Província, em escala de nove palmos de comprimento e seis palmos e seis polegadas de altura, conteria, como informações: a posição das cidades, vilas e povoações; as montanhas; a direção das estradas; o curso dos rios; as divisas territoriais; a posição exata de diversos pontos de referência; as latitudes; longitudes e dados estatísticos. Uma vez concluído, tal mapa seria de grande utilidade para o serviço público "que muitos estorvos" encontrava pela falta de "um mapa moderno e exato da Província".¹ Esse empreendimento foi repetidamente reclamado ao longo do século, já que os resultados dos trabalhos dessa comissão não foram satisfatórios. Anos depois, os presidentes de Minas Gerais continuavam a lamentar, quando do fim de seus mandatos, a inexistência de mapeamentos minuciosos e informativos.² Apesar do reconhecimento da urgência de providências a esse respeito, elas só foram tomadas gradativamente, e alguns resultados que apareciam nem sempre partiam dos órgãos diretamente ligados ao governo. Em 1878, por exemplo, publicou-se um estudo geográfico sobre Minas. Dedicado ao Imperador Pedro II, o trabalho visava descrever "com particular atenção" a indústria, lavoura e comércio mineiros, além de todas as serras e rios, com tudo o que houvesse em relação "aos três reinos da natureza - mineral, vegetal e animal". Avaliavam-se, ainda, "todas as comarcas, cidades, vilas,

1. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais. 1842.

2. Ver, para um exemplo, o Relatório do Presidente da Província Minas Gerais, 1854.

freguesias e arraiais".¹

Toda essa movimentação alcançava resultados variáveis, tanto em relação ao decorrer dos anos, quanto às regiões visadas. O mapeamento dos territórios encontrava imensas dificuldades, mesmo a partir da década de 1840, quando estavam lançadas as bases institucionais de um Estado burocratizado. Essa tendência, de burocratização, encontrava uma série de limites. De modo geral, os agentes governamentais acabavam orientando-se, "antes pelos fortes interesses e influências que envolviam a sua vida de maneira imediata, que por longínquos e abstratos controles legais".² As tradições permaneciam como parâmetros para os usos e costumes, assim como para as formas de relações entre as pessoas. Outro fator importante residia na marcante situação de penúria da administração, em todos os seus níveis.

Apesar de todos os esforços, muitos territórios permaneciam como espaços sem lei, em que a visibilidade e o mapeamento não logravam penetrar: regiões habitadas por sitiantes, agregados e capangas, protegidos por elites locais, em laços pessoais de domínio. Em 1877, um deputado mineiro comentava, em discurso proferido na Assembléia Legislativa, que uma camada de agregados vivia perdida em grandes fazendas, "sem incentivo para o progresso, mesmo sem fé no futuro de suas famílias", cultivando terras alheias, quando poderiam ser aproveitados em um sistema

1. SILVA, José Joaquim. Tratado de Geografia Descritiva Especial da Província de Minas Gerais. Juiz de Fora: Typographia do Pharol, 1878.

2. FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. op. cit., p. 113.

de utilização da mão-de-obra livre.¹ Vinte anos depois, o correspondente do Arquivo Público Mineiro, em 1897, ao aludir à falta de mão de obra, atribuía parte da culpa aos "homens de fortuna" proprietários de grandes extensões de terras agropastoris, sub-utilizadas e mal aproveitadas, onde aceitavam apenas a presença de agregados. Permaneciam as grandes extensões de terras "completamente desabitadas, sem a mais insignificante cultura ou criação". Persistiam os territórios impenetráveis, nos quais a autoridade arbitrária do proprietário sobrepuja-se às tentativas do controle governamental, dificultando a desejada livre circulação de pessoas e mercadorias a ser garantida pelo Estado. Tais vínculos de dominação pessoal, associados à miséria dos cofres públicos e ao uso das instituições públicas como propriedades privadas, ergueram-se como um poderosíssimo obstáculo à implantação do modelo pretendido de estado nacional impessoal e burocrático.² Muitos outros espaços apresentavam-se impenetráveis, como as regiões habitadas por tribos indígenas desconhecidas ou aquelas percorridas por hordas de bandidos e negros fugidos.

Além das iniciativas de mapeamento acima citadas, Minas Gerais constituía-se em alvo da minuciosa atenção do Instituto

1. DISCURSO do Deputado Getúlio Monteiro de Mendonça, 29-08-1877. citado por COSTA FILHO, Miguel. A Cana de Açúcar em Minas Gerais Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alccol, 1963. p . 273 e 274.

2. ver FRANCO, Maria Silvia de Carvalho. op. cit., p. 153-154. A autora mostra como parte da elite imperial buscava utilizar-se indiretamente do aparelho estatal, apresentando seus objetivos como nacionais. Por isso, a heterogeneidade de interesses e práticas dos variados grupos da elite, com o predomínio da dominação pessoal dos meios de administração pública, fez com que a implantação do modelo pretendido deixasse muito a desejar.

Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), desde a sua fundação, em 1838,¹ assim como ocorria com outras Províncias do País.

A difusão de uma noção homogênea e organizada do território era também realizada através da instrução. Os compêndios escolares de geografia transmitiam a um número crescente de brasileiros a idéia de um território íntegro, indivisível e totalmente pacificado, desconhecedor de conflitos. Os currículos incluíam, obrigatoriamente, o estudo de elementos de geografia nacional.

Juntamente com o esquadrinhamento do território, o mapeamento da população assumia especial destaque. Além do controle de espaços, através de uma visão detalhista no planejamento dos aspectos geográficos, tornava-se urgente focalizar, quantificar e qualificar a população aí distribuída.

Surge aqui, historicamente, a população como problema. Não só o território é objeto de atenção, mas o governo deve se

1. É significativa a contemporaneidade da criação do IHGB em relação à intensa discussão, que agitava os meios políticos, acerca da construção de um território e de uma identidade nacionais, em face das ameaças de fragmentação que abalavam o período regencial. O IHGB propunha-se guiar suas atividades e reflexões no sentido da hipervalorização do princípio nacional como o fundamento da definição de uma identidade social. Importava integrar as diferentes regiões numa totalidade definida como o Brasil. Apesar de localizar-se a sede no Rio de Janeiro, os projetos do IHGB "deveriam expandir-se para as províncias, integrando-as ao projeto de centralização do Estado e criando os suportes necessários para a construção da Nação brasileira".

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos - o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 1, p.8, 1988..

Ver também:

BARBOSA, Januário da Cunha. Discurso de Fundação. Revista do IHGB. Rio de Janeiro, tomo I, n. 1, p. 11, jan/mar 1839.

BREVE Notícia sobre a criação do IHGB. Revista do IHGB. Rio de Janeiro, tomo I, n. 1, p.6, jan/mar 1839.

encarregar dos homens e suas relações. A arte de governar liga-se aos saberes sobre a população, tornando-se a estatística um fator essencial na revelação das suas características próprias, possibilitando ao governo proclamar como objetivo principal a melhoria da vida, da riqueza e da saúde das pessoas.

Serão justamente esses aspectos, relativos à população, o motivo de se pretender que a família não seja mais vista como modelo de governo, atribuindo-se ao Estado regras racionais próprias. Torna-se necessário que as instituições governamentais atuem de forma a atender às especificidades dos fenômenos populacionais. Constituem-se regras de governamentalidade, entendidas como conjunto de "instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população".¹

A preocupação em visualizar a população, de forma organizada, manifestou-se nas primeiras décadas do século XIX. Já em 1831, o presidente da Província de Minas Gerais lamenta não poder informar ao Conselho Geral da Província sobre a população desse extenso território, o que muito embaraçava a administração, "retardando o conhecimento dos fatos, bem como das providências".²

Em 1833, a mesma falta é apontada por outro presidente, ao

1. FOUCAULT, M. A Governamentalidade. In: Microfísica.... p.291. Note-se aqui, no caso da sociedade imperial, esse desejo do discurso centralizador em controlar os chamados "poderes da Casa" ou locais, entendidos como o exercício do mando de grandes senhores de terra e chefes de família.

2. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais. 1831.

alertar para a urgência de "esclarecimentos úteis e preciosos " que iluminassem "as observações sobre a distribuição e arrecadação de impostos", bem como as providências necessárias sobre "todos os outros ramos da pública administração".¹

Em 1836 é feita a primeira tentativa de se estabelecer uma organização eficaz do recenseamento. É aprovada uma lei que estabelecia a obrigatoriedade de estatística anual em cada paróquia, com registro dos nascimentos, casamentos e óbitos. A cada década, os juizes de direito das comarcas realizariam o arrolamento geral de todos os habitantes da Província.²

Estas iniciativas censitárias começam a ser empreendidas juntamente com a revisão do falido aparelho tributário, numa tentativa, dos homens da Regência, de equilibrar as finanças públicas através da implantação de medidas racionalizadoras. Entretanto, a mesma penúria que atingia os diversos ramos da administração e estabelecia a demanda de racionalização impedia a concretização eficaz das medidas propostas, como no caso do censo.³ O projeto de administração burocrática e racional

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais. 1833.

2.LEIS Mineiras. Lei 46, 21-03-1836.

3.FRANCO, M.S.C. op. cit., p. 112.

A perspectiva da autora se diferencia de outros autores que, ao expor as articulações em torno do projeto conservador, acabaram por ressaltar excessivamente sua eficácia, trazendo uma imagem de sucesso que, na verdade, é relativa. A já citada obra de Ilmar R. de Mattos, apesar de representar uma importantíssima contribuição historiográfica, incorre nesse erro ao mostrar um tempo saquarema caracterizado pela efetivação das propostas conservadoras, sem que sejam discutidos seus limites. Provavelmente, existe aí uma crença excessiva do historiador nos discursos de uma época: aceita-se como dado informativo a auto-imagem fornecida pelos conservadores em suas falas, ao invés de se trabalhar em sua desmontagem, percebendo-as enredadas em jogos de interesses e em suas intenções.

encontrava obstáculos em sua efetivação. O caráter fragmentário da sociedade brasileira imperial explicitava-se na heterogeneidade e na ambiguidade da própria elite. A fidelidade dos agentes locais aos valores do grupo do qual provinham impedia a obediência aos preceitos estabelecidos com base no modelo burocrático.

As dificuldades para a aplicação da mencionada lei podem ser acompanhadas através dos relatórios dos presidentes da Província que, ano após ano, queixavam-se da inexatidão do censo e seu caráter fragmentário: se algumas localidades chegavam a apresentar dados precisos, outras não enviavam quaisquer informações. Quase dez anos após a aprovação dessa lei, um dos presidentes afirmava que, apesar de parecer-lhe indispensável "para o acerto das medidas legislativas(...) o conhecimento do País em suas diversas relações, sobretudo do número de habitantes e suas condições", a estatística permanecia incompleta e mesmo sem expectativas de aperfeiçoamento, dadas as precárias condições em que vinha sendo realizada.¹ Tais reclamações deixam entrever a precariedade da realização desses censos e mesmo da obtenção do cumprimento das atividades propostas, por parte das autoridades locais responsáveis pelo arrolamento dos dados.

Além das iniciativas empreendidas pelo governo provincial, Minas integrava-se naquelas inauguradas pelo Estado imperial.

A legislação imperial articula, em 1851, um sistema de recenseamento que abrangia todas as províncias.² A organização do

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1845.

2.LEIS do Império do Brasil. Decreto n. 797, 18-06-1851.

Censo Geral do Império fazia-se de forma a revestir-se de uma aparente neutralidade e cientificidade. Um diretor geral do censo, situado na capital do Império, controlaria as atividades dos diretores dos censos provinciais, que por sua vez sugeririam, aos presidentes de Província, nomes para os cargos de diretores municipais do censo. Em cada freguesia, arrolar-se-ia o número de todos os cidadãos naturais ou naturalizados, todos os de condição servil e todos os estrangeiros, mesmo que ali estivessem de passagem. Cada chefe de família responsabilizava-se pelas informações prestadas, sob pena de punição por desobediência, prevista pelo artigo 167 do Código Criminal, caso fornecesse dados falsos. O pai de família relacionaria os membros presentes e os ausentes, como no caso de pessoas afastadas por recrutamento, trabalhos em outras localidades, estudos em academias ou colégios distantes, internamento em casas de saúde e hospitais, prisão, vida em comunidades religiosas, etc. Sobre cada pessoa, os dados informariam nome, sexo, estado, idade, condição, lugar de nascimento (sendo que os caboclos indicariam a tribo de origem), profissão e papel familiar (cabeça da família, mulher, filho, parente, agregado, etc).

Uma vez arrolados, os mapas populacionais seriam enviados ao diretor geral do censo, que organizaria o mapa geral do Império, remetendo-o ao Ministro do Império. Só então, seria impresso em quantidade suficiente para ser distribuído e divulgado.

Se o censo de 1851, apesar de toda sua sistematização, não logrou o sucesso esperado, o ano de 1872 assistiria ao grande

censo geral.¹

Podemos perceber que a obsessão quantificadora predominante nas estratégias defensoras de um Estado supervisor, como a Lei Imperial de 1851 expressa, não é estranha ao período Regencial ou aos primeiros anos do Segundo Reinado. Esta tendência aponta para o estriamento dos espaços, na busca de superação das dificuldades encontradas, a cada passo, na localização e quantificação de seus habitantes.

Ao longo do século, a valorização da importância e utilidade dos saberes estatísticos reafirmou-se. Segundo a Encyclopédia Popular, qualquer povo culto reconhecia "a indeclinável necessidade da estatística" e o aperfeiçoamento desta como um parâmetro infalível para se medir o grau de civilização dos países. "Luz brilhante que esclarece o futuro", a estatística fornecia as coordenadas para a implantação de medidas cientificamente deduzidas, que transformariam o Brasil. Entretanto, essa ciência ainda não havia aqui alcançado um bom nível, mostrando-se "deficiente e imperfeitíssima". Lamentava-se o atraso, principalmente ao se comparar o Brasil com "nações das mais adiantadas". Na França, por exemplo, a estatística fornecia dados minuciosos, tais como o número de "perus, frangos e até de ovos" consumidos em Paris, assim como "quantos litros de leite, com declaração especial do que proveio de vacas, cabras, ovelhas, etc." Cabia às autoridades zelar pela proteção a essa ciência tão

1. MARSON, Isabel. Trabalho livre e progresso. Revista Brasileira de História. v.4, n. 7, p. 81-93, mar 1984.

útil "a todas as classes sociais".¹

Na última década do século, os republicanos não negaram destaque a tal procedimento. O recenseamento, cuidadosamente planejado, teve sua importância destacada. A ênfase na racionalidade proporcionada pelos dados estatísticos à administração é ressaltada em artigo publicado, em 1890, no Jornal do Comércio. Para Américo Werneck, "a estatística é a bússola do legislador" que não daria passos firmes sem recorrer aos algarismos, "que não admitem ilusões nem sofismas". As estatísticas visibilizavam a moral da sociedade, quantificando crimes, profissões, casamentos. Tornavam conhecida a saúde da população, com dados sobre o clima, as doenças, a mortalidade. "Eterna inimiga dos tributos ignorantes", impedia os falsos discursos eloquentes, pois colocava "o resultado prático diante das presunções teóricas". Linguagem dos fatos, instrumento de investigação, "corrige os cálculos financeiros, guia os passos do legislador, serve de bússola ao estadista, é o farol do fisco, o dedo que aponta o órgão doente, a informação que dirige o médico higienista, o grito de alarma, a sentinela do governo".²

O mapeamento de espaços, pessoas e bens mostra como se

1. É interessante notar como os saberes científicos são apresentados sempre como descomprometidos com interesses particularizados, mas voltados para um bem estar geral, como se existisse a possibilidade de uma sociedade em que os diversos setores possuísem interesses e ideais homogêneos, no caso, atribuídos à nação.

A citada enciclopédia é um bom exemplo da obsessão classificatória vivida pelos homens do século XIX. Primeira iniciativa do tipo no Brasil, trazia verbetes que tentavam apresentar, sistematicamente, uma gama variadíssima de assuntos.

VEIGA, B.S. op. cit., p. 363 a 365.

2. POPULAÇÃO de Minas Gerais. Revista do Arquivo Público Mineiro. Ano III, Ouro Preto: Imprensa Oficial, 1898.

perseguiu a visibilização da sociedade mineira em seus pontos obscuros ou imprecisos ao longo do século XIX. Nesse olhar, sem dúvida, há jogos de poder e controle. O espaço estriado delinea-se e torna os fluxos indomáveis objeto de desejo de fixação, quantificação e limitação. Uma extensão homogênea e dividida, geradora de "relações simétricas e reversíveis"¹ é esboçada no bojo de uma série de estratégias. Aqui, não apenas se salientam os saberes geográficos, mas a matemática e seu discurso racional são também extensamente utilizados nessas tramas de domínio e governamentalidade.

1.5- Quantidades

A maior parte dos relatórios de presidentes da Província são acompanhados de mapas em que se quantificam e qualificam os crimes ocorridos, as escolas públicas e particulares, os nascimentos e óbitos, casamentos, gastos do governo, mapas de eleitorado, etc. Mesmo imperfeitos, são apresentados como prova da seriedade e eficiência da administração, que lida com dados exatos e busca nortear suas decisões a partir deles, como se esta prática contagiasse o mundo político com a racionalidade e

1. "Les formes modernes de l'Etat ne se sont pas développées sans utiliser tous les calculs que surgissaient à la frontière de la science mathématique et de la technique sociale (tout un calcul social à la base de l'économie politique, de la démographie, de l'organisation du travail, etc)".

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., p. 484.

cientificidade atribuídos à matemática.¹ A única consideração se faz a respeito da provável imperfeição ou imprecisão da estatística: daí sim, poderiam advir enganos. Por isso, os discursos insistem na necessidade de se aperfeiçoarem os procedimentos para obtenção das cifras.

Esse mascaramento da política - termo que remete ao lugar social em que as instituições e os homens se enfrentam - em administração, leva à ilusão da imparcialidade. Dessa forma, os agentes políticos buscam legitimar suas práticas, atribuindo à própria natureza - a ser desvelada pela ciência - a legitimidade dessas práticas e do poder que detêm. Esse traço transparecia em vários discursos, com que se desqualificava o exercício da política - composta por "paixões partidárias, incontrolláveis porque ligadas aos interesses locais, mesquinhos e imediatistas" - e se ressaltava a prática administrativa, remetida ao "predomínio da razão e dos interesses gerais que se confundem com os interesses da Pátria":²

Anos mais tarde, o movimento republicano também se apresentaria como possuidor de saberes racionais, reveladores da ordem das coisas do mundo, da natureza do ser social, sendo por isso os únicos capazes de "ditar as normas para a vida social".³

O uso da matemática não se restringia aos meios políticos ou

1. "Les grands mathématiciens d'Etat s'efforcent de lui donner un statut plus firme, mais précisément à condition d'en éliminer toutes des notions dynamiques et nomades comme celles de devenir, hétérogénéité, infinitésimal, passage à la limite, variation continue, etc, et de lui imposer des regles civiles, statiques et ordinales."
DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., p. 149.

2. MATTOS, I. R. op. cit., p. 189.

3. BRESCIANI, Maria Stella Martins. op. cit., p. 404.

técnicos. A quantificação invadia as práticas sociais, impondo-se cotidianamente.

Em 1862, uma lei substituiu, em todo o Império, o antigo sistema de pesos e medidas pelo sistema métrico francês.¹ Esta mudança incluía as medidas lineares, de superfície, capacidade e peso. Todos os padrões necessários foram importados da França pelo próprio governo. O prazo para a substituição total dos pesos e medidas antigos foi de dez anos.

Durante essa década, as escolas de instrução primária destacavam o estudo do novo sistema; tabelas comparativas, facilitadoras da conversão de um sistema para outro, seriam distribuídas pelo governo.

Um exemplo dessas tabelas é a organizada por um engenheiro mineiro, na década de 1880 - sinal das dificuldades encontradas no uso do novo sistema, permanecendo a necessidade das tabelas vinte anos após a promulgação da lei.² A Assembléia Provincial, reconhecendo a importância do trabalho, financiou a sua impressão. Segundo o autor, a decisão de organizar as tabelas devia-se à frequência com que era consultado a respeito de reconversões. As tabelas funcionavam como instrumento de fixação, intermediando, rigidamente, a quantificação das coisas de um modelo a outro. Procedimento de sedentarização, a conversão atuava num movimento de aprisionamento das coisas em uma nova medida, considerada mais exata e perfeita.

1. LEIS do Império. Lei 1157, 26-06-1862.

2. BELLO, M.F. Tabellas no Novo Sistema de Medidas e Pesos e principalmente das antigas medidas agrárias às do systema métrico e vice-versa. Rio de Janeiro: Typographia de Adolpho de Castro Silva, 1883.

As posturas municipais também faziam da quantificação numérica um elemento a ser vivido cotidianamente pelas pessoas. Certamente essa tendência não se manifestou apenas na segunda metade do século. Já em 1829, as Posturas da Câmara Municipal de Sabará dedicavam mais de vinte artigos à definição minuciosa do uso dos pesos e medidas nos vários tipos de estabelecimentos comerciais, além de regras para a fiscalização e punição dos infratores. Cada estabelecimento possuiria os instrumentos adequados.¹

O empenho em instruir a população para o raciocínio matemático pode ser exemplificada pelos compêndios adotados nas escolas primárias. Em Minas, a Inspeção Geral de Instrução Pública escolhia os compêndios considerados mais adequados ao aprendizado. Um deles - cuja primeira edição é de 1873 - trazia

1. Um dos artigos é esclarecedor da complexidade das normas:

Título V, cap. 3, art. 45: "As casas de molhados que também venderem generos do paiz, terão uma balança de pezar ouro com seo respectivo marco de quarta, meia libra, ou mesmo de libra, como melhor lhes convier; um terno de pezos miudos que comprehenda de hum vintem athé oito; uma balança de conxas; oito pezos de bronze, chumbo ou ferro de uma quarta athé huma arroba; cinco medidas de arame ou folha para vinho e agua ardente de fora, que comprehenda de huma medida para baixo, gradualmente; cinco ditas da mesma ordem para vinagre e azeite doce; quatro ditas de huma medida para abaixo, para agua ardente de casa; quatro ditas pela mesma forma para azeite de mamona; seis ditas de madeira de uma quarta para abaixo, gradualmente, para mantimentos e sal, e huma vara de medir.

POSTURAS Municipais da Câmara de Sabará, 1829.

Para outros exemplos, ver:

POSTURAS Municipais da Câmara de Mariana, 1829.

LEIS Mineiras, Resolução 295, 26-03-1846 (Posturas da Câmara Municipal de Diamantina).

LEIS Mineiras, Resolução 1968, 23-07-1872 (Posturas da Câmara Municipal da Cidade do Serro).

LEIS Mineiras, Resolução 1965, 23-07-1873 (Novas Posturas da Câmara Municipal de Sabará).

como conteúdo as noções básicas para o uso prático da aritmética: numeração, cálculo de números inteiros, propriedades dos números, cálculo de frações ordinárias e frações decimais, números complexos e sistema métrico.¹

Além da aritmética, presente nas estatísticas e no estabelecimento de regras de quantificação de pesos e medidas, a cidade e as estradas passam a ter obrigatoriedade de alinhamento, numa distribuição geométrica que privilegiava as linhas retas e os cortes planejados.

As casas e prédios construídos obedeceriam a um alinhamento calculado e determinado por fiscais - os alinhadores - a partir de instruções dadas pela Câmara. Em Sabará, por exemplo, nenhuma casa seria edificada ou reedificada "com pé direito inferior a vinte palmos, contados da nível da rua, e nenhum muro com menos de dez palmos",² sob pena de multas e demolição da obra.

Impunha-se também o planejamento geométrico das estradas. Uma minuciosa lei provincial de 1835 regulamenta de forma obsessiva a construção de estradas em Minas Gerais. Decidia-se a construção de quatro estradas principais e inúmeras outras laterais e sublaterais, além de pontes, para facilitar a comunicação entre os vários pontos da Província. No alinhamento

1. ANDRADE, Ovídio. Aritmética Elementar. 2. ed. Rio de Janeiro: Typografia da Escola de Serafim José Alves, 1880.

2. LEIS Mineiras. Resolução 1965, 23-07-1873.

dessas vias "seriam preferidas as linhas retas às curvas",¹ exceto em casos muito especiais. Sua largura seria de trinta e cinco palmos, além de um espaço de sessenta palmos nas laterais. Ali transitarium carros com a pina da roda de três polegadas - quando tivessem quatro rodas - e de cinco polegadas - quando tivessem duas rodas. Os pedágios baseavam-se no número de léguas, sendo que cada uma possuía 5.084 varas. Nas pontes, a taxa variava segundo sua extensão.

A quantificação e a medição tornam-se dispositivos indispensáveis na arte de governar. Racionais e precisas, constituem práticas condizentes com uma sociedade em que os limites tornam-se cada vez mais delineados, e as vias de movimentação de homens e riquezas são objeto de planejamento por saberes que se dizem crescentemente técnicos e eficientes.

1.6- Limites

O progresso dos meios de transporte e comunicação, a ser promovido pelos poderes públicos, era motivo de constante demanda de setores da sociedade, sempre conjugada à idealização do Brasil como "o país do futuro". Apresentada como alvo a ser atingido pelas práticas governamentais, a questão das obras públicas aparecia com destacada importância em diversos discursos

1. LEIS Mineiras. Lei 18, 01-04-1835.

E importante perceber a obsessão pela marcação nítida dos contornos, o que sem dúvida remete ao estriamento do espaço. Segundo Fleutiaux, nem mesmo a inexatidão das linhas percebidas pelo olho humano pode ser suportada, tornando a lente reordenadora das formas um dos objetos indispensáveis ao homem moderno.

FLEAUTIAUX, P. Histoire du gouffre et de la lunette. citado por DELEUZE, G. & GUATARRI, F. op. cit., p. 147.

da sociedade oitocentista.¹ Certamente, essas obras devem ser analisadas em relação ao movimento de estriamento dos espaços, onde os fluxos de populações e riquezas passassem a seguir direções bem determinadas, numa circulação devidamente regulamentada. Não havia, entretanto, uma forma consensual no empreendimento de tais esforços, nem sua eficácia assumia aspectos regulares. Simultaneamente às demandas por uma atuação decisiva do Estado, surgiam as resistências, por parte dos mesmos setores desejosos de uma infra-estrutura eficaz - ao aumento dos impostos, que gerariam os recursos públicos necessários para tais empreendimentos.² Por outro lado, o repúdio à intervenção governamental e a continuidade de práticas nada condizentes com projetos homogeneizadores e regulamentadores representavam um sério obstáculo à sua concretização.

As falas dos presidentes da Província de Minas Gerais mostram com clareza a preocupação dos ocupantes do cargo em demonstrar sua eficiência na gestão das obras públicas. Como tema constante nos relatórios, destacava-se principalmente a construção de estradas, pontes, aquedutos, encanamentos e prisões. As informações, gradativamente minuciosas, baseavam-se em números e estatísticas, dando a impressão de que cada presidente tencionava mostrar uma atuação mais técnica e eficiente que seu antecessor. Páginas e páginas dos relatórios trazem dados sobre cada obra pública nos diversos municípios da

1. FRANCO, M.S.C. op. cit., p. 137.

2. idem, ibidem, p. 134.

Para um intenso debate sobre o pagamento de impostos pelos agricultores mineiros, ver COSTA FILHO, Miguel. op.cit., p. 263 a 276 e 285 a 291.

Província.

A situação das vias de comunicação deixava muito a desejar. Se a atividade mineradora do século XVIII levou as autoridades a não desejar a facilidade do transporte - e, portanto, do contrabando e desvio dos minerais - o século XIX trouxe demandas diferentes. Tornava-se necessário organizar e sistematizar a movimentação. Em 1828, o presidente de Minas, ao enumerar os fatores que promoveriam a civilização e a opulência da Província, cita a necessidade de transformar as "estradas brenhas presentemente intransitáveis" e "os rios invadeáveis" em vias de fácil acesso, possibilitando a circulação das riquezas e pessoas.¹ Em 1835, diz o presidente que "entre as obras públicas, as que interessam mais diretamente à riqueza são as estradas e canais".² Dez anos depois, comenta-se a título de exemplo, "o brilhante espetáculo que oferecem em alguns países da Europa culta as boas estradas, a rapidez das comunicações(...), o transporte de mercadorias feito de lugares longínquos em poucas horas".³ Tal modelo só poderia reforçar, segundo o presidente, o vigor com que se vinha lutando pela abertura de estradas, facilitando o comércio e aumentando a riqueza pública.

Além desses discursos, uma detalhada legislação sobre as

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1828.

2.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1835.

3.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1845.

Para mais um exemplo, veja-se um trecho do RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1854:

"Todas as vistas estão voltadas para a exploração dos nossos rios, para os reparos e construção de nossas pontes e estradas, para essas empresas grandiosas que nos prometem um futuro tão lisonjeiro pela riqueza dos seus produtos materiais, e sobretudo pela segurança da paz duradoura, manancial perene de civilização e prosperidade social".

estradas mostra a preocupação das autoridades governamentais com sua construção. A Lei de 1835, com seus 66 artigos (o que dá uma idéia de sua minúcia) decide a construção de várias estradas, que cortariam geométrica e estrategicamente a Província, facilitando tanto a comunicação de suas diversas regiões quanto a ligação com outros pontos importantes do Império.¹ O alinhamento, a largura, o escoamento das águas, o material para as pontes, as medidas de limpeza e conservação, as providências para que fossem tratadas como bens públicos, os pedágios, o trânsito de animais, as indenizações por desapropriações: tudo é calmamente regulamentado, numa explícita tentativa de prever o controle do fluxo de pessoas, animais e coisas, possibilitado por essas estradas e pontes.

Nas décadas seguintes, as posturas municipais reforçariam as

1. LEIS Mineiras. Lei 18, 01-04-1835.

Desde as primeiras décadas do século XIX, a necessidade de estradas integradoras do sul de Minas ao Rio de Janeiro se impôs, em função do abastecimento do mercado carioca.

LENHARO, Alcir. As Tropas da Moderação. São Paulo: Símbolo, 1979. (ver, especialmente, o capítulo "Estradas e a integração do centro-sul", p. 57 a 72.).

Também em outras Província a preocupação com os transportes se faz marcante. Em São Paulo, por exemplo, o destaque para sua importância é dado nos discursos das autoridades e também nos discursos de oposição republicana das últimas décadas do século. ver:

BRESCIANI, M.S. op. cit, p. 151 e 186.

Pode-se perceber que a valorização das melhorias no sistema de transporte é presente em todo o século XIX.

providências previstas por esta lei.¹

O discurso de eficácia presente nos relatórios dos Presidentes de Província e na legislação da época não correspondia, entretanto, a uma situação concreta.

Os viajantes, andarilhos constantes no Brasil Imperial, unanimemente ressaltavam a precariedade das estradas por onde transitavam. Richard Burton, ao percorrer uma importante estrada mineira, que fazia a ligação entre a metrópole do Império e a capital da Província "do ouro e dos diamantes", chega à conclusão de que quem viajasse por aqueles caminhos não precisaria ser castigado no futuro, caso cometesse algum delito merecedor de punição. A pomposa divisão das vias de comunicação em estradas imperiais, provinciais e municipais não impedia que todas sofressem do mesmo mal: mesmo com o estímulo de órgãos governamentais para sua construção e manutenção, os zeladores locais não se empenhavam em suas tarefas.

Na estrada citada, o zelador esperava "receber e nada fazer", apesar do vultuoso custo anual dos reparos. Cada via, para ser construída, era objeto de concessão a um empreiteiro. Mesmo quando os trabalhos iniciais apresentavam-se satisfatórios, uma vez aberta ao público, a estrada entrava em um veloz processo de deterioração. No momento em que os estragos transformavam a via num buraco, causando o atolamento e a morte dos animais,

1. Como exemplos, consultar:

POSTURAS da Câmara Municipal de Sabará. 1829, título 3, art. 117.

LEIS Mineiras. Resolução 295, 26-03-1846. Posturas da Câmara Mun. de Diamantina. cap. 6.

LEIS Mineiras. Resolução 1968, 23-07-1872. Posturas da Câmara Mun. da cidade do Serro. cap. 10.

LEIS Mineiras. Resolução 1965, 23-07-1873. Posturas da Câm. Mun. de Sabará, cap. 2.

construía-se, ao longo da velha estrada, uma outra, que em breve se apresentava nas mesmas condições.

Além do desleixo das autoridades e dos agentes locais, a maioria das pessoas não se convenciam da importância dada às estradas pelos discursos "civilizadores". Os homens comuns acreditavam que uma boa via era simplesmente aquela que lhes permitia "cavalgar sua mula comodamente", já que seus pais viveram "sem consertar as estradas e encurtar o caminho". Portanto, eles poderiam viver do mesmo modo.¹

Percebe-se um descompasso entre uma auto-imagem de eficácia divulgada pelos discursos públicos e as dificuldades encontradas na realização das medidas e mesmo na difusão de uma idéia positiva acerca de sua pertinência.

Também o controle do fluxo de pessoas e bens não correspondia ao ideal de uma estrada cercada de segurança e acompanhada por pedágios. Em toda a extensão Ouro Preto-Rio de Janeiro, Burton e seus acompanhantes encontraram apenas, de vez em quando, "um negro sozinho, coçando a cabeça". Em outra ocasião, percorrendo o caminho de Mariana em direção ao Pico do Itacolomi, avistaram "indivíduos armados de garruchas, movendo-se furtivamente no mato", prováveis fugitivos do recrutamento.²

No que se refere às vias de transporte, a navegação dos rios também se tornou objeto de intensa preocupação. O interesse não se dirigia ao que circulava sobre os rios. O domínio dos fluxos de água fazia dos aquedutos e encanamentos alvos importantes da

1. BURTON, Richard. op. cit., p. 65.

2. idem, ibidem, p. 313.

política de obras públicas. A ciência hidráulica atuava na subordinação da força turbilhonar das águas aos condutos e tubos, impondo-lhes um movimento previsível entre pontos fixos. Em um espaço "estriado e medido", os fluidos comportar-se-iam como sólidos e os fluxos conduzir-se-iam por "fatias laminares paralelas".¹

Não apenas a força das águas é objeto de atenção, mas o que se pudesse propagar através delas. Nesse ponto, a ciência hidráulica emaranha-se nas políticas higiênicas, que têm como alvo, ainda, a população.² As posturas municipais estabelecem a fiscalização das águas, detectando os pontos de estagnação, proibindo o uso indevido das fontes e chafarizes públicos e protegendo os encanamentos públicos de ações depredatórias.³

O ar é outro fluido vigiado. Cada vez mais a localização dos cemitérios é discutida, ao se tratar da salubridade do ar. Os matadouros eram regulados pro normas de higiene para impedir os

1. DELEUZE, G & GUATTARI, F. op. cit., p. 449.

2. Já em 1835, a preocupação em controlar a doença das bexigas leva à condenação dos pantânos, apontando para um solução que privilegia a produtividade: "os meios mais heróicos para desterrar as febres intermitentes parecem consistir no esgoto dos pântanos e no descortinamento das matas(...). A abertura de estradas e canais, que facilite o transporte dos gêneros, tornando lucrativa a sua venda nos mercados, convidará naturalmente à cultura de tais terrenos, que quase todos são muito férteis, e multiplicará neles as povoações, conseguindo-se assim o duplicado fim de evitar um mal, e obter o benefício de que depende a opulência da Província." RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1835.
Obs: a "doença das bexigas" é a varíola.

3. Ver, como exemplos:

Posturas da Câmara Municipal de Sabará, 1829, Título 10, art. 9, 10; Leis Mineiras, Resol. 295, cap. 3; Leis Mineiras, Resol. 1968, cap. 5; Leis Mineiras Resol. 1965, cap. 1.
Observação: como todas estas posturas já foram citadas, optamos por simplificar as novas citações, indicando apenas o número da resolução.

maus odores das carnes deterioradas e manter sua limpeza como objeto de fiscalização.¹

Não se descurava a construção de prisões: estradas, pontes e canos servem para organizar a movimentação de pessoas e coisas, prisões detêm o que não deve circular. Ao lado de estatísticas criminais, que dividem os tipos de infrações segundo as previsões do Código Criminal de 1831, com a incidência por município e a descrição de alguns deles na seção "Segurança Individual", os relatórios de presidentes reclamavam da insuficiência do número de prisões e propunham a organização de casas de correção. Uma vez fundadas, mostrariam "a influência admirável e prodigiosa que elas exercem noutros países sobre os costumes e a moral dos condenados", tornando-os , em muitos casos, "cidadãos úteis e industriosos".²

Algumas prisões chegavam a ter um funcionamento exemplar, como a de Ouro Preto, apontada por Richard Burton como uma das melhores do Brasil, em meados da década de 60. Havia ali um chafariz com uma extensa inscrição, além de estátuas da Justiça e de outras virtudes. O número de presos era de 454 homens e 12 mulheres. Em um andar superior, localizava-se a enfermaria e uma sala para os recrutas suspeitos de pretender desertar. Embora a limpeza e o sistema de esgotos tivessem recebido melhoramentos, persistia a necessidade de reformas. O diretor da prisão, além de tomar essas providências, atuava de forma a estimular a

1. Ver Posturas Municipais nas notas anteriores. Além destas, as Posturas , em geral, terão seu capítulo dedicado à salubridade da água e do ar. Como cada município possuía sua postura, seria impossível citar todos os exemplos.

2. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1835.

regeneração dos presos, através da obrigatoriedade do trabalho manual. Outros estabelecimentos do tipo, elogiados pelo viajante foram os de São João del Rei e Campanha. Nas demais cidades, entretanto, permaneciam as cadeias mal organizadas, onde as fugas eram fáceis e freqüentes.¹

Chegamos aqui a um outro ponto crítico dessa governamentabilidade: controle dos homens e seus hábitos, tentativa de sedentarizar uma população instável e, sem dúvida, indesejavelmente nômade.

1.7- Disciplinas

Numa sociedade em que a quantificação e localização de pessoas e coisas são crescentemente exigidas, a existência incontrolável de homens ociosos e sem papel sociais ou habitação fixos aparece como dado incômodo e mesmo insuportável.

A valorização do trabalho e de seu papel moralizador será constante e recorrente na sociedade mineira do século XIX. É bem verdade que a preocupação com a necessidade de controle manifestou-se desde o século XVIII. O considerável afluxo de pessoas para as regiões de exploração aurífera fez de Minas "o espaço privilegiado da desclassificação social nos tempos coloniais".² Entretanto, o posicionamento frente aos perigos

1. BURTON, R. op.cit., p. 302 e 305.

Mesmo as prisões mais bem conceituadas eram palco de fugas frequentes. Em Campanha, os presos cantavam e dançavam para encobrir o barulho produzido ao laminarem as grades. O trabalho durava semanas e meses e ia sendo ocultado com cera até que a escapada fosse possível.

RESENDE, F.P.F. op. cit., p. 79 a 81.

2. SOUZA, Laura de Melo. op. cit., p. 216.

representados por esses homens pobres livres muda radicalmente. O século XVIII consagrou-os como vadios e inaptos para o trabalho, numa sustentação válida e coerente com a utilização da mão-de-obra escrava. Sendo a população livre uma "humanidade inviável", tornava-se claro o porquê dos escravos. A partir dessa perspectiva, seria inútil tentar disciplinar essa massa amorfa, incapaz de responder às possíveis tentativas de instrução. Restava, assim, no trato com essa camada, o puro e simples recurso à repressão violenta.

O século XIX trouxe uma mudança radical de estratégias, à medida que se empenhou na conquista dessa mão-de-obra livre.

O relatório do Presidente da Província de Minas Gerais no ano de 1832 fala da "urgente necessidade de se obrigar ao trabalho grande número de vadios que divagam pelas povoações" em decorrência da falta de braços proveniente da "cessação do tráfico da escravatura".¹ As relações entre o Brasil e a Inglaterra traziam a marca da pressão inglesa para a extinção do tráfico e as lutas contra tal pressão tornam visíveis as dificuldades que adviriam, caso a Inglaterra lograsse impor seu intento, como realmente ocorreu em 1851.²

Um projeto apresentado ao Conselho Geral da Província, em 1831, discute e tenta esboçar um plano de aproveitamento dos vadios. Numa apresentação inicial, alerta-se para a vocação agrícola da Província de Minas e lamenta-se que "mais da metade da população habitante desses vastíssimos e pingues sertões"

1. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1832.

2. PANTALEÃO, Olga. A mediação inglesa. In: HOLANDA, S.B. (org). História Geral da Civilização Brasileira. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1985. Tomo II, v. 1.

vivesse em "perfeita ociosidade e inação", contentando-se com o que lhe oferecia a caça e pesca, vivendo de roubos e prostituição. Para evitar isto, o projeto propunha que os juizes de paz arrolassem os nomes de todos os indivíduos, de ambos os sexos, de dez a cinquenta anos, que não fossem proprietários nem tivessem uma ocupação lícita. Dessa iniciativa, seria elaborada uma lista, a partir da qual "qualquer criador, negociante ou outro indivíduo industrial" que necessitasse de empregados, poderia contratar quem desejasse, pagando "conforme o preço corrente dos jornais destinados aos diferentes serviços", em uso na região. O projeto também previa que nenhum indivíduo nas circunstâncias citadas poderia se escusar de "prestar seus serviços para que for competente", salvo por motivo de doença. Caso se evadisse sem razão, seria punido segundo "as penas que o Código Criminal fulmina contra os vadios incorrigíveis".¹ É claro que estamos diante de uma proposta de trabalho compulsório regido por lei.

Dias depois, o Conselho aprovou uma proposta um pouco mais branda, transformada em decreto em 1832. Nela, o Juiz de Paz ficava obrigado a organizar as listas e a providenciar a punição dos vadios. Suprimiu-se, porém, o artigo que fazia das listas uma oferta de empregados para os patrões.²

A preocupação com o controle e a punição da vadiagem

1. PROJETO de Representação. Conselho Geral da Província de Minas Gerais. Seção 16-12-1831. Autoria de José Ignácio do Couto Moreno.

2. PROJETO de Resolução. Conselho Geral da Província. Seção 22-12-1831. Autoria de R.J. Monteiro, S.J. de C. Pena, J.F. Pena.
Ver Decreto das Leis Mineiras de 17-07-1832.

certamente não diminui na segunda metade do século. Pouco antes da Proclamação da República, o chefe da polícia da Província de Minas relembra uma lei de 1842, reforçando sua importância: as autoridades policiais deveriam levar os vadios, mendigos e prostitutas a assumirem funções úteis.¹ Em 1894, os delegados e subdelegados receberam a recomendação de obrigarem "vadios e outros indivíduos perigosos à ordem social a tomarem ocupação lícita", marcando um prazo para os indivíduos se mostrarem empregados, sob pena de serem processados na forma da lei.²

Apesar da criação de uma série de leis de repressão à vadiagem, dificilmente se obtinham resultados práticos. Ao visitar Sabará, em meados de 1860, o viajante Richard Burton impressionou-se com a concentração de ociosos na Ponte do Convento. O visitante inglês notava, com desconforto, o desdém pelo trabalho. Ao indagar a um dos homens o porquê de sua inação, recebeu como resposta a afirmação de que não havia nada melhor a fazer.

Entretanto, algumas tentativas de utilização dessa população livre acabavam trazendo alguns resultados.³ Em Morro Velho, por

1. INSTRUÇÕES expedidas às autoridades policiaes da Província de Minas Gerais pelo Chefe de Polícia Levindo Ferreira Lopes. Ouro Preto, Typographia de J.F. de Paula Castro, 1887.
A Lei citada é o Regulamento n. 120, 31-01-1842, art. 111.

2. INSTRUÇÕES relativas à repressão da vadiagem pelo bacharel Alfredo P. Vieira de Melo, Chefe da Polícia de Minas Gerais. Ouro Preto, Imprensa Official, 1894.

3. "Por mais que possamos questionar o rigor dos dados provenientes do Recenseamento de 1872, eles demonstram que nas últimas duas décadas do regima escravista em enorme contingente da população masculina livre em Minas Gerais considerava que sua principal fonte de sustento era o assalariamento".
LIBBY, Douglas Cole. op. cit., p. 362.

exemplo, Richard Burton assinalou um aumento de proporção desses homens, que em 1846 era de 20.23 e em 1852 elevava-se para 112.79. Ao visitar a mina, constatou a presença de brasileiros livres em departamentos de mecânica, redução e como cavouqueiros. Mais da metade desses homens chegavam a trabalhar algumas horas extras, aumentando os rendimentos. Porém, sua disciplinarização continuava deficiente: muitos eram alcoólatras, impontuais, faltando demasiadamente ao serviço e entregando-se ao jogo e a mulheres.¹

Outra experiência de utilização de mão de obra livre dar-se-ia na fundação, em 1872, da Fábrica de Tecidos Cedro e Cachoeira, no povoado do Cedro, atual Caetanópolis(MG). A Cedro e Cachoeira contava com mão-de-obra livre em sua quase totalidade, apesar da manutenção de trabalhadores escravos nas fazendas de seus proprietários, membros da família Mascarenhas. Além da procura de mão-de-obra livre, os proprietários contrataram técnicos para treinar os trabalhadores agenciados entre a população local. Para garantir a estabilidade desta mão-de-obra, construíram-se casas para aluguel, reservadas aos operários. Nessa vila vigoravam rígidos regulamentos de controle de hábitos, costumes e ocupação dos espaços. Sistematizou-se minuciosamente o tempo de trabalho, a partir de um regulamento especial para o interior da fábrica. Além disso, a direção da fábrica buscava sedentarizar essa população, estabelecendo prêmios quinquenais, poupança compulsória de parte dos salários e até um armazém que,

1. BURTON, R. op. cit., p. 230.

Ver ainda: MARTINS, Roberto Borges. op.cit., p. 50 a 55 .

Este autor reúne os comentários dos diversos viajantes sobre esse aspecto, mostrando a unanimidade da impressão causada pelos homens livres ao rejeitarem o trabalho.

ao vender fiado, fazia com que os operários, endividados, passassem a perder a opção de abandonar o emprego. Apesar de todas essas providências, os relatórios anuais enviados aos acionistas traziam a constante marca da instabilidade dessa mão-de-obra e da necessidade da criação de novas medidas para seu controle e fixação e para o combate de sua resistência ao trabalho.¹

O temor aos vadios relacionava-se não apenas com a busca da utilização dos homens pobres livres como mão-de-obra, mas também com os episódios freqüentes de banditismo e a criminalidade.

Apesar do destaque constante à "excelente índole" dos mineiros, os discursos governamentais não deixam de lamentar que, em muitos lugares da Província, a pouca instrução multiplique os "delitos atrozes, avultando o número de agressões contra as pessoas".² Vários casos são detalhados pelas autoridades. No distrito de Baependi, por exemplo, crimes horríveis eram cometidos por "um grupo de escravos fugidos, de alguns soldados desertores e de mais diversas pessoas, entre homens e mulheres, que se escondiam nas matas da região".³ No vale do Jequitinhonha também era "extraordinário o número de criminosos que, acossados de outras parte, para ali fogem, certos de acharem guarida segura".⁴ As regiões de divisas com outras províncias

1. DUARTE, Regina Horta . O Povoado do Cedro: um palco, muitas histórias. Revista do Departamento de História. Belo Horizonte, n.2, p. 102-120, jun 1986.

2. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1845.

3. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1848.

4. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais. 1857.

constituíam-se em um campo fértil para o banditismo. Nessas ermas regiões, prevalecia a certeza da impunidade. Sua ação contribuía ainda para arrastar consigo "outros indivíduos ociosos e mal intencionados".¹

Contra isso, várias estratégias serão utilizadas, destacando-se a política de recrutamento.

Em 1835, um decreto imperial estabelecia o modo de proceder-se ao recrutamento nas diversas províncias. O homem que se apresentasse voluntariamente, até quinze dias após a publicação do edital de convocação, em sua região, gozaria de alguns benefícios: serviria "somente" quatro anos, receberia um soldo maior e seria "tratado com a consideração devida ao cidadão que, voluntário, se presta ao serviço da pátria". Os não-voluntários serviriam por seis anos, receberiam soldo simples e seriam conduzidos ao quartel como presos e assim mantidos até que a disciplina os constituísse "em estado de se lhe facultar maior liberdade".² Dois anos depois, um decreto torna possível que os convocados oferecessem um substituto idôneo ou pagassem uma quantia, desobrigando-se de servir como recrutas.³ Uma outra decisão ordenava que os Juizes de Paz, ao prenderem os vadios, encaminhassem ao recrutamento os que fossem aptos para esse fim.⁴

Tudo indica que o recrutamento tinha como uma de suas principais utilidades a ocupação e disciplinarização dos homens ociosos. Em 1837, comenta-se a diminuição da criminalidade,

1.RELATÓRIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1859.

2.LEIS do Império. Decreto de 20-11-1835, art. 1.

3.LEIS do Império. Decreto 13-10-1837, art. 3.

4.LEIS do Império. Decisão 351, 19-07-1837.

atribuindo sua causa ao recrutamento, o qual "fazendo desaparecer das povoações alguns ociosos que, com seus vícios e imoralidade, as inquietavam", ainda os tornava úteis à Nação, uma vez que seriam "corrigidos pela severidade da disciplina militar".¹

O recrutamento, entretanto, funcionava, muitas vezes, como faca de dois gumes, à medida que vários homens, ao tentar escapar, juntaram-se em bandos. Ocultavam-se nas matas grupos mais ou menos numerosos, que inquietavam com seus distúrbios os habitantes dos lugares menos povoados.² Se o recrutamento tinha como finalidade o controle da vagabundagem e banditismo, o pavor gerado por ele realimentava a formação de grupos de vagabundos e bandidos, escondidos desordenadamente pelos espaços lisos e não estriados, para desespero das autoridades.³

O recrutamento, incluía, entre seus objetivos, retira do âmbito de controle dos senhores locais um grande número de homens que formavam milícias particulares ou uma massa de trabalhadores

1. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1837.

2. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1840.

3. É o caso da Serra da Mantiqueira: "em todos os tempos, a serra que separa a província de Minas Gerais da do Rio de Janeiro havia sido sempre considerada como um lugar extremamente apropriado para a habitação de ladrões; e parece com efeito, que mais de uma quadrilha ali se estabeleceu, ou mesmo na divisa ou nas suas imediações onde a serra se entranha pela nossa província; pois que ainda hoje Mantiqueira é, na linguagem vulgar, sinônimo de um covil de salteadores ou mais propriamente um lugar de grandes ladroeiros. RESENDE, F.P.F. op. cit., p. 90-91.

agregados.¹ Em Minas Gerais, no enfrentamento entre liberais e conservadores, em 1842, houve a utilização dessa estratégia. Na repressão ao movimento oposicionista, os conservadores lançaram mão de maciço recrutamento, desarticulando as forças militares dos luzias. O cônego José Antônio Marinho - que se apresenta como um imparcial narrador dos acontecimentos de 1842 e defensor dos luzias contra as calúnias contra eles enunciadas - criticava duramente esse fato. Segundo ele, desde 1837 vinha o governo tentando esmagar a oposição através dessa prática, ordenando a seus delegados que não poupassem todos aqueles que julgassem contrários à política dominante.²

Se o recrutamento para o exército arrebanhava os piores e mais instáveis elementos da população, o que fazia das tropas grupos muitas vezes insubordinados e até mesmo incontrolláveis, a Guarda Nacional, criada em 1831, buscava seus membros entre uma parcela não-marginalizada da população, visando uma milícia de cidadãos-soldados.

A Guarda possuía uma forte função policial, garantindo a

1. Izabel Marson mostra esse fato em Pernambuco:

"Ao arrancar o homem livre de seu meio e de suas atividades rotineiras e tradicionais, o Estado remodelava seu comportamento mediante severa reeducação (inclusive sob castigos corporais), decorrente da disciplina e da inclusão nos quadros do Exército. Retirado dos engenhos, onde desfrutava da condição de morador ou rendeiro, cujas ocupações lhe granjeavam sobrevivência, ao voltar, este homem perdia este lugar e suas atribuições, só lhe restando se empregar como assalariado. (...) Mais do que a desclassificação social, o recrutamento expropriava a pessoa do direito de uso do corpo, sua liberdade e autonomia, entregando-a às chibatadas e regras disciplinadoras do Estado, razão pela qual apropriadamente se chamava ao recrutamento 'imposto de sangue'".
MARSON, Izabel A. O Império do Progresso...., p. 110.

2. MARINHO, José Antônio. História do Movimento Político que teve lugar na Província de Minas Gerais, Belo Horizonte: Itatiaia, p. 325.

segurança urbana. Até 1873, quando uma reforma desativou as atribuições de segurança urbana da Guarda Nacional, criando forças provinciais, a referida instituição atuou no sentido de manter a obediência às leis, conservar e/ou restabelecer a ordem e a tranquilidade públicas no serviço ordinário dentro dos municípios, em serviços de destacamentos fora de seu município de origem, nos casos de necessidade, como escolta de valores ou de presos ou, ainda, em locais ameaçados por sedições, rebeliões, comoções, incursões de ladrões e malfeitores em geral.¹ Cabia à Guarda Nacional, portanto, vigiar a tranquilidade e a segurança nos municípios, através da ação policial e disciplinadora.

O recrutamento e o policiamento não aparecem, porém, como as únicas estratégias de ocupação e controle da população. O estímulo à agricultura e aos hábitos sedentários dela decorrentes proporcionam amplas possibilidades de estriamento de espaços, domínio dos homens e de suas atividades.

1.8- Sedentarismos

Não são poucos os elogios às atividades ligadas à agricultura por parte das autoridades mineiras do século XIX. Discursos de presidentes da província falavam com orgulho das "soberbas e férteis matas da Província" e dos "amenos e vastos campos" que, uma vez "roteados ou povoados de gados, poderiam oferecer o quadro mais encantador". O clima benigno, a vegetação

1. FARIA, Maria Auxiliadora. A Guarda Nacional em Minas (1831-1873). Curitiba: Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, 1977. Tese Mestrado.

Ver também:

CASTRO, Jeanne B. A Guarda Nacional. In: História Geral da Civilização Brasileira. tomo II, vo. 6, p. 274-298.

rica e variada: tudo parecia disposto para elevar Minas "a um grau de opulência digno de ser admirado e invejado pelos povos mais avançados na carreira da civilização".¹

Entretanto, vários obstáculos se interpunham a esta brilhante e promissora vocação agrícola visualizada para Minas Gerais.

Em primeiro lugar, tornara-se urgente combater o nomadismo agrícola. A benignidade do solo e do clima constituíam, ao mesmo tempo, uma dádiva e um problema para o desenvolvimento dos trabalhos agrícolas. Dádiva, pelos motivos já citados. Problema pelo fato de não tornar "indispensável à existência do homem um trabalho aturado". A sobrevivência fácil suscitava a grande questão de como tornar o trabalho uma "fonte comum das riquezas".

Cultivava-se a terra em "repetidos fogos e plantações sem arte". Os cultivadores abandonavam rapidamente seus cultivos, indo procurar outras matas. Tornavam-se urgentes certas providências, como acostumar o lavrador ao emprego do arado e à instrumentalização de saberes agrícolas. Defendia-se como indispensável o fim da "facilidade de se concederem sesmarias a homens sem meios para cultivá-las", e do desleixo nas medições e demarcações das terras.² A ocupação desordenada facilitava o nomadismo. Tornava-se urgente sistematizar o seu acesso.

Em 1832, o Conselho Geral da Província discute um projeto que advertia para os perigos advindos da concessão de sesmarias e direito de posse de forma indiscriminada. O estabelecimento de

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1838.

2.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1831.

regras invariáveis ordenaria a ocupação dos terrenos. As sesmarias concedidas há mais de cinco anos e que ainda não atendessem a determinados quesitos (medição e cultivo) , ficariam sem efeito, "como se nunca tivessem sido concedidas."¹ Nota-se aqui o esboço de uma intensa discussão que movimentará toda a década, de 1840 até a elaboração, pelas autoridades Imperiais, da Lei de Terras, em 1850.

A questão da política de terras tem sido objeto de reflexão de importantes trabalhos historiográficos. Ilmar R. Matos discute a articulação entre as questões da terra e da mão-de-obra. A ofensiva inglesa contra o tráfico continha a problemática da substituição da mão-de-obra escrava. A adoção da mão-de-obra livre trazia o perigo de ocupação das terras e formação de pequenas propriedades: o resultado de uma população dispersa em um vasto território, onde o acesso à terra fosse livre, dificultaria a obtenção de braços para as grandes propriedades e ameaçaria o monopólio. Assim, através da Lei de Terras de 1850, pretendia-se, "de um lado, dificultar o acesso à terra (...) e de outro, evitar o mais possível colocar terras à venda", criando-se assim uma reserva de mão-de-obra disponível no mercado, "numa economia que se orientava para a poupança de trabalho escravo".²

1. CONSELHO Geral da Província de Minas Gerais. Seção 15-02-1832.

2. MATOS, I.R. op. cit., p. 249.

As discussões sobre a necessidade de uma lei agrária - que regulamentasse os títulos de propriedades territoriais ocupadas indiscriminadamente, dificultasse o acesso à terra e tratasse da venda das terras devolutas - são presentes na Câmara de Deputados Federais desde o início da década de 40.

Esse tema, porém, já era objeto de debate há mais tempo. Em Minas, como vimos, já era presente na fala presidencial em 1831.

Ver a íntegra da lei: LEIS do Impérios. Lei 601, 18-09-1850.

Avaliando a mesma lei, Izabel A. Marson também a relaciona com a extinção do tráfico. Segundo a autora, a lei obrigava "posseiros e proprietários sem títulos de propriedade a vender ou abandonar seus terrenos" ainda não cultivados, significando "um processo de extração dos recursos acessíveis a moradores, rendeiros, lavradores ou pequenos proprietários". Esses viam-se impelidos a vender sua força de trabalho aos proprietários, "que ficaram impossibilitados de repor seus escravos pela abolição do tráfico".¹

A ocupação da terra será minuciosamente regulamentada em todo o território brasileiro. Criavam-se as condições para que situações como a da província de Minas - onde a sobrevivência fácil não demandava um trabalho rigoroso - se tornassem impossíveis e os homens tivessem que laborar arduamente. Buscava-se assim resolver o problema da mão de obra.²

Mas o nomadismo agrícola possuía outra faceta a ser destruída: a forma anárquica de aproveitamento da terra. Seria mesmo inadequado o emprego do termo "agricultura" aos processos de exploração da terra utilizados. A lavoura assumia uma natureza tão perdulária quanto o fora a mineração. A terra farta, vista não como algo a se "proteger ciosamente, mas como terra para gastar e arruinar".³ Contra isso, a divulgação dos saberes

1. MARSON, Izabel A. O Império... p. 413.

2. "Se é certo que pela falta de braços a nossa agricultura se acha ameaçada de um futuro assustador, o que nos convém dar trabalho à gente que temos, e que em grande parte se acumula nas cidades, vilas e arraiais para entregar-se à ociosidade e por conseguinte, a toda sorte de vícios e crimes". RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1847.

3. HOLANDA, Sérgio Buarque de. op. cit., p. 18.

agrícolas surgia como a grande arma. Em 1832, o presidente de Minas lamenta a falta de verbas para a importante construção de "uma escola prática de agricultura, onde se indicassem com a experiência as vantagens de um método de amanho das terras".¹

Dada a inviabilidade, a curto prazo, desses estabelecimentos, as posturas municipais traziam algumas regulamentações. Em Sabará, por exemplo, sugeria-se a todos os agricultores plantar quantidades mínimas de mandioca, milho, trigo e batatas. O artigo 106 indicava o uso do arado aos proprietários, que com isso muito lucrariam. Os lavradores teriam, ainda, pelo artigo 107, "a maior cautela na ocasião e tempo das queimas das roças" evitando abusos.²

Os debates da época assinalavam a angústia diante de uma rotina agrícola sempre marcada por "práticas bárbaras", como no discurso do deputado Ferraz da Luz, na Assembléia Legislativa Provincial, em 1851. Segundo ele, após a decadência da mineração, as atividades agrícolas instituíram-se da forma mais retrógada possível. Os agricultores deixavam as terras aos primeiros sinais de seu cansaço, indo para o interior das matas, onde o uso do machado e do fogo já prenunciavam a brevidade do tempo em que a terra seria aproveitada. Essa mudança constante fazia do lavrador um elemento de infixidez e nomadismo. O deputado citado pedia a contratação urgente, na Europa, de famílias experientes em modernas técnicas de cultivo, de forma a vulgarizá-las entre a população local.³

1. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1832.

2. POSTURAS da Câmara Municipal de Sabará, 1829.

3. COSTA FILHO, Miguel. op. cit., p. 311 e 312.

Poucos anos após a aprovação da Lei de Terras surgiria em Minas um projeto concreto de criação de uma escola agrícola. O governo ficava autorizado a gastar o necessário para a contratação dos professores, a compra do terreno e dos instrumentos agrários.¹ Em 1860, uma nova lei estabelece o caráter de urgência da inauguração da escola. O ensino absorvia os meninos pobres de vários municípios, tornando-se um meio de profissionalização. Os órfãos tinham prioridade. Tal medida aponta para uma clara intenção de prevenir a marginalidade, ao conduzir ao trabalho jovens órfãos e pobres, considerados como os mais susceptíveis à vagabundagem. Além de noções agrícolas, aprenderiam a ler e a escrever, e receberiam lições de moral cristã.² Em 1875, uma outra lei estabelece a criação de mais três escolas agrícolas na Província, em moldes bem semelhantes.³

Acompanhamos aqui a sedentarização imbuída nas práticas da agricultura, com seus traçados quadriculares e suas paralelas generalizadas.⁴ A legislação demarcava o espaço agrícola, vedando o acesso de pessoas estranhas nas plantações alheias, que se deveriam proteger com a construção de cercas, delimitando bem os contornos da propriedade.⁵

Além dos plantios, as cercas conteriam os animais. Aqui, a utilização do animal nada tem a ver com o tipo de utilização

1. LEIS Mineiras. Lei 624, 30-05-1853.

2. LEIS Mineiras. Lei 1067, 05-10-1860.

3. LEIS Mineiras. Lei 2166, 20-11-1875.

4. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. op. cit., p. 477.

5. ver Posturas Municipais já citadas.

nômade, que aproveita do animal sua velocidade e seu movimento. Para o homem sedentário, o animal é uma presa, cuja força se utiliza.¹

A criação remete a uma relação de caráter sedentário entre homem e animais. Pelas posturas municipais, os animais criados seriam mantidos nos limites das cercas do seu dono, para não prejudicar outros plantios. Quem não possuísse terra não podia criar gado, cavalos ou cabras, sendo que os porcos ficariam trancados em chiqueiros. Não se permitia aos proprietários criar um número de animais superior ao que seu terreno comportasse. As cercas tornavam-se as referências para a localização dos animais.²

Além da utilização sedentária, outra preocupação voltava-se para o cruzamento de raças, possibilitando animais cada vez mais adequados aos tipos de trabalho a que se destinavam. Em 1846, já se reclamava o estabelecimento de uma fazenda de criação, sendo esta uma atividade considerada como uma das principais e mais promissoras "para a fortuna particular e pública".³ Em 1857, uma lei cria uma coudelaria para o aperfeiçoamento das raças cavalar, vacum e lanígera. Importar-se-iam, da Europa, oito casais de cada raça, para o cruzamento.⁴

Nas cercas, que se erguem geometricamente na Província de Minas, plantas e animais seriam mantidos em crescente produtividade, perfeição, técnica e cientificidade. Os espaços

1. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit. p. 493.

2. idem, ibidem.

3. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1846.

4. LEIS Mineiras. Lei 841, 14-07-1857.

para o crescimento espontâneo e desordenado de plantas, animais e homens tornariam-se cada vez mais exíguos.

Apesar do alarde em torno desses modelos agropecuários progressistas e civilizatórios, os resultados práticos deixavam a desejar. Mesmo com tantas iniciativas, a utilização da terra e a criação de animais continuava seguindo os hábitos tradicionais, como fica explicitado na recorrência das denúncias, feitas por políticos e técnicos, do atraso e ignorância dos lavradores.

As tentativas de transformação esbarravam na impenetrabilidade de grandes extensões, propriedades de fazendeiros que se comportavam como autoridades máximas, dispendo arbitrariamente de agregados e lavradores. A articulação de projetos sistematizadores das atividades agrícolas encontrava nessa situação um grande impedimento. Para além de seus domínios pessoais, os fazendeiros encontravam um espaço impreciso que "não podia se reconhecer como medida de todas as coisas e que, assim, se lhe escapava".¹ Daí decorria uma imensa dificuldade de articulação entre as linhas gerais de atuação apontada pelas instituições públicas e a sua adoção nas inúmeras localidades da Província. Na maior parte das vezes, prevaleciam os costumes e métodos tradicionais.

Dessa forma, toda a racionalidade perseguida por discursos científicos agrícolas ou de políticos defensores da adoção desses saberes, através de escolas especiais, possuía uma eficácia relativa diante de obstáculos existentes nessa sociedade. A sedentarização e a civilização dela decorrentes continuariam

1. FRANCO, M.S.C. op. cit., p. 155.

sendo ideais a serem construídos, ainda no final do século XIX.

1.9- Catequeses

Apesar da obsessão de tornar a Província de Minas um conjunto de propriedades voltadas para a agricultura e a pecuária, dividida por cercas e cortada por estradas e rios navegáveis, vários grupos continuam a impedir esse "sonho" - na verdade, muito mais um pesadelo - totalizante. Entre eles os bandidos, que o recrutamento não conseguiu extinguir, chegando muitas vezes a alimentar. Outro segmento incômodo - que chegou a se mesclar com o banditismo, em alguns casos - localizava-se nas populações indígenas.

Apresentados como desconfiados, vingativos e primitivos, os índios encarnam a negatividade atribuída aos nômades: sem noções do direito de propriedade, com uma civilização considerada atrasada, negavam as ofertas de aldeamento e a disciplina do trabalho, preferindo, quase sempre, "entrar nas matas e prosseguir nos seus primitivos exercícios de caça".¹ Apesar dos esforços para a "diminuição da fereza das diversas nações bárbaras que habitam as matas", os índios adultos teimavam em não perder seus costumes, mesmo quando "tratados com a maior filantropia". Fugindo dos aldeamentos, voltavam para as matas e para o exercício de suas "correrias".²

Além de não aceitar a vida sedentária, os índios a ameaçavam: não são raros os relatos de confrontos em que os

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1832.

2.PROJETO de Representação. Conselho Geral da Província de Minas Gerais. Seção 17-12-1831.Autoria de G.F. Andrade, M.S. Couto, F.A. de A. Coutinho, J.P. Carvalho.

Índios são os destruidores de plantações. Em regiões mais ermas, os agricultores viviam aterrorizados com a possibilidade de destruição das fazendas, seguida de assassinatos. Em Minas Novas, em 1840, há um exemplo de um desses ataques: um bando de índios selvagens mata o gado e destrói plantações de uma fazenda, após ter atacado a guarnição de um quartel da região.¹ Há casos em que alguns índios juntavam-se a grupos de banditismo.² Os governantes propunham, como solução para o problema, a criação de companhias de pedestres, como proteção para as roças e colonos; construção de estradas nas matas e uma intensa catequização.³

Um decreto aprovado em 1832, em Minas Gerais, criava um colégio de educação da mocidade indígena onde se ensinariam "os dogmas da religião cristã, os princípios da educação civil e moral, as primeiras letras, ofícios mecânicos, princípios de aritmética e gramática brasileira". Plantar-se-ia "nos corações juvenis, o gérmen das virtudes religiosas".⁴ Os alunos serviriam como vias de informação sobre os grupos indígenas, pois declararariam seus nomes, idades, nações, línguas, origens, nomes

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1840.

2.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1851.

3.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1832.

O trabalho de catequização atuaria no sentido de sedentarizar os índios. Aqui poderíamos ressaltar as relações entre a religião e o sedentarismo. A noção de absoluto presente no cristianismo remete a um centro sólido, estável, imutável, fixo. Isso pode ajudar-nos a entender por que a catequização era vista como a grande arma contra o nomadismo indígena. Sobre religião e sedentarismo, ver

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., p. 475.

4.LEIS Mineiras. Decreto 06-07-1832.

dos pais, e vários outros dados.

Em 1845, um minucioso decreto imperial fixa uma política regulamentada sobre a catequese e civilização dos índios. Cada província passa a ter um diretor geral, nomeado pelo Imperador, que arrolaria o maior número de dados sobre eles, como suas ocupações habituais, usos e costumes, inclinações, desenvolvimento industrial, progressos e decadências, etc. A ação do diretor estimularia os aldeamentos e as atividades agrícolas, além da cristianização, é claro. Infantilizados, os índios seriam protegidos contra os que pudessem corrompê-los com maus hábitos, como a bebida. Nessas aldeias, distribuir-se-iam, de forma planejada, ferramentas e tarefas de cultivo. Ali, os índios "aprenderiam as vantagens da civilização". Além de cuidar dos índios aldeados, cabia ao diretor pesquisar sobre os grupos errantes e mandar missionários que os convencessem a sedentarizar-se.¹

A cooptação dos índios para a vida nas aldeias é tema constante. Em Minas, comenta-se que a população aumentaria consideravelmente caso se conseguisse "arrancar das matas e trazer à civilização as hordas de selvagens que por elas andam errantes".² As freqüentes iniciativas de distribuição de ferramentas e "alguns brindes de pequeno valor", alardeavam as "vantagens da vida social".³

A persistência de indígenas nômades perturbava os projetos esquadrinhadores. É o caso dos índios selvagens que vagavam pela

1.LEIS Imperiais. Decreto 426, 24-07-1845.

2.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1837.

3.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1840.

região dos rios Doce e Mucuri. O governo estabeleceu um quartel na região e levou para lá alguns missionários capuchinhos, encarregados de "dar instrução religiosa aos infelizes índios e de chamá-los assim às doçuras da vida social". Do sucesso da missão dependia a navegabilidade dos rios citados, cujas margens eram povoadas pelos selvagens, que causavam os maiores receios, por terem sido até então indomáveis.¹

Numa ocupação nômade do território, as hordas indígenas constituíam-se em mais um grupo a frustrar o desejo de perfeição de mapas, limites e esquadrinhamentos.

As questões acima discutidas tiveram o objetivo de delinear alguns traçados através dos quais a sociedade mineira do século XIX se mapeou, contou seus habitantes localizando-os segundo sexo, idade, cor e profissão, pesou e mediu suas riquezas, alinhou suas ruas e estradas, buscou dominar os rios e águas, agiu para disciplinar homens e mulheres, conquistando-os para uma vida ordeira e laboriosa, fixou-se em atividades agrícolas e combateu populações incontrolláveis, como os bandidos, vagabundos e índios. Vimos que entre a eficácia pretendida pelos discursos governamentais e a real implantação dessas medidas há uma série de problemas. Entretanto, acreditamos que tais discursos não são simplesmente falsos, mas trazem as intenções e as estratégias dos agentes envolvidos nesse processo histórico.

1.RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1848.

Se os mapas e censos eram imperfeitos, as estradas continuavam num estado lamentável e as prisões favoreciam as fugas fáceis, nem por isso deixa de ter significado o desejo de se construir uma província ordenada e esquadrihada.

Na sociedade mineira oitocentista, percebemos uma obsessão classificadora e seus revezes. Aqui retomaremos nossa hipótese de que o nomadismo dos artistas se apresentava, nesse momento, como um dos elementos dissonantes frente aos projetos de intenções homogeneizadoras.

III- FRAGMENTAÇÕES

1.10- Ciganos

A presença fluida dos ciganos na província de Minas é sempre notada com desconforto. Diversamente do que ocorre com outros grupos errantes, não são nunca tidos como potencialmente aproveitáveis, mas como elementos sobre os quais recairia somente a repressão. Os comentários a seu respeito são sempre pejorativos. O viajante J. Emmanuel Pohl, em excursão pelo território brasileiro entre 1817 e 1821, descreve os ciganos que encontra pelo caminho com notável desprezo. Segundo esse cientista, a então Capitania das Gerais era a mais visitada por esses peregrinos que tinham como atividades errantes a quiromancia, o exorcismo de doenças e o furto de cavalos e burros. Facilmente identificáveis pela cor amarelo escuro da face, pelos cabelos lisos e vestes exóticas, tornam-se imediatamente suspeitos, tanto para os viajantes com quem se

encontram, quanto para as cidades que invadem.¹ Em 1829, a Câmara Municipal de Sabará estabeleceu em suas posturas a proibição de "vagabundos, viciosos e ciganos" nas povoações e fazendas do município.²

A atitude em face dos ciganos parece não ter variado de forma significativa em décadas posteriores, quando diversos grupos errantes tornam-se objeto, cada vez mais, de domínio e regulamentação.

Outro viajante, o inglês Richard Burton, no Brasil em meados da década de 60, descreve um grupo de ciganos encontrados quando se encaminhava para a cidade mineira de Congonhas do Campo. Burton afirma que os misteriosos vagabundos, especialmente numerosos na Província de Minas, dedicavam-se ao ofício de "vendedores de cavalos e ladrões de galinhas", despertando medo, antipatia e superstição por parte do povo".³ Como dizia uma lenda corrente, procediam do Egito e, tendo recusado hospedagem à Virgem Maria quando fugia, foram condenados à dispersão até o fim dos tempos.

O discurso de formação do povo através da instrução e do trabalho não se estendia, certamente, aos ciganos. A única atitude reservada a eles, elementos suspeitos e considerados irremediavelmente fora de qualquer controle, consistia na

1. POHL, J. E. Viagem ao Interior do Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951, p. 274.

Pohl era doutor em Medicina, Conservador do Real e Imperial Gabinete de História Natural e do Real e Imperial Museu do Brasil em Viena, além de Cavaleiro Imperial da Ordem Brasileira do Cruzeiro do Sul.

2. DORNAS FILHO, João. Os ciganos em Minas Gerais. Belo Horizonte: Movimento Editorial Panorama, 1949, p. 33.

3. BURTON, Richard. po. cit., p. 149.

repressão rápida e eficaz. Em Campanha, cidade do sul de Minas, a aproximação de um bando de ciganos leva a imprensa local a chamar a atenção das autoridades. Boatos de furto de cavalos começam a circular e mesmo antes da comprovação do furto, alerta-se o delegado de polícia para a necessidade de providências. Dias depois, o jornal volta a reclamar: "a autoridade não tomará alguma providência para que esta gente retire-se do município?"¹

Anos depois, um jornal da cidade de Ouro Preto denuncia a existência de um bando numeroso que vinha percorrendo diversos pontos da Província e achava-se em Cataguases. As reclamações de eventuais furtos deveriam ser encaminhadas ao coronel Manoel Fortunato Ribeiro, delegado de Cataguases.²

A atitude se mantém mesmo na última década do século. Em Ubá, uma força policial é formada especialmente para perseguir um grupo de ciganos. Um tiroteio deixou vários soldados feridos, com saldo de três mortos. Num segundo enfrentamento, 58 praças foram mobilizados. Entretanto, os ciganos conseguiram fugir. O jornal critica a ineficiência das forças policiais e da estratégia inadequada de seu comando.³ Já no final do século, encontramos novamente a utilização da repressão por um "numeroso contingente policial" para o afugentamento dos ciganos, dessa vez na cidade de Formiga.⁴

1. CIGANOS. O Colombo. Campanha, n. 290, 08-jul-1881, p.3.
Ver também o mesmo jornal, n. 294, 02-ago-1881, p. 4.

2. CIGANOS. Liberal Mineiro. Ouro Preto, n.11, 06-fev-1886, p. 2.

3. CORRERIAS de Ciganos. O Movimento. Ouro Preto, n. 372, 20-jan-1892, p. 2.

4. CIGANOS. Diário de Minas. Belo Horizonte, n. 29, 04-fev-1899, p. 1.

Estrangeiros, nômades incorrigíveis, os ciganos estarão excluídos de estratégias positivas de fixação.¹ A repressão policial será a forma de seu controle. A recorrência dos eventos, sempre violentos, de sua expulsão, deixa entrever que os dispositivos de controle não logravam grande eficácia.

A vida desses grupos possuía uma lógica muito diversa do sedentarismo presente em várias movimentações da sociedade do século XIX.² Em primeiro lugar, o espaço era vivido a partir da perspectiva de uma existência errante, em que os trajetos se esvaíam tão logo eram percorridos.

As experiências no emprego do tempo também traziam marcas muito especiais. A vida nos acampamentos ciganos compunha-se de horas perdidas em conversas, cantorias e outras atividades alheias ao trabalho. O visitante de um desses locais, no século XIX, descrevia crianças a brincar no chão, tocadores de violas, mulheres que passavam o dia se enfeitando com rendas e fitas, homens armados a se adornarem ostentadamente com prata e ouro, deixando os cavalos soltos no capinzal.³ Não há uma temporalidade

1. Um dos motivos para tal exclusão reside, provavelmente, no internacionalismo dos ciganos, frontalmente contrário aos discursos nacionalistas em avanço no século XIX: "La patrie des tsiganes, c'est la terre entière et leur tent est leur foyer. Etant donné cette conception ils ne peuvent pas comprendre l'existence de frontières entre les divers pays".

SERBOIANU, C.J. Popp. Les Tsiganes - histoire, ethnographie, linguistique, grammaire. Paris: Payot, 1930, p. 60.

2. O roubo de cavalos e crianças, o nomadismo, a mentira e a adivinhação são apontados como os principais costumes ciganos. SERBOIANU, J.C.P. op. cit., p. 36.

3. SERRA SOBRINHO, Joaquim (1837-1888). Uma partita de Ciganos. citado por MORAES FILHO, Mello. Os Ciganos no Brasil e Cancioneiro dos Ciganos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 115 e 116.

ligada ao trabalho ou a atividades produtivas, mas sim ao lazer e ao embelezamento do próprio corpo.

Ao negociar com os cavalos, não adotavam uma mentalidade produtiva, mas deixavam os animais soltos, simplesmente esperando uma boa oportunidade de venda. Dedicavam-se a um expediente vinculado à temporalidade: a perscrutação do futuro. Aqui, o tempo não pertencia aos homens, nem cabia a estes construí-lo. Estamos longe do otimismo próprio do cientificismo do século XIX, no qual o homem muda sua história e controla sua vida através do saber e da ciência. Sempre se indicou o fatalismo cigano como base de sua covardia e mesmo de sua inação: diante de um Destino implacável, nada podiam fazer. Mello Moraes Filho via no fatalismo a causa da pusilanimidade atribuída aos ciganos, levando-os, quando do enfrentamento de qualquer dificuldade, ao abandono e à embriaguês desesperada.¹ Apesar de estarem longe das visões de um homem controlador de seu tempo, suas atividades de ler a sorte em troca de dinheiro ou objetos de ouro ou prata, levavam a uma prática surpreendente para os homens "civilizados": ao prever a boa ou má sina das pessoas, os ciganos negociavam com o futuro, vendendo aos seus "clientes" os segredos de sua própria vida.²

Assim como o tempo não se ligava ao trabalho, as formas de garantir a sobrevivência também se distanciavam dele. A compra (ou roubo) e venda de cavalos baseava-se na especulação e nas oportunidades. A leitura da sina comercializava um tempo que não pertencia aos homens. A riqueza não aparecia como algo a ser

1.MORAES FILHO, Mello.op. cit., p. 67.

2.idem, ibidem, p. 115.

acumulado e utilizado em novos investimentos, mas seu manuseio partia de uma lógica do desperdício. O ouro e a prata daí obtidos eram utilizados numa ostentação vaidosa e perdulária, em que os ciganos de ambos os sexos enfeitavam-se escandalosamente com "cordões antigos de enorme grossura e em enorme quantidade, brincos e medalhas de tamanhos despropositais", numa estética estranha, combinando com a esquisitice daquele povo misterioso, de rostos e corpos queimados pelo sol e barbas e cabelos demasiadamente compridos.¹

A experiência familiar também se distanciava imensamente da família intimista e nuclear que se delineava na sociedade do século XIX. Os grupos formavam uma grande e imensa família, unida em laços éticos e de solidariedade bastante específicos. Apagava-se, rapidamente, a ligação com uma família. Raros ciganos atendiam por seus nomes originais, mas sempre acabavam sendo conhecidos por apelidos adquiridos ao longo de sua vida. O abandono dos nomes de família, interrompendo assim a mais leve idéia de parentesco. Muitas vezes esse constituía um recurso eficaz para evitar qualquer identificação, principalmente quando fugiam de perseguições judiciais ou policiais.²

Outra prática comum na preservação contra "olhares" fixadores residia no linguajar cigano, repleto de gírias. Utilizavam frases indutivas e aforismos, tornando sua comunicação intransponível aos curiosos. Numa "sutileza indizível", conversavam os ciganos de forma reservada, transmitindo idéias e

1. idem, ibidem, p. 114.

2. idem, ibidem, p. 52 e 68.

desdobrando vocábulos em pensamentos.¹

A vida cigana constituía-se - na vivência de espaços e temporalidades, das riquezas, dos laços familiares e das relações com outras populações - de forma distante das práticas civilizadas e racionais que os rejeitaram tão categoricamente.

Os ciganos foram os primeiros artistas, de que se tem notícia, a se apresentarem em Minas Gerais. Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro com jurisdição em Minas, escreveu ao Santo Ofício pedindo orientações para agir contra os grandes males causados pelos ciganos que infestavam a capitania. Além de roubos e práticas heréticas, realizavam, com enorme aparato, comédias e óperas imorais e de conteúdo frontalmente ofensivo aos sagrados preceitos da Igreja. Há também notícias da existência de vários espetáculos picarescos de grupos ciganos.²

Apesar da origem comum, os artistas, constituindo-se independentemente, diferenciar-se-iam dos grupos ciganos, os quais continuaram a ser estigmatizados pela sociedade oitocentista. Os artistas, objeto de reações bastante particulares, não foram alvo da intolerância dedicada aos

1. idem, ibidem, p. 69.

2. AVILA, Affonso. O teatro em Minas Gerais, século XVIII e XIX. Revista Barroco, Belo Horizonte, n. 9, 1977, p. 144.

ciganos.¹ Contrariamente, como mostramos antes, são recebidos em clima de festa, apesar da existência de temores por parte dos habitantes. A natureza de suas atividades situava-os no limite da marginalidade. Há um caso ilustrativo de um artista que, ao passar pela cidade mineira de Campo Belo, para provar a uma autoridade local não ser um vagabundo ou criminoso, fez várias acrobacias, demonstrando suas habilidades.²

Apesar dessa diferença de tratamento, os saltimbancos e os ciganos mantiveram alguns pontos em comum.

Estrangeiros e errantes, os artistas de circo tinham no cavalo um dos principais meios de subsistência. Tanto os ciganos quanto os circenses interessavam-se por esses animais. Os circos eram, antes de tudo, circos de cavalinhos. O número mais especial dos espetáculos sempre envolvia esses animais. O surgimento do circo no mundo moderno deu-se precisamente em 1770, quando o inglês Phillip Astley (1742-1814) organizou um espetáculo. Exímio cavaleiro, percebeu o círculo perfeito como o melhor lugar para o galope em pé, sobre o cavalo. O espetáculo fez sucesso, generalizando-se pela Europa. No Brasil, o primeiro circo de cuja visita se tem notícia foi o Circo Bragassi, em 1830. Antes disso, existiam pequenos circos improvisados. A partir daí, a afluência

1. Não podemos deixar de considerar, entretanto, a possibilidade da existência, durante o século XIX, de grupos de artistas ciganos. Muitas vezes, para evitar a perseguição, os ciganos escondiam sua identidade. Ver:

MOTA, Ático Vilas-Boas da. Os Ciganos no Brasil. In: O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 32-34, dez. 1984.

Sobre os ciganos e o teatro, ver ainda:

SLITCHENKO, Nicolai. Das tendas para o palco. In: O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 26-31, dez. 1984.

2. RUIZ, Roberto. Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 30.

de companhias circenses aumentou. A vinda dos primeiros circos "estimulou muitos mais, lá por fora, correndo mundo a notícia de que havia bastante dinheiro a ganhar por aqui".¹ Assim vieram circenses americanos, chilenos, peruanos, franceses, italianos e muitos outros.

Assim como os ciganos, os artistas de circo utilizavam o cavalo explorando sua mobilidade e velocidade, ao contrário da utilização sedentária desse animal na agricultura.² Entretanto, os artistas não tinham a fama de ladrões de animais atribuída aos ciganos.

Havia de comum entre ele, além disso, a relação com os animais. Muitas vezes os ciganos ocupavam-se em exhibir animais ensinados. Eram constantes, "no interior de Minas (...) os 'ursos de ciganos' que dançavam canhestramente ao som do pandeiro e do canto monótono do boêmio, que o segurava por uma corrente presa à argola do focinho."³ Os circos, por sua vez, apostavam na exibição de bichos amestrados como uma de suas maiores atrações.

Finalmente, se os artistas não são rejeitados como os

1. idem, ibidem, p. 21.

Ver, nesse livro, a lista das famílias circenses que vieram para o Brasil no século XIX, p. 20 e 21.

2. Sobre a relação entre o nomadismo e a cavalgadura, ver DELEUZE, G & GUATTARI, F. op. cit., p. 492 e 493.

3. DORNAS FILHO, J. op. cit. p. 34.

O adestramento de animais apresenta-se, tanto no caso dos circenses quanto dos ciganos, em aspectos totalmente diversos da domesticação sedentária, como nos mostram DELEUZE e GUATTARI, ao discutirem o nomadismo. Entre os nômades criadores de animais "l' élevage et le dressage ne se confondent ni avec la chasse primitive, ni avec la domestication sédentaire." Estabelece-se uma "economia de violência" onde o nômade "emprunte à l'animal l'idée d'un moteur plus que le modèle d'une proie" op. cit. p. 492 e 493. Motor, esse, servidor não do trabalho agrícola, mas do deslocamento e da velocidade.

ciganos, nem por isso sua aproximação das cidades deixa de gerar inquietude. Tanto as companhias circenses, quanto de qualquer outro tipo de espetáculo, necessitavam tomar cuidados especiais para garantir uma boa acolhida. Nenhum espetáculo poderia ser realizado sem a prévia licença da Câmara no município visitado.¹ As Posturas Municipais de cada localidade são explícitas a esse respeito.

Assim, embora não sejam objetos de repressão, os artistas não deixam de ter sua movimentação controlada. Por outro lado, não são incluídos nos projetos de formação de um povo nacional através da sua fixação no trabalho ou da sua instrução. Talvez isso ocorresse pelo caráter predominantemente estrangeiro das companhias de espetáculo. Porém, a partir de um certo momento, será cada vez maior o contingente de artistas brasileiros. O que ocorrerá no processo de controle dessas atividades será o esboço de várias tentativas de sedentarização das artes cênicas e sua invasão por um discurso nacionalista, como veremos adiante. Nesse sentido, elas seriam apropriadas e moldadas às estratégias de formação de uma identidade nacional, através da idéia do teatro como "escola de civilização". Por ora, adiaremos essa reflexão, ressaltando mais um ponto em comum entre os ciganos e os artistas, contra quem os boatos de roubo de crianças não eram incomuns.

1.11-Fugas

No belíssimo filme *Pelle, the Conquerer*, que narra a

1.LEIS Mineiras. Resolução n. 295, 26-03-1846, cap. 5, art. 42.

história de um menino imigrante, há uma cena curiosa e expressiva. Nela, Pelle dialoga com Rud, um menino monstruosamente deformado, filho bastardo do poderoso proprietário da fazenda onde trabalhava. Sentados à beira do rio, olham fascinados para uma moeda que Pelle lança ao ar, repetidamente. Rud lhe pede a moeda. Pelle nega: precisava dela para ir para a América. Rud promete pagar-lhe quando crescesse. O dono da moeda afirma-lhe que isso era impossível, pois sua deformidade o impediria de crescer. Porém, Rud tem um sonho: ficar rico, exibindo-se em mafuás.

Rud possuía uma triste trajetória. Uma mãe enlouquecida, dificuldades na escola, rejeição por todos. Um dia, Rud desaparece, foge de casa. Tempos depois, Pelle vai a uma feira, num dia festivo. Ali vê estranhos de todo tipo: ciganos, mulheres barbadas, homens musculosos demonstrando sua força, músicos, mágicos e seu amigo Rud, um dos artistas. O reencontro é docemente alegre: os dois meninos comemoram a realização do sonho de Rud, numa dança singela e ruidosa.¹

Casos como esse não foram incomuns no século XIX. Além de exemplos concretos de crianças que fugiram e tornaram-se artistas reconhecidos, os numerosos e exagerados boatos sobre fugas levavam os adultos a acautelarem-se e as crianças a perceberem essa perigosa e atraente possibilidade.

Em Diamantina, sempre que uma companhia se retirava, ouvia-se dizer que "algum rapaz ou menino tinha fugido da família, para acompanhar o circo". Um memorialista ali nascido lembra-se do rapaz Djalma da Conceição, que havia ido embora, nos anos 80, com

1. PELLE, The Conquerer. Direção Bille August, 1988.

uma companhia de cavalinhos. Anos depois, num encontro no Rio de Janeiro, os dois, já adultos, relembram o fato. O memorialista confessa, então, como invejara o corajoso fugitivo, que havia concretizado o desejo secreto de inúmeras outras crianças, seduzidas pelo circo.¹

Em Nova Lima, outro caso de fuga chama a atenção do pesquisador. Em meados da década de 70, a Companhia de Quadros Vivos, dirigida pelo americano Keller, faz apresentações nas proximidades da mina de Morro Velho. O espetáculo consistia, basicamente, na representação de situações sugeridas por pinturas célebres. Num dos quadros, Keller vestia-se como Cristo, era amarrado numa cruz e reproduzia os diálogos da Paixão, com expressões de martírio. Em outro número, um ilusionista estendia uma pequena tábua que ia de uma mesa até a altura de seu queixo. Na mesa havia uma caixa. Esta, ao ser aberta, deixava fugir um rato, rapidamente engolido pelo mágico, com estalos de língua.² Um pequeno operário da mina, um menino branco e órfão, de apenas onze anos, assiste aos números e maravilha-se. Fala com os artistas, explica seu abandono e é aceito. Durante anos será um ator mambembe, até a década seguinte, quando decide fixar-se iniciando uma profícua trajetória como escritor e militante anarquista.³

Em Pará de Minas, há outro caso relatado, de fuga bem sucedida: Benjamim de Oliveira, "pretinho arteiro, dado a sumir-

1. ARNO, Ciro. op. cit. p. 22.

2. SEIXAS SOBRINHO, José. O Teatro em Sabará da Colônia à República. Belo Horizonte, Ed. Bernardo Alvares, 1961, p. 120.

3. DUARTE, Regina Horta. A Imagem Rebelde ...

se nos matos para devassar ninhos e árvores".¹ Em 1881, passa na cidade a Companhia Sotero, com "exímios trapezistas, irresistíveis cômicos, elegantes bailarinas e extraordinários engolidores de fogo", além de uma impávida domadora. O circo domina a imaginação dos habitantes da cidade. A sua partida não será menos marcante, pois com a companhia Sotero fugiu o menino Benjamim.

Benjamim tornou-se um palhaço conhecido e querido pelo público, apontado por Procópio Ferreira como "mestre de gerações" e eleito "rei dos palhaços do Brasil". Numa entrevista, o próprio ator conta lances significativos de sua história. Pará de Minas era uma simples aldeia por onde, de tempos em tempos, passavam circos, "a única atração que existia para a imaginação das crianças".² O menino, muito pobre, vendia bolos na porta dos circos, até resolver fugir com um deles.

No circo Sotero, entretanto, não encontrou a vida dourada que sonhara, sendo espancado pelo dono. Partiu com ciganos, cujas atividades de furto de animais eram intensas. Descobre, entretanto, que os ciganos desejavam trocá-lo por um cavalo. Escapou novamente e, após várias dificuldades, conseguiu emprego em outro circo, onde recebeu tratamento melhor, conseguindo até ganhar algum dinheiro.

Os casos encontrados referem-se a pessoas que acabaram obtendo algum destaque como artistas ou em outros tipos de

1. MENDONÇA, Pedro Moreira. Casos e Coisas do Pará Antigo. Pará de Minas, s/e, 1959, p. 65.

2. OLIVEIRA, Benjamim. Entrevista. citado por RUIZ, R. op. cit., p. 29 e 30.

atividades públicas - como no exemplo do escritor Avelino Fóscolo. Porém, mesmo que os casos concretos de fugas não fossem numerosos, o simples fato de existir essa possibilidade levava ao surgimento de temores e desejos, suscitados pela chance de mudar da posição, de espectador a artista, de sedentário a nômade, de habitante fixo de um lugarejo ou cidade, por onde o circo passava, ao papel daquele que retomava os trajetos a cada final de temporada.

A partir de um certo momento, a legislação dos municípios passa a preocupar-se com a movimentação de crianças. Condena-se, com a devida penalização, os atos de "procurar perverter a mocidade, ainda incauta por sua minoridade" e "seduzir os pupilos dos outros para tê-los consigo".¹ Donos de circos que levassem consigo crianças ou adolescentes estavam, sem dúvida, incluídos como infratores.

Podemos constatar, aqui, um primeiro momento na relação entre os habitantes das localidades e os artistas que chegam. Como afirmamos, receio e fascínio formam um sentimento ambíguo e não dicotômico. A apreensão quanto às fugas nascia justamente do desejo de abandonar tudo e percorrer mundo.

As fugas não envolviam apenas crianças.² Em Guanhões, Nozico, como era chamado, deixou sua vida de trabalhador para ser um circense, chegando a montar sua própria companhia, o "Circo Estrela do Norte". Sem dúvida, um velho sonho: desde menino

1. LEIS Mineiras. Resolução 3 413, 20-07-1887, art. 123 e 124.

2. A expressão "e o palhaço, o que é? é ladrão de muié!" - repetida, aos gritos, pelas ruas, quando se realizava o "cartaz" - não deixa de ser extremamente significativa.
MAGNANI, José Guilherme C. op. cit., p. 27.

organizava espetáculos no quintal de sua casa, contando "com a colaboração de todos os improvisados artistas de trapézio, de barra, de palhaço, assim como números de arame a cargo das meninas".¹ Em Carangola, o professor Maxambomba casou duas de suas filhas com os artistas de um circo eqüestre que ali se desmantelara. Pouco depois, o professor desapareceu com toda a família. Dois anos mais tarde, a população foi surpreendida com a chegada de um circo dirigido por Maxambomba. O cartaz anunciava o programa: "trapézio, barras, argolas, saltos, deslocamentos, bailados e a pantomima - escrita pelo diretor - e, segundo os anúncios, uma coisa nunca vista em nenhum circo do mundo".²

O viajante inglês Richard Burton, ao delinear aspectos que observava serem marcantes entre os habitantes da província de Minas, destaca um traço surpreendentemente inesperado para um tipo de imagem de mineiridade sempre remetida ao tradicionalismo e apego à fixação. Burton fala de uma tendência ao nomadismo entre os mineiros. Sempre dispostos a viajar, entusiasmados caçadores, exímios cavalgadores que "como os homens da selva, nórdicos, preferem a perna escancarada, só com a ponta do dedo no estribo", evitando assim "o cansaço de uma longa viagem". Homens independentes e auto-confiantes, que mergulham na floresta e orientam-se pelo curso dos rios: assim Burton descreve os mineiros.³ Essa particularidade, tão marcante para o observador, parece ter sido totalmente apagada nos mitos construídos em torno

1. LEÃO, I. Soares. op. cit., p. 288.

2. BRAGA, Belmiro. Dias Idos e Vividos. Rio de Janeiro: Ariel, 1936, p.179.

3. BURTON, R. op. cit., p. 325.

da mineiridade. Considerar tais hábitos nômades em relação às transformações por que passavam as localidades mineiras, com a presença dos saltimbancos, é um caminho para a compreensão do fascínio da fuga e da vida errante. Os artistas agiam como elementos de desterritorialização.

As evasões e os desejos de partir parecem acelerar, nos habitantes, a velocidade das linhas de fuga, fragmentadoras de máquinas binárias e dicotômicas, como família-profissão, trabalho-descanso, família-escola, escola-exército, exército-escola. Uma vez detonadas as linhas de fuga, conduziam a uma ruptura na qual "já não se suporta o que até então se suportava,¹ produzindo-se uma mudança na distribuição de desejos. Essas fugas são momentos de criação, de emergência do inteiramente novo, do devir. Nesse devir, não há nenhuma direção previamente dada, pois assim se indicaria de antemão o caminho a seguir. A liberdade dessas criações é justamente a garantia "do devir-revolucionário das pessoas em todos os níveis, em qualquer lugar".²

Os anseios despertados pelos saltimbancos detonam várias linhas dicotômicas da vida dos habitantes da cidade. Acenavam com possibilidades de uma vida de trajetos, de constante alargamento de contornos e fronteiras, em oposição à família, ao trabalho fixador, à vida estabelecida em um lar imóvel, numa só cidade: esse o especial motivo de tantos temores, de tantos desejos.

1.12-Seduções

Os desejos em jogo, nas vilas e cidades, não se limitavam ao

1.DELEUZE, G. Diálogos. Espanha: Pre-textos, 1980, p. 143.

2.idem, ibidem, p. 166.

fascínio pela vida errante. O estilo de vida deixava marcas indeléveis nos artistas. Nesse sentido, esses homens, mulheres e crianças maravilhavam e apaixonavam os espectadores.

As paixões eram diversas, como a da menina fascinada pela atriz cômica de rosa, a de homens enlouquecidos por atrizes sedutoras, a de mulheres excitadas pelos corpos ágeis dos galãs. Essas paixões, nem sempre contidas, transformavam com seu pulsar as relações, despertavam ciúmes, geravam confrontos e debates sobre a moralidade em perigo.

O ator mineiro Avelino Fóscolo, num romance de traços autobiográficos, narra um episódio em que tal aspecto é ressaltado. Ao chegarem a Sabará, ele e sua troupe conquistam a simpatia de um rico habitante local, um engenheiro que, grande amante das artes dramáticas, passa a frequentar os ensaios. A partir de um certo momento, sua mulher passa a acompanhá-lo, sem disfarçar a admiração que sentia pelas formas atléticas de alguns atores. Enciumado, seu marido declara guerra à companhia e, em pouco tempo, a platéia passou a hostilizar abertamente os artistas, quando de suas apresentações em público.¹

Nem sempre a admiração pelos atores tinha desfechos tão agressivos. A publicação, extremamente comum, de poemas em folhas locais, exaltava a glória e o talento dos artistas. As manifestações através da imprensa tornaram-se mais freqüentes na segunda metade do século, quando os jornais são mais numerosos e de periodicidade mais regular. Aqui, encontramos exemplos valiosos desse fascínio agitador das cidades.

1. FÓSCOLO, Avelino. op. cit.

Em Ubá, os jovens de um colégio decidem publicar uma pequena e tímida carta, declarando sua coletiva paixão a duas jovens artistas que ali se apresentavam numa **troupe**: Branca e Dolores. O primeiro a subscrever o texto é o cônego José Pedro, professor dos sete rapazes que assinam a seguir. Ofereciam às meninas duas coroas, presentes mesquinhos frente ao "fogo divino" dos corações das atrizes, que transluziam "a cada movimento feito sobre o palco". Cada uma das flores celebrava seus triunfos e glórias. No final, o desejo velado de permanecer junto às moças: pedem a elas que guardassem as coroas, uma recordação "de Minas e da corporação que em uma de suas cidades deu a vossos talentos a merecida estima".¹

Em outro momento, o artista italiano Andrea Maggi é homenageado em versos por um habitante de Ouro Preto, que recita o poema após um dos espetáculos teatrais. O artista é comparado a um gigante ao qual a platéia se escravizava voluntariamente. Ele trazia em si as marcas do mundo que percorrera. Sua pátria não tinha fronteiras. O ator era, ao mesmo tempo, de todas e de nenhuma nação:

"Vieste acaso da Itália, /Ou mesmo dos céus da Gália,
Mostrar-nos da Europa a glória? /Não, que o gênio em toda
idade, /Tem por país a humanidade, / por pátria o livro da
história."²

No fim do poema, a mesma marca de saudade e de desejo observadas acima, no exemplo dos fãs de Branca e Dolores: ser

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 291, 23-jul-1874, p. 3.

2. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto, n. 263, 23-ago-1891, p. 2.

lembrado pelo ator nos seus trajetos futuros. Cada platéia e espectador apaixonado pareciam querer ser os mais calorosos e deslumbrados. Assim, ao ver o ídolo partir, nada restava ao público a não ser dizer seu "saudoso e terno adeus",¹ esperançoso de que suas manifestações ficassem gravadas na memória dos atores.

Outras poesias publicadas em jornais expressam a adoração e a "imensa alegria, que chega ao delírio" e que levava a cidade a encher o caminho dos saltimbancos de "palmas, louros, grinaldas e aromas de rosmaninho".² Outros versos destacavam a impetuosidade dos sentimentos incontrolláveis "como o oceano quando se encapela/ e ameaça a bramir horripelmente, /em cólera terrível e fremente, /assim que pelos céus ruge a procela". Ao surgir e eletrizar os assistentes com seu sorriso, a atriz causava deslumbramento, cantando e falando "com sua voz divina /em harmonia doce e cristalina /tal se Arcanjos ouvíssemos cantar".³

As manifestações de apreço certamente, não se traduziam apenas em poemas e cartas, a exemplo do que ocorreu em Ouro Fino, onde a presença de uma companhia gerou um verdadeiro rebuliço, debatido durante semanas, no jornal local. A chegada do "Circo Guanabara" àquela cidade causou sensação por vários motivos, mas entre os homens os motivos se chamavam Catita e Pepa. A **Gazeta de Ouro Fino** trazia artigos assinados sob pseudônimo, descrevendo o frenesi e delírio desencadeados, ao entrar em cena "com a

1. idem, ibidem.

2. PAIVA, Modesto. A Exímia Atriz. O Resistente. São João del Rei, n. 163, 20-out-1898, p. 2.

3. VASCO, Heitor. citado por BARRETO, Abílio. Bello Horizonte -história média. Bello Horizonte: Rex, 1936, p. 436.

elegância que lhes é peculiar".¹ Catita, a trapezista, realizava volteios eqüestres e bailados. Pepa, a equilibrista, fazia deslocamentos e contorcionismos. Elas são descritas como verdadeiras musas, bonitas e elegantes. O fascínio pela marcas de civilidade também se revela nos elogios ao seu modo de se apresentarem em cena e ao bom gosto no vestir-se.² Os rapazes atiravam seus chapéus ao chão do palco para que as moças os apanhassem e lhes entregassem nas mãos. Bouquets, fitas, olhares e bilhetes eram trocados nesses momentos.³

Entretanto, o entusiasmo parece ter-se intensificado a ponto de incomodar grupos mais conservadores. Outra série de artigos, também assinados sob pseudônimo, criticava os excessos cometidos. Comentava-se que Ouro Fino encontrava-se de "pernas para o ar", não existindo "rapaz que regule, porque todos largaram o juízo no picadeiro do Guanabara". O telegrafista da cidade, esquecendo-se até da própria mulher, cometia loucuras por Catita, uma péssima atriz - segundo o crítico - à qual, apesar de uma dança pulada e de uma voz esganiçada, cobriam "de aplausos incondicionais e chapéus de diversas cores e feitios".⁴

O artigo provocou rápida resposta dos admiradores. Segundo eles, o crítico estava com inveja dos merecedores da atenção das atrizes. Provavelmente, "sua sogra obrigou-o a escrever aquilo".

1. CHRONICA do Circo. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 192, 26-jan-1896, p.1.

2. idem, ibidem.

3. JEAN. Diversões. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 194, 26-jan-1896, p.2.

4. BELDEMONIO. De Palanque. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 196, 23-fev-1896, p.2.

Os fãs manifestam seu desprezo por todos os que condenavam a claque, pois não iam ao circo "para dormir ou assistir missa". A cia. Guanabara esforçava-se tanto para agradar, que os fãs não tinham outro remédio senão "entusiasmar-se e ... pintar o sete".¹

Esses eventos chegavam, muitas vezes, a ter conseqüências violentas. Em cidades como Ouro Preto, onde muitos rapazes completavam seus estudos, a chegada de grupos de artistas levava à imediata cisão entre estudantes e caixeiros, cada grupo escolhendo uma atriz para heroína. As aclamações dos grupos degeneravam quase sempre em briga.²

Nos primeiros anos da nova capital, a Companhia Albano causa agitação com as atrizes Anita - de "formas admiráveis, olhos esfuziantes e longos cabelos esvoaçados" - e Rosita, "mais moça e esbelta". Com tais atrações, "não havia um estudante ou rapaz do comércio que ficasse em casa". Não iam lá para "ver macacos, cavalinhos amestrados e lulús puladores de arcos", mas para ver as moças. Os estudantes escolheram Anita; os comerciários, Rosita, sentando-se à esquerda e à direita do auditório. A entrada das moças gerava um berreiro infernal. Uma noite, os grupos perdem o controle, tal a rivalidade, e uma briga violenta começou. Como resultado, cadeiras quebradas, e pontapés. A arquibancada desabou, o querosene dos lampiões ateou fogo aos panos, levando o resto da platéia a entrar em pânico, aumentando os gritos de terror, os desmaios de senhoras e o choro de crianças. Os rapazes desencadeadores do conflito pertenciam à

1. PILISTOK. Ridendo... Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 197, 01-mar-1896, p. 1.

2. ARNO, C. op.cit, p. 146.

"boa sociedade": nenhum foi preso, nem sequer alertado pelo delegado de polícia, que os aconselhou a ir para casa, dormir. Na manhã seguinte, os artistas partiram "com toda a bugiganga, para Queluz".¹

Outro memorialista lembra um espetáculo do Circo Peri, no qual graciosas artistas se apresentavam. Os homens jogavam-lhes chapéus para vê-las de perto, quando elas os fossem entregar. Um dos assistentes, um recém-formado em Direito, entusiasmou-se com a entrada de uma estrela num vestido justo. Os movimentos no trapézio mostravam seu belo corpo. O rapaz atirou no palco o paletó. Um importante político, presente ao espetáculo negou, dias depois, a indicação do bacharel, elogiado por sua inteligência, para um cargo de promotor.²

Alguns aspectos merecem ser aqui comentados, tais como a sedução que essas mulheres exerciam, e o contraste entre, de um lado, os relatos dos memorialistas, e notícias dos jornais, e de outro, a tão falada "moral mineira", apontada como rígida e tradicionalista.

As atrizes são descritas como anjos, crianças inocentes. Entretanto, expõem o corpo em roupas justas e gestos insinuantes. Fascinam pelo verniz cosmopolita, adquirido nas viagens, são elegantes, têm poses e vestes diferentes.

Sua agilidade e seu corpo, simultaneamente forte e gracioso, fazem-nas especiais. Assim, Pepa e Catita excitavam a platéia em numeros de escada humana. A atriz se apresenta, ao

1. VASCONCELLOS, Salomão. Memórias de uma República de Estudantes. Belo Horizonte: [s.e], 1951. p. 60.

2. CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. op. cit., p. 253.

mesmo tempo, como frágil e perigosa. Submissa e independente, agita a imaginação de homens e mulheres. Sua submissão ao dono da companhia é implicitamente apontada nos artigos de jornais, quase como a dependência das prostitutas ao cafetão. Assim, elogiava-se o dono da Companhia Guanabara por não poupar esforços para agradar à platéia.¹ Também o Albano, dono da Companhia que tinha o seu nome, "trazia no seu elenco duas figurinhas de truz" como chamariscos.² As atrizes também se submetiam aos homens da platéia, pois passavam boa parte de seu tempo apanhando chapéus para restituí-los aos donos com um sorriso sempre obrigatoriamente estampado no rosto.

Ao mesmo tempo, sua independência é inegável. Nômade; civilizada; acostumada a viajar e a conhecer diferentes lugares; cuidadosa com seu corpo atraente, atlético e graciosamente musculoso; representando diversos papéis; realizando acrobacias e conferindo aspectos mutantes a seu corpo - tudo isto faz da atriz uma mulher incontrolável, fascinante e temida.

Seu nomadismo marca seu corpo. Seus gestos são velozes, fugazes. A atriz assume papéis consecutivos e ilusórios, ela se transforma numa outra, "ela representa uma flor, um pássaro, uma divindade imaginária, uma personagem". A atração pela heroína resulta dos "papéis fabulosos onde ela sustém, sucessivamente, a ilusão perfeita".³ Sequência de metamorfoses, multiplicidade de personagens, a artista não se fixa, ela flui, numa peregrinação

1. CHRONICA do Circo. op.cit.

2. VASCONCELLOS, S. op. cit., p. 60.

3. STAROBINSKI, Jean. Portrait de L' Artiste en Saltimbanque. Paris: Champs-Flammarion, 1970. p. 60.

nômade e criativa. Seu corpo é um devir.

Aqui, a atriz assemelha-se à prostituta, ambas encenando "múltiplos papéis, dissociando aparência e essência, interioridade e exterioridade, perdendo-se definitivamente no labirinto das sensações."¹

Os exemplos das agitações causadas pela sua presença despertam algumas indagações. Como vimos, os teatros e circos não eram mal frequentados. As famílias e os estudantes, filhos da boa sociedade mineira, compareciam. As crianças assistiam aos espetáculos. Entretanto, os fatos narrados em jornais e pelos memorialistas contradizem a tradicional e vitoriosa imagem da mineiridade conservadora e moralista.

Nos eventos que cercam os artistas, os mineiros mostraram-se apaixonados, baderneiros, capazes de deixar tudo para fugir com grupos de saltimbancos. Nessa erupção dos desejos, fragmenta-se o mito da mineiridade.

1.13-Mineiridades

A preocupação de constituir-se uma imagem e uma identidade referentes a Minas Gerais não é recente. Em variados momentos, inúmeros discursos tentaram criar uma noção uniforme do contexto abrangido pelas fronteiras que definiam a Capitania, Província ou Estado de Minas Gerais.² Nem sempre essas análises compartilharam

1. RAGO, M. op. cit., p. 297.

2. Para uma discussão sobre a mineiridade sob o prisma da ideologia da elite, ver:

DULCI, Otávio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia. In: Ciências Sociais Hoje anuário de antropologia, política e sociologia. São Paulo: Cortez Editora, 1984. p. 7 a 29.

as mesmas conclusões mas, na sua esmagadora maioria, concordaram na enumeração de aspectos definidores da essência dessa região, sua cultura, seus habitantes, sua moral, seu conjunto, enfim.

O livro Compêndio Narrativo do Peregrino da América, dedicado à Santíssima Virgem da Vitória por seu autor, foi publicado pela primeira vez em 1728, com novas e bem sucedidas edições em 1731, 1752, 1760 e 1765. O objetivo da obra é moralizador, contendo advertências contra os abusos diabolicamente introduzidos em Minas Gerais.¹ Ali reinavam a feitiçaria, a vagabundagem, a ganância e a luxúria. Minas parece reunir tudo o que era visto como moralmente negativo pelo autor: homens e mulheres pactuados com o diabo pela garantia de enriquecimento, padres corruptos e libidinosos, "homens decompostos, em ceroulas e camisas, com coroas nas cabeças, tocando violas e pandeiros, dançando com mulheres."² Nessas terras reinavam o jogo e a vadiagem, pois o ouro estava nas mãos de maus cristãos, avaros e viciosos.

A reimpressão da obra durante o século XVIII leva-nos a pensar na ressonância das intenções moralizadoras que ela traz, entre os leitores. Certamente, a marginalidade presente na região preocupava um grande número de pessoas.³

A decadência das atividades de exploração do ouro não parece

1. PEREIRA, Nuno Marques. Compêndio Narrativo do Peregrino da América. 6. ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939, vol. 1, p.X.

2. idem, *ibidem*, vol 2, p. 138.

3. Sobre a questão da marginalidade nas Minas do século XVIII e seu controle, ver:
SOUZA, L.M. op. cit.

ter modificado radicalmente tal situação. As impressões de Saint-Hilaire - viajante francês que percorreu o Brasil entre 1817 e 1822 - apesar de menos religiosas e com as marcas dos saberes científicos, não divergem totalmente daquelas apresentadas pelo "peregrino" aqui citado. Segundo Saint-Hilaire, apesar do "ar de abastança" que distingue algumas das localidades mineiras, seus habitantes não fogem ao caráter de imprevidência tão comum aos brasileiros em geral, pois gastavam tudo que tinham, morrendo freqüentemente endividados, "apesar de seus ordenados serem consideráveis".¹

Além de imprevidentes, errantes. Os mineiros fixavam-se até esgotar-se a mina, indo sempre em busca da fortuna, mas sem nada poupar, até terminar, "na miséria, uma vida iniciada na opulência".² Um sinal de nomadismo seria o próprio termo arraial, nome comumente dado às povoações de Minas, cujo significado é acampamento. Isso se devia ao fato dos primeiros estabelecimentos dos mineiros configurarem-se como campos "onde se levantavam barracas semelhantes às dos ciganos".³

As tentativas de controle dos vagabundos, o maior flagelo da Província, tinham sido, até então, ineficazes. O trabalho fixo e regular praticamente inexistia para os homens livres. Indolentes, enquanto tivessem "farinha para o dia, alguns grãos de feijão e um pedaço de abóbora", seria em vão "oferecer-lhes

1. SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974, p. 33.

2. idem, ibidem, p. 63.

3. SAINT-HILAIRE, A. de. Viagem pelas Províncias p. 137.

dinheiro em troca de trabalho".¹

Saint-Hilaire ressaltava ainda o relaxamento dos costumes. A assustadora frequência das doenças venéreas, explicava-se "pela libertinagem a que todas as classes da sociedade se entregam exageradamente".² Em matéria de religiosidade, também não primavam as gentes de Minas Gerais, com suas práticas católicas irregulares e seus divertimentos de caráter libidinoso. Os prazeres desses homens caracterizavam-se pela sensualidade e sua felicidade consistia em nada fazer. A principal ocupação consistia no batuque - uma dança que o autor declara ter vergonha até mesmo de mencionar. As prostitutas, numerosas em todas as povoações, atendiam à depravação dos costumes excitada pelo calor, pelo tédio e pela ociosidade.

O batuque parece ter fascinado não só os mineiros como todos os viajantes que ali passaram. Ele é descrito minuciosamente - e mesmo ilustrado em gravura - por Freyress e Spix.³ Sua permanência, apesar das proibições levantadas, pode ser constatada em meados do século XIX, quando um memorialista narra um evento curioso. Apesar de afirmar que o batuque só era dançado pela "gente baixa e ordinária", um mineiro de Campanha constatava a frequência da participação de "gente bem", como "padres relaxados" que não recuavam "nem mesmo diante do maior escândalo". Conheceu um religioso não apenas devoto dessa dança,

1. idem, ibidem, p. 137.

2. SAINT-HILAIRE, A. Viagem pelo Distrito dos Diamantes..., p. 31.

3. FREYRESS, G. W. op. cit., p. 158 a 228, p. 223.
SPIX, J. VON & MARTIUS, C. T. VON. Viagem pelo Brasil (1817-1820). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, v. 2, p. 191 e 192.

como "nela se portava com uma tal indecência e um descomedimento" que o próprio autor vexa-se em descrever. O batuque acabava sendo um chamariz "para muita gente boa", como um delegado que, recebendo uma denúncia da existência de um batuque, chegou ao local com a intenção de prender todos os participantes. Porém, ao invés disso, acabou metendo-se na dança "como o mais furioso dos dançadores", ali passando "todo o resto da noite".¹

O relaxamento dos costumes também é observado por Burton, que encontra vários padres casados, como em Morro Velho, onde a mulher do padre foi descrita ao viajante como sendo "muito bonita, com olhos negros e muito gorda".² A segurança frágil devia-se à criminalidade: todos os homens andavam armados e assistia-se ao derramamento de sangue sem muito horror. A frequência da embriaguês assustou o viajante ao observar que os homens livres bebiam desde o começar do dia - com um gole de cachaça para espantar o diabo - até a noite, quando se juntavam os amigos "com uma viola e um garrafão de cachaça".³ O mineiro importava-se ainda como um católico displicente, apesar de religioso. Além da escassez da castidade, o falar e os atos dos escravos não concorriam para que as jovens conservassem a inocência.

Os relatos dos viajantes parecem gritantemente contraditórios em relação à imagem de Minas Gerais como o baluarte da tradição, da moral e da família.

1. RESENDE, Francisco de Paula Ferreira de. op. cit.. p. 194 a 198.

2. BURTON, R. op. cit., p. 196.

3. idem, ibidem, p. 332.

Em meados do nosso século, uma série de obras de caráter sociológico dedicou-se à definição de uma mineiridade e ao estabelecimento de uma missão de Minas em relação ao resto da nação. Foi construída uma identidade à qual foram remetidas inúmeras características: sobriedade, prudência, calma, amor à garantia e à segurança, gosto pela ordem e pela estabilidade, sedentarismo, apego à família, senso econômico, austeridade. Como podemos constatar, são aspectos contrários aos apontados pelos comentaristas do século XVIII e XIX, citados anteriormente.

Uma primeira explicação dada ao tradicionalismo mineiro seria o determinismo geográfico, decorrente do relevo montanhoso, sem, no entanto, esclarecer o porquê de não impedir, esse mesmo relevo, que a Minas do século XVIII nada tivesse a ver com uma sociedade tradicional e estável.

A mineiridade nunca é considerada como uma identidade construída historicamente, em determinado momento, em situações específicas. Antes, é mostrada como uma essência, "um modo de ser espontâneo e não procurado (...) uma inclinação invencível e dominadora."¹ Essa essência estaria inscrita nos costumes moderados e equilibrados do mineiro. Este seria psicologicamente conservador, e seu tradicionalismo poderia servir de lição a todos os brasileiros, por possuir "o difícil conhecimento da estática da vida" em que tudo é possível " porque as coisas essenciais não mudam".² A vida não se definiria pela mudança, mas pela conservação. A missão de Minas seria, então, levar ao resto

1. LIMA, Alceu Amoroso. Voz de Minas - Ensaio de sociologia Regional Brasileira. Rio de Janeiro: Agir, 1945. p. 25.

2. idem, ibidem, p. 44.

do País tal ensinamento, vivido em sua cultura, sua rotina, seu estilo de vida.¹

Outros autores também destacarão "o elevado senso econômico que, às vezes, toca as raias da poupança demasiada".² A religiosidade seria outra faceta inerente a Minas, tradicional pelos "costumes austeros e pela prática da religião católica de seus filhos (...) do descobrimento para cá".³

Esses discursos reforçaram uma imagem do mineiro, construíram uma identidade coletiva e buscaram uma origem para ela. Nessa lógica, tudo o que fugia ao modelo, à essência e à verdade atribuídas a essa origem estaria imediatamente excluído como estranho e não importante, como se existisse uma continuidade, um desabrochar constante do que havia em potencial desde o início, e que fatalmente venceria. Nesse modelo, não há lugar para a diferença, para a contradição ou para a especificidade.⁴

O descompasso entre a imagem do tradicionalismo construída no século XX e as descrições dos séculos anteriores leva a dois

1. Sobre a mineiridade e a missão histórica de Minas, ver ainda: VASCONCELLOS, Sylvio de. Mineiridade - ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968. p. 197.

LUCAS, Fábio. Mineiranças. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, p. 101.

2. RIBEIRO, Wagner. Noções de Cultura Mineira. São Paulo: FTB, 1966. p. 63.

3. idem, *ibidem*, p. 71 e 72.

4. Sobre a questão da origem, ver: FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: Microfísica do Poder. 4. ed. São Paulo: Graal, 1984. Sobre a questão da identidade, consultar: CASTORIADIS, Cornelius. A Instituição Imaginária da Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 260 e seguintes.

tipos de posicionamento. De um lado, há autores que simplesmente ignoram os dados das fontes anteriores, afirmando que o conservadorismo sempre existiu. Outros preferem não ignorar, mas antes citar as fontes e construir uma teoria que exclui as contradições como estranhas à verdadeira mineiridade, reforçando assim o modelo.

João Camillo de Oliveira Torres constrói, em torno da Guerra dos Emboabas, o marco do surgimento da autêntica mineiridade. Nessa batalha residiria a origem do povo mineiro. Antes disso, predominavam o nomadismo e uma série de problemas daí decorrentes. Os bandeirantes, agentes do espírito aventureiro, desordeiro, esbanjador e imoral prejudicavam a ordem. A vitória dos emboabas afigurava-se inevitável, mesmo que a luta armada não chegasse a ocorrer. O conhecimento de "ofícios mecânicos, seus hábitos de vida comercial e agrícola" dava-lhes larga vantagem "sobre o nomadismo dos paulistas". Os emboabas constituíam "elementos de ordem e vida civilizada (...) sem mescla alguma de espírito aventureiro e perfeitamente domesticado."¹ Representavam o embrião do espírito sedentário mineiro - contrariamente aos bandeirantes - e traziam consigo os negros, de natureza pacífica, "acostumados à vida sedentária", cuja cultura superava a dos índios.

Os bandeirantes são comparados aos índios, adequados para "a aventura guerreira das bandeiras", vivendo em "formas primitivas e primárias de civilização".² Isso faz com que sejam expurgados

1. TORRES, João Camillo de Oliveira. O Homem e a Montanha. Belo Horizonte: Cultura Brasileira, 1944. p. 42 a 46.

2. idem, ibidem, p. 47.

como estranhos ao verdadeiro espírito mineiro, que se coaduna com o sedentarismo dos emboabas acompanhados dos negros, os quais já viviam na África praticando a agricultura e outras atividades fixadoras. A civilização mineira começaria, assim, com a fixação ao solo, ultrapassando a fase nômade, primitiva e estranha.

A mineiridade surgiria, assim, com a crescente vitória da concepção sedentária da existência, "de origem roceira e que hoje em dia se generalizou a todo o povo mineiro".¹

A partir da criação desse modelo e do estabelecimento de sua origem, tudo que o contradiz não precisa ser explicado, pois é considerado como exterior ou acidental:

"o mineiro não descobriu as minas. É apenas fruto das descobertas. O espírito bandeirante não é mineiro, (...) O espírito bandeirante, de iniciativa e descoberta, a que os mineiros devem a sua própria província natal, não é mineiro, é paulista. A concepção mineira de vida é, de certo modo, inimiga de viagens, de horizontes diversos, de aventuras e de risco".²

Tais discursos não lograriam total eficácia. Como vimos, há o surgimento constante de movimentos inexplicáveis. "Minas Gerais é muitas. São pelo menos várias Minas". Salto de contrastes, Minas é paradoxo, "de Minas, tudo é possível".³

Atravessada por descontinuidades, habitada por pluralidades e por inumeráveis almas em disputa, Minas Gerais surge sem

1.LIMA, Alceu A. op. cit., p. 201.

2.idem, ibidem, p. 199.

3.ROSA, João Guimarães. Minas Gerais. In: Ave, Palavra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 270 a 273.

essência, heterogênea e múltipla.

"São tantas Minas, porém, e contudo, uma".¹ Nessa unidade em torno do nome - Minas Gerais - há marcas do plural, da inexistência de uma totalidade orgânica. Os fragmentos falam por si mesmos e as partes valem por si próprias, sem que permitam adivinhar um todo de onde foram extraídas. Como um quebra-cabeças que não se organiza sistematicamente, "com partes de tamanhos e de formas diferentes que não se adaptam, que não se desenvolvem no mesmo ritmo e que a corrente de estilo não arrasta na mesma velocidade",² Minas surge nos hiatos, lacunas e intermitências de sua diversidade.

Sendo assim, os mineiros não se classificam como sóbrios ou como baderneiros, poupadores ou esbanjadores, católicos ou depravados. Não há possibilidade de definição única ou dicotômica. Se os artistas despertam desejos e sensações perigosas para os homens e mulheres que vivem em Minas no século XIX, cabe ao historiador abandonar mitos de origem e de identidade, fazendo ressurgir "o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo".³

1.14-Memórias

A questão espacial - ou seja, o deslocamento contínuo dos artistas nômades - instaura a necessidade de se considerar o caráter diferente e as especificidades da memória desse grupo.

1. idem, ibidem, p. 272.

2. DELEUZE, G. Proust e Os Signos. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 111 a 113.

3. FOUCAULT, M. op. cit., p. 28.

O processo de construção de uma identidade entre esses saltimbancos coloca-nos diante de uma série de especificidades.¹ A urdidura de uma memória coletiva, importante na constituição de uma identidade,² dava-se fragmentariamente, de forma diversa da que ocorria entre os habitantes da cidade.

A memória não se constitui em níveis individuais e estanques. Os homens não se lembram sozinhos, a memória não é um simples dado da consciência de um sujeito. Ela é constituída socialmente, coletivamente. As lembranças vão sendo tecidas à medida que as referências de grupos diversos são confrontadas, estejam elas inscritas em marcos temporais socialmente instituídos, depoimentos que se cruzam, convenções sociais estabelecidas ou espaços construídos e preservados.³ Isso não implica a homogeneidade dessa memória. Cada membro do grupo tem lembranças diversas, pois do conjunto comum de recordações, cada um destacará, com nuances e intensidades diversas, aspectos do passado. "Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva". Tal perspectiva muda de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa e esse lugar muda segundo as relações que ele mantém com outros meios. A memória coletiva não é, entretanto, a soma dessas memórias individuais, tal a diversidade, a

1. Sobre a identidade como categoria histórica, ver :
THOMPSON, E. P. Tradición, Revuelta y Conciencia de Clase.
Barcelona: Crítica, [s.d.]

2. "A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva (...) A memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objetivo de poder".
LE GOFF, J. Memória. in: Enciclopédia Einaudi. Lisboa:
Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. V.1, p. 46.

3. HALWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

heterogeneidade e a diferença existentes entre elas. Ao mesmo tempo agudamente única e socialmente constituída, "a rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas, dentro das quais estamos engajados."¹

Nessas séries que atravessam os indivíduos, os quadros espaciais assumem um importante papel na constituição da memória e da tradição coletiva, em que a estabilidade dos objetos e edificações que cercam os membros de grupos sociais é um dado importante. Os objetos contactados diariamente trazem uma imagem de permanência e estabilidade. Num lar, os móveis, o lugar dos enfeites e dos objetos são intrinsecamente ligados à memória familiar. Nas relações entre as pessoas, esses objetos são redimensionados e enredados em lembranças variadas. Durante o decorrer do tempo em que uma família habita um lar, as mortes, os nascimentos, casamentos e acontecimentos diversos transformarão e deixarão marcas no ambiente material e, por conseguinte, na memória familiar aí inscrita.

Nas cidades, as casas, ruas, monumentos, igrejas e praças darão parâmetros aos habitantes.² A estabilidade espacial e a sedentarização propiciam, pois, o estabelecimento de identidade e memória ligadas a objetos e construções transmissoras de uma imagem de permanência.

A vida dos grupos de artistas mambembes remetem-nos a algumas questões acerca da sua memória e da construção de sua

1. DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, M. op. cit., p. 14.

2. Para um exemplo, ver:

BOSI, Ecléa. Os espaços da memória. In: Memória e Sociedade. São Paulo: T.A. Queiróz, 1979. p. 355 a 371.

identidade.

Iniciemos por uma observação a respeito da memória familiar. Apesar da existência de inúmeras companhias formadas por famílias, os elementos das troupes possuíam, em geral, origem diversificada. Durante os trajetos, muitos elementos desistiam da vida errante, para se casarem ou se fixarem em uma das cidades visitadas.¹ Por outro lado, vimos que as companhias cresciam com adeptos obtidos nesses mesmos pontos de fixação temporária. Em alguns casos, havia membros pertencentes a países deversos, com línguas diferentes, como era o caso da Cia de Quadros Vivos, do ator americano Keller, com a qual fugiu o menino empregado na mina de Morro Velho.² Nas companhias, as mulheres não eram, necessariamente, esposas ou mães, os papéis familiares não se definiam convencionalmente, dada a diversidade de origem dos membros e das relações entre eles.

A perda de relações com a terra natal também esvanecia traços da memória dos membros com os grupos familiares e outros círculos sociais, abandonados em troca da vida nômade. Mesmo a cidade natal, quando visitada, aparecia como um local de passagem.

Ao invés de paisagens fixas e construções permanentes no espaço de uma localidade, os atores tinham como referências espaciais paisagens em constante mutabilidade: horizontes a serem alcançados, estradas a serem percorridas. No caso da paisagem

1. O escritor mineiro Júlio Ribeiro, para citar um exemplo, era filho de um palhaço que abandonou sua companhia para casar-se com uma moça de Sabará, quando ali realizava espetáculos. Ver SEIXAS SOBRINHO, J. op. cit..

2. Duarte, R. H. op. cit.

mineira, as montanhas que pareciam cercar os habitantes transformavam-se em contornos dos caminhos por onde os artistas avançavam. Montanhas que não os continham, mas apresentavam-se, antes, como desafios para os andarilhos.

O espaço dos artistas permanecia instável, mutante, como um dado sempre a ser superado, alcançado e abandonado, não sem recordações: lembranças da receptividade de um público, da agressividade de outro, dos problemas enfrentados, do bom ou mau tempo, do local em que o circo fora armado ou do teatro cedido às apresentações. Recordações múltiplas e fragmentadas, talvez confundidas na imensidão de cidades, platéias e paisagens visitadas.

Essa mutação constante de espaços, porém, não impedia a posse de objetos materiais, em que as lembranças se inscreviam: as carroças que transportavam os artistas e suas tralhas, os objetos do espetáculo, os vestuários, adereços e até mesmo os animais. A memorização fazia-se presente também nos ensaios: gestos a serem feitos, pequenos truques de mágica, falas das comédias e dramas, a ordem dos números, os movimentos dos trapezistas e contorcionistas, tudo aprendido minuciosa e cuidadosamente ao longo de anos e anos, numa repetição freqüente e ávida por mais e mais perfeição a ser alcançada em cada gesto, em cada habilidade.

Aqui temos sinais de uma memória coletiva diferenciada daquela existente entre as populações sedentárias. Há um viés no qual a identidade é múltipla e fragmentada pelos vários locais por onde o artista passa, pelas personagens que representa, pelas diversas emoções e situações que faz desfilar perante a platéia. Por outro lado, os grupos de artistas nômades têm um repertório

limitado, já que a própria infixidez os dispensa da necessidade de oferecer, a cada dia, um número diferente a seu público. Ao longo de anos e anos, os artistas se repetem para um público variado.

A memória coletiva presente na vida desses grupos de saltimbancos não é mais nem menos decisiva do que a construída e vivida por populações sedentárias. Também não é mais nem menos mutante. Mas talvez ela explicita melhor, em vários momentos, a fragmentação e a multiplicidade presente nas lembranças de todos os grupos sociais. Nesse sentido, os contatos entre os artistas nômades e as populações sedentárias traziam as possibilidades de um rompimento com a tendência, observada na sociedade mineira oitocentista, da construção de uma mineiridade caracterizada pela fixação, pelo equilíbrio, pelo apego às tradições, aos costumes instituídos e à moral vigente.

Num momento de uma movimentação intensa que busca o esquadramento da sociedade brasileira do século XIX, a presença dos artistas nômades instaura linhas de fuga, detona desejos, fragmenta identidades e oferece caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas.

Bárbaros: nômades, sem vínculos sociais fixos, quase vagabundos. Civilizados: pessoas que viajaram, conheceram várias cidades e até mesmo outros países, elegantes, com poses e vestes admiradas e invejadas. Assim eram os artistas, nas cidades por onde passavam: elementos de barbárie e de civilização.

C I V I L I Z A D O R E S

"Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, el ne gesticulait pas, il ne criait pas, il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite."

Baudelaire (Le Vieux Saltimbanque)

"O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança".

Sigmund Freud (O Mal Estar na
Civilização)

I-CENAS

2.1- Atores

O circo Sampaio foi uma das várias companhias propiciadoras de inesquecíveis momentos de diversão ao público mineiro, nos anos 80 do século XIX. Entre as várias atrações, destacava-se a atuação brilhante e encantadora de Augusto Duarte, o palhaço. Mas além de uma intensa diversão, a presença de Duarte despertava, nas cidades, uma onda de boatos acerca de seu passado. Por toda a parte, era apontado como um homem extremamente infeliz, que abraçara a vida circense após uma terrível desilusão. Rapaz de rica família do Rio Grande do Sul, estudante de engenharia, entrou para o circo, onde "fazia as mais hilariantes e bufas pantomimas", após a morte da noiva. Suas gargalhadas excitavam a platéia, levando-a ao delírio. Entretanto, fora do palco, transformava-se em um moço triste, circunspecto e casmurro. Morreu num asilo para velhos desamparados.¹

No caso do palhaço Duarte tem-se um bom exemplo de como mitificava-se a imagem do circense, freqüentemente apresentando-os como seres angustiados, fugitivos de uma dor dilacerante, oscilantes entre o riso e a lágrima, a glória e o total desamparo.

A figura do "clown" associava-se à de um pobre coitado, que representava para garantir uma humilde existência. Um poema publicado num pequeno jornal de Juiz de Fora narra a dor de um mísero histrião pela morte de sua mãe, a quem deixa estendida

1. ALVARENGA, Otávio J. Terra dos Coqueiros- reminiscências. Coqueiral: [s/n], 1956.

numa esteira, enquanto trabalha a fim de obter recursos para o enterro. A multidão aplaudia o palhaço, que "gargalhava um riso zombeteiro" semelhante "às vibrações da enxada do coveiro e à gélida agudez de um estilete de aço."¹ Outro autor, ao relembrar a infância numa cidadezinha mineira, pergunta pelo destino dos "velhos artistas e palhaços" que haviam passado "como brilhantes meteoros" pela vida de sua terra e pela primavera de sua vida.²

Um ser trágico, o palhaço simultaneamente vive a ascensão e a queda, o triunfo e a decadência, a admirável agilidade e a angustiante paralisia, a glória dos aplausos e o terror do total esquecimento, numa condensação convulsiva de contrários. Nesse caráter ambíguo reside a tragicidade da condição do saltimbanco.

O abandono e a fragilidade parecem encontrar-se vivências presentes na vida dos diferentes artistas, como literatos, pintores, músicos e aqueles que aqui focalizamos, os atores de

1. SOUZA JUNIOR, Soares. O Palhaço. Diário da Manhã. Juiz de Fora (MG), 03-mar-1891, p. 1.

2. OLIVEIRA, J. Alves. História de Abaeté. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970. p. 314.

As fantasias construídas em torno da figura do "clown" parecem ter sido extremamente marcantes entre os homens do século XIX. Vários artistas, atuantes em diversas áreas como literatura, pintura e teatro, manifestaram, através de suas obras, a atribuição de um caráter trágico aos palhaços e saltimbancos. Nessa sensibilidade à condição do "clown", presente em poesias, romances e quadros, manifestava-se um sentimento de identificação dos diferentes artistas com a figura carismática do circense. ver:

STAROBINSKI, Jean. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris: Champs Flammarion, 1983.

teatro.¹ Avelino Fóscolo, artista mineiro de teatro e circo nas décadas de 1870 e 1880, via no ator um escravo da arte, estigmatizado e incompreendido pela sociedade. Sua glória fugaz e "o sono de sua noite eterna" traziam a marca do esquecimento, em um jazigo "singelo e desconhecido como o túmulo do beduíno errante".²

Um artigo publicado na imprensa ouro-pretana, em 1855, denunciava o preconceito existente em relação aos profissionais do palco. Chegava à cidade uma companhia de teatro ambulante, composta de dez atores - entre os quais duas mulheres - que representavam, cantavam e declamavam, sob a direção do Sr. Mayer, de Diamantina. Após dar as boas vindas aos artistas, o jornal ressaltava a necessidade do fim do "antigo prejuízo que em outros tempos havia contra a profissão do ator", pois esse ofício compatibilizava-se, nos países mais cultos da Europa, "com um caráter sério e honrado".³ Aqui, a censura à discriminação dos atores aparece como um evidente sinal de sua persistência na sociedade da época, e não deixa de ser, também, um momento de instituição de novas práticas redimensionadoras da posição do ator na sociedade.

1. Baudelaire foi um dos que melhor conseguiram expressar o sentimento quase obsessivo de identificação dos artistas com o palhaço. O bufão aparece como uma paródia da vertigem mortal à que todos os artistas se expõem, à medida que esconderiam, sob a máscara de alegria e os louros do triunfo e dos aplausos, suas almas desesperadas.

STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 81 a 95.

2. FÓSCOLO, Avelino. O Ator. A Folha Sabarense. Sabará, n. 23, 17-nov-1889, ano V, p.2.

3. COMPANHIA Dramática. O Bom Senso. Ouro Preto, n. 348, 24-set-1855, p. 2.

Até então, as relações em torno das atividades teatrais geravam manifestações que, apesar de alguma diversidade e da existência de alguns matizes, caracterizavam-se por uma intensa rejeição ao ator.

2.2-Párias

Os espetáculos parecem ter sido uma experiência comum aos mineiros, já no início do século XVIII. O Compêndio Narrativo do Peregrino da América ao narrar a vida na região das Minas, criticava a frequência com que ocorriam espetáculos.

O autor apoiava-se em Platão para aconselhar "que não se permitissem aos moços ouvir palavras indecentes, nem músicas lascivas, nem comédias ou farsas profanas", pois isso os conduziria aos vícios.¹ Assistir ou representar peças implicava pecado grave e passível de punição, como queria provar o autor ao descrever o caso de um habitante das Minas do Ouro de São Paulo, "o qual era em extremo inclinado a fazer comédias", e que, num dos ensaios, começou a sentir uma dor tão forte que "em breves horas acabou-se-lhe a vida".

O Compêndio Narrativo lembrava ainda Agostinho, o pensador cristão, ao ver nas comédias "o meio mais eficaz que pode haver para corromperem e destruírem o espírito dos moços". Comparava

1. PEREIRA, Nuno Marques. Compêndio Narrativo do Peregrino da América. 6. ed., Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939. v. 1, p. 181.

Platão foi um dos mais árdios combatentes de todos os tipos de espetáculos, que rejeitava por considerá-los inúteis e perversos. Eram cópias distorcidas da realidade, distantes da Verdade e da Razão.

PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

ainda o teatro a uma "escola de desonestidades, pestilente oficina de luxúria, lugar de perigosas enfermidades e forno da Babilônia".¹ Até mesmo as representações organizadas nos colégios jesuítas, a que o autor faz referência, são condenadas, pois para ali se dirigiam "muitos mascarados, negros, mulatos e gente calaceira e vadia", assim como "muitas mulheres damas".²

Apesar dessa intransigente crítica, em uma obra que parece ter sido muito divulgada entre os meios letrados da Colônia - e principalmente entre o clero - vários espetáculos realizavam-se por ocasião de festividades religiosas. Há muito os jesuítas utilizavam o teatro com fins didáticos e doutrinários e o incluíam nos programas curriculares, em seus colégios.³

Em Minas Gerais, nas festas do calendário litúrgico havia apresentação de peças, e os próprios rituais caracterizavam-se pela teatralidade. As festas do Triunfo Eucarístico, em 1733, e o Áureo Trono Episcopal, em 1748, são exemplos disso. O Triunfo Eucarístico consistia na transladação do Diviníssimo Sacramento, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para o novo templo da

1. Agostinho sistematizou o anátema aos jogos cênicos em *A Cidade de Deus*, apontando-o como "espetáculos de infâmia, libertinagem e vaidades".

AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. São Paulo: Editora das Américas, 1961. livro I, cap. 32.

2. PEREIRA, N.M. *op. cit.*, v. II, p. 101 a 110.

3. A adoção do teatro como veículo de divulgação dos ideais cristãos não era uma atitude nova. Na verdade, o teatro foi valorizado pela Igreja séculos antes. Ver: LE GOFF, Jacques. Profissões lícitas e ilícitas no Ocidente Medieval. in- *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980, p. 93.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 160 a 162.

LAUAND, Luiz Jean. *Educação, Teatro e Matemática Medievais*. São Paulo: Ed. USP/Perspectiva, 1986. p. 27 a 45.

Senhora do Pilar, em Vila Rica. O Áureo Trono Episcopal, com duração de vários dias, saudava a chegada do primeiro bispo de Mariana. Ambas as festividades misturavam, na sua opulência e na ostentação barroca, elementos sagrados e profanos. Nelas realizaram-se espetáculos teatrais. Foram representadas, por ocasião do Triunfo, as peças *El Secreto a voces*, *El Principe* ou *El magico prodigioso* e *El amo criado*, de autoria de Calderón de la Barca. Os atores permaneceram anônimos.¹ Para o narrador dos festejos, Vila Rica tornava-se, com os eventos, "um exemplo de festividade", à medida que, "mais que esfera da opulência, era teatro da religião".² Aceitava-se o teatro como elemento divulgador de ideais cristãos.

Além dessas atividades, realizadas com o apoio da Igreja, algumas autoridades consideravam o teatro, muitas vezes, como útil. Em 1771, El-Rei recomendava, em alvará, o estabelecimento de teatros públicos, "pois deles resulta a todas as nações grande esplendor", já que eram "a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade" necessárias ao serviço dos soberanos.³ Por tudo isso, os teatros não se afiguravam apenas como permitidos, mas também necessários.

1. AVILA, Affonso. Resíduos Seiscentistas em Minas - textos do século do Ouro e projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.

2. MACHADO, Simão Ferreira. Triunfo Eucarístico. In- AVILA, A. op. cit., p. 183.

3. ALVARÁ de 1771. citado por ÁVILA, Affonso. O teatro em Minas Gerais, século XVII e XVIII. Revista Barroco. n.9, p.58, 1977.

Não havia, porém, uma posição homogênea por parte das autoridades, em relação ao teatro. Em 1727, o bispo do Rio de Janeiro, D. Guadalupe, com jurisdição em Minas, solicitou ao Santo Ofício, instruções sobre como corrigir os males provocados por ciganos e judeus que, entre outros escândalos, realizavam, "com grande aparato, comédias e óperas imorais". Em 1743, um outro bispo ameaçava de excomunhão os que freqüentassem "comédias, bailes, máscaras, touros e entremeses".¹

A diversidade de opiniões indica que, apesar da discordância, reconhecia-se que os espetáculos poderiam servir para divulgar a fé católica e os deveres dos súditos, desde que se vigiassem as apresentações e os atores. Aqui pode-se perceber que o teatro só seria considerado útil quando controlado e retirado da iniciativa de gente tão desprezada, tal como ciganos e judeus.

A idéia da construção de teatros públicos surge no bojo dessa discussão. Nas praças, tornava-se mais difícil a vigilância de quem iria representar e do que iria ser encenado. Com o estímulo aos teatros públicos desponta também a preocupação com o cultivo, entre as pessoas "de bem" - pertencentes a famílias respeitáveis - do hábito de freqüentar os espetáculos. Em 1786, o governador Cunha Menezes determinaria ao Senado da Câmara que os camarotes do teatro público (a Casa da Opera) fossem repartidos entre as mais importantes famílias da cidade.²

Se as referências a respeito dos atores denotam realizarem-

1. Ambos os exemplos são citados por AVILA, A. Teatro..., p. 79. e 96.

2. idem, ibidem, p. 57.

se os espetáculos de rua , em sua maioria, por judeus e ciganos, o teatro fixo trazia o negro como ator. Tomás Antônio Gonzaga criticava, num tom evidenciador de seu preconceito, as representações organizadas pelo Governador, nas quais os "mais belos dramas eram estropiados, repetidos por bocas de mulatos".¹

Vários teatros seriam inaugurados em localidades mineiras, nesses anos: em Vila Rica(1770), São João Del Rei(1775), Paracatu(1780) e Sabará(1783). O alvará de 1771 atuou no sentido de incrementar "o teatro regular em edifícios apropriados" com desestímulo aos tablados de madeira em praça pública.²

O incentivo à fixação do teatro e à valorização de sua utilidade predominou ainda nas primeiras décadas do século XIX. As autoridades mantiveram e reforçaram o estímulo aos teatros públicos. É o que constata o viajante John Mawe, que esteve no Brasil entre 1809 e 1810, muito bem recebido ao visitar Vila Rica, quando foi convidado para ir ao teatro por duas vezes. Entusiasmado com a opção desse "divertimento digno de seres racionais", o europeu ressalta a beleza da decoração do teatro e diz que os atores poderiam chegar a ser mesmo "passáveis" se o público os estimulasse com algum aplauso. Totalmente dependentes do Governador, os atores, constrangidos, só podiam representar as peças indicadas como convenientes por aquela autoridade.³

1.GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas Chilenas. In: OLIVEIRA, T. (ORG).São Paulo: Referência, 1972. p. 118.

2.SEIXAS SOBRINHO, José. O teatro em Sabará - da Colônia à República. Belo Horizonte: Bernardo Alvares, 1961. p. 31.

3.MAWE, John. Viagem ao Interior do Brasil (1809-1810). Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1987. p. 178.

Alguns anos depois, J. E. Pohl também assistiu a representações em Vila Rica. Mais uma vez, a narrativa ressalta a beleza do edifício de três andares e quarenta e dois camarotes. A frequência era mínima: os assinantes dos camarotes apenas compareciam aos espetáculos "para serem agradáveis ao Governador". Num dia em que este encontrava-se doente, o espetáculo simplesmente não ocorreu. A platéia estaria sempre vazia, não fosse a presença de soldados da guarda, designados para preencher o espaço.¹

Os atores eram tratados como servos e criados, controlados e obedientes a ordens, como o seriam um copeiro ou uma arrumadeira. A dignidade do teatro existia apenas para seus patrocinadores ou para seus ilustres convidados. Quanto a estes últimos, não se interessavam pelas peças ou pelos atores, mas compareciam simplesmente em atenção à autoridade financiadora do evento.²

Se a marginalização dos atores persistia, nem por isso diminuía as iniciativas de estímulo ao teatro, pelas autoridades governamentais. No decreto de 28 de maio de 1810, o Príncipe Regente D. João VI declarou a absoluta necessidade de se erigir "um teatro decente" na Capital, útil à população e "ao maior grau de leveza e grandeza" da Colônia. O decreto promovia a captação de recursos financeiros para a construção e manutenção do

1. POHL, J. E. Viagem ao Interior do Brasil (1817-1821). Rio Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951. v. 2, p. 417.

2. Sobre a prática do patrocínio de apresentações teatrais por uma elite, na qual o ator aparece como um servo, ver:
SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 103 e 104.
DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do Comediante. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. p. 62 a 64.

edifício.¹ Na década seguinte, outros decretos estabeleceriam planos de loteria para auxiliar nas despesas do teatro. Em 1824, um incêndio destruiu o edifício e logo foram tomadas providências para sua reconstrução, dado que "os teatros são, em todas as nações cultas, protegidos pelos governos, como estabelecimentos próprios para dar aos povos lícitas recreações", despertando "o amor da honra e da virtude".² O novo teatro seria batizado como o "Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara".

Apesar dessa valorização do teatro como escola de civilização, o ator aparece numa situação de inferioridade. O desprezo demonstrado por Tomás Antônio Gonzaga em relação aos atores negros permaneceu nos discursos do início do século XIX. Freyress refer-se à mediocridade dos atores mulatos. Nas províncias, "onde o mulato serve para tudo" -desde serviços de alcoviteiro aos de assassinos de aluguel - é ele o comediante, "porque o branco tem vergonha de o ser".³ Saint-Hilaire, ao contrário dos outros viajantes, descreve o teatro de Vila Rica como uma "casa de aparência mesquinha", mas conta que, apesar do cuidado dos atores em pintar o rosto de branco e vermelho, tinham sua condição de mulatos traída pelas mãos, cuja cor não se

1. COLEÇÃO das Leis do Brasil. Decreto de 28-05-1810.

2. LEIS do Império do Brasil. Decreto de 26-08-1824.

Ver, acerca da organização de loterias em benefício dos referidos teatros: LEIS do Império do Brasil, Decreto 26-12-1822; Decreto 07-01-1823; Decreto 15-09-1824; Decreto 28-08-1829.

3. FREYRESS, G.W. op. cit., p. 182.

lembravam de esconder.¹

A participação de mulheres era outro tabu. Os homens encarnavam, na maioria das vezes, os papéis femininos. Apenas "meia dúzia de mulheres de vida alegre" aceitavam representar.²

Apesar de valorizarem o teatro e o reconhecerem como sinal de civilização, todos os comentários citados, como o de Tomás Antônio Gonzaga ou dos viajantes europeus, lamentavam a condição inferior dos atores, que denegria tão importante arte. Apesar da inexistência de citações de Diderot, seus conceitos aproximavam-se bastante daqueles manifestados pelo filósofo francês em relação ao teatro. Na sua defesa das artes cênicas, Diderot ressaltava a importância e a urgência da transformação do papel do ator na sociedade. Apesar da utilidade e da beleza da profissão de comediante e de seu papel de intermediário entre os poetas e o público, sua posição mantinha-se marginal. Diderot lamentava que os atores continuassem sendo mal educados, miseráveis e libertinos. O teatro não era nunca uma escolha de vocação, um desejo de ser útil à sociedade, assim como se decide ser um sábio, um médico ou um escritor. A vaidade, a insolência, o ciúme e a inveja dominavam o meio artístico. A desvalorização do ofício pela sociedade explicava o fato de que "um comediante homem educado e uma atriz mulher honesta" fossem "fenômenos tão raros".³ A inferioridade gritante dos atores mal se disfarçava

1. SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1975. p. 73.

2. FREYRESS, G.W. op. cit., p. 177.

3. DIDEROT. Paradoxo sobre o Comediante. In-GUINSBURG (org). A Filosofia de Diderot. São Paulo: Cultrix, 1966. p. 198.

entre as tintas brancas encobridoras dos rostos mulátos.

Esse momento do teatro seria desprezado não apenas pelos assistentes da época, mas também por alguns estudiosos da atualidade que se dedicam à discussão sobre o teatro. Ao refletirem sobre a história do teatro no Brasil, citam apenas o teatro dos jesuítas como única manifestação realmente expressiva até 1838. Galante de Souza divide em dois períodos a trajetória do teatro brasileiro. Um primeiro momento estende-se do século XVI até 1838. A partir dessa data, iniciar-se-ia a fase do "teatro nacional".¹ Em seu Panorama do Teatro Brasileiro, Sábato Magaldi estuda o teatro de catequese para constatar um "vazio de dois séculos" no período que se segue. A única referência a manifestações teatrais se faz em relação à presença de elencos dramáticos portugueses, trazidos ao Brasil sob o patrocínio da Coroa, entre 1813 e 1829. Só em 1838, com a estréia de Antônio José ou O Poeta e A Inquisição, de autoria de Domingos Gonçalves de Magalhães, numa "noite histórica do teatro brasileiro", haveria o primeiro "encontro da nacionalidade", numa peça de assunto nacional, escrita por um brasileiro, apresentada por uma companhia brasileira.² Não se pensa, entretanto, nos mulatos - primeiros componentes do quadro de atores e cujos nomes nunca apareceram nos comentários sobre suas apresentações - como brasileiros. Se retornássemos a um período mais longínquo, no caso do teatro para catequese, poderíamos levantar a mesma

1. SOUZA, Galante de. O teatro no Brasil. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1960. p. 78 e 167.

2. MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difel, 1961. p. 25 e 34.

questão quanto aos indígenas. Não que o teatro nacional tenha surgido antes do período a que esses autores se referem, mas há que se questionar a própria noção de "teatro nacional". Não seria ela muito mais uma prática instituída nas tramas voltadas para a defesa da integridade territorial e para o reforço de uma identidade nacional, tão perseguidos no século XIX?

Entretanto, apesar de 1838 ser um marco a partir do qual desprezam-se os espetáculos anteriormente encenados e passa-se a reforçar o ideal nacionalista, ele traz os sinais de uma mudança bastante significativa: o surgimento de uma nova imagem do ator.

2.3- Ídolos

A atriz Luíza Leonardo, membro de uma companhia de teatro que se apresentava por todo o País, seduziu as platéias mineiras na década de 80. Nascida em Pernambuco, apresentava-se como uma pianista de renome internacional, além de grande atriz. Segundo um jornal da época, estudava, pensava e verdadeiramente encarnava seus papéis. O artigo questionava o preconceito contra o ator, "um homem que dignamente luta pela vida, um homem que trabalha, que lê, que estuda e que pensa". Citava-se o desprezo pelo ator como o grande obstáculo ao desenvolvimento do teatro brasileiro.¹

O nome de Luiza Leonardo aparecia como um poderoso argumento no combate à imagem do ator vulgar e marginal. Segundo os jornais, possuía uma fina e esmerada educação, "bebida, em parte, na Europa". Distinta, eloquente, talentosa para o desenho e para

1. FOLHETIM. União Postal. Ouro Preto (MG), n.4, 27-jun-1887, ano 1, p. 1.

a música, premiada em Paris, "onde fora entusiasmaticamente aplaudida pelo ingente maestro, o grande Rubinstein, proclamado atualmente o primeiro pianista de nossos dias". Sempre bem recebida na França, "no antigo Portugal não negaram-lhe encômios os jornais de maior monta".¹

Ismênia dos Santos, outra atriz a impressionar profundamente os espectadores, visitou Minas nas últimas décadas do século passado. Sua atuação em *A Doida de Montmayour*, de autoria de Bourgeois e Masson, foi amplamente elogiada e admirada. Nessa peça, uma mulher louca via-se às voltas com os sentimentos maternos. Recuperava a razão, em certo momento da trama, enternecida pela filha. Entretanto, ao vê-la ameaçada de morte, enlouquecia novamente, soltando gargalhadas nervosas e estridentes que se afiguravam como o clímax da atuação. A atriz, "conhecedora dos segredos da arte, correta e conscienciosa", apresentava-se de forma tão expressiva e comovente a ponto de tornar impossível a indiferença e a insensibilidade do mais frio espectador.²

Os elogios destacavam a competência da atriz, sempre elogiada como possuidora de um talento especial, dedicada à sua profissão, dona de superiores aptidões intelectuais que lhe permitiam interpretar difíceis papéis. Diante da "atriz inteligente e conhecedora das exigências do palco", a platéia

1. A CHRYSALIDA. Ouro Preto (MG), n.11, 30-jun-1887, ano 1, p. 2.

2. ESTEVES, Albino. O teatro em Juiz de Fora - apontamentos. Juiz de Fora: Pharol, 1910. p. 114.

irrompia em entusiásticos aplausos, numa intensa emoção.¹

A veneração a alguns ídolos elevava-os a uma posição superior: eram cultos, inteligentes, elegantes, finos, preparados. A companhia do ator Maggi foi comparada, pelos jornais, quando de sua visita a Minas, a uma constelação "no céu infinito da arte", na qual cada estrela possuía um brilho especial, único e inigualável".² Mereceu vivas, aplausos, elogios da crítica e até poemas de moradores de Ouro Preto, recitados antes dos espetáculos. Numa das poesias, o autor Maia Filho afirmava sua incapacidade em decantar o alto gênio do ator Andrea Maggi, dominador das almas, arrancando palmas sinceras e despertando infinita admiração.³

As atuações de Andrea Maggi desencadearam intensas emoções. Ressaltava-se a minúcia na preparação dos papéis, o estudo de cada um, o resultado perfeito. Em importantes personagens "muito diferentes entre si", como os de Felipe Derby, Otelo, Hamlet, Rei Lear, Kean, Conrado e tantos outros, Maggi oferecia "a mais perfeita e, digamos, ideal interpretação".⁴ Em Fedora, de V. Sardou, fazia-se admirável no papel de Ipanoff, "absolutamente correto, sabendo dar a cada frase, a cada palavra e a cada incidente dramático a acentuação da idéia correspondente e da ação

1. GAZETA do Theatro. O Aspirante. Ouro Preto, 03-jun-1894, ano I, p. 4 e 5.

2. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto, n. 262, 22-ago-1891, ano II, p. 1.

3. THEATRO. Movimento. Ouro Preto, n. 263, 23-ago-1891, ano II, p. 2.

4. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto, n. 261, 21-ago-1891, ano II, p. 1.

que lhe é própria". Apresentava-se como um homem notável ao recitar, ao entrar, ao estar, ao sair. Espírito sutil, sabia "os segredos das gradações", acompanhando admiravelmente "a evolução física do pensamento dramático, percorrendo a escala do sentimento, sem falhar nota alguma". Segundo os comentaristas, nunca o povo ouro-pretano demonstrara tanto entusiasmo pelo teatro.¹ O ator era o gênio, potente no domínio de seus gestos, seu tom de voz, sua memória, seu olhar. A platéia, magnetizada, assistia ao desempenho do seu grande ídolo.

Furtado Coelho também deixou "lembranças inextinguíveis" na memória dos que o aplaudiram em dramas como *Antony*, de A. Dumas, *A Morgadinha de Val Flor*, de Paulo Pinheiro Chagas e *O Remorso Vivo*. Português, impressionava com a "formosa harmonia que seus lábios davam à dicção portuguesa". Em sua atuação, parecia captar a sensibilidade e os desejos dos assistentes: a palavra liberdade, por exemplo, ao ser por ele pronunciada "poderia evocar todas as lutas travadas para a conquista desse ideal humano". A crítica mineira apontava-o como um dos melhores atores a se apresentar nos palcos brasileiros, sendo excedido apenas pelo lendário João Caetano.²

Esse último nome surgia como um ponto de referência para todos os amantes do teatro, incluindo aqueles que viviam distantes dos meios culturais da Corte. A fama e os desempenhos de João Caetano e seus companheiros de palco, como Ludovina, e o cômico Martinho, divulgavam-se através da leitura dos jornais da

1. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto, n.253, 05-ago-1891, ano II, p. 3.

2. ESTEVES, Albino. op. cit., p. 24.

Corte e mesmo de algumas referências feitas em periódicos mineiros que aproveitavam parcial ou completamente artigos de crítica teatral. Apesar do pequeno número de assinantes, das dificuldades e da demora no recebimento desses jornais - transportados em lombo de burros - as notícias acerca de João Caetano se espalhavam generosamente, reforçando os mitos envoltos em sua figura.¹

Seu estilo de representação e suas idéias sobre o teatro - divulgadas em seus livros - serviam de parâmetro a atores e críticos de todo o País. Em Ouro Preto, na década de 70, um crítico, insatisfeito com a atuação de alguns atores, aconselhava-os a lerem com minuciosa atenção as *Lições Dramáticas*, da autoria de João Caetano.²

Todos esses atores aparecem numa situação muito distante dos perseguidos ciganos e judeus ligados ao teatro no século XVIII e dos tão desprezados mulatos que se apresentavam anonimamente e sem nenhum preparo, muitas vezes encarnando papéis femininos. Anunciavam-se, com destaque, nomes como os de Luiza Leonardo, Ismênia dos Santos, Furtado Coelho e tantos outros, cuja biografia, conhecida e sempre apresentada nos seus mais lendários acontecimentos, trazia os indícios de uma esmerada educação, cultura e fineza. Longe de serem servos ou criados de sua platéia, apareciam como agentes civilizadores.

Pode ser tomada como marco dessa mudança de posição uma

1. idem, ibidem, p. 21.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.208, 14-fev-1874, ano I, p. 2 e 3.

data ligada ao nome do próprio João Caetano, exemplo gritante do novo ator idolatrado pelo público. O ano de 1838 aparece como uma das mais importantes datas da história do teatro no Brasil, muitas vezes apontado como momento de surgimento de um "teatro nacional". Subiram à cena do Teatro Constitucional Fluminense, antigo Teatro de São Pedro de Alcântara, representadas por João Caetano e sua companhia, as peças Antônio José ou o Poeta e a Inquisição de Gonçalves de Magalhães e O Juiz de Paz na Roça, comédia de Martins Pena. Pelo seu desempenho, João Caetano recebeu sua primeira consagração pública: uma medalha de ouro onde se lia "ao Talma do Brasil - a fama - a glória".¹ Desde 1833, formou uma companhia brasileira, visando criar condições para libertar o teatro brasileiro da dependência de companhias estrangeiras. Em 1837, publicou as Reflexões Dramáticas para uso dos candidatos que se dedicam à cena, assinando como "primeiro galã e Caput da Companhia Nacional do Teatro Constitucional Fluminense".² Nesses eventos, João Caetano emergia como uma celebridade nacional. Em meados do século XIX, sua figura polêmica e carismática projetou-o como um verdadeiro ídolo.

As performances desse ator levaram as platéias a um

1. Referência ao ator francês François-Joseph Talma, introdutor de um estilo moderno e realista de interpretação, na polêmica e histórica nomenclatura de Carlos IX, em novembro de 1889, em Paris. Consultar:

GIOVANNI, C. Revolução Francesa e Teatro. Revista Brasileira de História. n. 20. São Paulo: Marco Zero/CNPq/FAPESP, 1990, p. 81 e seguintes.

RIBEIRO, Renato Janine. O entusiasmo, o teatro e a Revolução. In: NOVAES, A. (org) Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 312 e seguintes.

2. PRADO, Décio de Almeida. João Caetano. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 21.

verdadeiro êxtase e foram motivo de uma série de histórias quase lendárias. As peças não eram exclusivamente nacionais. Faziam grande sucesso as livres adaptações de obras de Shakespeare de autoria de Jean-François Ducis e os melodramas franceses.

Torna-se evidente a transformação da atitude da platéia para com o ator. Ao contrário de um anônimo, que sequer recebe palmas, mero criado, aqui o ator tem seu nome destacado nas propagandas. Não se vai ao teatro para agradar às autoridades patrocinadoras ou para ouvir a declamação de uma obra dramática preferida. Também o ator e seu desempenho motivam a presença do público. Joaquim Nabuco afirmaria, anos mais tarde, que João Caetano sabia expressar, no palco, "os grande instintos do homem" e, por isso, "a impressão que causava era magnética, um como que eflúvio da própria pessoa".¹ A presença do ator estremece os sentidos do espectador, domina-o, apaixona-o. O apelo à emoção inscrevia-se nos cenários, nos figurinos e na sonoplastia. Marchas e rufar de tambores serviam de fundo musical a dramas militares. As entradas e saídas dos atores acompanhavam-se de determinada música correspondente à personagem que representavam. Cada espetáculo possuía cenário e vestuário condizentes com a época e local da trama. Tudo concorria para que fossem atingidos, "a um só tempo,

1.NABUCO, Joaquim. citado por MAGALDI, S. op. cit. p. 65.

coração, olhos e ouvidos".¹

Nesse novo ambiente, João Caetano se imortalizaria em alguns desempenhos marcantes, com o de louco em *L'Eclat de Rire* (A Gargalhada), de Jacques Arago. O ator visitou hospitais para observar o comportamento de doentes mentais, além de consultar um médico e apresentar-lhe o riso aprendido. A gargalhada de sua personagem André, um rapaz mentalmente perturbado, deveria ser um dos pontos altos da trama. As descrições da época marcam a impressão causada. Um crítico afirmava que, após a queda do pano, ainda se ouviam suas gargalhadas a caminho do camarim. O médico do teatro chegava a sangrá-lo algumas noites, com o intuito de evitar um "insulto cerebral". Outro depoimento narra sua interpretação de forma fantástica: os cabelos eriçavam-se, os músculos da face se contraíam, os olhos se reviravam nas órbitas, as sombrancelhas se enrugavam e o corpo tremia numa comoção nervosa, até que ecoasse, "convulsa e horrivelmente, a gargalhada fatal".²

Esse novo ator recebeu, durante os anos brilhantes de sua

1. PRADO, D.A. op. cit., p. 75.

O destaque aos cuidados com cenário e vestuário contrasta com o teatro em décadas anteriores. Saint-Hilaire havia notado; em 1818, que os atores não tinham a mínima idéia de indumentária e, em peças da história grega, os personagens vestiam-se à turca e as heroínas à francesa.

SAINT-HILAIRE, A. op. cit., p. 73.

A introdução da exigência de coerência entre os vestuários, cenários e situações encenadas deu-se primeiramente na França, em pleno período revolucionário, quando o teatro transformou-se num local de intensa vivência e inflamados debates políticos.

GIOVANNI, Claudio. op. cit., p. 93.

Para uma análise do predomínio dessa tendência ao longo do século XIX, ver:

SENNETT, Richard. op. cit., p. 218-221.

2. citado por PRADO, D.A. op. cit., p. 99.

carreira, os quais compreendem as décadas de 30, 40 e 50, alguns estímulos do governo. Na década de 30 é consagrado como um deus do teatro brasileiro. Em 1842, assina contrato com o Governo da Província do Rio de Janeiro, garantindo-lhe um subsídio, para representações em Niterói, durante doze anos. Em 1847, a Câmara dos Deputados vota, sem discussão e em regime de urgência, um auxílio mensal de dois contos de réis por um período de seis anos. Em 1850, é aprovado um projeto atribuindo a João Caetano a direção do elenco dramático do Teatro de São Pedro, com exclusividade, nada pagando pelo uso do teatro e seus cenários, além de continuar recebendo a cota mensal. Em 1853, essa cota será aumentada para três contos de réis e, em 1858, para quatro contos de réis. Uma condição: a cada ano, três novas peças, de autores brasileiros e aprovadas pelo Conservatório Dramático, deveriam ser representadas pelo "galã".

O apoio do governo mantém a tendência notada desde fins do século XVIII, da valorização do ator como talento individual, e outro fator apresenta-se como inédito: a sua profissionalização.

Tal aspecto também encontra em João Caetano um bom exemplo. Marcado por uma formação autodidata - que o levaria a assumir formas de representação dramática das quais se arrependeria mais tarde - foi um dos maiores defensores da profissionalização do ator. Em 1857, montou o projeto da Escola Dramática, que previa a formação adequada de candidatos, de ambos os sexos, à carreira dramática. Estímulos como auxílio financeiro e preferência na contratação no teatro de São Pedro entusiasmariam os alunos. A Guarda Nacional dispensaria os atores do recrutamento. Cursos diversificados apontavam para a formação de atores cultos, bem

preparados física e intelectualmente. Em Gramática Portuguesa, estudar-se-ia pronúncia, gramática e literatura dramática. A História abrangeria os períodos antigo, medieval e moderno, com destaque especial para a história pátria, que instrumentalizaria os atores na situação adequada dos períodos históricos das peças. Em Declamação, preparar-se-ia para a representação, em prosa e verso, dos gêneros trágico, dramático e cômico, além das mímicas de afetos e paixões. Por último, em Esgrima, os alunos adestrar-se-iam no manejo das armas - o que nos faz pensar nas cenas de capa e espada dos melodramas.¹

A relevância dada à profissionalização do ator aparece em outros discursos da época. Poucos anos depois, nas suas páginas de crítica teatral no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis insiste na importância da sobrevivência do teatro brasileiro, possível apenas com a criação de um teatro-escola criado pelo Estado, "onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir como reforma necessária ao gosto público".² Destaca-se aqui a apresentação do ator como agente divulgador da civilização, devendo estar bem preparado para tanto.

Um dos fatores sinalizadores da glorificação do artista como agente de civilização é sua vivência cosmopolita. Conhecedor de outras terras, outras culturas, outros costumes, o ator veiculava modas, linguajares, penteados e opiniões. Os próprios atores se apresentavam assim. É o caso da companhia dirigida por

1.ver a íntegra do projeto em PRADO, D.A. op. cit.

2.ASSIS, Machado de. O teatro nacional (O *Diário do Rio de Janeiro*, 13-02-1866). In- Crítica Teatral. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc. Editores, 1970.

E.W. Sawyer, que chegou a Ouro Preto em 1873, ressaltando o fato de seus atores terem tido a "honra de serem chamados diante da rainha Vitória, dos Imperadores da França, da Áustria e da Prússia e de todas as Rússias, do rei de Portugal e, ultimamente, de S.M. o sr. Pedro II, Imperador do Brasil.¹ A enumeração das pessoas ilustres que haviam assistido ao espetáculo, e dos lugares distantes pelos quais os atores haviam viajado constava comumente dos anúncios dos espetáculos nos jornais. Através desse tipo de propaganda, os atores certamente visavam impressionar o público, que teria em mente, ao assistir a apresentação, o nome de assistentes tão especiais como o de rainhas e imperadores de vários países da Europa - aqui identificada como o locus das nações civilizadas.

De servo a astro, de pária a civilizado e civilizador, o ator assumiu, no decorrer do século XIX, um papel muito especial na sociedade. Além de um novo status da arte de representar, calcado nos ideais de um ator talentoso e preparado para o palco, as relações desse ator com a sociedade também se configuraram a partir de novos parâmetros.

II-NACIONALIZAÇÕES

2.4-Palcos Civilizadores

Em 1832, a Ordem de São Francisco alugou uma casa ao sr. José Venâncio de Assunção Costa, em São João Del Rei, para a fundação de um teatro que servisse não apenas "de deleite ao

1. DIÁRIO de Minas. Ouro Preto(MG). 29-04-1873, n. 67, p. 4.

público, mas ainda de instrução ao mesmo".¹ As comédias, dramas, farsas e peças teatrais não poderiam conter qualquer ofensa à moral, educando os espectadores à medida que os entretivesse. Mesmo antes da inauguração deste teatro, em 1833, São João del Rei cultivava os espetáculos. Em 1830, há notícias de várias representações, em palcos improvisados, como a de *O Anel de Ferro*, drama de propaganda constitucionalista, cujo autor assinava sob o pseudônimo de Areires. Jornais da época elogiavam o caráter moral da peça, afirmando ser o teatro deste tipo "a melhor escola dos bons costumes e civilização dos povos", por exaltar as virtudes e abater os vícios".²

O tom dessas falas repetiu-se com insistência, durante todo o século XIX, em comentários sobre o teatro, nos quais a atribuição de um papel pedagógico ao teatro é freqüente. No primeiro dia do ano de 1860, um jornal de Campanha apresenta o teatro como uma das mais prementes necessidades das sociedades modernas: regulava "a decadência, o nascimento e o florescimento da literatura de um povo", sendo um local privilegiado para o aprendizado das severas lições da moral. O artigo lamentava a interrupção da construção de um edifício para o teatro na cidade, esperança de uma "útil diversão" para uma povoação central, onde eram quase inacessíveis os divertimentos das cidades marítimas.³

1. CINTRA, Sebastião de Oliveira. Efemérides de São João del Rei. Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva, 1967. p. 128/252.

2. GUERRA, Antônio. Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei (1717-1967). Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva/Lar Católico, 1969. p. 24 e 25.

3. THEATRO. O Sul de Minas. Campanha(MG), n. 24, 01-jan-1860, ano 1, p. 2.

Saudava-se a construção de edifícios específicos para o funcionamento de teatros como um importante indicador do grau de civilização das localidades. Em Montes Claros, um artigo de jornal comemorava a idéia: o teatro concorreria para o desenvolvimento do "sentimento inato de sociabilidade entre o povo, corrigindo os ridículos sociais". Uma citação em latim acompanhava o comentário, para um toque refinado: *ridendo, mores hominum castigantur*.¹ Outras cidades gabavam-se de seu alto grau de civilização, à medida que se mostravam capazes de valorizar o teatro e receber companhias de maior projeção. É o caso ilustrado por um jornal de Ouro Preto, ao destacar "as diversões hoje procuradas pelos povos civilizadores", mostrando como os ouropretanos vinham tratando com carinho uma trupe de variedades ali presente: os espetáculos andavam "repletos da melhor gente da sociedade".² Já no final do século, o editorial de um periódico de Ouro Fino indicava o progresso da cidade. Iniciava-se a imigração, a Câmara e a Cadeia funcionavam em elegantes edifícios, a limpeza da cidade era exemplar, a via férrea e a canalização da água potável expandiam-se, o comércio crescia ativamente, a população aumentava e a instrução pública se aprimorava. Uma lacuna contrariava todos esses indicadores de civilização pois, "apesar de tudo isso", Ouro Fino não possuía um

1. THEATRO. Correio do Norte. Montes Claros(MG), n. 8, 13-abr-1884, ano 1, p. 3.

A frase latina pode ser traduzida da seguinte forma: "rindo, castigam-se os costumes dos homens". Agradeço ao Professor Daniel Valle Ribeiro, do Departamento de História da UFMG pela tradução.

2. THEATRO. O Diabinho. Ouro Preto(MG), n. 7, 24-ago-1888, ano 5, p. 1 e 2.

teatro. Apelava-se para que a Câmara tomasse a iniciativa de tal empreendimento, dada a sua obrigação de "educar os seus administrados". Como "escola viva de costumes", o teatro estimularia o povo de Ouro Fino "a detestar o vício e a amar e a praticar a virtude".¹

Em Sabará, o pano de boca do teatro trazia inscrito o pequeno verso "aqui é a casa da virtude, onde se vê punido o crime rude". A pintura desse pano, feita por George Grimm, em 1835, trazia as imagens da cidade naquela época.² Outro teatro a receber um pano de boca no qual se inscrevia a concepção das artes cênicas como civilizadoras era o Santa Isabel, em Diamantina, pintado em 1841 por Estanislau Antônio de Miranda. Numa tentativa de unir a sociedade mineira às grandes civilizações da humanidade, o pintor fez uma adaptação da figura mitológica do Tibre para simbolizar o Jequitinhonha. Dois anjinhos a cercam, um deles coroando-a e o outro trazendo um almocrafe e uma batedeira nas mãos. Num segundo plano, as armas imperiais brasileiras aparecem numa coluna de estilo romano, ladeadas por Clio, musa da História, e Minerva, deusa guerreira. Clio traz seus ensinamentos em um livro aberto, onde se lê: "se segues os meus ditames majestosos, teus feitos serão justos e gloriosos". Minerva aparece com sua lança tombada aos pés da

1. ASSUMPTO da Semana. Gazeta de Ouro fino. Ouro Fino (MG), n. 219, 04-out-1896, ano 5, p. 1.

2. SEIXAS SOBRINHO, José. op. cit. p. 144.

ciência. Destaca-se ainda o emblema das Belas Artes.¹ A seus observadores do século XIX, a pintura levava a imagem do teatro civilizador, divulgador da história e suas lições, em que se abandonava a guerra em prol do saber. Arte, ciência e civilização se interligavam.

A valorização do teatro coincide com a construção de novas imagens criadoras de uma história capaz de resgatá-lo dos repetidos ataques estigmatizadores. Multiplicavam-se, assim, as referências à história das origens do teatro, ilustrativas da frequência das representações em sociedades brilhantes, tanto em épocas passadas, como no próprio século XIX. Um dos verbetes da Encyclopédia Popular, dedicado especialmente aos espetáculos, descrevia os teatros antigos em pormenores: sua arquitetura, a organização das apresentações e seu lugar na vida das cidades clássicas. Acompanhando a história do teatro através dos tempos, chega-se ao século XIX, com uma descrição dos principais teatros da época, tipos de peças, autores mais destacados, etc., incluindo-se, por último, o Brasil, seus principais atores, autores e os mais importantes teatros do País e da Província de Minas.² A busca de uma origem visava legitimar o uso pedagógico e civilizador do teatro, como se tal característica fosse uma verdade nem sempre percebida e, por isso, nem sempre desenvolvida. Podemos acompanhar o exemplo de um jornal de Ouro

1. HESSEL, L. & RAEDERS, G. O Teatro no Brasil sob D. Pedro II. Porto Alegre: UFRGS, 1979. p. 185.

O pano de boca encontra-se conservado no Museu do Diamante, em Diamantina.

2. VEIGA, Bernardo Saturnino. (org) Encyclopédia Popular: leituras úteis. Campanha: Typografia do Monitor Sul Mineiro, 1879. p. 678 e seguintes.

Preto que organizou, na década de 1870, uma coluna exclusiva sobre história do teatro. Ali mostrava-se como o teatro nascera em uma das mais fascinantes civilizações - a Grécia Antiga. A paixão dos gregos pelo teatro levava-os a consumir dias inteiros nessas atividades, sendo supervalorizadas as construções para tais fins. Descreve-se a arquitetura do teatro com minúcia: a disposição do palco e do público, a capacidade das arquibancadas, etc. Os tempos áureos de Roma também são lembrados como época em que o teatro alcançou elevada e digna sofisticação. Um dos seus grandes Imperadores, Augusto, "era muito afeiçoado ao teatro, chegando a escrever pantomimas" e a estabelecer "regulamentos a serem rigorosamente cumpridos, garantindo a moralidade e a organização dos espetáculos".¹ Estamos longe, aqui, das descrições de um teatro romano cruel e pervertido. Recupera-se um momento memorável de uma grande civilização, em seu máximo esplendor, a era de Augusto, muitas vezes citado como "o novo Enéias".

Se os jornais, os críticos e os cuidados que passam a cercar os edifícios construídos para o teatro resgatavam o seu valor, as peças apresentadas na época não se mostravam menos incisivas. Em Minas, as notícias da encenação de peças de autores nacionalmente reconhecidos, como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e José de Alencar mostram a frequência e a familiaridade do público com a literatura dramática de autores brasileiros.

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto (MG), n.632,08-maio-1876, ano 3, p. 3.
ANTIGUIDADE dos Theatros. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 810, 26-abr-1877, ano 3, p.3.

Tais obras traziam inscritas, em suas tramas e diálogos, as novas idéias sobre o teatro, intensamente debatidas nos meios intelectuais da época.

O drama Antônio José ou O Poeta e a Inquisição, de autoria de Gonçalves de Magalhães, cuja representação em 1838 por João Caetano transformou-se em marco lendário, abordava um assunto nacional, exposto de forma simples e enérgica. No prefácio, o autor afirmava acreditar merecer a estima do público à medida que não ofendesse a moral e "utilizasse seu talento para despertar os nobres e belos sentimentos d'alma".¹ A trama da peça não deixa dúvidas quanto às intenções moralizadoras do autor, reforçadas pela preocupação de ser direto e de fácil compreensão. Uma fala de Mariana, atriz e amada de Antônio José, destacava o caráter salutar do teatro, comparado a um remédio da alma. Mostrando as injustiças - "a inocência perseguida, um pai sem coração, um filho ingrato, uma esposa infiel, um rei tirano, um magistrado que a Justiça vende" - o teatro emocionava a platéia fazendo-a envergonhar-se de seus próprios crimes e inclinar-se aos nobres sentimentos. Antônio José, um exemplo de patriotismo, luta contra a intolerância e arbitrariedade da autoridade local corrompida e injusta. Num momento em que "toda a nação está corrupta, embebida no crime e espezinhada por homens viciosos, quem se afouta a seguir a virtude, muito sofre". Criticando a arbitrariedade das autoridades locais em pleno período Regencial - quando a descentralização é a mais marcante característica das instituições políticas - Gonçalves de Magalhães difunde ideais de

1.citado por MAGALDI, Sábato. op. cit. p. 38.

nacionalismo e honestidade , apontando para o predomínio da razão como grande saída. Ante a irracionalidade das paixões individuais, a razão valorizadora das grandes e verdadeiras causas - entre elas a Nação - é algo a ser cultivado.¹ No final, a morte de Antônio José na fogueira assume um caráter socrático. A dor da morte não o faz tremer, pois sabe que seus valores não morreriam. Antes, oferece sua alma como "um aroma puro do sacrifício à Eternidade".

Através de outro personagem, um Conde dedicado à literatura, Gonçalves de Magalhães afirmava-se como um poeta a serviço da pátria e da glória, preocupado em "deixar úteis escritos".²

Dos autores nacionais, Martins Pena foi talvez aquele a cujas obras mais assistiu o público mineiro. A sua intenção de construir um teatro nacional e moralizador, encontra-se bastante explícita na sua preocupação de retratar a época, os costumes, o linguajar e as instituições. A família constituía um de seus principais temas, com o ataque ao pai e à mãe tirânicos e a defesa de um novo tipo de educação para os jovens e de um novo modelo de sexualidade. Através do riso, Martins Pena traçava um quadro da sociedade brasileira, apresentado como seu reflexo fiel, apontando-se os problemas e sugerindo-se soluções. No drama, a intenção não é menos explícita: em seu prefácio a Leonor

1. A simpatia de Gonçalves de Magalhães pelos ideais de um Estado burocratizado e racionalmente organizado pode ser constatada em seu texto sobre a Balaiada, premiado em 1848 pelo IHGB. ver GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos. Memória Histórica e Documentada da Revolução da Província do Maranhão desde 1839 até 1840. Novos Estudos CEBRAP. n. 23, p. 14-66, mar 1989.

2. GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos. Antônio José ou O Poeta e A Inquisição. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972. p.7, 29, 32.

Teles, Martins Pena afirmava que, ao "pintar o melhor possível o estado da época", apresentava várias "lições morais": Dona Leonor Teles castigada por sua infidelidade e ambição, D. Fernando sofrendo pela sua fraqueza e inconstância e Andeiro morto violentamente por cobiçar indevidamente o trono. Conclui-se que o autor pretendia exaltar a fidelidade, a constância e a obediência aos soberanos legítimos.¹

Apesar das diferenças essenciais que guarda em relação a autores como Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias também defende a noção do teatro como local de difusão de ideais transformadores e criadores de uma nova moral,² elegendo a

1.citado por MAGALHÃES JUNIOR. Martins Pena e sua Época. São Paulo, Lisa-INL: 1972. p. 209.

Sobre as intenções de Martins Pena voltadas para a construção de um teatro moralizador, ver:

DUARTE, Regina Horta. Reflexões sobre a família ou Martins Pena e o Amor. Revista Literária, v. 26, n. 24, p. 113-128, dez.1991/jan 1992.

2.Torna-se essencial destacar a especificidade dos valores propugnados pela obra dramática deste autor que, aliás, trouxeram-lhe constantes problemas com a censura exercida pelo Conservatório Dramático e impediram que suas peças fossem representadas. As idéias presentes em sua obra se distanciam da obsessão racionalista e do pensamento dualista predominantes nas concepções sobre o teatro de outros autores da época.

Sobre a ruptura dos românticos com a lógica racional e dualista, ver:

PRADO, Décio de Almeida. O advento do teatro romântico no Brasil. Folha de São Paulo. São Paulo, 26-jun-1992, Caderno Mais!, p. 10 a 12.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org) O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 167 a 185.

BERLIN, Isaiah. A apoteose da vontade romântica: a revolta contra o mito de um mundo ideal. in: Limites da Utopia. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 166 a 190.

BAUDELAIRE, Charles.Reflexões sobre meus contemporâneos. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1982.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime: tradução do "Prefácio de Cromwell". São Paulo: Perspectiva, 1988.

crítica à estrutura patriarcal como um dos temas essenciais de seus dramas. Num prólogo alusivo ao Prefácio a *Cromwell* de Victor Hugo, Gonçalves Dias refere-se às teorias do romantismo acerca da arte, afirmando que a escolha do desenrolar da trama de *Leonor de Mendonça* - levando ao assassinio da personagem, apesar de inocente - tinha sido feita para reforçar a missão digna de toda obra artística ou literária, a de conter um pensamento severo: "debaixo das flores da poesia deve esconder-se uma verdade incisiva e áspera".¹ No caso da peça em questão, Gonçalves Dias discutia a "fatalidade social", filha de circunstâncias históricas da civilização, levando os homens a agir de determinadas formas, à medida que enfrentam circunstâncias específicas. Mostrava-se a morte de D. Leonor como conseqüência da eterna sujeição feminina e do domínio dos homens. Para Gonçalves Dias, "se a mulher não fosse escrava, como o é de fato, D. Jaime não mataria sua mulher". Na morte de Leonor, atuara "a fatalidade, filha da civilização que foi e que ainda é hoje".² Aqui, o questionamento da civilização existente instigava à luta por uma outra sociedade e uma outra civilização, contruída a partir de novos parâmetros.

Acrescente-se, aos já citados, o discurso do jovem Machado de Assis, ilustrativo da multiplicidade presente na idéia do teatro civilizador. Aos vinte anos, começou a escrever suas páginas de crítica teatral. Considerava a eficácia do teatro

1. GONÇALVES DIAS, A. Prólogo. In: Teatro Completo. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1979. p. 60.

2. idem, *ibidem*, p. 61.

incontestável. Se pela imprensa e a tribuna difundiam-se idéias, no teatro os efeitos dos debates se ampliavam, pois ali "o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação". Aparece aqui, novamente, a já citada noção do teatro como escola viva de costumes, que reproduzia fotograficamente a sociedade, e a isto devia a penetração das imagens e pensamentos difundidos. Sendo assim, mais que um simples meio de propaganda, apresentava-se como "o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante".¹

José de Alencar, que se inclui entre os autores muito presentes nos programas dos espetáculos realizados em Minas, proclamava a necessidade da renovação do teatro para que pudesse cumprir o papel de agente moralizador da sociedade. Defendendo o realismo, idealizava um teatro que funcionasse como um daguerreótipo moral, mostrando a realidade de forma exata e objetiva. A montagem da peça como uma tese, destinada a dar lições à sociedade, será o objetivo perseguido pelo autor, defensor de valores como o trabalho, a integridade da família e a castidade, entre outros. O crítico de *Ao correr da Pena*, crônica que assinava no *Correio Mercantil*, - cansado de reclamar da falta de peças condizentes com a realidade brasileira e de atacar os melodramas franceses - estrondoso sucesso entre o público - põe mãos à obra e escreve sete peças. Em todas elas, buscava traçar costumes e quadros fiéis à sociedade de sua época,

1. ASSIS, Machado de. *Idéias sobre o Teatro*. (O Espelho), 25-09-1859, 02-10-1859). Crítica Teatral...

divulgando condutas morais.¹

Machado de Assis e José de Alencar tinham posições convergentes na defesa de um teatro verdadeiramente nacional, cuja fidelidade à realidade brasileira impulsionasse a força destes palcos civilizadores.

Nas amplas discussões sobre o teatro, os novos ideais e os diferentes pontos de vista foram divulgados em jornais, em prefácios das peças e, principalmente, nas entrelinhas das ações encenadas. Críticos mineiros e artistas, profissionais ou amadores, ambulantes ou não, participavam desse debate, no qual se envolvia também o público assistente, observador dos panos de fundo, ouvinte dos diálogos, leitor dos comentários nos jornais e trocando intensamente, entre si, as experiências das emoções vividas a cada espetáculo.

2.5- Educadores

A atribuição de uma ação transformadora ao teatro não é um fenômeno isolado, mas relaciona-se com uma vasta discussão acerca da importância da instrução da população brasileira e da urgência deste tipo de empreendimento.

A emergência de uma população desconhecida, e muitas vezes incontrolável, levantava problemas muito palpáveis a serem enfrentados pela governamentalidade. Eliminar o imprevisível dessa massa da população é um dos principais objetivos do Estado que se governamentaliza, à medida que controla a sociedade, gerindo-a minuciosa e detalhadamente.

1. FARIA, J.R. José de Alencar e o teatro. São Paulo
Perspectiva/EDUSP, 1987.

Para gerir essa população, a instrução assume um valor reconhecido. A instrução pública é um item presente em todos os relatórios dos presidentes de Província de Minas. O Relatório de 1840 traz uma das falas mais minuciosas acerca do tema, concentrando vários dos pontos mais discutidos nas décadas que se seguem. Lamentando a falta de mestres e o baixo valor dos salários, o relatório expressa o grau de dificuldade em conseguir professores que, além de ensinar as matérias exigidas por leis, fossem capazes de outros "deveres mais sublimes e de maior importância". Atribuir-se-ia, ao professor, "a educação moral e religiosa da mocidade", a direção da inteligência dos jovens, da comunicação das "primeiras noções de bem e do mal, do justo e do injusto" e a indicação da "estrada que pode conduzir o homem à verdadeira felicidade".¹ A figura do professor ganhava maior destaque na comparação feita entre ele e os escravos, a quem alguns pais de família entregavam, por descuido e ignorância, a educação de seus filhos. Disto resultava uma "educação viciosa", pois os escravos jamais poderiam inspirar "sentimentos generosos nas crianças". Anos depois, outro presidente sugere que os pretendentes ao cargo de educador deveriam, antes de ser contratados, dar "testemunho irrefragável de sua adesão à monarquia, à Religião do Estado e prestar juramento de fidelidade ao Imperador e seus delegados e de obediência aos superiores, como determina o evangelho". Mais do que a habilidade didática e

1. RELATÓRIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1840. Sobre o destaque dado à instrução pelo governo provincial mineiro, ver:
TORRES, João Camilo de Oliveira. Educação. In: História de Minas Gerais... v. 4, p. 1027 a 1002.

o domínio dos saberes, exigia-se dos candidatos a familiaridade com " a doutrina cristã e política", mostrando-se "compenetrados da importância de seus deveres".¹

Nessa sociedade em que a educação está sendo reavaliada e redimensionada, percebemos o movimento de apresentação do teatro como elemento didático da mesma formação moral e cívica visada pela instrução pública. Também o teatro se apresenta como um dos alvos privilegiados pelos discursos de formação do povo.

Como elemento educador, o teatro, segundo essa visão, organizar-se-ia de melhor forma possível para atingir seus objetivos pedagógicos: mais que uma simples escola, via-se nele uma escola viva de costumes, o que lhe conferia uma grande eficácia didática. Ali as pessoas, ao se divertir, aprenderiam, e isso se aplicaria a várias faixas etárias pois, ao contrário das escolas comuns, freqüentadas por crianças e jovens, o teatro

1. RELATORIO do Presidente da Província de Minas Gerais, 1851.

Importantes estudos apontam o debate sobre a instrução como um dos principais temas nos discursos das autoridades públicas. Trabalhando os relatórios dos presidentes da província de São Paulo, Maria Stella Bresciani percebe a constante denúncia da falta de educação civil e religiosa entre a população. A Igreja e a Escola são sempre apontadas como depositários de valores morais competindo-lhes a difusão do saber e dos elementos de civilização.

Ao percorrer os meandros do discurso conservador, Ilmar R. de Mattos depara com uma série de dispositivos de formação do povo através da Instrução Pública. Seguindo as discussões travadas na Assembléia da Província do Rio de Janeiro, à instrução cabe um papel fundamental, o de permitir ao Império ingressar no rol das "nações civilizadas". A instrução deveria atingir todas as classes, de forma a possibilitar o "primado da Razão", superando a "barbárie dos Sertões e a desordem das Ruas". Não se tratava apenas de instruir a população mas principalmente, educá-la, num sentido moral e amplo, resgatando-a da barbárie e distinguindo-a da massa de escravos.

ver:

BRESCIANI, Maria Stella. op. cit., I parte, cap. 2.

MATTOS, Ilmar R. de. op. cit., p. 259.

dirigia-se também a homens adultos, mulheres e velhos. Aqui poderíamos entender o incentivo à profissionalização relacionando-a à necessidade de melhorar o nível dos divulgadores, nos palcos, de valores morais. Os atores deveriam ser cultos, finos, geniais, enfim, elementos civilizadores, devidamente capacitados.

Tal idéia pode ser claramente percebida nas palavras de João Caetano, cujas obras possuíam um alcance mais amplo que os limites da Corte, servindo de parâmetro para críticos mineiros. Ao defender a criação de escolas para a formação de talentos, afirmava não ser o ator apenas um intérprete, em cena, de valores elevados, mas seu sincero defensor em sua vida pessoal. Assim, aconselhava-o a procurar "sempre ocasiões de ter a honra das pessoas distintas, e principalmente as da corte". Para cumprir seu dever de ser "honesto e bom cidadão", o ator deveria "professar os mais nobres sentimentos, ter as maneiras da melhor sociedade e escolher as suas relações entre as pessoas mais instruídas e de maior distinção". A conclusão de João Caetano é a citação de Baron segundo a qual "o ator devia ser criado no colo de uma rainha".¹ Não poderíamos deixar de lembrar aqui do realce dado pelas companhias aos nomes das grandes personalidades para as quais haviam encenado.

Agente de civilização e educação, o teatro servia como índice de progresso. As cidades se gabavam dos seus prédios, de seu gosto pelas apresentações ou, em outros casos, insistiam na

1. SANTOS, João Caetano dos. Lições Dramáticas (1862). citado por PRADO, Décio de Almeida. João Caetano e a Arte do Ator. São Paulo: Ética, 1984. p. 130 a 132.

urgente necessidade de se completarem com a valorização e o estímulo às artes cênicas.

A leitura de obras teóricas sobre o teatro, como as de João Caetano, ou de crônicas como as de José de Alencar e Machado de Assis - veiculadas nos jornais da Corte que chegavam, com razoável periodicidade, a cidades mineiras de maior porte - não vinha inaugurar idéias ou práticas, mas esses autores, lidos e citados, respondiam a demandas nascidas nas vivências dessa sociedade mineira em torno da dinâmica dos espetáculos ali apresentados. Afirmações como as de que os atores deveriam ser familiarizados com a alta sociedade, ou o relacionamento entre o desenvolvimento dos povos e o estágio de seu teatro, feitas por João Caetano nas *Reflexões Dramáticas*¹ eram lidas com atenção e interesse por muitos que se assombravam diante de ídolos como Maggi, Furtado Coelho, Ismênia dos Santos e outros. Havia, entretanto, um desejo de aproximar-se da sofisticação da Corte tanto quanto fosse possível, de modo a colocar Minas entre os locais de irradiação de progresso e civilidade. Nesse sentido, obras como *Lições Dramáticas* ou crônicas de Machado de Assis e José de Alencar podem servir de importante objeto para a reflexão sobre os significados assumidos pelo teatro, durante o século XIX, como textos veiculadores de signos de refinamento e elegância da Corte, tão impressionantes para os mineiros, ávidos de civilização.

1. SANTOS, João Caetano dos. *Reflexões Dramáticas* (1837). citado por PRADO, Décio de Almeida. João Caetano e a arte do ator..., p. 81.

2.6-Representações

A concepção de que encenar uma peça é representar, parece algo óbvio, mas certamente traz em si algumas noções do que seja o teatro. Representar é um termo com significados diversos. Além de levar à cena, exibir, pode expressar a condição de "ser a imagem ou a reprodução de".¹ Este último significado predominou nos debates sobre o teatro na sociedade brasileira oitocentista.

A questão básica presente na defesa do teatro é a de que as montagens realizadas no País representassem a Nação, não como um simulacro falso e descompromissado com a semelhança, mas como boa cópia, fiel e similar ao modelo.²

Essa imagem se apresenta na fala de importantes articuladores de um teatro renovado e nacional, como José de

1. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa...

2. A representação aparece também subjacente a categorias de pensar filosóficas. A teoria das Idéias desenvolvida por Platão instaurou a distinção entre a "coisa" ou a "idéia" e suas imagens, o modelo e a cópia. Na ânsia de conhecer os seres, o sábio evitaria fazer como aqueles que prejudicam seus olhos ao voltá-los diretamente para o sol: muito mais sensato seria ver sua imagem através do reflexo na água. Para aproximar-se da Idéia e da Verdade, o filósofo observaria as cópias. Elas representam as essências. Sua pretensão de semelhança, seu fundamento na Idéia fariam da cópia algo positivo, dado seu compromisso com a Verdade que o filósofo persegue. Por outro lado, o simulacro, pertencente ao mundo sensível, é enganador, ilusório, negativo. É falso, pois não pretende assemelhar-se à Idéia, é imagem sem semelhança. Não remete a nenhuma verdade, nenhum modelo, nenhuma essência. Para Platão, o filósofo tem, na destruição dos simulacros, uma de suas principais tarefas - se não a maior de todas. O objetivo maior do platonismo consiste em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros.

Ver:

PLATÃO. Fedon. col. "Os Pensadores". 2. ed. São Paulo: Abril, 1979, p. 106 e 107.

DELEUZE, Giles. Platão e o Simulacro. In: A Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, p. 264.

Alencar e Machado de Assis. Uma das maiores preocupações expressas nas críticas teatrais de ambos refere-se ao predomínio de peças traduzidas, desde tragédias neoclássicas aos melodramas. Tais textos distanciavam-se da realidade brasileira e comprometiam seriamente o caráter didático do teatro. O romantismo predominante nos melodramas aproximar-se-ia da noção platônica de simulacro: um estilo enfático e artificial predominava nos gestos e na voz, a imprevisibilidade das entradas e o choque dos nervos iam de encontro ao real. A substituição dessa estética exagerada e distante da imitação verdadeira por "um modo mais sensato e equilibrado de propor a ação dramática, garantiria "o máximo de fidelidade à realidade cotidiana".¹

José de Alencar dedicou vários de seus folhetins publicados no *Correio Mercantil* à sistematização das idéias hauridas no realismo francês, amplamente discutidas por um grupo de intelectuais amantes do teatro, como Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo e Quintino Bocaiúva, em fins dos anos cinquenta.

Denunciando a falta de textos nacionais e iniciando a tarefa de suprir esta falta, José de Alencar avalia as poucas produções anteriores. Martins Pena, um pioneiro, havia tentado pintar os costumes brasileiros. Entretanto, "pintava-os sem os criticar", visando "antes ao efeito cômico que ao efeito moral". Outro autor, Joaquim Manoel de Macedo, escrevera apenas duas ou três peças sem nunca se dedicar "seriamente à comédia".² A literatura

1. FARIA, João R. op.cit., p. 21.

2. ALENCAR, José de. citado por FARIA, J.R. op. cit., p. 17.

brasileira não oferecia, segundo Alencar, um bom modelo. A busca do realismo francês é justificada por ser, aquele país, o "mais adiantado em civilização" e, como agente civilizador, o teatro encontraria aí um bom exemplo. O realismo francês conferia a naturalidade que faltava ao teatro, bastando a utilização desse modelo - ligado à civilização - na sociedade brasileira. As personagens se moveriam, falaria e pensariam como indivíduos retratados ao acaso numa sala, reproduzindo a vida social de forma objetiva. A comédia é coisa séria: ela é uma tese, uma observação aguda e crítica que retrata suas conclusões, no palco, para dar lições ao público.

Nas várias peças que escreve, Alencar visava agir como um pintor "que desejando copiar a natureza em todos os seus acidentes, procurasse diversas perspectivas".¹ Em *O Rio de Janeiro - Verso e reverso*, o autor tencionava representar a rua; em *O Demônio Familiar*, o interior da casa; em *O Crédito*, a sua sala; em *Asas de um anjo*, a parte marginalizada da população. A perseguição de uma boa cópia, de um teatro que pretendesse, antes de tudo, ser semelhante a um real que o precede, estaria presente também em *A Noite De São João*. Comédia lírica, visava mostrar o passado colonial "em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem".²

Em Alencar, a obsessão pela realidade ganhava tonalidades nacionalistas. O teatro seria boa cópia à medida que representasse a Nação. Fora disso, restavam as cópias

1. idem, ibidem, p. 23.

2. idem, ibidem, p. 116.

distorcidas, não apenas inúteis, mas perniciosas na formação das platéias.

Na idealização desse teatro está presente a valorização do comediante. Já não era "o palhaço de outrora, sujeito aos apodos e às surriadas do povilêu nas praças públicas". Alencar o descreve como um livre e honesto trabalhador da arte, pertencente ao rol daqueles "que trabalham na grande obra da perfeição", como o pintor, o arquiteto e o músico. Assim como esses outros "apóstolos da civilização, o ator seguiria "a religião da natureza e o culto do belo".¹ O tom socrático da afirmação de Alencar é bem coerente com a sua noção de teatro como representação.

Escrevendo na mesma época, Machado de Assis lamenta a situação do teatro sem cunho local, que "reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos". O escritor caracteriza o tradutor dramático como um criado que servisse aos convidados "os pratos de uma cozinha estranha". Em vão a crítica atacaria esse "ventre sem entranhas próprias", pois não se encontrava nenhum cunho nacional no teatro, "mas uma galeria bastarda, um grupo furta cor, uma associação de nacionalidades". Infelizmente, ao invés de uma "sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma

1. ALENCAR, José de. Ao Correr da Pena: Crônicas Publicadas no Correio Mercantil de 03-09-1854 a 08-07-1855, e no Diário do Rio de 07-10-1855 a 25-11-1855, ambos os jornais do Rio de Janeiro. São Paulo: Melhoramentos, 1955, p. 239 e 240.

dramática" existiam apenas "as frivolidades estrangeiras".¹

Mesmo o ator João Caetano, muito criticado por José de Alencar e não muito bem aceito por Machado de Assis, defende esses objetivos para o teatro. Alencar discordava do estilo de João Caetano, atribuindo-lhe excessiva grandiosidade e exagero. Questionava também a falta de nacionalismo do ator, possuidor de um repertório em que predominavam as traduções. Tal posição se configuraria no início dos anos sessenta, quando João Caetano se recusa a encenar *O Jesuíta*, de Alencar, que passaria a acusá-lo de inimigo da dramaturgia nacional.

Machado de Assis posicionou-se diferentemente de Alencar. Em 1863, por ocasião da morte de João Caetano, lamentava a perda do ator, "dotado de talento superior e admiráveis dotes". Apesar de reconhecer o brilho do astro, Machado de Assis não deixa de situar seu desempenho, construído numa época em que não havia nenhuma preocupação com o ensino do ator, tornando-se difícil "a João Caetano resistir à atmosfera viciada que respira o teatro brasileiro". Obtendo sucesso estrondoso e rápido, graças a seu talento, "o artista deixou-se levar por essa onda, desassombrado de êmulos, embebido no presente e descuidoso do porvir". Autodidata, não se dedicara ao aperfeiçoamento de seu estilo, deixando-se ultrapassar rapidamente pelas novas tendências. Porém, no pobre âmbito do teatro brasileiro, João Caetano, "mesmo imperfeito, destacava-se soberanamente do grupo dos demais talentos".²

1.MACHADO DE ASSIS. Idéias sobre o teatro (02-10-1859). In: Crítica Teatral...

2.idem, ibidem, 01-09-1859.

Não se pode dizer, entretanto, que João Caetano fosse insensível a tais transformações. O livro *Lições Dramáticas* expressa uma reflexão estética dirigida às tentativas de renovação. Em primeiro lugar, João Caetano defendia convictamente a idéia da necessidade de escolas para o teatro. Em segundo lugar, a sua visão de arte baseava-se na imitação do real. De forma semelhante a José de Alencar, comparava o ator ao pintor. Se este reproduzia paixões e sentimentos, o ator os pintava e os reproduzia sobre a cena "imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como o faria o pincel de Rafael". Para desempenhar devidamente seus papéis era indispensável "o rigorosíssimo estudo da natureza(...) pois que a verdadeira arte de representar é, sem dúvida, a própria natureza: a ela devemos consultar mui atenciosamente para a imitarmos".¹ Apesar do esforço, João Caetano permaneceria um ator de estilo romântico, havendo distância, segundo seus biógrafos, entre "o que ele foi e o que disse haver sido".²

A João Caetano, Machado de Assis preferiria atores como Furtado Coelho, ao qual atribui uma revolução em prol da naturalidade e do "estudo mais completo da verdade artística", abandonando as "modulações e posições estudadas que fazem do ator um manequim hirto e empenado".³ Elogiava outro ator, o sr. Heller, por exceder a simples imitação, reproduzindo as figuras

1. SANTOS, João Caetano. citado por PRADO, Décio de Almeida. João Caetano e a arte do ator..., p. 114 e 79, respectivamente.

2. PRADO, Décio de A. op. cit., p. 178.

3. MACHADO DE ASSIS. op. cit., 25-09-1859.

que desempenhava. O bom ator, assim como o bom drama, conseguiam reproduzir a verdade e o real que o precediam.

José de Alencar e Machado de Assis não pressupunham uma sociedade perfeita já efetiva, mas como um objetivo a ser construído. Acreditavam que o País sofria de uma série de conflitos e graves problemas. Ao teatro cabia espelhar as chagas da sociedade, colocá-las em debate e apresentar soluções moralizadoras. É o caso de *Asas de Um Anjo*, em que José de Alencar coloca em cena o problema da prostituição. Ele pretendia, como percebe um crítico da época, apresentar o fato, indicar suas causas e resultados e apresentar, ao final, uma lição moral, "dando ao arrependimento sincero, à expiação do passado, ao sagrado império da maternidade, o direito de reabilitar a mulher que, arrastada pelas seduções do vício, escarnecera outrora das leis da virtude".¹ A verdade aqui perseguida por Alencar é a necessidade de uma cuidadosa preparação moral das meninas desde a mais tenra infância. Em *A Mãe*, as conclusões mencionavam valores como maternidade, trabalho, honestidade, amizade.

Ao apresentar o palco como espelho, tanto Alencar quanto Machado de Assis expressam a lógica racionalista e socrática - certamente ampla e difusa na sociedade brasileira do século XIX, obcecada pela Razão - segundo a qual seria perigoso olhar

1.citação de FARIA, J.R. op. cit., p. 75.

diretamente o sol.¹ Transformando o palco num espelho refletor, buscava-se amenizar, para o público, o brilho ofuscante da verdade. Em pequenas doses de riso sério e emoções catárticas, educar-se-ia a platéia segundo a moral predominante nessa sociedade, apresentada como fixa e eternamente verdadeira. O historiador, por sua vez, percebe esses valores como discursos socialmente construídos e, portanto, em constante mutação. Como o sol, que é apenas aparentemente o mesmo, a cada manhã em que nos aquece.

2.7- Verossimilhanças

O crítico de um dos mais importantes jornais mineiros, ao discorrer sobre o desempenho dos atores de uma companhia presente em Ouro Preto, no ano de 1864, usava como parâmetro de avaliação um interessante conceito - o de verossímil - que ele próprio se detinha em definir. Citando um ilustre lexicógrafo da época, Constâncio, definia verossímil como o que tem ar de verdadeiro. Aplicado às artes cênicas, o conceito seria atribuído aos atores cujas atuações os fizessem "semelhantes ao personagem", de forma a parecerem autênticos e verdadeiros. Caso falhassem, prejudicariam a ilusão e, como consequência, os atores se tornariam inverossímeis em seus papéis.²

1. Gostaríamos de observar aqui, a distância existente entre as citadas opiniões do jovem Machado de Assis - que tinha apenas vinte anos em 1859 - e a complexa e fascinante discussão sobre o homem e a sociedade, expressa em obras posteriores. Ver, a título de exemplo, *O Alienista* (1882), em que o autor transforma o discurso científico - no caso, o da medicina psiquiátrica - em alvo de riso.

2. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto, n. 376, 26-jul-1864, ano IV, p. 4.

Se o conceito utilizado servia aqui como ponto de apreciação do desempenho dos atores, uma rápida visão dos comentários publicados nos jornais do século XIX mostra sua extensão aos figurinos, cenários e, principalmente, ao texto dramático e aos detalhes de sua trama. Ao apontar a verossimilhança como parâmetro de qualidade para as artes cênicas, a crítica da época retomava um conceito valorizado desde o nascimento do teatro clássico que por sua vez, o tomara emprestado de Aristóteles.¹ A noção de verossimilhança, juntamente com a de representação, invadiu os debates e falas sobre o teatro do século XIX.

Além da avaliação da verossimilhança da trama, a crítica do século XIX estendia esse parâmetro a todos os aspectos de espetáculo. Um deles era a performance dos atores.

Valorizava-se a naturalidade. Para ser verossímil aos olhos

1. Vivendo num mundo grego em que o racionalismo ocupara espaços antes habitados por formas de pensar míticas ou trágicas, Aristóteles lidava com um teatro em que o veio trágico e sua lógica calcada na ambiguidade haviam se esgotado. Os parâmetros que o filósofo estabelece para avaliar a qualidade de um drama tinham como base a verossimilhança e a necessidade. A poesia não narraria o que realmente aconteceu, mas o possível segundo a verossimilhança e a necessidade, pois assim estaria lidando com o universal e não com particularidades. Só os maus poetas forçariam a trama para além dos limites, rompendo a lógica da ação, ou seja, desrespeitando a verossimilhança. Os personagens seriam construídos segundo uma personalidade coerente, com palavras e atos justificáveis. Os desenlaces renegariam as soluções *deus ex-machina*. Qualquer irracionalidade "não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação". Ao bom poeta cabe "ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo à vista o que for mais possível" Ao escrever, deve imaginar-se em cena: só assim descobrirá "o que lhe convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição". Através da valorização da verossimilhança, Aristóteles exclui, como negativos, a ambiguidade, a contradição e o conflito.
ARISTÓTELES. *Poética*. col. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1979. p. 245, 254 e 256.

dos espectadores, o ator tinha que apresentar-se natural na encenação de seu personagem. Naturais deveriam ser a colocação da voz, os movimentos dos braços, a posição do corpo. O ator observaria a natureza para ter acesso à arte de representar com veracidade, evitando todos os exageros. Na passagem da Companhia Brandão por Ouro Preto, um crítico elogiava o ator Vianna por mostrar "muito conhecimento em cena e bastante natureza". Entretanto, aconselhava-o a "coibir-se da exageração, para que aliás tem muitas tendências" pois "as pessoas sérias e de gosto o reprovam". Criticava-se outro ator por ser inverossímil em sua exageração, seus gestos estouvados e seu inconveniente costume de intercalar, nas falas de sua personagem, ditos próprios, alterando o texto original. ¹ O sr. Paixão declarara guerra a seus braços, que dificilmente se moviam. A atores como ele, lembravam a importância de um estudo de mímica e de gestualidade. ²

Algumas atitudes punham a perder todos os esforços em prol da naturalidade, como as do ator João Marinho, passeando de um lado a outro do palco enquanto representava, fazendo-o com tanto nervosismo a ponto de encobrir o som de suas palavras com seus pesados passos. ³ A jovem atriz Josefina era aconselhada a rir menos em cena, atuar sem ter os olhos sempre fixos no ponto e falar com mais moderação. O sr. Andrade deveria também falar com

1. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto, n. 283, 07-dez-1863, ano II, p. 3 / n. 374, 22-jul-1864, ano III, p. 6.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.208, 14-fev-1874, ano I, p. 2.

3. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.232, 08-abr-1874, ano I, p. 3.

mais calma "adequando ao mesmo tempo as inflexões da voz".¹ O recurso ao ponto era outro defeito fatal, como no caso das apresentações da Empresa Machado, quando a platéia chegava a incomodar-se com a repercussão "da voz rouquenha do ponto".²

A distribuição dos papéis também podia ser prejudicial à naturalidade, como ocorreu com a Companhia Couto Rocha ao encenar *Mãe*, de José de Alencar, em Pouso Alegre. A jovem encarregada do papel de Elisa mostrara-se excessivamente constrangida diante do ator que fazia o seu pai. Extremamente jovem e bonito, inspirava à atriz uma admiração nada filial, o que não passou despercebido aos espectadores. Além da incapacidade da moça para representar sua personagem e encarnar os devidos sentimentos, havia a certeza de que o tipo imaginado por Alencar, "o Gomes empregado público, pobre, acabrunhado, carregado de dívidas e, finalmente, pai daquela filha", não condizia com a figura do vaidoso ator, que se apresentava em sua juventude e sensualidade, "elegantíssimo, correto, delicado", dispensando o uso de chapéu, as rugas e os cabelos brancos próprios de sua personagem.³ Todos esses problemas comprometeram a ilusão e a verossimilhança das cenas em que os dois atuavam.

Por outro lado, havia casos bem sucedidos, como o de D. Francisca Rocha que, na representação acima citada de *Mãe*,

-
1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.272, 17-jun-1874, ano II, p. 3.
 2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.140, 07-out-1873, ano I, p. 3.
 3. COMPANHIA Dramática. Livro do Povo. Pouso Alegre, n.11, 12-dez-1881, ano I, p. 2.

realizou cenas magníficas nas quais seu gênio brilhara "com notável verdade". A "jovem e galante" Júlia, de outra companhia, revelou grande vocação ao proferir suas falas com "bastante verdade e naturalidade".¹

A exigência de verossimilhança não se limitava, entretanto, ao trabalho dos atores. Ela se iniciava anteriormente, já no julgamento dos textos dramáticos a serem apresentados. Nos melodramas, vistos como obras sem arte, sem nexos e sem verdade, frutos da pena de maus imitadores, encontrava-se o alvo principal dos críticos. O melodrama baseava-se na extravagância dramática, no exagero e no desequilíbrio. Apesar de tudo, o público o aplaudia freneticamente, de forma a irritar os que propugnavam por um teatro realista, equilibrado e verossímil.²

Os detalhes da montagem também eram avaliados por sua coerência e lógica. Na apresentação do melodrama *Os dois renegados*, do português Mendes Leal, observava-se, entre outras coisas, uma cena do segundo ato na qual se revelava um segredo importantíssimo em um ambiente totalmente devassável. Segundo a crítica, tal atitude era inacreditável.³ Observava-se se também o vestuário, o qual se queria adequado "às exigências da peça, segundo a época e o local onde a trama se desenrolava". Deploravam-se as montagens que utilizavam as mesmas "capas e calções dos passados séculos" nas mais variadas peças

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.232, 08-abr-1874, ano I, p. 3.

2. Retomaremos, adiante, a discussão sobre o melodrama.

3. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, 08-abr-1874, ano II, p. 3.

apresentadas.¹

Os padrões das crônicas publicadas nos jornais mineiros assemelhavam-se aos daquelas divulgadas pelos periódicos da Corte, evidenciando uma circulação das novas práticas em torno do teatro.

Machado de Assis, em seus artigos, tem a verossimilhança como um critério essencial na avaliação do texto e de sua montagem. Ao comentar a peça *Mães Arrependidas*, critica uma cena em que dois fidalgos entravam no salão de uma condessa sem pedir licença, "passando mesmo pela incivilidade de nem falarem aos donos da casa". Tal prática não era comum entre membros da alta sociedade. Em *O Escravo Fiel*, cometia-se outro erro na escrita das falas de um negro de forma gramaticalmente impecável. Numa sociedade escravista, alegava Machado de Assis, os negros não tinham nenhuma instrução e a correção gramatical da fala de um deles parecia improvável. A estranheza aumenta à medida que "muitas pessoas que falam com o escravo usam sempre de um fraseado de salão a que o negro responde com conhecimento e precisão".²

Uma trama verossímil exigia cenários e figurinos adequados. Machado de Assis ressaltava a fadiga da platéia ao ver "decorações gastas e importunas", comprometedoras do bom êxito da peça. Era quase impossível conter o riso ao ver "Luís XIV

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n.287, 15-jul-1874, ano I, p. 2.

ESPECTÁCULO. Minas Gerais. Ouro Preto, n. 235, 12-jun-1863, ano III, p. 3.

2. MACHADO DE ASSIS. op. cit., 04-12-1859 e 25-12-1859, respectivamente.

sentado em uma cadeira de Francisco I e em um gabinete do tempo da revolução".¹

Martins Pena também valorizava tais aspectos em seus comentários críticos publicados no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em meados da década de 1840. O autor ridicularizava um cenário em que um castelo possuía uma ponte elevadiça pintada de forma a dobrar-se para o lado errado. Em dado momento, os atores viravam-se para o lado oposto àquele de onde vinham os gritos da heroína. A personagem de uma peça viajava durante anos, sem trocar de roupa. Passavam-se anos e ninguém envelhecia ou mudava de penteado ou vestido.²

A exigência da verossimilhança perpassava a análise dos textos, dos cenários e dos atores. Tudo deveria estar montado de forma a criar, no palco, situações que aparecessem aos olhos do expectador como um espelho vivo da realidade. Durante aquelas horas em que ali estivesse, cada elemento da platéia mergulharia numa ilusão provisória que, paradoxalmente, o despertava para a vida. A insistência na verossimilhança não é mera citação de Aristóteles. Por que Aristóteles e não outro? Simplesmente por esse filósofo abordar questões que abriam possibilidades de uma proveitosa releitura pelos homens do século XIX.

Se o teatro divulgava idéias e comportamentos tidos como racionais, ele deveria ser o primeiro a dar mostras de racionalidade. Para ser racionalmente civilizador, impunha-se veicular tramas tão lógicas como a forma de pensar e agir que

1. MACHADO DE ASSIS. *op. cit.*, 18-09-1859.

2. MARTINS PENA. *Folhetins*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1965. p. 11 e 59, respectivamente.

pretendia divulgar entre a população, eliminando os mínimos vestígios de irracionalidade nas interpretações, cenários e vestuários. Só um teatro verossímil e racional atenderia ao papel didático que lhe fora atribuído, com eficácia no desempenho de uma pedagogia do ideal de verdade.

Aqui notamos um aspecto curioso, outra "ponta de iceberg",¹ evidenciando uma transformação das práticas em torno do teatro. O surgimento da figura do crítico - presente nas páginas importantes dos jornais, comentando, discutindo, atacando e indicando caminhos considerados corretos - é algo importante. Torna-se indispensável perceber que o objetivo desses críticos não se resumia em formar os que fazem o teatro, mas talvez o principal alvo fosse a platéia, a ser educada no gosto e no comportamento regulados pelo que se considerava de bom tom. Afinal, para palcos civilizadores, nada como platéias civilizadas.

2.8- Platéias

A abundância das minuciosas críticas, que passam a ocupar as páginas dos jornais, em meados do século XIX, deve ser avaliada a partir de várias considerações.

Em primeiro lugar, precisamos nos surpreender com sua própria existência. Num momento histórico único e específico, algumas pessoas - possuidoras de um grau de instrução mais elevado e presentes nas páginas da imprensa - passam a comentar

1. Nos termos de:

VEYNE, Paul. Foucault Revoluciona a História. Brasília: Ed. UNB, 1982. p. 160.

as peças e as montagens, a atuação dos atores e a repreender o comportamento inadequado da platéia. Se o principal parâmetro para a avaliação dos primeiros incidia, como vimos, no conceito de verossimilhança, a grande exigência em relação ao comportamento da platéia referia-se à civilidade.

A difusão que os padrões de conduta e costumes ditos civilizados alcançaram no mundo ocidental moderno leva-nos a esquecer facilmente que os homens nem sempre se comportaram da mesma forma. Ao assistir a um espetáculo, não pensamos, na maior parte das vezes, na raridade desse momento, no qual o público se distribui em cadeiras sistematicamente numeradas, dispostas num plano separado do palco, deixadas na penumbra durante a atuação dos atores, ocupadas por espectadores silenciosos, cuja participação no espetáculo se faz através das palmas. Para que vigorassem esses padrões, muitas transformações ocorreram.

Tal como no caso do teatro, várias outras situações transformaram-se segundo certos moldes de comportamento, sempre apresentados como decorrentes do avanço da civilização. Este conceito pode, na verdade, servir de referência a diversos fatos, assim como "ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes":¹ através dele, a sociedade ocidental apresenta-se em seu caráter especial, do qual se orgulha. Além da imagem de uma civilização que engloba "fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais", há também

1. ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p. 23.

a idéia de uma evolução, de um movimento de progresso constante, de um sentido a ser alcançado.

Nesse desenvolvimento da civilização enfraquecem-se as diferenças nacionais entre os diversos povos. Apesar de alguns países configurarem-se como "berços da civilização", esta avançaria - no citado progresso ocidental - no sentido de ser, ou tornar-se comum a todos os seres humanos, habitantes dos mais diferentes pontos do mundo.¹

Os padrões de civilização incluíram, com marcante grau de influência, os costumes e hábitos dos homens ocidentais. Inúmeras regras passam a merecer especial atenção, e seu esquecimento acarreta uma série de sanções sociais a quem as desrespeita. Para ser suficientemente cortês e civilizado, o indivíduo vê-se, de certa forma, obrigado "a observar, a olhar em volta e prestar atenção às pessoas e aos seus motivos".² Os códigos de comportamento são rigorosos e regem-se pelo grau de aprovação entre os homens que convivem socialmente, numa obediência às regras de como proceder para não ofender, chocar ou incomodar os outros.

O teatro, um dos mais importantes ambientes de sociabilidade do século XIX, ofereceu-se como fértil área de difusão das normas dos padrões de civilização. Além de ser considerado como elemento influente na formação de valores morais civilizados - daí o encarecimento da necessidade de construir uma tradição teatral comparável à das nações civilizadas - constituía um ponto de

1. idem, ibidem, p. 25.

2. idem, ibidem, p. 90.

encontro entre as pessoas, oferecendo um campo de exercício das regras de comportamento em sociedade.

Apesar do empenho na construção de um teatro nacional, a valorização das artes cênicas trazia a marca da busca de uma posição de alinhamento em relação às grandes nações européias. A partir do desenvolvimento de um teatro próprio, o País possuiria um fator a mais para ingressar no rol dos civilizados, garantindo seu lugar no progresso da civilização ocidental. Assim, não há incoerência no fato de que os defensores de um teatro verdadeiramente nacional se baseassem nas teses do realismo francês.

A avidez pela civilização explica por que a crítica mineira adotava os padrões da Corte, observando hábitos, práticas, parâmetros de qualidade das peças, etc. Assim como os teatros de Ouro Preto e São João del Rei brilhavam aos olhos dos habitantes de outras cidades mineiras, a vida teatral da Corte aparecia como algo mágico para a população das outras províncias. Como prática comum, encontrava-se, nos jornais mineiros a cópia literal de comentários teatrais publicados na imprensa do Rio. Local de irradiação de costumes, a Corte apresentava-se como mais próxima do mundo civilizado. Um dos apelos mais fortes oferecidos pelas companhias apoiava-se no sucesso obtido em apresentações nos palcos do Rio.

Havia, portanto, uma procura de aproximação de padrões, tanto da Corte aos moldes civilizados europeus, como dos meios mineiros à Corte, como se esta intermediasse o alinhamento da

Nação no rol do Ocidente civilizado.¹

A primeira transformação urgente no árduo caminho da civilidade residia na questão do gosto do público, cujo refinamento era essencial. A crítica assumiu aqui um importante papel, à medida que se propunha orientar seus leitores acerca das diferenças entre o bom e o mau teatro. Um dos grandes problemas para os críticos provinha da dificuldade de generalizar suas opiniões. A sua condenação aos melodramas não impedia que o público afluísse a esse tipo de apresentações.

A opinião de Machado de Assis relacionava intimamente o nível da platéia e o do tablado. O público brasileiro deixava muito a desejar, pois "Sófocles hoje faria rir ou enjoaria as massas" e o que aqui se aplaudia seria certamente vaiado pelos gregos. Tornava-se urgente educar essa platéia, viciada pelo teatro importado, num mundo sem vigor, no qual predominavam "o anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo". A musa do tablado enlouquecera, "com os vestidos de arlequim", entre as ruidosas manifestações de uma "multidão ébria". Tinha-se como essencial que "as massas, que necessitam de verdades", fossem iniciadas nas concepções autênticas da arte e "os espíritos flutuantes e contraídos da platéia" conduzidos "à esfera dessas concepções e dessas verdades". A pedagogia dependia de uma "iniciativa firme e

1. Para um memorialista mineiro, em meados do século XIX, vários municípios da Província ainda viviam sem nenhum refinamento. Entretanto, na década de 1870, muitas transformações ocorreram e as famílias mais abastadas "já quase que apresentam ares de Corte". Explicita-se aqui o modelo de civilização almejado. ver: RESENDE, Francisco de Paula Ferreira de. op. cit., p. 398.

fecunda" que atuasse como um elixir, "um dedo que, grupando platéia e tablado", folheasse " a ambos a grande bíblia da arte moderna".¹

Atribuía-se à crítica exatamente essa função de iniciar as massas, a fim de que elas pudessem estar devidamente preparadas para receber todas as verdades que o teatro veicularia. As turbas não eram - ainda na voz de Machado de Assis - como o mármore " que cede somente ao trescolar laborioso do escopro", mas sim como " a argamassa que se amolda à pressão dos dedos".²

O circo, diversão descomprometida e sem caráter educativo, afastava as pessoas dos teatros, recebendo, como o teatro melodramático, ataques proporcionais ao fascínio que exercia sobre o público.

Em Minas, o circo ganhava a preferência, nos raros casos em que sua presença nas cidades coincidia com a chegada de companhias de teatro. Essa situação seria mais comum nas últimas décadas do século, nas áreas mais urbanizadas. É o caso da companhia Brandão que, em suas apresentações em Ouro Preto, na década de 80, enfrentaria a platéia vazia. A crítica lamentava a preferência dos ouro-pretanos pelos cavalinhos, em detrimento de atores com tanto estudo e aptidão, e insistia em que o público deveria "corresponder cavalheiramente aos esforços da simpática empresa, auxiliando-a como ela merece e como se espera desta

1. MACHADO DE ASSIS. Idéias sobre o teatro. (out. de 1859) In- op. cit. p. 9 a 21.

2. idem, ibidem, p. 16-17.

civilizada capital".¹ Algumas companhias chegavam a avisar, ao anunciar seus espetáculos, que estes ficariam automaticamente cancelados caso houvesse apresentações de companhias circenses. Numa apresentação ocorrida em Ouro Preto, em fins da década de 80, apenas cerca de sessenta pessoas compareceram ao teatro, sendo que "à mesma hora, mais de mil espectadores enchiam o circo de cavalinhos".²

Mesmo os grandes e lendários atores temiam a competição dos espetáculos circenses. João Caetano, famoso por empolgar seu público, propôs ao Presidente do Conselho de Ministros, num projeto a ele enviado em 1862, a inclusão de restrições a "companhias volantes, de espetáculos de animais ferozes ou domésticos", como forma de proteção ao teatro. Os circos não poderiam "trabalhar nos dias do teatro nacional", sob pena de pagarem "um imposto no espetáculo que fizerem".³

Além do gosto, outro aspecto era alvo de fortes intenções disciplinadoras: o comportamento do público. Os artigos críticos sempre se detinham não apenas na análise do que se passava no palco, mas também - e de forma igualmente minuciosa - no que ocorria entre os assistentes. Não se ensinava o público somente a apreciar o que se considerava como bom, mas a portar-se educada e silenciosamente.

1. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 503, 10-dez-1887, ano VIII, p. 2. grifos nossos.

2. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 365, 11-jul-1886, ano VIII, p. 4. / n. 538, 25-jul-1888, ano IX, p. 1, respectivamente.

3. SANTOS, João Caetano dos. citado por PRADO, D.A. João Caetano e a arte do ator..., p. 138.

Surgia aqui a necessidade de cada um agir segundo normas de sociabilidade em grupo, abolindo o que pudesse ser tido como indelicadeza para com aqueles com quem se estabeleciam vínculos de convivência.¹

A preocupação com boas maneiras e bons hábitos, que demonstrava o desejo de se elevarem os níveis de civilização, podia expressar-se em vários momentos, como no vestir-se para a ida ao teatro. Leonor, personagem do conto *Na Roça*, preparou-se demoradamente para a ocasião. Ao sair de seu *boudoir*, espalhou pelo ambiente um fino e penetrante aroma de perfume e deu os últimos retoques em sua *toilette*, ajeitando o chapéu e o vestido. Antes de sair, reclamou da mãe acerca do chapéu, fora de moda, sem a pluma e o feitiço usados na Corte. A amiga, sim, adquirira um "com uns passarinhos em vez de flores".² É interessante como até o uso de palavras francesas, como *boudoir* e *toilette*, marcava o fascínio pela civilização e seus signos.

Não menor importância dava-se às demonstrações de conhecimento da etiqueta nos gestos e posturas. Joaquim Felício dos Santos, mineiro de Diamantina, escrevia em 1868 acerca do destaque concedido à polícia ou civilidade, definidas como "a maneira por que cada um devia em público regular o seu comportamento". Essa preocupação mostrava-se desde o século anterior, pois já então a civilidade apresentava-se como "um

1. A Encyclopédia Popular definia civilidade como "a coleção de regras ou preceitos que devemos observar na sociedade, para merecermos a estima e a simpatia geral".
VEIGA, B.S. op. cit., p. 307.

2. RAUL. *Na Roça*. Minas Livre. Juiz de Fora. n. 120, 29-maio-1892, ano II, p. 2.

dos mais graves e sérios estudos" para os quais havia "mestres de nomeada, que se mandavam vir de longe, com grandes dispêndios e parques ordenados". Havia tratados de etiqueta "que se imprimiam e nitidamente se encardenavam".¹ O autor criticava o absurdo presente no rigor dessas regras durante o século XVIII, mas afirmava a importância de preceitos sensatos - os dos homens de sua época - na regulamentação dos comportamentos.

O teatro seria um dos locais onde o estabelecimento de hábitos e o respeito a eles passavam a ser perseguidos. Mais uma vez, o papel da crítica afigurou-se essencial na instituição de novas práticas.

A pontualidade impunha-se como a primeira exigência. A civilidade deveria ser demonstrada e obedecida antes mesmo do levantar do pano. Recomendava-se mesmo que as pessoas comprassem, com antecedência, os bilhetes e não se esquecessem de levá-los no dia " a fim de não haver confusão na entrada" e "evitar dúvidas na porta".² Tais reivindicações não partiam apenas dos comentaristas, mas também dos próprios diretores das companhias que, pelo visto, tinham grande dificuldade em começar o espetáculo. O diretor da Companhia Fernal, por exemplo, apelava ao respeitável público "para achar-se no teatro às 7 1/2 horas da noite" pois o espetáculo começaria impreterivelmente às 8 horas. O diretor contava com os trinta minutos para obter o acomodamento

1. SANTOS, Joaquim Felício dos. Memórias do Distrito Diamantino. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1976. p. 85.

2. THEATRO de Ouro Preto. Diário de Minas. Ouro Preto, n.126, 18-set-1873, ano I, p.3.

das pessoas.¹

Tal acomodamento parecia não ser muito fácil. Haja visto o uso do chapéu. Sim, os chapéus de todos os tipos e tamanhos, que teimavam em permanecer nas cabeças de seus donos após o início do espetáculo, levando o espectador do banco de trás a acessos de fúria. As discussões que o fato provocava levam os anúncios das peças a trazerem a recomendação de que tanto as pessoas dos camarotes quanto as da platéia deviam ficar sem chapéu durante a cena.²

Entretanto, não apenas os chapéus atrapalhavam a visão. A fumaça dos cigarros parecia concentrar-se nos recintos de forma quase insuportável. Apelava-se para que os cavalheiros fumassem apenas no saguão, mas esses não respeitavam a recomendação. Com "grosseiro desembaraço", tornavam a atmosfera dos edifícios mal-ventilados "quase asfixiante" pela fumaça. Alguns chegavam mesmo a lançar "as pontas de cigarros, ainda com fogo, sobre as pessoas da platéia".³ No final da década de 80, as posturas municipais de São João Del Rei chegavam a estabelecer multas de 2\$000 para os que fumassem nos teatros e até mesmo prisão por 24 horas, para os reincidentes.⁴

Mas o pior problema, para os que almejavam uma platéia bem comportada, não residia nos chapéus nem na fumaça. Nada mais

1. THEATRO Ouro Pretano. O Constitucional. Ouro Preto, n.23, 17-jul-1878, ano I, p. 4.

2. ANNUNCIO. O Sul de Minas. Campanha. n.31, 18-fev-1860, ano I, p. 4.

3. O THEATRO e a Polícia. Província de Minas. Ouro Preto, n.205, 08-maio-1884, ano V, p. 3.

4. LEIS Mineiras. Resolução 3413, 20-07-1887, art. 181.

desolador, segundo os críticos, que o barulho infernal promovido por aqueles que deveriam assistir silenciosamente aos espetáculos, batendo palmas somente nas horas. A indisciplina parece ter sido tão constante quanto as reações que tentaram reprimi-la.

Os elogios de um crítico a uma representação são acompanhados pelo comentário de que os assistentes comportaram-se da forma habitual, ou seja, de maneira insuportável, impedindo até que a orquestra fosse ouvida. Noutra ocasião, solicitava-se às autoridades que fossem tomadas providências contra o "infernal rumor" do teatro. Afinal, não se vivia "nos sertões da África, onde os princípios da boa ordem são completamente desconhecidos".¹

As pateadas apresentavam-se como prática ainda constante em fins da década de 80. Um crítico de Ouro Preto considera intolerável "o barulho incessante que fazem muitos espectadores incivis". Caso a polícia não intervisse, a triste consequência desses fatos seria o fim da freqüência das famílias ao teatro, pois nenhuma pessoa séria iria a espetáculos em que não se conseguia ouvir nada.²

O sr. José Matraca chega a escrever, às vésperas da República, uma carta aos chefes de polícia, descrevendo uma noite teatral em que se ouviam gritos por todos os lados e batidas de

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto. n. 108, 22-jul-1873, ano I, p. 2 / n. 265, 18-jun-1874, ano II, p. 2, respectivamente.

2.0 THEATRO e a Polícia. Província de Minas. Ouro Preto. n. 205, 08-maio-1884, ano V, p.3.

pés "como se seus autores não fossem bípedes e pertencessem a outra espécie", lamentando que isso ocorresse num recinto freqüentado pela mais nobre camada da sociedade our-pretana. Diante disso, as autoridades não podiam cruzar os braços.¹

A República tentaria, mais uma vez, regulamentar o comportamento no recinto dos teatros. A polícia foi confirmada como oficialmente responsável pela "ordem, decência e silêncio necessários", não consentindo o uso de chapéus ou do hábito de fumar durante o espetáculo. Outra medida visava impedir que "nas portas, escadas e corredores se conservem pessoas paradas", obrigando a todos a permanecerem sentados em seus devidos lugares.²

A ação da polícia certamente deixava muito a desejar em termos de civilização, como conta um jornal de Ouro Preto. Segundo esta fonte, os soldados gritavam a qualquer ruído: "quem fizer barulho, mete-se o facão e bota-se na cadeia". Um capitão quase mandara matar os espectadores das torrinhãs, faltando apenas dizer "quem olhar para o palco será fuzilado".³

Apesar da mitificação em torno dos refinados hábitos da Corte, os problemas com a educação do público não deixavam de existir ali. Em fins dos anos 40, Martins Pena atacava os pateadores que teimavam em "fazer do teatro uma praça de touros". Rapazes distintos e de fino trato transformavam-se em violentos pateadores, "exaltados, vermelhos e esbaforidos", com os "pés

1. THEATRO. O Diabinho. Ouro Preto, n. 4, 29-jun-1888, ano V, p.3.

2. INSPECÇÃO de Theatros e Espectaculos Públicos. Ouro Preto: Typographia de J.F. Paula Castro, 1889. artigos 14 a 17.

3. THEATRO. O Itacolomy. Ouro Preto. n.1, 01-dez-1898, ano I, p.2.

adormecidos de tanto bater" e os "pulmões exauridos de tanto gritar". Cabia à polícia tomar, com urgência, "medidas enérgicas contra os turbulentos".¹

Poucos anos depois, José de Alencar comentaria o quanto os sapateiros lucravam, pois não havia sapato capaz de resistir às pateadas dos espectadores.²

O controle educativo dos freqüentadores das casas de espetáculos foi um objetivo perseguido em todo o século XIX com menor sucesso que o desejado. O sonho - antes, pesadelo - de uma platéia passiva, educada e atenta aos discursos da crítica, para capacitar-se a emitir opiniões, não se concretizara, apesar de todos os esforços.

2.9-Sociabilidades

O espaço dos teatros oferecia uma variada gama de emoções a seus freqüentadores. É certo que a valorização da literatura dramática e dos atores levava o público às salas de espetáculo pela atração de uma peça ou de um ou mais atores de uma companhia. Entretanto, o momento de ir ao teatro cercava-se de preparações e expectativas de uma intensa convivência entre os habitantes da cidade, ali reunidos. Estabeleciam-se, nesses contatos, uma série de vivências especiais e formas de sociabilidade nas quais as manifestações de criatividade evidenciavam que esse público não tinha a passividade desejada pelos críticos, nem estava disposto a permanecer quieto nas

1. MARTINS PENA. op. cit. p. 326 e 327.

2. ALENCAR, José de. 12-11-1854. op. cit. p. 83.

cadeiras, batendo palmas nos momentos apropriados, segundo o merecimento do espetáculo

O teatro foi local de intensa movimentação política em importantes momentos na história dessa sociedade.

O estímulo à formação de um espírito cívico e ao estabelecimento de um calendário marcado por comemorações patrióticas ou de reverência à família imperial aparece claramente em espetáculos especialmente organizados para esse fim. As notícias são exaustivas. Em Diamantina, muito antes da construção do teatro Santa Isabel, uma exibição pública de peças teatrais em tablados armados na praça comemorava a aclamação de D. João VI, em maio de 1818.¹ Nas cidades onde os teatros já haviam sido construídos, a pompa e a circunstância faziam-se sentir exuberantemente. Em 1822, várias solenidades ocuparam o teatro de Sabará, por ocasião do nascimento da princesa. Compareceram as principais pessoas da região. O espetáculo foi precedido de uma sinfonia e da exibição do retrato de D. João VI, "entre anjos e nuvens, conservando-se à vista dos espectadores enquanto se aclamaram os vivas à Santa Religião, à Constituição, ao sr. D. João VI, ao Príncipe Regente e à Augusta Rainha D. Carlota". Enquanto isso, os fogos de artifício iluminavam a porta do teatro.² No ano seguinte, a comemoração da Coroação e Sagração de D. Pedro I realizou-se com o esplendor de fogos de artifício, iluminuras e a apresentação de Catarina I, a Imperatriz da

1. COUTO, Soter. Vultos e fatos de Diamantina. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1954. p. 198.

2. SEIXAS SOBRINHO, José. op. cit., p. 59.

Rússia. ¹

Esse tipo de espetáculo foi constante ao longo do século XIX. As datas festivas da família real sempre mereciam noites especiais, como no caso dos aniversários de D. Pedro II ou da princesa Isabel. A execução de hinos e aberturas pomposas precediam a apresentação de dramas históricos enaltecedores da monarquia. Em Ouro Preto, tais solenidades contavam com a presença das autoridades governamentais da Província, e a execução de hinos patrióticos antecedia uma série de vivas e aclamações. A efígie do Imperador decorava o recinto e as pessoas mais abastadas que compravam os camarotes empenhavam-se em ornamentá-los.²

As passagens dos aniversários da Independência ou da Constituição também estimulavam as comemorações. Nessas ocasiões, o teatro recebia a visita de importantes autoridades, procedendo-se a aclamações, execução de hinos e outros tipos de reverências aos símbolos nacionais, em espetáculos solenes e formais.³

Entretanto, seria grande engano acreditar que as manifestações políticas dentro dos teatros limitavam-se a essas noites solenes patrocinadas pelas autoridades, de uma

1. idem, ibidem, p. 60.

2. ANNUNCIOS. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 89, 26-nov-1857, ano I, p. 4. Ver também: THEATRO. Correio Oficial de Minas. n. 197, 25-nov-1858, ano II, p. 4. / ANNUNCIOS. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 47, 25-jul-1866, ano I, p. 3.

3. Os exemplos seriam inúmeros, mas citaremos apenas dois: THEATRO. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 228, 21-mar-1859, ano III, p. 4 / ANNUNCIOS. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 501, 02-set-1875, ano III, p. 4.

previsibilidade sufocante. As mesmas datas e ocasiões serviam de ensejo ao aparecimento de experiências diversas. Os acontecimentos no Teatro de Sabará, em 1831, pouco antes da abdicação de D. Pedro I, são um bom exemplo a ser citado. O teatro daquela cidade vinha sendo palco, juntamente com a praça principal, de inflamadas reuniões liberais. Com a vinda de D. Pedro I, em sua tentativa de angariar apoio, a frieza da recepção culminaria em uma constrangedora noite de espetáculo, apesar da exaltação, pelas crônicas oficiais, da beleza dos fogos de artifício, das flores e luzes que enfeitavam o teatro.

A hora das aclamações trouxe o que não estava previsto pelos organizadores da recepção. Na aclamação de D. Pedro I, com o costumeiro "viva D. Pedro I", um silêncio estarrecedor foi seguido de um grito desafiador: "enquanto for constitucional". O Imperador assistiu ao espetáculo e no dia seguinte voltou à Corte, antes da data prevista.¹

Palco de solenidades oficiais, o teatro transformou-se em local de entusiástica vivência política. Um morador de Diamantina lembrava-se de como "no velho e saudoso Teatro Santa Isabel ouviram-se outrora as mais inflamadas orações e o verbo candente de nossos oradores". Organizavam-se ali conferências sobre assuntos políticos e sociais.² Essa prática adotava-se também em Juiz de Fora. Pouco antes de 1889, os oradores discursavam sobre

1. ALMEIDA, Lúcia Machado de. Passeio a Sabará. São Paulo: Livraria Martins, 1956. p. 46. Ver também: SEIXAS SOBRINHO, José. op. cit.. p. 93 a 98.

2. COUTO, Soter. op. cit., p. 200.

o movimento republicano e os erros da monarquia.¹

Os movimentos republicano e abolicionista ocuparam com intensidade e vigor os teatros da época. Em 1882, um espetáculo realizou-se em Ouro Preto com o fito de angariar fundos para a homenagem a Tiradentes, herói recuperado pelos republicanos. Tudo foi organizado por "uma distinta comissão de origem popular".²

O primeiro aniversário da República foi festejado em Sabará em uma noite teatral com declamação de poesias da autoria de republicanos mineiros, apresentação de operetas, apoteoses, espetáculo de fogos de artifício na entrada do prédio e grande sensação.³ Em São João Del Rei, a apresentação de um drama republicano, *A Tomada da Bastilha*, levou a platéia ao delírio, num momento em que os rumos da jovem República ainda permaneciam indefinidos. Os espectadores gritavam "abaixo a Bastilha" e escutavam emocionados a *Marselhesa*. Os gritos e aplausos dos assistentes mais exaltados tornavam inaudíveis, por vezes, as falas dos atores.⁴

As manifestações abolicionistas, por sua vez, encontraram no teatro um local propício. Uma das peças mais prestigiadas era *A Cabana do Pai Tomás*, do francês Dennery. Quando de sua apresentação, em 1884, a platéia não desanimou com a péssima qualidade dos atores, aplaudindo freneticamente cada fala

1. ESTEVES, A. op. cit., p. 92.

2. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 91, 13-mar-1882, ano II, p. 1.

3. THEATRO. O Contemporâneo. Sabará, n. 59, 15-nov-1890, p. 4.

4. THEATRO Municipal. A Pátria Mineira. São João del Rei, n. 216, 30-nov-1893, ano V, p. 2.

defensora da liberdade dos escravos, interrompendo a apresentação a todo momento. O vilão, por sua vez, era sempre mal recebido ao pisar no palco. Em 1888, poucos dias antes da Abolição, o público de Cataguases encheu o teatro para ver esse drama, disputando as cadeiras com empenho. Os aplausos, ininterruptos, tornaram o espetáculo longo, com a chamada dos atores à frente do palco a cada explosão de euforia.¹

Esses eventos não consistiam no único tipo de ocupação do espaço do teatro. As pe

Os movimentos republicano e abolicionista ocuparam com intensidade e vigor os teatros da época. Em 1882, um espetáculo realizou-se em Ouro Preto com o fito de angariar fundos para a homenagem a Tiradentes, herói recuperado pelos republicanos. Tudo foi organizado por "uma distinta comissão de origem popular".²

O primeiro aniversário da República foi festejado em Sabará em uma noite teatral com declamação de poesias da autoria de republicanos mineiros, apresentação de operetas, apoteoses, espetáculo de fogos de artifício na entrada do prédio e grande sensação.³ Em São João Del Rei, a apresentação de um drama republicano, *A Tomada da Bastilha*, levou a platéia ao delírio, num momento em que os rumos da jovem República ainda permaneciam indefinidos. Os espectadores gritavam "abaixo a Bastilha" e escutavam emocionados a *Marselhesa*. Os gritos e aplausos dos

1. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 218, 07-ago-1884, ano V, p. 1. / THEATRO. o Povo. Cataguases. n. 24, 01-maio-1888, ano IV, p. 4.

2. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 91, 13-mar-1882, ano II, p. 1.

3. THEATRO. O Contemporâneo. Sabará, n. 59, 15-nov-1890, p. 4.

assistentes mais exaltados tornavam inaudíveis, por vezes, as falas dos atores.¹

As manifestações abolicionistas, por sua vez, encontraram no teatro um local propício. Uma das peças mais prestigiadas era *A Cabana do Pai Tomás*, do francês Dennery. Quando de sua apresentação, em 1884, a platéia não desanimou com a péssima qualidade dos atores, aplaudindo freneticamente cada fala defensora da liberdade dos escravos, interrompendo a apresentação a todo momento. O vilão, por sua vez, era sempre mal recebido ao pisar no palco. Em 1888, poucos dias antes da Abolição, o público de Cataguases encheu o teatro para ver esse drama, disputando as cadeiras com empenho. Os aplausos, ininterruptos, tornaram o espetáculo longo, com a chamada dos atores à frente do palco a cada explosão de euforia.²

Esses eventos não consistiam no único tipo de ocupação do espaço do teatro. As pessoas se vestiam especialmente para a ocasião e se observavam atentamente. Muitas vezes, os as famílias compareciam inteiras aos longos espetáculos, levando "forros, travesseiros, colchas, pijamas, mamadeiras para as crianças, fazendo-as dormir a um canto dos alojamentos".³ As moças e rapazes aproveitavam a ocasião para o flerte, trocando bilhetes. Os comentários sobre a beleza das jovens enchiam os intervalos

1. THEATRO Municipal. A Pátria Mineira. São João del Rei, n. 216, 30-nov-1893, ano V, p. 2.

2. THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 218, 07-ago-1884, ano V, p. 1. / THEATRO. o Povo. Cataguases. n. 24, 01-maio-1888, ano IV, p. 4.

3. SEIXAS SOBRINHO, J. op. cit. p. 191.

entre os grupos de rapazes e vice-versa.¹

O final do espetáculo não interrompia a agitação desencadeada. As noitadas de sábado em Sabará estendiam-se após a saída do teatro, quando todos permaneciam em suas imediações "onde as quitandeiras vendiam, em pratos apropriados, arroz, carne assada, farofa, batata doce, bolos". É claro que não faltavam os lanches durante o espetáculo, pois cada família levava seus suprimentos. Antes e após as apresentações, as ruas enchiam-se de pessoas vestidas com a melhor roupa que possuíam, numa observação mútua e geradora de intermináveis comentários sobre as atitudes de cada um, além da troca de opiniões sobre a peça, os atores, seu desempenho, etc.²

Muitas vezes, a leitura de poesias, homenagens e discursos precediam os espetáculos. Saudavam-se os atores, pessoas ou instituições a serem beneficiados pelo espetáculo, os acontecimentos a comemorar. A declamação de poemas da lavra dos próprios habitantes era prática comum que expressava a intensidade dos sentimentos e emoções despertados pela arte dramática.

Ocupava-se o teatro de muitas maneiras. Festas cívicas, promovidas pelas autoridades ou não, encontro de pessoas desejosas de lazer e convivência social, local de divulgação das aventuras poéticas dos habitantes das cidades em reverência aos ídolos do palco. A freqüência ao teatro trouxe aos homens do

1. ZIBA. Impromptu. O Serro. Serro, n. 36, 07-jun-1891, ano V, p. 2 e 3. / RAOUL. Na Roça. Minas Livre. Juiz de Fora, n. 120, 29-maio-1892, ano II, p. 2.

2. SEIXAS SOBRINHO, J. op. cit., p. 191.

século XIX oportunidades de estabelecimento de vínculos e experiências sociais. A riqueza desses momentos não deixava, entretanto, de despertar preocupações, pelas visíveis e perigosas potencialidades abertas.

2.10- Censuras

Um significativo impulso na construção de edifícios próprios para as apresentações teatrais marcou todo o século XIX. Já em 1810 definiu-se uma política de apoio à construção de teatros públicos. Durante todo o período imperial as iniciativas de erigir tais edifícios foram consideradas bem vindas e as associações constituídas nas mais variadas cidades buscaram a aprovação e o apoio do poder central.¹

O Estado subsidiava o funcionamento de vários teatros através das loterias.² Tal iniciativa é muito freqüente nas décadas que se seguem e não poucos teatros beneficiaram-se de loterias e subvenções. O apoio financeiro e material, coerente com o discurso da positividade de um teatro nacional e civilizador, concorria para o estabelecimento de um significativo número de

1. Ver, a título de exemplo: LEIS do Império do Brasil, decreto 2.218(11-08-1858) e decreto 2917(23-04-1862). Ambos aprovam estatutos de Associações fundadas em Porto Alegre e Santa Catarina, com o objetivo de construir, naquelas capitais, edifícios para o teatro.

2. LEIS do Império do Brasil, decreto 26-12-1822.
Para alguns exemplos, consultar: Decr. 153(21-11-1837) / Decr. 154(30-11-1837) / Decr. 245(30-11-1841) / Decr. 398(04-09-1846) / Decr. 910(24-04-1852) / Decr. 1047(05-10-1852) / Decr. 707(03-09-1853) / Decr. 1129(05-03-1853) / Decr. 1361(06-04-1854) / decr. 1361(06-04-1854) / Decr. 911(19-09-1857) / Decr. 972(15-09-1858) / Decr. 4614(19-10-1870).
LEIS Mineiras. Lei 372(1848), art.2 / Lei 686(18-05-1854) / Lei 3046(23-10-1882).

teatros. Richard Burton notou, em meados da década de 1860, que o Brasil possuía o mesmo número de teatros que a Inglaterra, não obstante ter apenas um terço da sua população.¹ Paralelamente aos auxílios, também a vigilância e a inspeção dos mesmos teatros faziam-se sentir. Retirar o teatro da rua e criar um lugar apropriado para as apresentações facilitava, sem dúvida, o controle do que iria ser encenado e de como isso seria feito. Essa intenção se manifesta claramente na organização de instituições e mecanismos de censura, com ativa atuação na vida teatral em todo o País.

A vigilância articula-se já no início do século, quando, em maio de 1808, é criada a Intendência Geral de Polícia, com a função de vigiar as casas de diversão, incluindo os teatros.² As relações de controle dos teatros pela polícia aumentaram a partir de então. Em 1837, estabeleceu-se que os chefes de polícia das cidades inspecionariam as casas destinadas a representações teatrais, mesmo aquelas de caráter particular. Os organizadores comunicariam a essas autoridades, com antecedência, o nome da peça a ser apresentada.³ No caso da impossibilidade de realizar tal inspeção, o chefe de polícia recorreria às autoridades judiciárias ou administrativas da região.⁴

Logo seriam criados outros mecanismos de censura que

1. BURTON, Richard. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976. p. 176.

2. KHÉDE, Sônia Salomão. Discurso Ideológico da Censura Teatral: século XIX. *Revista de Cultura Vozes*. 74(6):31-46, ago. 1980.

3. LEIS do Império do Brasil. Decisão 331, 08-07-1837.

4. LEIS do Império. Lei 261, 03-12-1841.

excediam a ação meramente policial. Em 1845, um decreto estabeleceu regras para a censura das peças a serem encenadas no País, pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Os diretores dos teatros enviariam as peças ao secretário que, por sua vez, as entregaria ao presidente do Conservatório. O presidente, julgando necessário, poderia consultar outro censor e se ainda discordasse das opiniões, decidiria segundo seu arbítrio ou recorreria ao "juri dramático". O nome dos censores permanecia sempre em segredo. Caso os chefes de polícia das diversas localidades soubessem da intenção de encenarem-se peças não submetidas ao Conservatório, advertiriam os diretores sobre a possibilidade de fechamento do teatro, ficando a diretoria sujeita à prisão por três meses, além de multa de cem mil réis para cada um de seus membros, se a representação viesse a ocorrer. Por diretoria, entendia-se a pessoa ou pessoas responsáveis pela apresentação da peça.¹

Havia inspetores incumbidos de fiscalizar a utilização dos auxílios e o cumprimento das obrigações impostas aos teatros subsidiados pelo governo ou protegidos por loterias.² O teatro de Ouro Preto, por exemplo, beneficiado pela lei 686 de 18 de maio de 1854, recebeu uma subvenção para a sua desapropriação e conserto ou, caso necessário, a construção de um novo prédio. Em julho do mesmo ano, selou-se um contrato com o diretor de uma companhia teatral que ali se achava desde abril, pelo qual haveria dois espetáculos, pelo menos, a cada mês. O diretor

1.LEIS do Império do Brasil. Decr. 425(19-07-1845).

2.LEIS do Império do Brasil. Decr. 622(24-07-1849).

cuidaria para que não passassem despercebidas certas datas festivas - com as quais deveriam coincidir alguns dos espetáculos- recebendo para tanto uma subvenção mensal paga pela Mesa das Rendas Provinciais. A aplicação de multas punia o não cumprimento do contrato .

Poucos meses depois, acusou-se o diretor de desleixo no cumprimento de suas obrigações, faltando com as prometidas apresentações mensais, além de viajar para outros lugares da Província em tournée de espetáculos. O contrato foi rescindido, as subvenções mensais pagas com atraso e as multas e a importância do aluguel do prédio descontadas. Depois disso, outras empresas ocuparam o teatro com maior ou menor êxito. Tais práticas generalizaram-se em várias cidades de Minas e mesmo nos grandes teatros do País, como o São Pedro de Alcântara. Ali, para merecer a subvenção, o empresário deveria, em primeiro lugar, manter uma companhia de língua nacional, realizadora de, no mínimo, oito representações mensais. A cada ano, apresentar-se-iam, pelo menos, três dramas nacionais aprovados pelo Conservatório. Caberia à autoridade policial um camarote de 1a. ordem e o recebimento dos originais das peças com dez dias de antecedência. Proibiam-se as apresentações em alguns dias, como na quarta-feira de cinzas. Em outros, como 07 de setembro e 02 de dezembro (aniversário de D. Pedro II), elas assumiam um caráter comemorativo.¹

Apesar da criação do Conservatório Dramático, o papel da polícia na censura continuou muito decisivo. O chefe de polícia

1. LEIS do Império do Brasil. Decr. 1307(30-12-1853).

impedia a apresentação dos textos proibidos ou suprimidos pelo Conservatório. Não lhe era vedado, porém, eliminar outras partes, podendo "negar a aprovação à peças já licenciadas e até proibir que elas se representem", caso julgasse conveniente.¹

Anos depois, várias modificações seriam introduzidas no Conservatório. Extinguiu-se o cargo de Inspetor Geral do Teatro e o Conservatório passou a constituir-se de cinco membros nomeados por decreto imperial. Os censores examinavam as peças; inspecionavam os teatros, assistindo aos ensaios e aos espetáculos. Pelo menos um dos membros presenciava todas as apresentações dos teatros subvencionados, avaliando as peças pelo seu valor literário e moral. Os teatros não subvencionados trabalhavam com textos julgados unicamente segundo a moralidade, religião e decência. O Conservatório ou as autoridades locais, nos casos dos teatros das Províncias, recebiam as peças com um prazo mínimo de quinze dias antes do espetáculo, especialmente aquelas a serem levadas à cena "nos dias de gala e festa nacional". O governo concedia favores à empresa ou à companhia dispostas a representar somente as peças indicadas como melhores pelo Conservatório, numa tentativa de iniciar a oficialização de um teatro nacional. O repertório das companhias incluía, por mês, duas peças de autores brasileiros.

As modificações justificavam-se pelo argumento de que o Conservatório, tal como organizado anteriormente, não havia sido bem sucedido na sua tarefa de "melhorar o teatro nacional, elevando-o ao nível da cultura intelectual e moral" da sociedade

1. LEIS do Império do Brasil. Aviso 296, reg. 120, art. 137 (17-12-1851).

brasileira. As providências visavam "restaurar as boas normas da literatura e da arte dramática do teatro brasileiro".¹O novo Conservatório elaboraria ainda um regulamento geral para os teatros, a ser aprovado pelo governo.²

Uma série de regulamentações específicas presentes nas posturas municipais ordenava os espetáculos em cada cidade. São João del Rei, cujos habitantes orgulhavam-se do destaque dado às artes cênicas, incluía em suas posturas vários artigos com essa finalidade. Todas as apresentações necessitavam da licença da Câmara e do consentimento da autoridade policial, a quem seria entregue, com antecedência, o programa. A alteração deste, sem motivos suficientes, acarretava multas. As falas e gestos obscenos de improviso seriam punidos com multas, suspensão do espetáculo e prisão.³

A despeito de todas essas tentativas, permaneceram as reclamações contra a inexistência de uma literatura dramática adequada às expectativas do teatro civilizador. Nas últimas décadas do século, a invasão do teatro de revista contrariou todas as intenções moralizadoras. Na capital de Minas, um crítico aconselhava às famílias a não irem ao teatro, onde só se encenavam imoralidades e se exibiam cenas de lupanares; com palavras impróprias e obscenidades. Segundo ele, a polícia já não cumpria suas funções de reprimir tais abusos e o que não se

1. idem, ibidem.

2. LEIS do Império do Brasil. Decreto 4666, 04-01-1871.

3. LEIS Mineiras. Resolução 3413, 20-07-1887, art. 151, 177, 180 e 181.

tolerava nas ruas era aplaudido freneticamente, quando exibido "num tablado por uns atores virulentos". O crítico lamentava a devassidão da literatura dramática. Como expressão do viver de todas as nações, sua degradação tornava impossível a construção de um país forte, respeitável e próspero. Para o cumprimento das esperanças de renovação social trazidas pela República, tornava-se urgente, segundo ele, a moralização dos teatros e a renovação da literatura dramática nacional. Como vimos, tratava-se de um discurso antigo, e se inicialmente o melodrama aparecia como o grande vilão, o anátema se estendia, nesse momento, ao teatro de revista.¹

Faziam-se ouvir as últimas palavras de João Caetano, antes de morrer: "morro e comigo morre o teatro brasileiro". No mesmo ano de seu falecimento, 1863, atrizes francesas como Mlle. Rissette e Mlle. Escudero encantavam o público da Corte com suas peças e modas literárias francesas. As atrizes tomavam "de assalto os teatros e os hotéis de luxo do Brasil, impondo o can-can e a champagne, as alusões picantes e o nu feminino, que a malha colante envolvia com indiscrição, a música ligeira e os costumes ligeiros".²

O chamado "gênero ligeiro" despertava a ira dos críticos. Machado de Assis lamentava a inexistência de um teatro brasileiro: "nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa". A situação se deteriorara em relação a meados do século XIX, pois apesar do predomínio, naquela época,

1. OS THEATROS da Capital. A Ordem. Ouro Preto, n. 79, 08-nov-1890, ano I, p. 2.

2. PRADO, Décio de A. João Caetano... p. 186.

das traduções, havia apresentação de algumas peças nacionais. Porém, em 1873, Machado de Assis afirmava que o gosto público tocara "o último grau de decadência e perversão". Nenhum escritor animava-se a escrever peças para um meio teatral dominado pela "cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores".¹

Apesar de todo o esforço no sentido de disciplinar e formar um gosto e uma opinião, o público continuava preferindo a emoção desmedida, o fascínio do exótico, o riso e o comportamento desorganizado. Ao contrário da platéia silenciosa e adestrada, o público do Alcazar assistia aos espetáculos "com o chapéu na cabeça, com o charuto na boca, a garrafa de cerveja ao lado, e uma, duas ou três raparigas lindas como os amores, sentadinhas ao redor de uma mesa".²

O desânimo ante tal situação aumentaria muito mais nos casos em que os ídolos não correspondiam mais ao pedestal onde haviam sido colocados. Nada mais expressivo que a trajetória da inesquecível Luiza Leonardo, que tantos elogios despertara entre os críticos. No final do século, ao encenar *Os Dois Sargentos em Juiz de Fora*, a atriz recebeu a condenação dos antigos admiradores. Acusada de se exhibir pornograficamente, dançando um "maxixe de feira", Luiza Leonardo foi rejeitada por toda a crítica. Um comentarista lamentava que ela não tivesse morrido, pois "antes uma morte gloriosa sob a tempestade de aplausos que o

1.MACHADO DE ASSIS. citado por MAGALDI, Sábado. op. cit., p. 141.

2.MACHADO DE ASSIS. citado por PRADO, D.A. João Caetano..., p. 186.

achincalhamento do gênio em palhaçadas insossas". Outro se desesperava ao ver "a águia do palco americano descer o vôo ao pau das indecorosas criações teatrais, onde as ninféias do vício exalam intoxicantes miasmas". Impossível acompanhar a transformação de "um astro em lama, sem ter uma lágrima na consciência".¹

Nada mais decepcionante para os entusiásticos e pretensamente imparciais defensores do teatro como agente de civilização e moralidade.

Torna-se importante pensar nas falas que propugnavam pela nacionalização do teatro, qual fios que se enredam na instituição da sociedade brasileira como uma sociedade burocratizada e hierarquizada. Num momento em que os temas acerca da governamentalidade invadem debates acerca da constituição de uma nação, acompanham-se os meandros de estratégias que desejam apropriar-se do teatro, disciplinando-o e transformando-o em agente disciplinador.

Entretanto, assim como nos mapeamentos, quantificações, limitações e sedentarizações, as linhas de fuga não cessavam de aparecer, inesperada e imprevisivelmente. Existiam aqui fugas intensas, incontroláveis, peças sem encaixe nesse quebra-cabeça, tornando impossível a formação de uma figura homogênea, ou mesmo de um quadro de linhas regulares.

III-IMPROVISOS

1.citado por ESTEVES, A. op. cit., p. 129.

2.11-Amadores

Ao refletir sobre o fascínio exercido pelos atores sobre o homem comum do século XIX, Jean Duvignaud mostra como esse homem enfrenta a contradição de viver em um mundo aberto à transformação em vários campos - numa perspectiva de desenvolvimento total do ser humano e da vida social - e , por outro lado, está sujeito às coações e retrições trazidas pela civilização.

A partir dessa frustração, o ator aparece como signo desta completude, encarnando, em sucessivos papéis, as mais diversas paixões e emoções, assumindo personalidades diversas, vivendo aventuras. Atribuir-se-ia ao ator uma participação total na existência, sem limites para a liberdade.¹

Talvez essa multiplicidade de sentimentos e experiências, mostrada ao público pelo ator, auxiliem a compreensão de um fenômeno manifesto a partir de meados de 1850, crescentemente sensível nas décadas seguintes: o teatro amador.

O desejo de ser ator nem sempre se concretizava de forma literal. Entretanto, a freqüente organização de grupos amadores em Minas merece uma atenção mais detalhada.

Já em 1850, lugarejos obscuros como o Curral del Rei (atual Belo Horizonte) possuíam, em seus dias ociosos, espetáculos de grupos amadores. Em alguns dias de festas religiosas ou cívicas montavam-se teatrinhos em casas particulares. Eram uma diversão e tanto, além das cavalhadas, bailes e missas. Fora isso, "o povo

1. DUVIGNAUD, J. op. cit., p. 121 a 125.

dormia cedo, não se vendo mais uma casa iluminada depois das oito horas".¹

As cidades mineiras recebiam, ocasionalmente, circos de cavalinhos e companhias de teatro ambulante, que subvertiam os costumes e transtornavam o cotidiano das pessoas.

Assim como em Curral del Rei, as demais cidades tinham poucas opções e a vida corria sem maiores agitações. Eram "dias, semanas, meses, anos na lentidão de acontecimentos rotineiros".² As rodas de prosa rendiam assuntos de festas, casamentos, bailes e quadrilhas, namoros e mexericos. As companhias transformavam esse cotidiano, trazendo inovações, notícias, hábitos e modas de outros lugares. A alegria pela chegada de atores só se comparava à nostalgia reinante após sua partida. As lembranças guardadas geravam expectativas de novas passagens.

Após a partida das companhias, o desejo de continuar vivendo as possibilidades abertas pelo teatro estimulava a formação de grupos amadores. Muitas cidades possuíam grande dificuldade em receber companhias com maior frequência, pela inexistência de prédios de teatro. Nesses casos, os grupos amadores comumente destinavam a renda das apresentações à construção do edifício. Em algumas cidades combatia-se a precariedade das instalações com a utilização das rendas em sua melhoria. Buscava-se, assim, tornar a localidade mais atraente para as companhias ambulantes, oferecendo melhores acomodações e demonstrando apreço pela arte

1. BARRETO, Abílio. Bello Horizonte - história antiga. Bello Horizonte: Imprensa Oficial, 1927. p. 147.

2. NORONHA, Washington A. de. História de Passos. Passos: Edição Oficial Municipal, 1969. v.1, p. 361.

dramática, visto seus habitantes terem-se esforçado para manter um prédio específico para o teatro.¹

No caso da inexistência do edifício, as apresentações dos amadores desenrolavam-se a céu aberto, na praça principal. Em 1874, na cidade de Passos, os amadores armavam palcos improvisados e as famílias levavam suas cadeiras e bancos.

Inicialmente, a ousadia do estrelato era privilégio dos homens. As mulheres temiam aventurar-se, com medo de serem mal vistas e de assumirem uma atividade desenvolvida por mulheres cuja condição beirava a prostituição.

As notícias anunciavam, até a década de 80, grupos formados exclusivamente por rapazes. Eles assumiam os papéis femininos, provocando risos e brincadeiras. Algumas fofocas se formavam em torno das apresentações, como em Viçosa, onde um visitante, ao assistir a uma peça, achava uma das atrizes muito bonita, até perceber que todos os personagens eram vividos por rapazes.² Em Caxambu, uma "marquêsapa apaixonada" entrara em cena com as ceroulas desamarradas e visíveis sob o vestido. O barracão estremeceu com as gargalhadas, sem que os atores se sentissem

1. THEATRO. O Colombo. Campanha (MG), n. 50, 21-dez-1873, ano I, p. 4.

2. PANIAGO, Maria do Carmo. Viçosa, tradições e folclore. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1977. p. 131.

Para outros exemplos de grupos amadores de elementos masculinos:

NORONHA, W. op. cit., p. 361

MELLO, Oliveira. Paracatu perante a história. Patos de Minas: Editora Folha Diocesana, 1964. p. 70

OLIVEIRA, J. A. História de Abaeté. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970. p. 317.

ofendidos, passando a rir também.¹ Longe de serem mal vistos por isso, tais moços pertenciam às respeitáveis famílias que assistiam os espetáculos.

Estabelecia-se um laço de cumplicidade entre os assistentes e os atores, gerando uma experiência intensa de participação. Sem dúvida, o mesmo público que tinha dificuldades em assistir silenciosa e passivamente às apresentações de companhias profissionais, encontrava, nessas situações, um campo aberto à participação. Não apenas os amadores estreitavam suas relações com o palco, mas aqueles que ainda permaneciam na platéia também o faziam.

O descompromisso com a seriedade e com a adequação do comportamento faziam dessas noites momentos tão agitados e alegres quanto as noites preenchidas por companhias visitantes.

Um dos motivos de movimentação eram as roupas. A preocupação em fazer o figurino mais atraente levava os rapazes a pedir emprestadas as roupas de festas aos homens e mulheres mais elegantes da cidade. Na hora do espetáculo, cada aparição gerava gritos daqueles que reconheciam as roupas, acusando seus proprietários e despertando gargalhadas gerais.²

Havia também o riso atento aos numerosos deslizes dos pretensos atores. Na apresentação solene de um drama, o rapaz pede socorro ao ponto, que lhe sussura: "pega ela"(sic). Sem entender a "deixa", repetiu em voz alta "acende a vela", sendo impedido de continuar pela balbúrdia que se instaurou. No dia

1. SÁ, Alexina. Caxambu de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1957. p. 98.

2. NORONHA, W. Op. cit., p. 361.

seguinte, porém, anunciavam outro espetáculo e o público compareceu novamente.¹

A agitação e as intervenções não vinham apenas da ruidosa platéia. Elas invadiam o próprio palco. Em Dores do Indaiá, um grupo de moços chega a encomendar a capa do rei a uma costureira, para valorizar o guarda-roupa. Dois estudantes, ao decidirem participar na última hora, só conseguem papéis secundários, como soldados. Humilhados, juram vingança. A noite da apresentação deu-se em dia de festa religiosa, aproveitando a movimentação instaurada na cidade. Com a "casa cheia à cunha", as cenas se desenrolavam normalmente até que uma rebelião, não prevista pelo texto, destrona o rei. Os dois soldados se atiravam contra o colega premiado com o papel mais destacado. Como resultado, generalizou-se no palco e entre os assistentes "um charivari medonho, um verdadeiro banzé de cuia".² que se generalizou-se no palco e entre os assistentes.

Um grupo amador levou uma peça sobre uma mulher extremamente maltratada pelo marido. Quando o artista sacou a arma para a cena do assassinato, um espectador, "muito nervoso, pulou no palco, gritando: -Chega, já aturei muito. Isto é demais".³ Brincadeira ou excessivo envolvimento, o fato ilustra uma relação incontrolável e imprevisível entre os que encenavam e os que assistiam, talvez pelo convívio e intimidade existente entre os

1.SÁ, Alexina. op. cit., p. 98.

2.GUIMARÃES, Jacinto. Dores, Pitangui e Pompéu - anedotário regional. Bello Horizonte: Imprensa Oficial, 1947. p. 49.

3.PANIAGO, M.C. op. cit. p. 131.

habitantes de uma mesma cidade, levando ao estravasamento dos limites entre o encenado e o real..

Havia interferência nas falas, como no caso de uma menina que recitava "então Osório / na batalha de Itororó / arrancou a espada...", sendo interrompida por um "gaiato" que completou "e cortou o nariz da vó".¹

Os locais de apresentação transformavam-se em verdadeiros piqueniques. Em Santa Luzia, os espetáculos amadores arrastavam ao teatro "uma assistência numerosa e entusiasta". As mães de família passavam o dia fazendo panquecas, biscoitos, pastéis, frangos assados guardados em baús em que também se colocavam talheres, copos, guardanapos e palitos. Tudo era levado ao teatro e mantido em lugar seguro até a noite. As mães carregavam, ainda, bilhas de água, penicos, travesseiros e cobertores, "pois o teatro não era fechado e as telhas deixavam passar o frio da noite".²

Apesar das indicações da sua existência desde meados do século XIX, a maior parte desses relatos sobre os espetáculos de amadores remontam às décadas de 80 e 90. Foram encontrados em memórias de pessoas cuja infância foi vivida nesta época, tendo sido, portanto, parte dessa agitada platéia. Os jornais são menos pitorescos no anúncio desses espetáculos, talvez por faltarem à

1. idem, ibidem.

2. COSTA, Lygia Teixeira da. Rua Direita - memórias. [s.e], [sd].
(fonte encontrada na seção Mineiriana da Biblioteca Pública de Belo Horizonte).

"seriedade" tão cobrada pelos críticos.¹

Mas, a despeito da escassez e do caráter tardio das fontes, podemos vislumbrar o que essas noites, os ensaios que as precediam, a escolha das peças e a coragem de levar à frente o desejo de participar significavam para a vida dessas cidades. Aqui, atenuam-se os limites entre o homem comum e o ator, os desejos e as restrições do dia-a-dia. A fantasia encontra aí um fértil terreno. A cidade ri de seus filhos, de suas roupas, de seu provincianismo e de sua falta de preparo. A platéia se transforma num espetáculo onde as pessoas riem, gritam, comem e falam umas das outras.

Nessas deliciosas noites, palcos e platéias improvisavam atuações alegres e lúdicas, zombeteiras e plenas de risos.

2.12-Benefícios

A partir das imagens de instituições governamentais estabelecendo medidas de apoio e direção ao teatro, e de um público ávido pela chegada das companhias e por seus espetáculos, poderíamos considerar, erroneamente, que os atores teriam alcançado, nessa sociedade, um alto grau de respeitabilidade e consideração. Essa idéia poderia ainda ser reforçada pela idolatria construída em torno de mitos, como João Caetano ou

1. VER, como exemplos:

THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 91, 13-mar-1882, ano II, p. 1.

THEATRO. O Amigo do povo. Turvo(MG), n.8, 04-set-1890, ano I, p. 2.

THEATRO. Comarca de Caldas(MG), n. 22, 04-jul-1894, ano II, p. 2.

THEATRO. Centro de Minas. Itaúna(MG), n. 21, 30-maio-1897, ano VIII, p. 1.

Luiza Leonardo. Entretanto, estaríamos totalmente enganados se não percebéssemos a marginalização persistente em torno da figura do ator.

Apesar de diminuir a censura à profissão nos discursos que atribuem um papel civilizador ao teatro e aos atores, estes continuam à margem, sem se integrarem nesse mundo em que crescentemente predominam valores como trabalho, família e sedentarismo. Mesmo quando o ator encontra-se ligado a um teatro determinado, seguindo as exigências estabelecidas pela subvenção, ele permanece um nômade em sua vida. Como um ser dominado pela instabilidade das emoções, "homem sacrificado ao prestígio das paixões", enfileira-se "entre os 'malditos', em nome de uma maldição imaginária, cristalização de todas as fatalidades que dominam as peças em que trabalha". Mesmo aplaudido por seu público, o ator, "possesso pelos demônios da ficção dramática, distingue-se da consciência comum e dos valores burgueses que fundamentam a vida coletiva".¹ Os atores são excluídos em decorrência do mesmo fator reponsável pela sedução das pessoas. A mesma instabilidade que fascina e desperta imprevistos, torna-se atemorizante e objeto de suspeita.

Longe da imagem de um ator socialmente reconhecido, podemos acompanhar a precariedade de sua situação através da prática dos benefícios, extremamente usual em todo o século XIX.

Chamava-se benefício a realização de um espetáculo especialmente destinado a um dos membros da companhia, a quem se destinaria todo o lucro daquela noite. Os benefícios se

1. DUVIGNAUD, J. op. cit., p. 152.

realizavam, em geral, no final da temporada, quando os atores esperavam ter conquistado a simpatia do público. Em várias situações, as companhias escolhiam uma noite para beneficiar alguma entidade filantrópica ou mesmo algum morador miserável da cidade. Em 1866, por exemplo, a companhia Vianna anunciava um espetáculo em prol do "aleijadinho Gerônimo", pobre infeliz que, nascido sem braços, fazia "tudo com os pés, como fazer a barba, jogar o pião e enfiar uma linha na agulha". Gerônimo, recomendado "ao respeitável pública", era digno da "compaixão pública".¹

Esse tipo de benefício tinha, em parte, o objetivo de captar a boa vontade dos espectadores para os outros que se seguiriam, em nome de cada um dos atores da companhia. Por outro lado, o tipo de apelo presente no anúncio citado apresenta o mesmo tom dos apelos feitos pelos próprios artistas, o que nos leva a pensar na escolha de um miserável a ser beneficiado como uma busca, na cidade visitada, de pessoas em situação tão desprivilegiada quanto a dos próprios atores, num laço de identificação com mendigos e aleijados, dependentes da caridade do público para sobreviver.

Aqui visualizamos um ator vigiado pelas autoridades, pelos órgãos de censura, pelos críticos e, ao mesmo tempo, um servo do público, do qual depende. O aplauso de hoje não garantia nada, pois a ele poderia seguir-se, facilmente, o esquecimento de amanhã. Voltamos às imagens trágicas do ator e de uma vida frágil, oscilante entre a glória espetacular e a miséria.

Por ocasião do espetáculo em benefício do jovem ator

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto (MG), n. 12, 14-jun-1866, ano I, p. 3.

Adolpho, um anúncio traz o programa da noite, seguido de uma poesia dele expressando sua gratidão ao público. Ressaltando que o ator "é tão digno de amor e respeito como qualquer cidadão de outra classe", Adolpho pede desculpas pelo incômodo causado por seu apelo à valiosa proteção do público, prometendo nortear suas ações pela "honra, brios, consciência de seus deveres e dignidade", e protestando sua "eterna gratidão".¹

Em situação idêntica, o ator Francisco Brandão, afirmava ter recebido muitas provas de consideração e, esperançoso no sucesso de seu pedido - já que "a todos aqueles que têm recorrido aos sentimentos filantrópicos do povo ouro-pretano jamais falhou a esperança de serem benevolamente atendidos"- dizia-se "em dívida de profunda gratidão pelos favores outorgados". Continuando, insiste na condição de pobreza dos artistas brasileiros, entre os quais se inclui: as vultuosas despesas da empresa e do "transporte de numerosa família" colocavam-no em circunstâncias difíceis, que só o recurso de um benefício poderia tornar menos críticas. O artigo estende-se e o ator se torna repetitivo, num tom suplicante: o acolhimento do público seria "mais um título valioso à eterna e sincera gratidão" do beneficiado, que implorava "a proteção de que tanto precisava".²

Uma vez estabelecida realização do benefício, o ator saía vendendo os bilhetes pessoalmente pela cidade. O montante das vendas variava, em geral, de acordo com a aceitação do ator pelo

1. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto (MG). n. 147, 24-set-1862, ano II, p. 4.

2. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto (MG). n. 189, 30-jan-1863, ano III, p. 4.

público. No caso das atrizes, a beleza era um dos fatores essenciais de sucesso .

A venda das entradas configurava-se quase como um ato de mendicância. A atriz Mariana Valle publica um anúncio no jornal com o intuito de avisar, "aos que se dignaram fazer o favor de aceitar boletos" para o seu benefício, sobre a transferência do espetáculo. Por este motivo, rogava às pessoas que tivessem a "bondade de esperar até o dia designado", guardando os bilhetes. Por "mais este favor", a atriz dizia-se "eternamente agradecida".¹

Em todas as falas, o ator é um humilde e grato pedinte, um pobre coitado que pede desculpas pelo incômodo enquanto impinge um bilhete ao espectador. O público é apresentado como bondoso, caridoso e protetor. A inferioridade da condição do ator e sua dependência em relação aos assistentes descarta qualquer relação de igualdade. Alguns ofereciam versos, como D. Ismênia, que os cantou em forma de ária, na noite de seu benefício:

"Acolhida como eu sou/ pela vossa proteção
Eu vos confesso, senhores/ minha eterna gratidão

De cada um dos senhores/ que me honram, tenho a imagem
aqui sendo agradecida/ à mais sincera homenagem

Por agradar-vos somente/ grandes esforços eu fiz
que supra a vossa bondade/ alguns defeitos da atriz

De um povo nobre o concurso/ de um ator eis toda a glória
esta noite venturosa/ guardarei sempre em memória

Do palco n'árdua carreira/ de um povo ilustre a estima
dá vigor novo ao artista/ da arte os filhos anima

Eu, pois, a vossa indulgência/ do fundo d'alma agradeço

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto(MG), n. 20, 23-jun-1866, ano I, p. 3.

Débil recompensa , em troca/ só gratidão ofereço.
Recebei, ó povo ilustre/ os votos da gratidão
da humilde atriz a quem destes/ vossa alta proteção".¹
Se havia benefícios coroados de sucesso, em que os atores

podiam cantar árias ou recitar poemas, havia também aqueles sobre os quais pairava o espectro do esquecimento.

Poder-se-ia considerar que tal instabilidade atingisse somente os atores menos destacados, mas o exemplo de João Caetano não deixava esperanças aos seus colegas de profissão.

Em julho de 1861, João Caetano mostrava-se um homem bem sucedido. Apesar de não ser rico, dispunha de dois teatros e da subvenção de sete contos mensais fixos, além dos lucros da bilheteria. Exatamente um ano depois, em julho de 1862, encontrava-se extremamente doente e às portas da miséria. A moléstia o impedia de trabalhar e sua subvenção fora repentinamente suspensa. A causa desse corte parece ter sido a desavença com José de Alencar em torno da recusa de João Caetano em representar *O Jesuíta*. Alencar, um dos relatores do orçamento na Câmara, assinou um parecer favorável à reavaliação do contrato entre o governo imperial e o empresário do teatro de São Pedro. O parecer solicitava ainda informações sobre as obrigações do empresário exigidas para a manutenção das subvenções. Após o reexame do contrato, a comissão de orçamento conclui que o apoio ao Teatro de São Pedro, "longe de prestar a utilidade que se tem em vista, entorpece o desenvolvimento da arte".² João Caetano não cumprira a cláusula que o obrigava a apresentar peças de autores

1. SANTOS, Ismênia A. dos. Versos. Minas Gerais. Ouro Preto, 26-07-1864, n. 379, ano III, p. 4.

2. ANAIS do Parlamento. citado por PRADO, Décio de Almeida. João Caetano e a arte do ator..., p. 175.

nacionais.

Ele chegou a recorrer à esposa do Marquês de Olinda, falando de sua moléstia e apelando para a bondade de coração daquela senhora, para que ela se empenhasse junto a seu marido de modo a garantir o contrato, além do recebimento de vários pagamentos não efetuados por engano. Seu pedido foi em vão.

Além da miséria de seus últimos dias, o ator deixa sua mulher e filhas em total desamparo. Anos depois, sua viúva Estela Sezefreda tentava realizar alguns benefícios. Pelos comentários das crônicas de Machado de Assis, foram mal sucedidos. O escritor lamentava que uma artista "de tradição tão gloriosa em nosso palco" lutasse, já no declínio da vida, "com a miséria, para poder sustentar honradamente suas filhas", sem poder esperar maior concorrência do público.¹

Talvez, em seu difícil fim de vida, João Caetano se lembrasse de uma peça apresentada em 1838, num dos momentos mais fulgurantes de sua carreira, em meio a aplausos e prêmios. Na primeira cena de *O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, a personagem Mariana, namorada de Antônio José e atriz, dialoga com sua empregada, Lúcia, acerca de sua condição. Lúcia não entendia a paixão de sua patroa pela profissão de atriz e afirmava sentir pena dela, pois preferiria "uma esmola de porta em porta do que seguir tal gênero de vida". Afirmando não ter instrução, Lúcia declara-se incapaz de argumentar com Mariana, mas conta ter ouvido de muitas pessoas o comentário de que "é

1. MACHADO DE ASSIS. citado por PRADO, D. de A. op. cit, p. 182.

melhor e mais nobre ser criada que ser comediante".¹

Se nas peças apresentadas os atores detinham a previsibilidade da trajetória da vida de suas personagens, tendo ensaiado, pelo menos uma vez, cada um desses momentos, o decorrer de sua própria existência eliminava qualquer tentativa da preparação de um futuro. Em constante improviso, esses atores sobreviviam em função de sua capacidade de lidar com os imprevistos impostos pela fragilidade de sua posição.

As imagens do ator construídas a partir da idolatria e da marginalidade estão longe de esgotar as possibilidades de interpretação das atividades de espetáculos públicos no século XIX. Seria simples demais pensar no ídolo sacralizado e adorado em seus mínimos gestos e entonações de voz ou no pária desprezado e abandonado tão logo os primeiros sinais de envelhecimento aparecessem.

Numa sociedade marcada por esforços de racionalização e de implantação de uma moral que valorizava trabalho e a família como elementos de fixação, o ator, ao revés de sua condição humilde e subordinada, apresenta-se também como alguém que não se enquadra. Apaixonados e imprevisíveis por excelência, quase indefiníveis em uma identidade fixa, a atores aparecem como seres avessos ao sedentarismo. Às vezes, eles o são literalmente, vivendo em companhias ambulantes, de cidade em cidade, sem lar

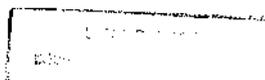
1. GONÇALVES DE MAGALHÃES, D.J. O Poeta e a Inquisição..., p. 3 a

fixo, numa vida nômade. Mesmo quando ligados a um teatro ou cidade determinados, o seu estilo de vida permanece errante. O nomadismo se inscrevia nos papéis representados, na instabilidade enfrentada nas lides pela sobrevivência, nas paixões e amores que abalavam sua vida pessoal e mesmo na imprevisibilidade presente a cada instante de sua trajetória.

Além das marcas da idolatria e da marginalidade, as visões do ator remetem a uma atribuição de signos de liberdade, potência e capacidade. Se isto ocorre em relação aos atores de teatro, como tentamos mostrar em páginas anteriores, não se pode esquecer que tais aspectos permeavam outros tipos de espetáculos públicos: as apresentações circenses. Principais rivais das companhias teatrais, os circos surgiam como um mundo complexo e fascinante aos olhos de seu público. É deles que falaremos a seguir.

NOITES CIRCENSES
Espetáculos de circo e teatro em
Minas Gerais no século XIX

Regina Horta Duarte



B Á R B A R O S

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo ue reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento
Assim como as flores não tem perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move
O perfume é que tem perfume no perfume da flor
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

Fernando Pessoa
(O Guardador de Rebanhos - Poemas de
Alberto Caeiro - XL)

I- RISOS E SURPRESAS

3.1- Ensaaios

No universo dos espetáculos existentes no século XIX em Minas Gerais, o circo configurou-se como o grande rival das apresentações teatrais, captando a preferência do público. É bem verdade que ambos apareciam como alegres e bem vindas opções de diversão. Entretanto, as expectativas em relação a cada um se diferenciavam largamente.

As atividades teatrais constituíram-se como um alvo privilegiado de discursos marcados por intenções pedagógicas e moralizadoras. Tais investidas certamente não lograram uma eficácia capaz de garantir um mundo teatral obediente a seus padrões. Inúmeras manifestações e vivências fizeram do teatro um local de intensas explosões de criatividade e renovação. Por outro lado, seria impossível não perceber o alcance obtido pela lógica racionalizadora na defesa de um teatro fundado na verossimilhança e na representação do real. Ela marcou os discursos e as atividades de críticos, atores, escritores e amantes do teatro.

Nesse ponto, a experiência circense apresentou-se de forma bastante diversa. Os circos não sofreram a ação das intenções racionalistas dirigidas ao teatro. Deles não se exigiram espetáculos comprometidos com a verossimilhança ou com a reprodução do vivido. Se o teatro foi invadido por uma lógica utilitária, que lhe atribuiu um papel educativo, explícito na expressão "escola viva de costumes", isso não ocorreu com o circo. Os espetáculos de ilusionistas, acrobatas, contorcionistas, homens de físico hercúleo, anões, domadores,

moças lindas e de corpo provocantemente exposto sob as malhas de ginástica tinham como único objetivo divertir e despertar emoções. Não se visava representar nada, nem remeter o espectador a uma verdade mais profunda e oculta sob as aparências. Simplesmente cultuava-se o riso, a surpresa e a ilusão.

A vida circense oscilava, paradoxalmente, entre a total infixidez e imprevisibilidade e a fixação, ao longo de uma tradição - passada através das gerações de artistas - de atos minuciosamente pontuados e ensaiados, dos quais se desejava a mais rigorosa precisão.

No momento das apresentações predominava a sensação de surpresa. O mágico praticava atos inverossímeis, o contorcionista assumia posições inconcebíveis: a originalidade e a criação constantes e desafiadoras de padrões estabelecidos apareciam como as únicas regras explícitas. O inesperado apresentava-se como a palavra de ordem. Objetos e corpos assumiam usos e aspectos não habituais, pela simples emoção de uma constante mutabilidade e de um infindável transformismo. Numa sociedade atingida por intensos movimentos de territorialização, os homens dos espetáculos circenses assumiam, por excelência, o perfil da inconstância.

Entretanto, para que as apresentações ocorressem com tal fluidez, encantando a platéia, os artistas precisavam submeter-se a uma rotina rigorosa e constante de ensaios, repetida ao longo de anos. Os mágicos estudavam seus números, treinando a rapidez e a precisão de gestos que iludissem com perfeição. Os acrobatas calculavam cada gesto, cada salto, assim como o tempo exato de todos os movimentos. Os quadros de exibição de animais resultavam de um paciente trabalho de adestramento. Para a fluidez e a desenvoltura na execução de qualquer número concorriam não apenas

o talento e criatividade dos artistas mas também, e principalmente, o tempo dedicado a ensaios e treinamentos.¹

A vida circense trazia, paralelamente à necessidade de exercitar-se constantemente, a impossibilidade de fixação em um só lugar e a dedicação a um só público. O sucesso dos números dependia da surpresa da platéia e a reduzida variedade de trabalhos apresentados explicava-se pela dificuldade em dominar a arte de executá-los. Uma exibição de acrobacia, um comportamento adestrado dos animais, uma postura exótica do corpo de um contorcionista, a perfeição de um truque de mágica, a exatidão de uma façanha no dorso de um cavalo em pêlo: tudo isso demandava anos de aprendizado. Uma vez obtida uma quantidade suficiente de quadros, punha-se a companhia a exibí-los em diversas cidades, garantindo assim seu ineditismo.

No século XIX, não havia escolas de circo, nem sequer projetos de criação de instituições desse tipo. As habilidades transmitiam-se de circense a circense, sem a existência de obras escritas ou mesmo de uma reflexão sistematizada sobre o circo.²

Assim se apresenta o circo no século XIX, como local de diversão não convertido em alvo de discursos pedagógicos e

1. Apesar do clima de imprevisibilidade, não há lugar para o improviso:

"L'improvisation est contraire à la nature même du spectacle et tout spectacle doit être réglé si strictement qu'il puisse être reproduit, semblable à lui même, autant de fois qu'on le voudra".

BOST, Pierre. Le Cirque et le Music-Hall. Paris: Sans Pareil, 1931, p. 49.

2. Em nossa pesquisa não encontramos quaisquer vestígios de fontes escritas nas quais a tradição circense se perpetuasse. Nossa hipótese é a de que a sua transmissão se fazia informalmente. Muito mais que uma memória oral, detectamos aí uma fortíssima memória gestual.

racionalistas. paradoxalmente fragmentado entre a fascinante surpresa e a indispensável previsibilidade contida em seus números, seu nomadismo relacionava-se, em grande parte, à pouca diversidade de quadros. Mundo de gestos, sons, ritmos e risos, o circo construiu uma tradição afastada da linguagem escrita, permanecendo através de memórias gestuais, sonoras e rítmicas.

3.2- Ilusões

A recuperação estratégica do simulacro - enquanto um devir ilimitado e incontrolável, descompromissado com qualquer valor ou categoria fixa, impondo a sua alteridade e sua diferença como desafios inquietantes a qualquer propósito de estabilidade - pode ser altamente esclarecedora de alguns aspectos do mundo dos espetáculos públicos circenses e de prestigitação no século XIX e, como veremos mais tarde, no próprio universo teatral dos melodramas.

Os mágicos raramente vinculavam-se a companhias circenses, mas realizavam seus espetáculos independentemente, nos prédios de teatro. Chegavam de maneira incomparavelmente menos ruidosa que os circos. Apresentavam-se quase sempre como estrangeiros, recém chegados da Europa, das Repúblicas da América Latina ou da América do Norte. Mr. Peyres de Lafournade, por exemplo, visitante de cidades mineiras na década de 60, dizia ter merecido os aplausos das platéias nas "primeiras capitais da Europa, dos Estados do Rio do Prata, do Rio de Janeiro e, ultimamente, da cidade de Diamantina".¹ Jules Bosco gabava-se da calorosa

1. PRESTIGITAÇÃO. Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 66, 30-jan-1869, ano II, p. 2.

recepção em inúmeras cidades importantes, "quer na Europa, quer na América".¹ O Professor Kyj, um mágico chileno, dizia-se procedente do teatro Robert Houdin de Paris, além de ter passado pelas principais capitais da América Latina.² O português Amarante trazia consigo as provas de ter sido premiado em exposições na Filadélfia e em Paris.³ Também curioso é o caso do Doutor Faure Nicolay, que exhibia cartas recebidas, de felicitações por seus espetáculos, supostamente assinadas por notáveis personalidades e mesmo por monarcas europeus.⁴

Além da pomposa auto-apresentação, esses profissionais visitavam, antes de sua estréia, as tipografias dos jornais. Ali realizavam um ou dois números sob os olhares atentos dos redatores, numa tentativa de despertar críticas elogiosas que atraíssem o público e lotassem os teatros.

A exibição de tantas cartas elogiosas assinadas por monarcas, certificados de premiação em terras longínquas do "mundo civilizado" e mesmo os títulos de professor ou doutor que precediam os nomes dos ilusionistas não incomodavam pela sua falsidade gritante e óbvia. Isto não quer dizer que tais "provas" de celebridade não fossem atentamente examinadas. Mas o que se

-
1. THEATRO Ouro Pretano. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 205, 08-mai-1884, ano IV, p. 1.
 2. PRESTIGITADOR .O Movimento. Ouro Preto, n. 65, 19-mar-1890, ano II, p. 3.
 3. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto. n. 134, 18-fev-1891, ano III, p. 3.
 4. ANNUNCIO. A Folha. Barbacena. n. 83, 23-nov-1893, ano I, p. 4. Para uma breve referência sobre alguns dos mágicos que se apresentavam no Brasil, no século XIX, consultar: BRITO, F. Carlos Costa. Revelações da Magia Moderna. Rio de Janeiro: Livraria da Viúva Azevedo e Cia, 1903, p. 1 a 24.

admirava e mesmo se esperava desses homens é que eles fossem capazes de enganar seu público, de iludi-lo não apenas com suas mágicas, mas desde o momento de sua própria apresentação. Importava que as cartas e as premiações parecessem reais, que o mágico conseguisse convencer acerca de sua autenticidade. Aceitava-se sua falsidade, mas nunca uma má falsificação. O prestigitador é tomado, desde sempre, como um embusteiro, um trapaceador.¹

Tal expectativa é claramente demonstrada nos comentários dos espetáculos. As críticas elogiosas às "soirées fantásticas" ou "noites maravilhosas" frisavam sempre as qualidades de limpeza, agilidade e, principalmente, a capacidade de iludir. Um bom mágico caracterizava-se pela limpeza e destreza em seus trabalhos, ou seja, por ser capaz de uma "performance" sem mancha, com habilidade suficiente para impossibilitar ao espectador perceber o truque. O sr. Peyres, admirado pelo seu desempenho "nos trabalhos de escamotagem", não se utilizava "das mangas da casaca para seus trabalhos".² Um outro jornal citava os aparelhos encomendados à Corte pelo sr. Antônio Monteiro, além de outros inventados por ele mesmo, sendo sua única e valiosa função a de melhor "iludir os olhos dos espectadores". O público aplaudira freneticamente as "ligeirezas" que o deixaram confuso, sem permitir a ninguém entender "de que modo se operavam certas

1. Encontramos o ilusionista totalmente distate da figura do feiticeiro, de quem se espera a lide com forças ocultas reais. MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. p. 54.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 375, 07-dez-1867, ano II, p. 3.

transformações e troca de objetos".¹

A aproximação ao olhar dos espectadores era também vista como outra exigência para um bom escamoteador. Jules Bosco desempenhava "trabalhos difícilimos e delicados" a uma pequena distância dos assistentes, mantendo "a limpeza admirável, a agilidade surpreendente e a ilusão maravilhosa". O sr. Trajano Pires chegava a realizar alguns números "em pleno dia e sem distância sensível" sem prejudicar a "perfeitíssima e surpreendente ilusão".²

Garantia-se tal ilusão em números cuidadosamente anunciados e executados. O ritual ilusório iniciava-se pelos nomes dos números, sempre mesclados de mistério e de um tom fantástico. Utilizavam-se os mais diversos meios: aparelhos, plantas, objetos e alimentos. Nessa utilização ampla de tudo, patenteia-se uma recriação intensa e uma originalidade surpreendente que entusiasmava as platéias.

Os alimentos ganhavam vida inusitada à medida que os prestigítadores apresentavam "ovos obedientes", "laranjeiras do paraíso", "grãos produtivos", "doces de feiticeiras", "pães maravilhosos", "cafés mágicos", "ovos que dançam num chapéu". Destituídos de sua função habitual, ovos e pães compõem um mundo

1.O NOVO Mágico. Sete de Setembro. Diamantina. n. 20, 11-ago-1888, ano II, p. 3.

2.Ver, respectivamente:

THEATRO Ouro Pretano. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 205, 08-maio-1884, ano IV, p. 1.

PRESTIGITAÇÃO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 487, 06-out-1887, ano VIII, p. 3.

O bom mágico cercava-se de inúmeros cuidados para garantir a ilusão perfeita, como conhecer os ângulos da sala de apresentação, ter os objetos próximos a si, vestir roupas apropriadas, escolher os espectadores adequados para participação, etc. BRITO, F.C. Costa. op. cit., p. 33 a 38.

animado e, como deixam entrever termos como "laranjeiras do paraíso" e "grãos mágicos", plenos de abundância e fertilidade.

Plantas e animais aparecem também cercados de mistério. Flores magnéticas, pombas e canários viajantes somem e aparecem em chapéus e lenços.

Mas são os objetos que aparecem com maior relevância nos números. Possuidores, em sua maioria, de uma função bem definida, como lenços, caixas, chapéus, relógios, moedas e chaves, surgem aqui como deslocados de seu uso comum. O mágico apoderava-se "das coisas cotidianamente desprezadas, manejadas como utensílios, gastas pelo hábito",¹ despertando-as para uma outra vida. De inanimados, passavam a objetos dotados de alma, como ocorria com o "penacho encantado", as "cartas obedientes", os "tubos encantados", o "dado monstro", o "chapéu de sol encantado" e a "moeda falante". Alguns números satisfaziam a fantasia de abundância dos assistentes, como o das "moedas multiplicadoras" ou da "chuva de moedas".²

Nesse universo nada tem lugar ou função fixa, nada é reduzido a uma identidade determinada, mas objetos, animais e vegetais apresentam-se ao espectador à medida que se transformam ou ganham qualidades inusitadas. Vistos apenas como um ovo, um

1. MORIN, Edgar. op. cit., p. 65.

2. Para exemplos de uma relação detalhada dos números, consultar; O Bom Senso. Ouro Preto. n. 326, 28-jun-1855, ano IV/ n. 330, 16-jul-1855./n. 333, 26-jul-1855/ n. 336, 16-ago-1855. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 151, 30-set-1858, ano II/ n. 182, 04-out-1858/ n. 183, 07-out-1858/ n. 184, 14-out-1858/ n. 185, 21-out-1858, n. 185. A Província de Minas. Ouro Preto. n. 151, 03-maio-1883, ano III, p. 4. Jornal de Minas. Ouro Preto. 10-mar-1890 /13-mar-1890/ 28-mar-1890.

chapéu ou um lenço, estes são objetos banais. Mas eles se encantam, cobrem-se de mistério e assumem personalidade na ação: dançam, tornam-se monstruosos ou obedientes, desaparecem ou multiplicam-se. Nada é isolado, mas as coisas e seres comungam uma existência em comum, numa continuidade infinita. Nesse continuum, "a vida vai e vem, desaparece, reaparece vegetal onde se julga mineral, animal onde se julga vegetal e humana". Aqui circula uma identidade profunda "entre a origem e o fim, a causa e o efeito".¹

E, alguns números paira a fluidez entre a vida e a morte. É o caso de um número de Amarante, que atravessava o delicado pescoço de sua ajudante com uma faca de 40 cm. de comprimento, sempre disponível ao exame dos espectadores mais curiosos. O mágico Guerrier realizava um fuzilamento em seu espetáculo. Pismel prometia "coisas do arco da velha" em seus anúncios, como mortes e ressurreições, além de cenas de degolamento.² Nesse afrouxamento de limites entre o corpo vivo e o corpo despedaçado ou perfurado há um tom grotesco, onde vida e morte não são pólos opostos, mas caminham juntas. A morte é prenhe de vida, ela dá a vida, num mundo "mostrado sob o aspecto da morte prenhe que dá a

1. EPSTEIN, Jean. citado por MORIN, E. op. cit., p. 64.

2. Ver, respectivamente:

THEATRO. Jornal de Minas. Ouro Preto, n. 22, 16-fev-1891, ano XIV, p. 1.

THEATRO. O Movimento. Ouro Preto. n. 330, 03-nov-1891, ano III, p. 1 e 3.

PRESTIGITADOR. O Athleta. Pará de Minas. n. 38, 29-nov-1896, ano I, p. 2.

luz".¹ Nesses corpos que se deixam degolar, fuzilar, esquartejar em caixas misteriosas, há uma ressurreição constante, um desafio a um tempo linear, no qual a morte é fim. Aqui a morte é o início do **climax**, já que o reaparecimento do pescoço intacto e róseo da mulher degolada e do corpo sem marcas do fuzilado ou da moça partida ao meio é o ponto alto da surpresa dos espectadores. Por outro lado, a vida nunca é garantida, pois a cada espetáculo os rituais se repetem.²

O mundo da prestidigitação recriava objetos, plantas, animais e mesmo o espetáculo da morte. Mas outro elemento presente salta aos olhos ao remeter a um dos aspectos mais sacralizados nessa sociedade brasileira do século XIX: o saber científico.

São incontáveis os números de mágica com um tom "científico". São chamados de artes mecânicas, químicas, magnéticas e psicológicas, tudo resumido num termo muito usado, o de "prestidigitação moderna". Este embuste começava nos já referidos títulos que os mágicos se atribuíam em algumas ocasiões. Ser um professor ou um doutor implicava o estudo e a legitimidade de instituições científicas ou acadêmicas. Um observador mais apressado poderia avaliar a utilização desses títulos e de um discurso que se afirma, muitas vezes, científico,

1. BAKHTIN, Mikhail. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais. Brasília-São Paulo: UNB-HUCITEC, 1987. p. 304 e seguintes.

2. Uma curiosa notícia de jornal conta que o prestigitador português Antônio Gonçalves causara dolorosa impressão na localidade de São Geraldo (MG) por ter se enganado no truque de fuzilamento, ferindo-se em pleno espetáculo e morrendo no palco.

PRESTIGITADOR FUZILADO. O Estado de Minas Gerais. Ouro Preto, n. 66, 05-jul-1890, ano I, p. 3.

como uma forma de respaldo à obsessão científicista do século XIX. Entretanto, como veremos, a apropriação da ciência dá-se a partir de sua inversão e até mesmo do rebaixamento de seus pressupostos.

Carlos Augusto, o "rei do fogo", apresentava números de arte mecânica, química e elétrica. Porém, os pseudo-científicos passes de mágica remetiam à mesma recriação fantástica acompanhada anteriormente: eram os "líquidos separados", o "autômato elétrico", a "passagem veloz". No espetáculo de arte mecânica, simulava a suspensão do ajudante, sem ajuda de cordas ou arames, desafiando as leis científicas.¹

O número de suspensão era muito comumente apresentado por mágicos que adotavam posturas "científicas", numa incoerência tranquilamente assumida. Se os números eram científicos, como podiam desafiar a clássica lei da gravidade? Na verdade, invocava-se a ciência para descaracterizá-la. Amarante afirmava ser um prestigeador moderno, mas desafiava seus espectadores a subir ao palco e verificar a limpeza de seu trabalho de suspensão da ajudante, fantasiada de borboleta dourada, no ar durante 15 minutos. Ao mesmo tempo, dizia-se especialista em "encantos chineses e mistérios egípcios", que aparecem aqui como terras exóticas, fantásticas e longínquas em relação ao mundo civilizado. Ao insistir na fama conquistada em cidades européias, o artista mostrava o supra-sumo da civilização ocidental a aplaudir, freneticamente, toda a sensibilidade e os saberes não ocidentais. Apresentando-se como seguidor do alquimista e

1. THEATRO Ouro Pretano. O Bom Senso. n. 339. Ouro Preto. 16-ago-1855, ano IV, p. 4.

feiticeiro italiano Cagliostro(1745-1795), condenado pela Inquisição, Amarante afirma-se um discípulo das ciências ocultas. Numa seção de espiritismo intitulada "o gabinete misterioso" levava o público a suspeitar, segundo um jornal da época, ser ele o "próprio diabo em figura de gente".¹

A identificação entre mágicos e o diabo não era infrequente. Mr. Peyre de Lafournade, cujo principal número consistia na invocação de "espectros impalpáveis", atuava sob o nome de "o diabo cocho", nos diálogos que encetava com seus fantasmagóricos espectros.²

Entretanto, alguns prestidigitadores negavam qualquer ligação com forças malignas, avisando explicitamente em seus anúncios não existir, no espetáculo, quaisquer cenas que pudessem causar horror ou susto. Pedro D'Amico avisava que as mulheres e crianças poderiam ir ao teatro sem nenhum temor, pois sua magia branca decorria de experiências com a natureza humana, cujo desconhecimento levava, muitas vezes, a se atribuírem tais forças ao demônio. Dentro de suas apresentações de "espiritismo moderno", a magia era divertida e alegre. Assim, ele

1. THEATRO. Jornal de Minas. Ouro Preto. n. 32, 14-fev-1891, ano XIV, p. 3.

2. PRESTIGITADOR. O Constitucional. Ouro Preto. n. 65, 23-nov-1867, ano II, p. 4.

É interessante notar que o diabo, no pensamento cristão, é aquele que engana as pessoas com ilusões produzidas a partir da posse de um conhecimento superior que o torna capaz de realizar pseudo-milagres. Porém, as pessoas piás seriam capazes de distinguir os milagres genuínos dos falsos milagres, "que não são fenômenos sobrenaturais" mas "somente uma exploração hábil das forças da natureza".

KOCHAKOWICZ, Leszek. Diabo. In: Romano, Rugiero (org) Enciclopedia Einaudi - Mythos/Logos - Sagrado/Profano. vol. 12. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. p. 250.

experimentava em seu filho Vicente, um jovem sonâmbulo, números de aumento de força, catalepsia total e parcial, perda da pulsação e morte aparente.¹ Mágicos desse tipo costumavam afirmar que seu espetáculo interessava aos homens de ciência e ao clero, pelas questões de física e psicologia. Talvez mais que um respaldo do discurso científico, esses apelos visassem desafiar os dogmas científicos e religiosos, dado o caráter sempre inexplicável, numa lógica racional ou mesmo católica, das aparências criadas em suas trucagens. Como se o mundo das artes da magia, mundo do simulacro e da ilusão, por excelência, lançasse provocações ao mundo estável das cópias-ícones.

Se a utilização de um tom pseudo-científico se estendia a todos os prestidigitadores, raríssimos escapavam, em suas apresentações, da exibição de aparelhos como telégrafos, caleidoscópios e polioramas. Anunciados como curiosidades misteriosas, eram exibidos com os mesmos rituais que cercavam os números de mágica. Já na década de 50, alguns jornais noticiam a exposição de telégrafos e polioramas por Carlos Augusto, o "rei do fogo", e Agostinho de Abella, o "prestigitador maltez".² Anos mais tarde, o já citado Amarante exibia seu "Kaleidoscópio Gigante", pelo visto, uma espécie de aparelhagem projetora de imagens. Os anúncios prometiam "figuras dissolventes" e uma maravilhosa viagem ao mundo em 60 minutos, com quadros de

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 788, 28-fev-1877, ano V, p. 4.

Ver o caso de Faure Nicolay:

A Folha. Barbacena. n. 86, 28-nov-1893, ano I, p. 1.

2. ANNUNCIO. O Bom Senso. Ouro Preto. n. 333, 26-jul-1855, p. 4.

THEATRO. O Correio Oficial de Minas. Ouro Preto. n. 182, 04-out-1858, ano II, p. 4.

história natural, paisagens exóticas e de locais distantes.¹

Esses ilusionistas presentes na Minas Gerais no século XIX assumem uma instigante posição. Nômades, carregam suas bugigangas de cidade em cidade, tentando conferir à sua ocupação o máximo de valor, através de títulos e cartas levadas nas algibeiras. Recebidos com alegria, embusteiros explícitos, não traziam lições morais, nem uma mensagem que remetesse à identidade nacional. Eram, pelo contrário, totalmente descompromissados com qualquer nacionalismo: mesmo que seus nomes exóticos fossem falsos, diziam-se estrangeiros, falavam de terras longínquas e misteriosas. As imagens expostas em seus aparelhos levavam os assistentes a locais de indecifráveis segredos e fantásticas situações. Não havia nenhum compromisso com a verdade, nem sequer com a plausibilidade. O único laço obrigatório se estabelecia com o sonho e a ilusão, sem que esses aparecessem como pólos negativos do real e do vivido. Essa ilusão perpassava objetos cotidianos, aparelhos e saberes científicos, pessoas, plantas e animais. No universo da prestidigitação não se opunham verdade e mentira. Conviviam o falso e o verdadeiro ao mesmo tempo. O mágico desafiava os espectadores, desde homens comuns até os "homens de ciência", a irem ao palco e atestarem a realidade dos números executados, embora sabendo-os, antes de tudo, truques.

1. THEATRO Ouro Preto. Jornal de Minas. Ouro Preto. n. 35, 18-fev-1891, ano XIV, p. 3.

Para outros exemplos de exibição de aparelhos, consultar:

THEATRO. O Colombo. Campanha. n. 278, 20-abr-1881, ano VI, p. 4. (exibição do Phonográfico).

THEATRO Ouro Preto. A Derrocada. Ouro Preto. n. 95, 30-nov-1893, ano II, p. 2. (exibição de Kaleidoscópio pelo mágico Hermann)

ANNUNCIO. Itacolomy. Ouro Preto. n. 6, 20-fev-1899, ano I, p. 4 (exibição de Kaleidoscópio pelo ilusionista Magno).

Os anúncios dos espetáculos reforçavam o caráter não representativo do ilusionismo. A presença às "soirées" não fortaleceria laços cívicos, nem prepararia homens, mulheres e crianças para o reconhecimento e o amor da verdade e da Nação. Prometia-se simplesmente emoção e prazer. O espetáculo valeria pelas horas de entretenimento e ilusão proporcionadas pelos mágicos. Seriam momentos nos quais todos os limites se esvaneceriam, o habitual assumiria aspectos fantásticos, o banal tornar-se-ia incomum. A partir daí, instaurava-se uma aguda imprevisibilidade,¹ contagiando objetos, pessoas e mentes. Mr. Peyres prometia uma noite de "admirável e inocente divertimento", Pedro D'Amico proporcionaria uma "noite agradável e cheia de emoções", Jules Bosco dominaria a cidade, antes "mergulhada em sonolenta monotonia", transformando suas noites com "agradáveis passatempos".²

Apesar de se dizerem inocentes, esses ilusionistas lidavam com elementos inquietantes, ao instaurarem, na base de seus "passatempos", uma lógica do simulacro desafiadora dos limites, das identidades e da razão, tão caras aos discursos dominantes nessa sociedade oitocentista. Na verdade, tornavam-se, na ambigüidade de suas reais ilusões, diabolicamente inocentes.

1. Ao iniciar um trabalho, o ilusionista quase nunca anunciava o objetivo deste. O resultado surpreendente funcionava como garantia do êxito de vários truques.
BRITO, F.C. Costa. op. cit., p. 35.

2. Ver respectivamente:

PRESTIGITAÇÃO. Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 66, 03-jan-1869, ano II, p. 2.

THEATRO. O Diário de Minas. Ouro Preto, n. 788, 28-fev-1877, ano V, p. 4.

THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 205, 08-maio-1884, ano IV, p. 1.

3.3- Artifícios

Os apresentadores de bonecos não se apresentavam vinculados, da mesma forma que os prestigitadores, a companhias circenses.

O aspecto mágico das atividades desses construtores de bonecos, que pareciam ganhar vida autônoma diante de seus criadores, aproximava-os dos ilusionistas. Um caso narrado em um jornal mineiro da década de 70 pode ajudar-nos a dimensionar esta proximidade. O artigo é uma transcrição de outro periódico publicado no sul de Minas Gerais, o que demonstra a curiosidade despertada, a ponto de ser divulgado em mais de um jornal daquela província. Segundo o texto, um prestidigitador anunciara, em Paris, um promissor espetáculo de magia. O início da apresentação foi marcado para as oito da noite. A casa encheu-se e o artista não chegava. Quase uma hora depois, entrou em cena uma linda menina de uns dez anos de idade, pedindo desculpas pela ausência do pai que, vítima de um ataque de fúria, passou a comportar-se como louco. Nisto, entrou em cena o mágico, fora de si, interpelando a menina aos gritos sobre o porquê de sua presença ali. De repente, sacou do cinto um punhal, enterrando-o no peito da criança, que caiu ao chão, implorando ao pai sua piedade. A platéia, horrorizada, entrou em pânico. Alguns homens saltaram no palco para conter o assassino. De repente, o mágico Mr. François assumiu um ar calmo e tranquilo, solicitando ao público um comportamento adequado e a não interrupção de seu espetáculo de ventriloquismo. Apresentou a "menina", feita de pau e pano e montada segundo um sofisticado mecanismo de movimentação. Tranquilizada a platéia, Mr. François iniciou a

segunda parte de seu programa.¹ Entretanto, o artista já se consagrara pela capacidade de simulação.

Os apresentadores de bonecos aproximavam-se dos mágicos na criação de ilusões. A publicação desse evento em jornais mineiros nada tinha de casual, pois esse tipo de espetáculo era muito comum na Minas do século XIX.

As primeiras notícias de apresentadores de bonecos remontam à década de 40. O Duque de Caxias assistiu à encenação do drama "A Criação", organizada por José Ferreira, autor dramático, ator, pintor, escultor e sineiro. Construtor de "bonecos articulados, artificiosos e trabalhados", era também ventríloco, chefe das máquinas e encenador do espetáculo. Em "A Criação", participavam Deus, Adão, Eva e a serpente. A apresentação feita ao Duque não ocorreu sem alguns acidentes, condizentes com o clima ainda marcado pelos conflitos da revolta de 1842 e da derrota mineira. Quando a serpente aproximou-se de Eva e pôs-se a falar baixinho, "o Duque de Caxias, interessado, grita da platéia, general que era e habituado a mandar:

- Fale mais alto, Sra. serpente!

- Vá... respondeu-lhe o réptil, em voz tonante e irritada, aludindo a um nome venerável para s. exc."

Ante a impertinência da serpente, o Duque gargalhou. Porém, superado esse, outro incidente impediu o fim do espetáculo: tudo ia correndo bem até a apresentação do 3o. ato, quando se encenaria o dilúvio. Em meio à pompa da entrada dos casais na arca, entra um menino gritando: "falta breu para o relâmpago e o

1. ESPECTACULO Curioso. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 615, 06-abr-1876, ano III, p. 3 e 4.

trovão". Foi um escândalo na platéia e as vaias acabaram impedindo a representação para a qual o Duque fora convidado.¹

Assim como os mágicos, as companhias de bonecos raramente se encontravam vinculadas a companhias circenses, apresentando-se, por isso, nos prédios de teatro. Se nas torrinhãs se concentrava um público mais desalinhado, nos camarotes "se viam rostinhos encantadores, as cadeiras nobres ocupadas por elegantes senhoritas". Os aplausos e risos garantiam a sonorização do "acanhado recinto do teatro". Mesmo o público mais respeitável era "capaz de deixar às moscas" as atividades religiosas para se "desmandibular diante da pilhéria suja ou das artimanhas impagáveis dos deliciosos fantoches", como ocorreu em Ouro Preto, durante a estada da "Cia de Autômatos Mexicanos".²

Outra companhia de bonecos de imenso sucesso nas cidades mineiras foi a "Cia Briguella". Os comentários acerca dos espetáculos marcam a diferença da ocupação do espaço do teatro por uma apresentação desse tipo. O comportamento podia ser, aqui, diferente do exigido nos dias de espetáculos dramáticos. A expectativa era a de que a criançada e os "marmanjos" - considerando-se que "os homens são sempre crianças" - se preparassem "para se divertir até não poder mais", em célebres "barrigadas de risos". Os espetáculos mostravam os bonecos encenando peças fantásticas ("A Fada Morgana ou a Mulher

1. AUCTORES E Atores. I e II. Estado de Minas. n. 434 e 435, 10-jan e 15-jan-1896, ano VII, p. 1.

2. FANTOCHES Mexicanos. O Movimento. Ouro Preto, n. 152, 20-mar-1891, ano II, p. 2.

Temos notícia das apresentações da mesma companhia em várias outras cidades mineiras, como Juiz de Fora:

AUTÔMATOS Mexicanos. Diário da Manhã. Juiz de Fora, n. 7, 07-mar-1891, ano I, p. 2.

Serpente") e comédias ("Passa a dor de barriga"), além de bailados, valsas, polcas e quadrilhas dançadas pelos bonecos.¹ Esse baile causava grande sensação e dele se elogiava a "ilusão completa".² É importante ressaltar aqui como o prazer dos assistentes se vinculava à transformação, sabidamente falsa, de pedaços de pano e madeira pintados em personagens humanizados. O público se dispunha a esquecer, rapidamente, as cordas e mecanismos animadores dos bonecos, desde que os apresentadores fossem hábeis em escondê-los e disfarçá-los a seus olhos. A partir daí, os bonecos são vistos como seres independentes e os elogios dirigem-se a eles, quase nunca aos seus manipuladores. Um comentarista chegava a afirmar que os "autômatos artistas" eram "incomparavelmente superiores a certos artistas que nós conhecemos"³

Mais que humanos, os autômatos são artistas com possibilidades ilimitadas. É o caso de Briguella, herói de todos os dramas e comédias da companhia a que dava nome. Vencedor de todas as dificuldades, resolvia todas as situações dando "bordoada a torto e a direito". Espirituoso e rude, Briguella despertava gerais simpatias por toda sua incivilidade. Sem "respeitar nem povo, nem nobreza, nem clero", o herói enfrentava os obstáculos "de bambu em punho", na defesa de suas boas causas. Rebelde convicto, tudo podia fazer. Esses signos de potência

1. FANTOCHES. O Resistente. São João del Rei. n. 163 e 164, 20-out-1898 e 27-out-1898, ano III, p. 2.

2. FANTOCHES. Gazeta de Oliveira. Oliveira. n. 583, 20-nov-189, ano XII, p. 1.

3. O MOVIMENTO. Ouro Preto, n. 150, 18-mar-1891, ano II, p. 2.

faziam de Briguella um verdadeiro herói de "crianças e marmanjos", que aplaudiam sua irreverência e sua barbaridade, distantes da cidadania polida e respeitável, comédida em gestos e no tom de voz.¹ Briguella transformava seus braços e pernas de pano e madeira em possibilidades de transgressão, com sua violência explícita e sua vital crueldade, numa sociedade em que as estratégias de vigilância e punição se faziam cada vez menos visíveis, mas certamente não menos presentes, assim como os fios e cordas que davam alegre vida ao adorado e destemido fantoche. Assim prosseguia o boneco, em suas apresentações por Minas, fazendo "coisas do arco da velha, espancando e vencendo os outros".²

3.4- Círculos

As práticas adotadas pelos guerreiros do mundo grego arcaico anunciavam a emergência da palavra secularizada, a palavra diálogo, diferente da palavra mágico-religiosa, predominante no universo mítico e sacralizado dos reis, profetas e adivinhos.³ Exercitava-se a palavra diálogo nos jogos funerários, nas

1. FANTOCHES. Gazeta de Oliveira. Oliveira. n. 584, 27-nov-1898, ano XII, p. 2.

Definia-se a civilidade como "a coleção de regras ou preceitos que devemos observar na sociedade, para merecermos a estima e a simpatia geral. É ela uma das ciências da vida social e não por certo a menos útil. O homem polido é simples, discreto, obsequioso e honesto".

VEIGA, B.S. Enciclopédia Popular. Verbete Civilidade, p. 306.

(Sobre o significado desta obra, ver comentários na primeira nota do item Nômades, no primeiro capítulo.)

2. ARNO, Ciro. Memórias de um Estudante. Belo Horizonte: Olympico, 1906. p. 137.

3. DETIENNE, Marcel. Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica. Madrid: Taurus, 1986. p. 87 e seguintes.

ocasiões de divisão da pilhagem e nas assembléias militares deliberativas. Nesses três momentos, a configuração circular dos guerreiros, iguais entre si, assumia um significado especial. Na realização dos jogos funerários, depositavam-se os prêmios do concurso no centro de um espaço circular. Após as batalhas, os combatentes vitoriosos se reuniam em torno dos bens pilhados ao inimigo que, uma vez depositados neste centro, passavam a possuir o caráter de um bem comum a todos e só a partir daí seriam redistribuídos. Nas assembléias deliberativas, com disposição também circular, para tomar a palavra, o guerreiro avançava até o centro e empunhava em suas mãos o cetro, símbolo da soberania do grupo.

O espaço circular e centrado, presente nessas importantes práticas institucionais, explicitava e reafirmava uma relação de reciprocidade e reversibilidade entre os guerreiros, assim dispostos. Cada um deles estava equidistante do centro, nenhum deixava de ser facilmente atingido pelos olhares de seus companheiros. A disposição do espaço centrado e simétrico associava-se ao ideal de isonomia, provavelmente uma das mais importantes concepções do pensamento político grego.

Essa mesma disposição pode ser encontrada, séculos depois, em uma sociedade completamente diversa, formada por homens totalmente distintos daqueles guerreiros da Grécia arcaica. O circo do século XIX é um espaço delimitado pelas lonas e no qual todo o espetáculo a ser compartilhado pelo público se passa no tablado centrado. Longe de desejarmos estabelecer uma origem ou uma continuidade, percebemos que aqui tudo é muito específico: a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o

espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que o constituem.¹ Entretanto, toda essa diferença não nos impede de pensar que, em nenhum dos dois casos, a adoção dessa forma nada tenha de accidental, mas participe - de forma específica em cada um dos casos - das tramas e relações constituídas por esses homens, reunidos de forma tão singular.

O motivo ao qual comumente se atribui à adoção da forma circular nos circos baseia-se numa questão técnica. O surgimento do circo poderia ser datado em torno de 1770, quando o inglês Phillip Astley organizou um espetáculo em que os exercícios hípicos tinham um grande destaque, além dos equilibristas, palhaços e outros números. Percebendo a superioridade da segurança do galope em pé sobre o cavalo quando feito dentro de um círculo perfeito, Astley escolheu a pista redonda para os

1. "A historiografia é uma luta incessante contra nossa tendência ao contra-senso anacrônico(...). Todos os seres históricos, sem exceção - psicoses, classes, nações, religiões, homens e animais - mudam num mundo que muda e cada ser pode fazer mudar os outros e reciprocamente, pois o concreto é transformação e interação".

VEYNE, Paul. Como se Escreve a História, Brasília: UNB, 1979, p. 71 e 72.

espetáculos, inaugurando a tradição.¹

Fundou-se uma arquitetura dos circos totalmente diferenciada da arquitetura dos teatros, estabelecendo uma distância curiosa entre os dois tipos de espetáculos públicos.

O teatro do século XIX configurou-se um alvo, como vimos anteriormente, da obsessão de representar. A crítica elegeu, como parâmetros de julgamento do "bom teatro" os critérios de naturalidade, verossimilhança e fidelidade ao real. Todos esses critérios remetiam à idéia do teatro como um espelho da sociedade, sua fiel e moralizadora representação. A disposição da platéia e do palco fazia parte dessa concepção. Sobre o palco concentravam-se as luzes. A platéia, escurecida e silenciosa, dispunha-se de forma a que os espectadores se fixassem apenas no palco, sem entreolhar as outras pessoas, assentadas nas linhas retas e paralelas das fileiras. Na prática, não se obtinha, inteiramente o resultado pretendido com essa disposição arquitetural, pois disciplinar a platéia para se comportar,

1. RUIZ, Roberto. Hoje tem espetáculo? as origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN-MEC, 1987. p. 17.
Consultar, ainda, o verbete sobre o Circo nas seguintes obras:
BENTON, W. (org). The New Encyclopaedia Britannica. Chicago: 1978. Macropaedia, v. 4, p. 634 a 641.
DUCKETT, M.W. (org) Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture - inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables a tous. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1859. p. 639 a 642.
GRANDE Dicionario Enciclopedico UTET. 4. edizione, Torino: UTET, 1989. v. 5, p. 105 e 106.
LAROUSSE, P. (org). Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1869. v.4, p. 339-340.
BERTHELOT, M. La Grande Encyclopédie. Paris: Societé Anonyme de la Grande Encyclopédie, [s.d]. v. 11, p. 457 a 464.
COXE, Anthony Hippisley. No começo era o picadeiro... In: O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 4 a 7, mar 1988.
MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circo. In: Circo : Tradição e Arte. Rio de Janeiro: MINC/FUNART/INF, 1987, p. 25.

silenciar, tirar os chapéus, apagar os charutos e aplaudir nas horas convencionadas configurava-se como tarefa quase sempre inglória. Porém, a intenção civilizadora fazia-se marcadamente presente. O palco, disposto à frente, protegido por uma cortina que se abria como num passe de mágica, trazia a noção de um mundo, reflexo de uma sociedade que o inspirara. Uma distância adequada entre o palco e seu público deveria reforçar essa impressão. Como exemplo, pode-se citar um teatro de Ouro Fino, considerado como prejudicial às peças ali encenadas por tolher as ações dos atores, devido à exiguidade de espaço do palco e à "proximidade em que o mesmo fica da platéia, o que faz desaparecer a ilusão de ótica".¹ Alheio uns aos outros, os espectadores deixar-se-iam embalar nesse sonho em que o real era perseguido, espelhado, refletido, representado. Nenhum ruído na platéia, nem a fumaça dos charutos dos espectadores comprometeriam essa ilusão. Para o maior êxito dessa encenação, a platéia devia adotar um bom o comportamento propício à abstração, de si mesma e do ambiente.

A disposição das cadeiras e arquibancadas circenses trazia o estabelecimento de relações bastante diversas, dos espectadores entre si e entre estes e o próprio palco. Uma vez que as pessoas se dispunham circularmente, tornava-se impossível para a platéia esquecer-se de si mesma. Mais do que uma impossibilidade, esse era um traço específico do circo: mesmo que as luzes se concentrassem no palco e nos números apresentados, os vultos dos espectadores, assentados uns em frente aos outros, sempre faziam

1. THEATRO. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 209, 05-jul-1896, ano IV.

parte do campo de visão, seja onde for que estivessem localizados. Se pensarmos na precariedade dos recursos de iluminação dos circos do século XIX, fica ainda mais patente se impossível manter a platéia na penumbra, de modo a não avistar-se a si mesma, a cada momento do espetáculo.¹ Isto facilitava a intensa comunicação entre os assistentes, coisa que não se procurava impedir. Enquanto todas as críticas de teatro condenavam a indisciplina dos espectadores, os comentaristas de circo não esperavam um comportamento discreto dos assistentes. A permissão das pateadas, dos gritos, dos risos descontrolados e da agitação dos espectadores é algo aceito como indiscutível. Todos se observam e se comunicam livremente, sem que isso seja objeto de censura ou preocupação. Não há também a expectativa do palco como espelho do real. Contrariamente, deseja-se ali justamente o inverso do comum, do banal e do esperado. Uma vez iniciado o espetáculo, se desenrolar deve despertar risos e surpresas que coloquem na ordem do dia o imprevisível, o inverossímil e o

1. Algumas fontes trazem informações sobre aspectos técnicos da armação e iluminação do circo: "o levantamento do circo era trabalho que levava dias. E muitos curiosos acompanhavam com interesse o fincar do mastro, de grande altura e madeira forte, com a carangueja, uma barra de madeira a ele fixada em linha perpendicular, da qual pendiam os trapézios; a armação dos cavaletes para a colocação de três ou quatro ordens de bancadas em forma circular, com o picadeiro ao centro e, por fim, o planejamento da cobertura". O circo era "fortemente iluminado por doze lampiões belgas, dispostos em lustre de madeira de forma quadrangular em torno do mastro, e pendente por uma roldana para subir e descer, conforme as necessidades". Ver: COSTA, Joaquim Ribeiro. Conceição do Mato Dentro - fonte da saudade. Belo Horizonte: Itatiaia-MEC, 1975. Entretanto, nem todas as companhias dispunham de boa iluminação, como no caso do Circo Americano, de luz péssima "não só por ser pouca, como pelo grande fumaceiro que se desprende". Ver: CIRCO Americano. Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 49, 08-out-1872, ano V, p.2.

absurdo. Ao contrário do teatro, cujo intuito é a reprodução do real, a única realidade do circo é a ilusão. Ilusão explicitada na disposição dos assistentes, que se veem mutuamente a rir e a gritar. Ilusão que vale por si mesma, que não se disfarça nem se despreza, pois sem se pretender como um outro real, é vivida despreocupadamente, como um simulacro totalmente descompromissado com semelhanças em relação a uma suposta Idéia ou Essência. O desenrolar do espetáculo desmascara-a repetidamente. Os espectadores exercem um "perpétuo direito de observação", à medida que acompanham, entre os vários números, a instalação dos aparelhos de ginástica, o carregamento das barras, corrente e anéis e a verificação - pelos próprios artistas - solidez e do equilíbrio dos instrumentos.¹

Assim como ocorre com os prestidigitadores, os circenses não chegam a uma cidade para educar, nem para difundir uma moral ou um espírito ordeiro e cívico.

O circo permite a ruptura com os comportamentos civilizados. Como vimos nas primeiras páginas deste trabalho, já ao chegar, ele transformava a cidade, movimentava as ruas, fazia com que as pessoas se descuidassem dos próprios ofícios regulares para assistir à sua montagem. As crianças percorriam as ruas numa gritaria infernal, atrás de uma palhaço montado de costas em um cavalo. Os pais de família lembravam-se dos episódios circenses de sua infância e os narravam em artigos de jornal, escritos em

1. BOST, Pierre. op. cit., p. 29.

Note-se que, no teatro, as mudanças no cenário são feitas, no século XIX, por detrás das cortinas, protegidas dos olhares dos espectadores. Uma vez aberto o pano, os assistentes encontram o cenário já montado.

tom lúdico e sonhador. Tanto os homens como as mulheres da cidade sentiam-se fascinados pelos belos e ágeis corpos dos artistas. Em regra geral os circos trabalhavam com platéia lotada, pois "constituíam a melhor diversão acessível a todas as classes sociais".¹ Além dos preços módicos das entradas, havia a entrada gratuita das crianças e adolescentes participantes do "cartaz", e a facilidade de passar por baixo do pano. Ao final, o resultado era a aglomeração de uma população variada, "em círculo amplíssimo, a regurgitar", com as presenças do "mais humilde operário até os mais graduados representantes do comércio, indústrias e letras".²

Sem pretensões a educador, o circo não exigia um comportamento sério de sua platéia. Estimulava-se o riso, a gritaria, a contaminação dos assistentes pelo entusiasmo do espetáculo. É curioso o exemplo de um crítico que, ao comentar a "noite de delícias" proporcionada pelo "Circo Guanabara", descrevia seu próprio comportamento, condizente com a vibração da platéia: "eu gritei, dei bravos, bati palmas e senti que as horas corressem tão depressa". Tais manifestações nada tinham de anormais, pois não se frequentava o circo "para dormir ou ouvir

1. CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. Ouro Preto. Belo Horizonte: s/e, 1969. p. 253.

2. CIRCO Pery e Coelho. Opinião Mineira. Ouro Preto, n. 22, 25-fev-1894, p. 2.

Já no caso dos teatros, o acesso à entrada era mais difícil, dado o seu preço (com exceção das torrinhas, para onde os chefes de família não levariam sua esposa e filhos). Um jornal de Ouro Preto da década de 1880, ao comentar a pequena concorrência ao espetáculo de uma boa companhia dramática, apontava os altos preços como causa principal do fato, pois não eram "muitas as famílias a dispor de fortuna em nossa capital". THEATRO Ouro Pretano. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 215, 17-jul-1884, ano V, p. 4.

música". Além disso, a referida companhia esforçava-se tanto para agradar, não restando remédio, "senão entusiasmar-se e...pintar o sete".¹

Também não se tinha em mente difundir uma moral cívica, como ocorria com o ideal de um "teatro nacional". Quanto mais internacional se apresentasse um circo, mais atendidas seriam as fantasias do público acerca de homens e animais exóticos a se exibirem no picadeiro, não se restringido aos limites da nação.

Universo glorificador da ilusão e do simulacro, o circo não assume nenhuma função social, nem lhe é atribuída qualquer missão civilizadora. Ninguém lhe assinala "um papel, uma função, um sentido", restando-lhe a licença de "não ser nada mais que um jogo insensato". Contrastando com um mundo utilitário e prático em que tudo possui "um valor de uso ou de troca", a entrada do palhaço abre, "na plenitude sufocante das significações aceitas", uma brecha através da qual poderá "correr um vento de inquietaude e de vida".² Desde sua chegada e em cada momento de espetáculo, os circenses tinham, como únicas propostas, cultuar o riso, o sonho, a fluidez e a mutação constante de homens e animais, numa criatividade intensa e cativante. Numa ininterrupta pulsação de desejos e de criações surpreendentes, começava o espetáculo, com a simples intenção do gozo do "respeitável público". Ali, este poderia abandonar ou afrouxar os comportamentos exigidos de senhoras e senhores educadamente civilizados.

1. JEAN. Chronica do circo. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 192, 26-jan-1896, ano IV, p. 1.

_____. Ridendo...Gazeta de Ouro Fino. 01-03-1896, n. 197, ano IV, p. 1.

2. STAROBINSKI, Jean. Portrair de l' artiste en saltimbanque. Paris: Flammarion, 1970, p. 137.

3.5- Cavalinhos

Os circos do século XIX eram, em sua esmagadora maioria, circos de cavalinhos.¹ Alguns deles acrescentavam, nas chamadas e anúncios dos jornais, a qualidade de companhias ginásticas, além de eqüestres. Porém, um circo nada valia sem seus números hípicos.

A utilização do cavalo nos espetáculos circenses contrastava vivamente com o movimento de sedentarização e com a vocação agrícola que se insistia em afirmar como decisiva para o Estado de Minas Gerais. Como vimos anteriormente, no século XIX, Minas assistiria a uma ampla discussão sobre a ocupação das terras e o aperfeiçoamento de métodos agrícolas - nos quais estavam incluídas as tentativas de aperfeiçoamento de raças de animais a serem utilizados nessas atividades agropecuárias, como os cavalos, vacas e porcos.

No caso específico dos cavalos, a utilização sedentária incluía apetrechos que disciplinavam e tornavam limitados os movimentos do animal, como selas, viseiras, rédeas e, muitas vezes, o atrelamento a carroças. Instrumento de trabalho, o cavalo deveria servir à produtividade agrícola.

É certo que, assim como os animais utilizados nos transportes de mercadorias e pessoas, os cavalos circenses possibilitam o deslocamento constante da companhia. Em seu nomadismo, os componentes do circo dependiam deles para

1. Para um breve levantamento dos circos existentes no Brasil, no século XIX, ver:

OLIVEIRA, Júlio Amaral. Uma História do Circo. In: Circo : Tradição e Arte..., p. 14 e 15.

movimentar-se indefinidamente de uma cidade a outra, com seus carregamentos de outros animais, artistas, tralhas e apetrechos, além dos materiais - como a lona, o mastro, as bancadas, as luminárias, etc. Porém, mesmo aqui, o cavalo circense se diferencia, pois seu trânsito não se norteia por pontos fixos, mas por trajetos variáveis.

É nos dias de espetáculo que sua especificidade torna-se gritante. O cavalo é apresentado em dois tipos básicos de números: os exercícios e cenas feitas por artistas montados e as apresentações das habilidades do próprio animal.

No primeiro tipo de apresentação, o grande destaque é para o artista que cavalga. Inicialmente, o sucesso depende da não utilização de apetrechos usados na sedentarização desses animais. As cavalgadas são feitas no cavalo em pêlo, conferindo maior emoção e diferenciando os artistas dos assistentes, também utilizadores do cavalo em seu cotidiano. O "Circo Americano", por exemplo, apresentava grande variedade de números equestres: a jovem Terezinha fazia a "equitação mimosa", D. Mariquinhas desenvolvia "cenas equestres" e seis cavaleiros realizavam uma série de evoluções equestres denominadas "Os Beduínos". O destaque ao desempenho de números sem a utilização de selas reforçava a imagem de aventura e nomadismo sugerida pela montagem de um número no qual os cavaleiros apresentavam-se como errantes do deserto.¹ Outros circos também possuíam cenas com toques aventurecos, como no caso da cena equestre "O Índio Norte-

1. CIRCO Americano. O Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 493, 05-10-1872, ano V, p. 3 / n. 496, 15-out-1872, ano V, p. 2.

Americano".¹

Além dessas encenações e das cavalgadas em pêlo, as exibições de destreza e coragem também se destacavam. Jovens rapazes e mocinhas equilibravam-se em difíceis posições e arriscadas estrepolias sobre cavalos "em velocidade", o que tornava "impossível não se interessar pelo volteio a cavalo da menina Carmen e pelo ato em cavalo em pêlo de Mme. Josephine". Em outra companhia, a senhorita Adelina surpreendia a todos com seu "salto mortal em forte 'vitesse' ".² Por outro lado, as apresentações das habilidades dos cavalos transformavam-nos em importantes estrelas. É o caso de Bibi, possuidor de capacidades excepcionais e de Ali, realizador de prodígios.³ Apesar de não se encontrarem, nos jornais, detalhes sobre a execução dos números, podemos facilmente deduzir o gênero de proezas executadas, que faziam daqueles animais seres especiais em relação aos cavalos conhecidos e utilizados habitualmente. Usava-se, em referência a eles, a expressão "cavalos em liberdade". O circo "Sul Americano" trazia "doze cavalos em liberdade e alta escola", o "Grande Circo Estrela do Oriente" exibia "vinte cavalos amestrados em -----"

1. CIRCO Olympico. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 334, 12-out-1867, ano II, p. 4.

2. Ver, respectivamente:

CIRCO Albano Pereira. A Pátria Mineira. São João Del Rey, n. 21, 03-out-1889, ano I, p. 3.

GRANDE Circo Chileno. Jornal de Minas. Ouro Preto. n. 84, 18-abr-1890, ano XIII, p. 4.

Para mais um interessante exemplo

CIRCO Equestre e Gymnastico. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, 16-dez-1858, ano II, p. 4.

3. Ver:

CIRCO Equestre e Gymnastico. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 202, 16-dez-1858, ano II, p. 4

CIRCO Albano Pereira. A Pátria Mineira. São João Del Rey, n. 21, 03-out-1889, ano I, p. 3.

liberdade, alta escola e equitação" , e o "Circo Pery e Coelho" anunciava, como a grande atração da noite um especialíssimo "cavalo em liberdade".¹

Mas não apenas os cavalos prestavam-se a essas demonstrações incomuns. Vários outros animais participavam dos espetáculos, constituindo num grande atrativo para o público. Havia dois tipos básicos de exhibições: a de animais domésticos, amestrados para assumirem posturas e atos originais e as de animais ferozes.

Entre os animais domésticos, predominavam nos circos os cães amestrados. Além deles, nota-se uma utilização intensa daqueles usualmente empregados nas atividades agrícolas e de criação, como jumentos, cabritos, porcos e até gansos. Aqui, esses animais superavam quaisquer expectativas da platéia, demonstrando capacidades especiais. O jumento Mimoso, por exemplo, "amestrado e único" executava "divertidas sortes" antes que o diretor do circo desafiasse os expectadores a tentar montá-lo e dar três voltas a galope no picadeiro, sem cair. Ao valente candidato

1. Ver:

CIRCO Equestre. O Colombo. Campanha. n. 263, 14-jan-1881, ano VI, p. 4

GRANDE Circo. Sete de Setembro. Diamantina. n. 5, 19-abr-1888, ano II, p. 4

CIRCO. Opinião Mineira. Ouro Preto, 03-03-1894, n. 25, ano I, p. 4.

realizador da proeza, prometia-se uma gratificação de 20\$000.¹

Há um impressionante grau de desterritorialização, tanto no caso dos cavalos, quanto no de jumentos, porcos e gansos. Deslocados dos locais e funções reservados a eles, numa sociedade que se afirma numa identidade sedentária, eles chegam a ameaçar os limites entre o animal e o humano, sem serem localizados adequadamente em nenhuma dessas categorias. Como animais, excedem as habilidades a eles atribuídas, demonstrando aprendizados e comportamentos superiores às imagens construídas acerca de sua animalidade. Por outro lado, nada têm de humanos, pois continuam sendo cães, porcos e cabritos. Pela criatividade na utilização criativa desses animais, eles se transfiguram e a usual dicotomia homem/animal apresenta-se impotente, pois eles não são uma combinação ou uma síntese de homem e animal, mas uma terceira forma que desafia a binaridade, à medida que escapa a uma simples oposição ou complementação dos dois primeiros. O circo apresenta esses curiosos seres, deslocados de qualquer utilitarismo ou de seu uso convencional, para recriá-los em atos que se desenrolam ante os olhares maravilhados dos espectadores.

Além desses, outro tipo de animais fazia grande sucesso nas cidades mineiras visitadas pelos circos: as feras. Com raríssimas

1. GRANDE Circo. Sete de Setembro. Diamantina, n. 5, 19-abr-1888, ano II, p. 4.

Para exemplos de exhibições de cães, porcos, cabritos, etc., ver:

ANNUNCIO. A Atualidade. Ouro Preto. n. 20, 07-maio-1878, ano I, p. 4

CIRCO Equestre. O Colombo. Campanha. n. 263, 14-jan-1881, ano VI, p.4.

CIRCO High Life. O Resistente. São João Del Rey, n. 152, 28-jul-1898, ano IV.

CIRCO São Salvador. Gazeta de Ouro Fino. n. 190, 12-jan-1896, ano IV, p. 2.

exceções, não se anunciavam essas feras como animais amestrados ou domados. Na maioria das vezes, nesses casos, o circo cumpria uma função de zoológico, de simples exibição de animais muitas vezes nunca vistos pelos mineiros: leões, onças, camelos, ursos, serpentes. A atração ficava por conta do exotismo de animais vindos de terras desconhecidas e distantes, num reforço à imagem internacionalista dos circos. Tais exposições despertavam imensa curiosidade da população. O crítico de um jornal comentava a ansiedade gerada pela espera da exibição das feras, "cujo rugir só basta para o maior reclame". O diretor do circo o convidara para uma visita prévia e a impressão é de maravilhamento: o leão é descrito aos leitores como possuidor de "um porte magestoso" e de uma "ferocidade atemorizadora". Seu rugido, "inimitável e indescritível", fazia "tremor de horror a tudo que o rodeia" e só se comparava "ao ronco surdo e retumbante do trovão longínquo".¹

Feras indomáveis, admirava-se nelas seu caráter ameaçador, selvagem, incontrolável. Ressaltavam-se as origens distantes, como a do "urso da Polônia" e das "serpentes da costa da África".² Às raras exposições de feras controladas por domadores, somavam-se as notícias sobre tentativas frustradas de adestramento, realizadas em países distantes, tragicamente fracassadas. É o caso de um artigo sobre como "outro domador de feras pagou último

1. CIRCO Zoológico. O Resistente. São João del Rei, n.25, 14-maio-1899, ano V.

2. Consultar, para alguns exemplos:

CIRCO Americano. O Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 493, 05-out-1872, ano V, p. 3

CIRCO Equestre. O Colombo. Campanha. n. 263, 14-jan-1881, ano V, p. 4.

GRANDE Novidade. Liberal Mineiro. Ouro Preto, n. 51, 03-jul-1886, ano IX, p. 4.

tributo à sua profissão", ao ser atacado por três ursos e uma hiena, em pleno espetáculo. Numa horrível cena de um quarto de hora, a hiena atacou o domador pela garganta, arrastando-o de um extremo a outro da jaula, enquanto os ursos faziam suas investidas.¹ Notícias como esta reforçavam a idéia do caráter imprevisível e incontrolável das feras exibidas nos circos.

Entre animais domésticos, deslocados de suas atividades estabelecidas entre cercas de propriedades agrícolas, e feras indomáveis, admiradas em sua selvageria, o circo trazia animais aplaudidos por motivos aparentemente contraditórios. Uns eram adorados por negarem a condição de bestas - no caso dos domésticos - outros por recusarem a perda da primitiva ferocidade, como ocorria com as venenosas e traiçoeiras serpentes ou com os terríveis leões.

3.6-Desafios

Em meados da década de 80, Ouro Preto recebia a visita da **troupe** Moraes, uma das companhias a deixar saudades entre os habitantes. Trazendo uma "série de variados e bons espetáculos", o circo contava com um componente especial: uma pequenina e graciosa criança, a menina Didita, despertando " furor (...) atraindo a atenção e a admiração de todo o povo".² Descrita pelos jornais como perfeita acrobata, Didita foi o chamarisco principal para o público quando, cerca de três anos depois, o circo retornou àquela localidade. Os anúncios publicados nos jornais da

1.O MOVIMENTO. Ouro Preto. n. 431, 05-maio-1892, p.1.

2.CAVALINHOS. União Postal. Ouro Preto, n.10, 15-ago-1887, ano I, p. 3.

capital mineira destacavam o nome da menina, em detrimento do nome da própria companhia.

O fascínio despertado pelos acrobatas levava os números apresentados a ocupar boa parte dos programas das noites circenses, com grande variedade e modalidades diversas. Desafiando a gravidade e o perigo, os acrobatas apareciam como os "virtuoses" da agilidade, destreza e desprezo do peso do corpo e da ameaça da queda. Alheios à segurança vivida pelos espectadores, assentados em bancadas armadas no estável solo, esses artistas realizavam o sonho mágico do vôo, percorrendo os ares com incrível mobilidade e leveza, entre rápidas paradas nos trapézios. Esses afiguravam-se como pontos entre uma acrobacia e outra, entre breves vôos infinitos aos olhos dos espectadores, impressionados com tanta coragem e tanta insolência desses seres desafiadores da gravidade e da morte.

Os trapezistas cortavam o espaço com suas evoluções, traçando contornos imaginários dando-se as mãos em pleno movimento, realizando saltos mortais e difíceis posições. O "Circo Americano", em apresentações pelas cidades mineiras na década de 70, trazia um grande número de jovens artistas que executavam os "jogos Icários", de difíceis evoluções e movimentações na formação de escadas e círculos aéreos. Jovens como José Alves venciam, "com a destreza, o impossível de sua idade". Como Ícaro, desafiador da prisão a ele imposta pelo rei Minos, fugindo com as asas construídas por seu pai, esses acrobatas desejavam voar o mais alto possível. Porém, aqui, ao contrário da lenda, na qual a imprudência de Ícaro o leva à queda, o desfecho desses ousados atos é feliz: a única consequência da audácia é a salva de palmas esfuziante vinda da

platéia.¹

As cordas e arames também se prestavam como pontos de exibição dos funâmbulos: danças grotescas, saltos mortais e o requinte de manter-se em equilíbrio, mesmo em movimentos de "grande balanço", como o fazia um artista de cinco anos, após dançar no arame com um só pé. Outros números incluíam a execução de jogos malabares sobre cordas esticadas.²

O equilíbrio assume aqui uma configuração especial: não é a estabilidade do imóvel, do estado de repouso, mas o frágil e glorioso equilíbrio do instável a se movimentar incessantemente. Corpos a ponto de espatifar-se no chão, trapezistas a se cruzarem no ar, sempre próximos de um choque fatal, objetos na iminência de escapular das mãos de quem os atirou ao ar, tudo se apresenta harmoniosamente instável. As mãos do trapezista, ao alcançar as de seu companheiro de vôo, realizam, repetidamente, um milagre. Nos saltos mortais, a vida se afirma após o confronto direto com a morte e é sempre surpreendentemente comemorada. A notabilidade do artista diante de seu público devia-se, muitas vezes, a

1. CIRCO Americano. O Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 494 a 499, 08-out a 22-out-1872, ano V.

Sobre Ícaro, ver:

GRIMAL, Pierre. Diccionario de Mitologia Griega y Romana. Barcelona: Paidós, p. 278.

Para uma interessante discussão acerca das imagens que cercam o mito de Ícaro, ver:

GINSBURG, Carlo. O Alto e O Baixo. In: Mitos, Emblemas, Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 95 a 118.

O significado literal do termo "Jogos Icários" refere-se aos números em que os malabaristas trabalham com os pés e usam equilibristas em vez de objetos.

2. ESPECTACULO Público. Minas Gerais. Ouro Preto. n. 223, 29-abr-1863, p. 4.

CIRCO Pery e Coelho. Opinião Mineira. Ouro Preto, n. 25, 03-mar-1894, ano I, p. 4.

"saltos assombrosos" responsáveis por "frenéticos aplausos e prolongadas salvas de palmas, vivas, etc."¹ Nos malabarismos, os objetos preferidos traziam a marca da inconstância ou mesmo de um adicional perigo: bolas sempre prontas a rolar facilmente, facas voadoras a transitarem entre as mãos ágeis de parceiros que as lançavam firmemente em direção aos outros, na iminência de um acidente, de uma pequena, mas desastrosa falha humana.² Talvez seja justamente esse aspecto que mantinha em suspense a platéia, pois esses acrobatas, ao desafiar os ares, superavam, a cada instante de seus complicados números, sua condição humana de errar. Ao voltar o rosto para o alto, a fim de avistar os equilibristas nos trapézios e arames, cada espectador fitava uma espécie de super-homem, intrépido, ousado, que parecia trazer implícita, em cada um dos seus calculados movimentos, a potência de sempre acertar. Os acidentes certamente ocorriam, mas acabavam servindo para reforçar a emoção dos espectadores no início dos atos e tornar mais gloriosa cada vitória bem sucedida do acrobata. Em Diamantina, em meados do século XIX, dois trapezistas despencaram de uma altura considerável, causando tumulto, "gritos de senhoras, exclamações e correrias". Um dos artistas faleceu, poucos dias depois. O outro restabeleceu-se e chegou mesmo a retornar àquela cidade, poucos anos depois, desta vez como diretor do "Pavilhão Fluminense", uma companhia eqüestre.³

1. CIA Equestre. Sete de Setembro. Diamantina. n. 8, 10-maio-1888, ano II, p. 2.

2. CIRCO High Life. O Resistente. São João del Rei, n. 153, 04-ago-1898, ano III, p. 2.

3. ARNO, Ciro. op. cit., p. 21.

Não só os adultos dedicavam-se a tão valentes atuações. Muitas vezes, os desafios eram realizados por pequenas crianças, sedutoras e lindas mocinhas e até mesmo pessoas de mais idade, enrijecidas por uma vida de exercícios físicos e atletismo, como o ancião João Espinosa, que apesar de seus sessenta e quatro anos, satisfazia "perfeitamente com seus trabalhos na corda forte".¹ Se os artistas aparecem como seres estranhos a uma sociedade fixante e normalizadora, o fascínio exercido sobre os cidadãos comuns inspira-se na execução de atos emissores de signos de liberdade, desafio e aventura.² Aqui poderíamos observar como o caráter sobre-humano reside justamente na exaltação de sua humanidade. As múltiplas sensações em face da vida e da morte, os limites e as capacidades do corpo encontram-se constantemente em jogo. Os atores de circo não são super-homens por um desenvolvimento intelectual ou espiritual a aproximá-los de algo divino. Seu talento remete a qualidades físicas, nas quais a corporalidade é o ponto a partir do qual ele supera-se a si mesmo. Há sempre a tentação, uma vez obtida a perfeição de uma exibição, de acrescentar-se um elemento a mais, tornando o número ainda mais complexo, mais ousado e fascinante.³

Talvez esses aspectos possam explicar a contagiante alegria dos frequentadores de circo, como a daquele cronista

1. ANNUNCIO. A Actualidade. Ouro Preto, n. 20, 07-maio-1878, ano I, p. 4.

2. ECO, Umberto. O Mito do Superman. In: Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 246 e seguintes.

3. "No circo, recordes existem para ser quebrados". DAVEN, Lucien-René. A arte do impossível. In: O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 13, mar 1988.

impressionado ao constatar que "a gente debaixo daquele barração bate palmas mesmo sem querer! Parece que o povo do Circo Sotero tem um poder estranho".¹ O Circo aparece como um lugar mágico, povoado de seres fantásticamente humanos em sua corporalidade e materialidade. Nessa glorificação do material dos circos do século XIX, podemos pressentir um antidualismo intenso, no qual as virtudes terrestres escapam de qualquer valor metafísico.² Nesses espetáculos circenses, o corpo deixa de ser um limite das potencialidades humanas para transformar-se em seu ponto de partida. A condição carnal possibilita a glória do movimento e a vitória presente em cada número bem sucedido.

O atletismo colocava, no picadeiro, artistas na execução de difíceis exercícios, destacando habilidades como destreza e força. Os homens-Sansão ou homens-Hércules apresentavam-se frequentemente. Em geral, os mesmos artistas faziam as apresentações ginásticas e de força, unindo agilidade e leveza, em uma musculatura poderosa. Na "maravilhosa academia de física", o sr. Bento sustentava uma pedra de seis arrobas, cujo exame poderia ser feito por qualquer um dos espectadores. Alguns exercícios visibilizavam "a prodigiosa força muscular dos ginastas". Estes, apesar de corpulentos e pesados, demonstravam sua flexibilidade, como é o caso de um atleta que, após demonstrações de potência, passava "de diversos modos por uma

1. CHRONICA do Circo. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 191, 19-jan-1896, ano I, p. 2.

2. Sobre o antidualismo e a valorização do corporal e do terrestre, ver NIETZSCHE, F. Assim Falou Zaratustra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
HEBER-SUFFRIN, P. O "Zaratustra" de Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

pequena argola de metal".¹ Uniam-se, assim, corpulência e sinuosidade, peso e leveza.

Outros ginastas realizavam a ascensão ao globo giratório. Nesses movimentos, a agilidade e a presteza na execução do exercício reforçavam o simbolismo do domínio desse pequeno mundo, obtido por um artista situado em seu topo, numa atitude de vitória e orgulho.² O ginasta é um homem do mundo, voltado para sua conquista através de seu corpo, seus músculos e sua habilidade. São as coisas da terra os objetos de seus treinamentos e de seu desejo.

A corporalidade presente nos espetáculos circenses explorava obsessivamente a ultrapassagem de seus limites habituais. Um desses limites a serem desafiados consistia no existente entre homens e o mundo exterior a seu organismo. Aqui poderíamos pensar no "assombroso trabalho do homem-bala", cujo corpo arremessava-se ao mundo como um ávido projétil. Deixando as "impressões mais vivazes" nas lembranças de seus assistentes, o homem-bala de um circo presente em Diamantina, na década de 80, "entrava dentro da boca de um canhão (...) dava quatro pulos, pausados em francês: "Attention!...Un...deux...trois...", ao que se seguiam "o clarão e o estampido simultâneo de um tiro e o artista era projetado ao alto, onde se agarrava a outro artista de curvas num trapézio".³

1. ANNUNCIO. O Bom Senso. Ouro Preto, n. 333, 26-jul-1855, ano I, p. 4.

CIRCO Universal. A Província de Minas. Ouro Preto. n. 597, 03-ago-1889, ano X, p. 2.

2. CIRCO Americano. O Noticiador de Minas. Ouro Preto. n. 499, 22-out-1822, ano V, p. 3.

3. ARNO, Ciro. op. cit., p.22.

Se alguns se lançavam ao mundo, outros se apresentavam como seus devoradores, como no caso dos engolidores de espadas e de fogo. D. Ambrosina, uma delicada senhora, comia fogo esplendidamente, "como quem saboreia o mais delicado manjar". Outro, ainda mais requintado em suas trocas elementares, após engolir espadas, levava o circo abaixo ao lançar fogo pelos olhos.¹ Nessas apresentações, a imagem do corpo é grotesca, numa comunicação frenética entre os seus orifícios- nos casos citados, boca e olhos - com um mundo em que ele se dissolve. Sempre inacabados, abrangendo outros elementos, projetando-se neles, numa comunhão quase cósmica, esses corpos ignoram as limitações impostas pelas regras de civilidade do mundo moderno, em que predomina a imagem de um corpo fechado, individual, moderado em gestos, ruídos e na própria exibição de si mesmo.²

Esses equilibristas, ginastas, hércules, homens-balas e engolidores de fogo levavam aos espectadores uma vida diferente, plena de criatividade, inovação, aventura e alegre desafio da morte e da impotência humana. A sua chegada às cidades acenava com a solução "para espantar o spleen, para desmandibular o Zé, que por aí anda triste, sorumbático, atormentado". Chegavam o circo e sua alegria, sua "casquinada franca, que retempera o espírito abatido na labutação estafante da vida". Esperança de diversão e prazer, a armação do pavilhão era acompanhada pelos

1. CIRCO das Variedades. A Província de Minas. Ouro Preto. n. 460, 30-ago-1887, ano VIII, p. 4
CIRCO Cosmopolita. O Movimento. Ouro Preto. n. 349, 06-dez-1891, ano III, p. 1
DIVERSÕES. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino. n. 194, 16-fev-1896, ano IV, p. 2.

2. BAKHTIN, M. op. cit., p. 265 e seguintes.

ávidos olhares da "grande massa dos que gostam dos emocionantes e arriscados trabalhos acrobáticos", enchendo "de sustos a alma do gentio embasbacado".¹

3.7- Contorções

A "Enciclopédia Popular", em seu verbete "Ginástica", exaltava os benefícios desta prática e sua adoção pelos exércitos e estabelecimentos de educação em todas as nações civilizadas. No Brasil, a ginástica ainda não merecera a atenção devida, "apesar da propaganda feita ultimamente na imprensa em favor desses exercícios, tão úteis e mesmo necessários à educação da infância e da adolescência". Sua adoção regular limitava-se a algumas instituições públicas e particulares".²

A defesa da ginástica apresentava-se também nos discursos médicos da época, principalmente entre os ortopedistas. Essa especialidade, de destaque considerável na época, propunha-se a prevenir e a corrigir as deformidades físicas, remediando ou, de preferência, evitando - a partir de cuidados precoces desde a infância dos indivíduos - os desvios das articulações e ossos comprometedoras de suas funções.³

No século XIX, várias casas de saúde reservariam leitos para pacientes com problemas ortopédicos e as cirurgias de correção óssea ou articular tornaram-se frequentes a partir da década de 40. Um dos grandes nomes da época nessa área, o do Dr.

1. CIRCO. O Movimento. Ouro Preto. n. 349, 06-dez-1891, ano III, p. 1.

2. VEIGA, B.S. op. cit. p. 42.

3. MAIA, Antônio B. S. História da Ortopedia Brasileira. Belo Horizonte: Santa Edwiges, 1986. p. 16 e 17.

Antônio José Peixoto (1816-1864), mineiro e formado em universidades francesas, enviou a D. Pedro II, em 1840, um memorial em que ressaltava a importância de uma iniciativa valorizadora dos tratamentos ortopédicos. Além da criação de leitos especiais para este tipo de doentes, o Dr. Peixoto propugnava o ensino da ginástica ortopédica nos colégios, com o objetivo principal de propiciar a formação de corpos saudáveis entre os jovens estudantes.¹

A defesa da ginástica nas escolas seguia-se da enumeração de seus benefícios para os futuros cidadãos, ocupando tempos ociosos e preparando o corpo para o cumprimento gradativamente mais eficaz de suas funções.

Percebemos aqui como o corpo do homem oitocentista é marcado por uma série de práticas direcionadas a higienizá-lo, discipliná-lo, torná-lo eficaz para o trabalho e para o seu aproveitamento utilitário. O modelo de um corpo ereto, limpo e regulado torna-se presente nas disciplinas escolares, em saberes médicos, nas novas normas familiares e mesmo em regras de etiquetas e boas maneiras dos cidadãos civilizados.²

As intenções dos ortopedistas não se limitavam à prevenção das deformidades, mas também se estendiam à sua identificação e,

1. Ibidem, p. 26.

2. A já citada "Enciclopédia Popular" recomendava, após descrever minuciosamente as regras de etiqueta adequadas às mais diversas situações (na Igreja, à mesa, nas visitas, nas conversas, nas saudações, nos passeios, no asseio pessoal, etc), que "esses preceitos devem ser observados mesmo no interior de nossas casas, no seio da família, para adquirir-se a naturalidade e espontaneidade da prática e para, com o exemplo, se ensinar aos outros.

VEIGA, B.S. op. cit., p. 309.

nos casos em que isso fosse possível, à sua correção. A partir daí, os discursos dos médicos tentarão combater comportamentos de mera curiosidade, preconceitos supersticiosos e até mesmo a exibição de pessoas com deformidades físicas a título de "monstruosidades". Explicando cientificamente as causas das deformidades, medicalizando esses corpos com estranhas variações, o desejo de incrementar a execução de cirurgias ortopédicas, através da reserva de leitos especiais, direcionava-se para o conhecimento dos desvios, seu controle e endireitamento.¹

Um dos tipos de exibição muito popular no século XIX, o contorcionismo, foi identificado pelos médicos a partir de sua transformação numa moléstia, a Síndrome de Ehlers-Danlos. Causada por uma lassitude dos ligamentos - atualmente atribuída a uma origem genética - esta síndrome pode se manifestar em vários níveis, trazendo conseqüências diversas para o corpo afetado, de acordo com o grau da doença.² Em um desses níveis situam-se os contorcionistas. Recomendava-se, expressamente, a não exibição das possibilidades de torção pelo paciente.

Entretanto, a difusão dessas condutas e mesmo do olhar médico no século XIX nunca foi suficiente para sequer abalar o gosto pela exibição dos contorcionistas, nem mesmo a aura mágica que os cercava aos olhos do público, apesar da crescente convivência deste com as práticas de controle dos cuidados do

1. Para uma interessante reflexão sobre as relações entre os médicos e a exibição de "monstros" humanos em circos, ver BODGAN, Robert. Freak Show. Chicago, The University of Chicago Press, 1988.

Sobre a exibição de "monstros", ver ainda:
BOST, Pierre. op. cit. p, 179 a 186.

2. WYNGAARDEN, J.B.; SMITH, L.H.; BENNETT, J.C. Cecil Textbook of Medicine. 19 ed., Philadelphia: Saunders, 1992. p. 1123.

corpo e de suas posturas e gestos.¹

É o caso do entusiasmo despertado pelo artista Wander, o "homem sapo", possuidor de extraordinárias capacidades. Ao contrário dos corpos fixos e estáveis, desejáveis pelos médicos da época, Wander realizava a deslocação e a locação de ossos e dos membros do corpo, assumindo posições nas quais ia se transfigurando em bichos (como "sapo, rã, cágado, lagarto"), em objetos (como "o pé de ferro, o sino em deslocação") ou fazendo teatralizações (o "modo de dormir do Monsieur Mazurier, a cortesia, o vôo de Mercúrio"). Além de todas essas mutações, o artista surpreendia seus espectadores desde sua entrada em cena: apresentava-se dentro de uma caixa de dois palmos por quatro, e, ao sair, iniciava suas deslocações e contorções.²

Wander não constituía um caso isolado, pois os anúncios de espetáculos circenses seriam, durante todo o século XIX, repletos de promessas sobre os admiráveis trabalhos dos contorcionistas. O

1. Delinea-se, aqui, um precioso momento para avaliarmos a importância do estudo dos gestos enquanto parte dos valores fundamentais das sociedades. Consideramos expressiva a condenação de gestos exagerados, numa sociedade desejosa de um corpo civilizado. Recomendava-se às pessoas hábitos como os de conversar sem gesticular muito e caminhar "com gravidade, sem afetação ou excentricidade".

VEIGA, B.S. op. cit., verbete Civilidade, p. 310.

Sobre o estudo dos gestos em diversas épocas e sociedades, ver: BREMMER, Jan & ROODENBURG, H. (org). A Cultural History of Gesture. New York: Cornell University Press, 1991.

LANGAGES - Pratiques et Langages Gestuels. Paris: Librairie Marcel Didier, n. 10, juin 1968.

LE GOFF, J. O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 63 a 90.

RIVIERE, Jean Loup. Gesto. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. v. 11. (oral/ escrito, argumentação). p. 11 a 31.

2. O BOM SENSO. Ouro Preto. n. 330 a 338, ano IV, 16-jul-1855 a 13-ago-1855.

mesmo menino a fazer estrepolias sobre o arame, citado entre os equilibristas, era também o "menino-borracha" de sua companhia. A propaganda do "Circo Eqüestre e Gymnástico" apresentava João Borracha, "conhecido em todo o Império como um gênio de que o Brasil deve orgulhar-se". Noutra circo, as "meninas elásticas" causavam sensação.¹

Se os equilibristas apareciam divinamente humanos em suas ousadias aéreas, os contorcionistas aparecem nos limites de sua humanidade em direção à vida animal. Em suas mutações, aproximavam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres como lagartos e rãs, vistos, em geral, com repugnância e até mesmo superstição, como animais associados a práticas de feitiçaria - aparecem nos limites de sua humanidade em direção à vida animal. Mais uma vez, o público defrontava-se com um universo plenamente material, físico, corpóreo. As possibilidades do artista encontram-se no corpo. Mas note-se aqui que não há um corpo movimentando-se em direção a um alinhamento pré-determinado, em função do qual toda a musculatura, as articulações e ossos se mexem. É no movimento que se encontra todo o sentido da apresentação, sem que o artista se fixe em qualquer das posições alcançadas. Homem sapo/ vôo de Mercúrio / sino em deslocação, afinal, o que é ou quem é Wander? Será que o homem não é simplesmente um cágado contorcido ou simplesmente uma massa amorfa que se põe em movimento tão logo é libertada de uma

1. ESPECTACULO Público. Minas Gerais. Ouro Preto. n. 223, ano III, 29-abr-1863, p. 4.
CIRCO Equestre. O Constitucional. Ouro Preto. n. 103, ano III, 27-ago-1868, p. 4.
CIRCO Americano. Noticiador de Minas. Ouro Preto. n. 493, 05-out-1872, ano V, p. 3.

pequena caixa?

Se a ginástica a ser ensinada nos colégios e as práticas a serem aplicadas nos doentes ortopédicos visava um ideal de corpo estabelecido por parâmetros de eficiência, saúde e perfeição, o único parâmetro para os contorcionistas residia na criatividade sem fim. Os limites do corpo existiam para serem superados, posições aparentemente impossíveis eram as mais desejadas. Nada de corpos eretos, acabados, individuais, assépticos: o corpo a se contorcer evidencia as partes geralmente escondidas e comunicantes com o seu exterior,¹ como o ventre e o traseiro, principalmente se considerarmos a necessidade de roupas mais leves e mais ajustadas, próprias para facilitar esse tipo de movimentos. À medida que se desloca, esse corpo participa, em suas grotescas conformações, de mundos diversos, estreitando limites e quebrando barreiras comumente fixadas entre homens, animais e coisas. Poderíamos aqui englobar, em duas palavras, a chave para a compreensão das exhibições dos contorcionistas: criatividade e fluidez.

3-8-Pancadarias

As emoções da chegada de um circo numa cidade não se iniciavam somente com a abertura do primeiro espetáculo. Elas começavam ao primeiro boato da visita da companhia, aumentavam no momento em que as carroças trazendo os artistas e seus materiais apontavam no horizonte e, uma vez descarregadas, atraíam a curiosidade e os olhares insistentes dos cidadãos a se

1. Sobre a importância do ventre e do traseiro na vivência grotesca do corpo, ver:
BAKHTIN, M. op. cit.

concentrarem na montagem do circo.

Mas o dia do "cartaz" pontuava o clímax daquela tão ansiosa espera. Nesse evento, saía pela cidade a figura provavelmente mais simbólica do mundo circense: o palhaço, cujo passeio avassalador pelas ruas e pela praça abria o espetáculo.¹

Os palhaços tornavam-se, algumas vezes, extremamente populares, apesar de alguns comentários afirmarem que a meninada que "acompanhava o palhaço, inconsciente à deseducação que estava recebendo", pensava apenas "na entrada gratuita para o espetáculo à noite".² Se a sociedade se esforçava para educar suas crianças, disciplinando-as e civilizando-as, os palhaços atuavam como elementos deliciosamente deseducadores. Apesar disso, ou talvez exatamente por esse motivo, alcançavam popularidade e "seus ditos ficavam na boca do povo por longo tempo, constituindo sentenças".³ Benjamin de Oliveira - o menino nascido em Pará de Minas, em 1870 - filho de um liberto - o qual fugiu com o circo, tornando-se um dos mais famosos clowns de sua época - lembrava-

1. Sobre a história dos palhaços ver:

REMY, Tristan. Les Clowns. Paris: Bernard Grasset Éditeur, 1945.

Provavelmente, o palhaço é a figura mais explicitamente comprometida com a fantasia, em todo o circo: "le clown est seul à posséder le pouvoir illimité de création. Par sa volonté, il nous dépose dans un milieu fait à son image, énigmatique, coloré, insaisissable. A la réalité d'un monde sensible, le tapis-brosse, la banquette passée au carmin comme une bouche, el substitue la fiction, d'un monde de son invention".

REMY; t. op. cit., p. 12.

2. COSTA, Joaquim R. Conceição do Mato Dentro - fonte da saudade.

Belo Horizonte: Itatiaia-MEC, 1975. p. 104.

3. CABRAL, Henrique B. S. Ouro Preto. Belo Horizonte: s/e, 1969. p. 253.

se, já velho, como "naqueles tempos distantes, a palavra 'palhaço' tinha uma importância difícil de compreender hoje. Perguntava-se 'o palhaço é bom?' E se a resposta era favorável, a companhia estava em qualquer lugar".¹ Em torno dele, construíam-se várias lendas, como no caso de Augusto Duarte, o célebre artista que agitou as platéias mineiras na década de 80 e a quem se atribuía um passado triste, marcado por uma grande desilusão no amor. "Truão impagável, espirituoso", realizador das "mais hilariantes e bufas pantomimas", vivia, fora do palco, triste e desgostosamente.²

Juntamente com suas pilhérias, o palhaço trazia às ruas o início de uma outra vivência a ser experimentada nos espetáculos: a música. Muitas vezes, seus diálogos se mesclavam a cantorias tresloucadas, acompanhado pela bandinha de elementos da companhia, composta de piston, flautim, sax, baixo, bombo e pratos. A musicalidade presente na atuação do palhaço se estendia generosamente nas noites de espetáculos. Poucos momentos antes de seu início, a banda animava a entrada dos assistentes, "esfuziando os ares", enquanto "o bilheteiro não tinha mãos a medir". Após o acomodamento de todos, a banda entrava e dirigia-se ao coreto, "erguido por sobre a passagem do picadeiro para os bastidores". O espetáculo ia começar. Na abertura, flautins e pistons tocavam marchas triunfais para a chegada dos artistas: "o mestre, de cabelos frisados e de casaca enfeitada de medalhas,

1. ENTREVISTA. In: Abreu, Brício de. Esses Populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro: Editora R. Carneiro, 1963. p. 79 a 88.

2. ALVARENGA, Otávio J. Terra dos Coqueiros - reminiscências. Coqueiral: [s.ed], 1956. p. 132.
O palhaço Augusto Duarte pertencia ao Circo Sampaio.

saudava o público, empunhando o chicote; as artistas, em trajes de dançarinas, faziam piruetas; o homem da barra e o equilibrista do trapézio ostentavam a rija musculatura dos braços e das pernas através da roupa de meia; o palhaço, de cara tingida a vermelhão, fazia cômica reverência".¹

A execução de músicas não se limitava aos momentos iniciais. Durante todo o espetáculo, ela acompanhava os números, criando e reforçando emoções. Na apresentação dos difíceis saltos dos trapezistas, "quando toda a assistência se concentrava", a banda, "numa valsa lenta e meio à surdina, fazia o fundo sonoro". Fim do exercício, uma "marcha estilo galope" invadia o circo, enquanto saía o cavalo, correndo no picadeiro, seguido da "moça bonita" que o montava e realizava toda sorte de acrobacias, "arrancando aplausos e acendendo desejos nos corações dos moços e de alguns casados".² Os momentos mais tocantes seriam, muitas vezes, evocados juntamente com as sonoridades que os envolviam. Um menino, ao assistir à "dança do gigante", nunca mais se esqueceu da "música especial" executada naqueles "mágicos momentos".³

A música circense assumia um papel decisivo, ao explicitar a impossibilidade da expressão ou descrição dos gestos dos artistas através da linguagem falada. Diferentemente desta, a linguagem da gestualidade corpórea é muito específica em seu caráter tridimensional, cujos movimentos, realizados no espaço, aparecem em sua autonomia, numa mensagem cujo objetivo é ela mesma, sem

1. ALARICO. De Quando em Vez... A Folha. Barbacena, n. 48, 23-jul-1893, ano I.

2. COSTA, J. op. cit., p. 104.

3. ARNO, C. op. cit., p. 22.

remeter a nada que não a si própria, sem a intenção de criar associações.

Isso explica por que o memorialista acima citado não se atrevia a descrever a 'dança do gigante', mas conservava na lembrança a melodia que a acompanhava. A sonoridade, com suas amplitudes, frequências, alturas, durações e extensões, acompanhava a rotina dos artistas de circo e de sua gestualidade. Descrever os números através da linguagem fônica significaria a perda de toda a riqueza da tridimensionalidade dos corpos e seus gestos, que talvez somente pudessem ser acompanhados, na especificidade e no caráter não associativo e não representativo de seus signos, pela musicalidade.¹

A banda era apresentada à cidade pelo palhaço e, assim como ela, essa figura invadia o picadeiro durante os mais diversos momentos das apresentações. A cada troca de artistas e a cada intervalo, aparecia como um intruso, apoderando-se de um espaço inadvertidamente desocupado. Muitas vezes, exibia aptidões musicais. Cantava "espirituosas composições", lundús e chulas, "tocando violão com a mão canhota".² Em outros casos, entre um número e outro, entravam os palhaços a representar pequenas cenas

1. CRESSWELL, Robert. Volumes sonores et volumes gestuels dans un numero d'acrobatie. In: Langages. Paris: juin 1968, 10: 128 a 131.

2. COMPANHIA Equestre. Diário de Minas. Belo Horizonte, n. 178, 01-ago-1899, ano I, p. 2.

Ver também:

COMPANHIA Equestre. O Colombo. Campanha. n. 278, 02-abr-1881, ano VI, p. 3.

DIVERSÕES. Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, n. 195, 16-fev-1896, ano IV, p. 2.

SEYSSEL, Waldemar. Arrelia e o Circo. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 11.

cômicas e grotescas. Nesses entreatos, o "clown", "vestido de largas pantalonas, a cara esfarinhada de alvaiade e vermelhão e o cômico 'chapelinho' atirado sobre a orelha, no alto da 'sinagoga'", fazia piruetas ridículas e "espirrava larachas", levando o público "a babar-se de rir das pilhérias", já que estas encontravam-se "ao alcance das inteligências mais refratárias".¹ O descompromisso em relação a qualquer pretensão intelectual ou educativa deve aqui ser apontado: o riso não desejava educar. Como vimos, o palhaço deseducava as crianças, alucinadas pelo desfile do "cartaz" e levava as arquibancadas ao riso desmedido. As expressões encontradas nos jornais da época trazem a marca de um riso muito especial em seu caráter grotesco.² A pilhéria do palhaço é "grossa e chula". A platéia "ri gostosamente", "ri a bandeiradas despregadas", "baba-se de rir", contorce-se em "barrigadas de risos". O riso assume aqui um caráter festivo, invadindo tudo. Ri-se das roupas espalhafatosas e ridículas, dos

1. CIRCO. Tribuna do Povo. Uberaba. n. 61, 14-jun-1894, ano I, p.1.

Torna-se importante notar que o termo laracha além de significar gracejo, pode ser também sinônimo de impostura, embuste, logro.

2. A diferenciação feita por Baudelaire pode ajudar-nos nesse ponto: "o riso causado pelo grotesco possui em si algo de profundo, de axiomático e primitivo, que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pela comédia de costumes. Há entre esses dois risos, abstração feita da questão de utilidade, a mesma diferença que há entre a escola literária interessada e a escola da arte pela arte. Assim, o grotesco domina o cômico de uma altura proporcional." BAUDELAIRE, C. Da essência do riso, e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: Escritos sobre Arte. São Paulo: Imaginário-Edusp, 1991, p. 39.

As diferenciação entre a sátira e o riso grotesco feitas por Bakhtin também apontam para a especificidade do segundo.

BAKHTIN, M. op. cit...

Nos dois autores citados, o riso grotesco diferencia-se, basicamente, por seu caráter ambivalente.

gestos atrapalhados, dos ditos inesperados e de fácil sentido, das cantigas absurdas, da utilização invertida de coisas e de partes do corpo e de uma pancadaria sem fim a invadir o picadeiro. Os palhaços se esbofeteiam, atiram-se objetos, morrem e revivem, choram e riem, desafiando e relativizando a dor e os limites corporais. Sua atuação podia chegar a ultrapassar certos parâmetros socialmente preservados, como no caso ilustrado pelo versinho: "foi no circo o Padre Nosso/ em troça chula rezado / e se aqui afirmar posso/ lá estava um padre assentado".¹ A pilhéria atinge os espectadores, os outros artistas do circo e seus números e os próprios palhaços. Gestos e palavras desmistificam o caráter absoluto e intocável de instituições e valores: "o inspetor de polícia com medo, o escrivão ou juiz (cuja palavra absolve ou condena) gago e vestido como feiticeiro, o padre abraçando a noiva, o sacristão em transe, a cruz utilizada em mil e uma situações pouco piedosas".² Os momentos de sua apresentação condensavam de forma muito explícita os elementos grotescos de todo o conjunto do espetáculo, em que se vivia alegremente o perigo e seus desafios, a vida, a morte e a corporalidade. Talvez por isso fossem eles o alvo das eventuais acusações de imoralidade publicadas nos jornais, algumas vezes, durante as estadas das companhias nas cidades. O palhaço do "Circo Americano", para citar um exemplo, foi criticado por seu alheamento "ao cumprimento das conveniências sociais", sem saber "conciliar as graças e pilhérias com a moralidade

1.V.TUDO. O Resistente. São João Del Rei, n. 154, 11-ago-1898.

2.MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circo. In: Circo - Tradição e Arte..., p. 27.

pública".¹ Por outro lado, havia também a tendência à valorização dos artistas cuja atuação não ultrapassasse certos limites, como num elogio feito ao palhaço do "Circo Sul Americano", cujas "chistosas pilhérias e variado repertório de prosa e verso" revelavam "muito espírito e inteligência de par com a educação"²

O palhaço anunciava o circo, levando-o pela primeira vez às ruas da cidade, para depois aparecer como um intruso a roubar cada instante não preenchido entre os diversos números dos outros artistas. Compensando o caráter fugaz de suas aparições ao longo do espetáculo, cabia-lhes a parte final e apoteótica, o último quadro a encerrar cada apresentação e que assumia o caráter de despedida do circo por ocasião do último espetáculo, antes da partida para outras cidades.

A pantomima seguia o clima das cenas apresentadas nos entreatos, com muita pancadaria, barulho e humor grotesco, com "barricas acolchoadas e bexigas de boi".³ Na pantomima, a linguagem passava pelas músicas e pela gestualidade. Participavam, em geral, o palhaço e o diretor. O primeiro fazia gracejos e trapalhadas, irritando o elegante diretor, vestido com sua casaca, a ponto de levá-lo a empunhar tochas de fogo para tentar queimar-lhe o traseiro, ou a dar-lhe pancadas.⁴ Nesse diálogo sonoro e gestual, o corpo provocava ruídos, chocando-se sucessivamente com objetos, correndo, pulando, caindo e sendo

1. CIRCO Americano. O Noticiador de Minas. Ouro Preto, n. 499, 22-out-1872, ano V.

2. CIRCO. O Colombo. Campanha. n. 284, 02-jun-1881, ano VI, p. 4.

3. ALARICO. op. cit..

4. COSTA, J.R. op. cit., p. 104.

atingido por tapas e pancadas. As exclamações e gritos do palhaço, do diretor e da platéia ecoavam ruidosamente pelo espaço circular.

Mortalmente atingido e renascendo, sucessivamente, o bufão acompanhava a música executada entusiasticamente pela banda. A apresentação de "O Cendrillon ou a gata borralheira" prometia uma noite de "mosquitos por cordas e o diabo a quatro", com diversão garantida pelo "pândego clown Freitas". A apresentação fez o circo "transbordar de povo". A música realizava 47 mudanças a serem acompanhadas pelo saltimbanco.¹ Em "O Esqueleto ou o casamento de Arlequim", sucediam-se, animadamente, "músicas, bailados, transformações, apoteoses, etc., etc.". Os anúncios de "O Sargento Marcos Bombo ou o recrutamento na aldeia", anunciavam "grande movimento e enorme aparato ornados de música, dançados, manobras militares, sarilhos e pancadarias".²

Nesse grande final, o palhaço completava o ciclo da permanência do circo na cidade. Ali, as ruas haviam sido invadidas e transformadas por carroças repletas de estrangeiros fascinantes e animais maravilhosos, pelo erguimento da lona e das arquibancadas, pela propaganda espalhafatosa do "cartaz". Mas não apenas as ruas se transformavam. Nos lares, as mães temiam por seus filhos e pelos boatos de fuga, as crianças ficavam empolgadas com as perspectivas de diversão e com o desejo de seguir o "cartaz".

À noite, no circo, pulsavam ardentemente os desejos mais

1.O MOVIMENTO. Ouro Preto. n. 31 a 32, 22-ago e 29-ago-1889, ano I, p 1 e 2 .

2.A DERROCADADA. Ouro Preto. n. 126 e 127, 23-jun-1894 e 05-jul-1894, p. 2.

loucos e incontroláveis de homens e mulheres, casados e solteiros, impressionados com os corpos ágeis e musculosos em exibição através de malhas finas e sensuais, principalmente se comparadas ao vestuário pudico do século XIX.¹ O elogio da ilusão, da agressividade vivida alegremente pelo palhaço, a relatividade da dor e da morte, o descompromisso com valores morais - expresso na baixeza dos ditos e gestos do clown - e a criação de uma corporalidade viva e criativa tornavam o circo um local tentadoramente perigoso.

Quando o circo se desfazia, e as suas carroças se deixavam avistar cada vez mais distantes nos horizontes empoeirados das estradas mineiras, ficava para trás uma cidade ansiosa pela visita de outros nômades, que viessem transformar, mais uma vez, suas vidas, seu cotidiano, seu tempo, e despertar-lhe novos e diferentes sonhos e desejos.

II- LÁGRIMAS E SUSPIROS

3.9- Circos-Teatro

Os assíduos frequentadores de circos assistiram, entre fins do século XIX e os primeiros anos do século XX, a uma significativa transformação dos espetáculos circenses. Por volta de 1910, surgiu uma experiência a ser adotada por várias companhias - a do circo-teatro. A idéia inicial foi do palhaço Benjamim, o menino de Pará de Minas que fugira com o circo Sotero

1. MAURO, Frédéric. As Roupas. In: O Brasil no tempo de Dom Pedro II. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p. 41 a 44.

na década de 80.¹ Em 1910, Benjamim, o famoso palhaço do Circo Spinelli, enfrentava sérias dificuldades financeiras. A introdução de dramas, apresentados pelo pessoal da companhia como parte final dos espetáculos, tornou-se uma saída para esta e para muitas outras empresas circenses. Os numerosos repertórios constituíam-se, em geral, de dramalhões e comédias leves, representados com um aparato cênico tão espalhafatoso e exagerado quanto os enredos das histórias escolhidas. Muitas das peças resultavam de adaptações de romances folhetinescos de forte cunho melodramático. O espetáculo do circo, tal como era antes, passou a ocupar uma primeira parte do espetáculo, ficando a segunda reservada a peças como "O Filho Assassino", "Os Irmão Jogadores", "O Negro do Frade", "O Punhal de ouro", "A Princesa Cristal", "A Noiva do Sargento", e outras, com predominância de diálogos lacrimejantes entre o herói, galã apaixonado, e a mocinha ingênua, sempre lutando contra um vilão terrível a conspirar contra a plena realização de sua paixão. Para completar o quadro de personagens nunca faltava um molequinho cômico ou uma criada abelhuda quebrando o clima de suspense e emoção com suas piadas e comentários.²

Além de tentar atrair o escasso público (escassez crescentemente agravada com o início da Primeira Grande Guerra),

1. Ver item Fugas, capítulo I.

2. Ver:

ABREU, Brício de. Benjamim de Oliveira. In: Esses populares tão desconhecidos. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963, p. 79 a 88.

RUIZ, Roberto. op. cit., p. 29 a 49.

CAMARGO, Jaqueline de. Humor e Violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do IFCH/UNICAMP, 1988. p. 1 a 4. Tese (mestrado).

o circo-teatro procura simplificar apelos tais como a apresentação de animais, motivo de gastos enormes para as companhias, dados os custos de sua aquisição, alimentação e cuidados especiais. Nessa época, a exibição de animais ferozes tornou-se inviável para a maior parte das companhias.

Mas se a crise econômica pode ser uma das explicações dos problemas enfrentados pelo circo a partir do início do século, ela não é suficiente para entendermos o porquê deste fato, já que durante o século XIX existiram vários momentos difíceis, com carestia e empobrecimento da população, aos quais o circo resistiu bravamente. No início dos anos noventa, por exemplo, os cronistas de jornais comemoravam a chegada de companhias cuja alegria contagiante amenizaria as preocupações. Um deles planejava pedir "o adiantamento de dois meses de ordenado" para poder comparecer a todas as noites de espetáculo, pois se "em pequeno passava por baixo do pano", agora poderia "passar a perna no caixa de casa".¹ Na mesma época, outro jornal anunciava, como novidade da semana, "uma companhia de cavalinhos a fazer concorrência ao estômago". A entrada custava apenas dez tostões, quantia pequena, suficiente apenas para comprar um pouco de toucinho ou de feijão, mas que, dada a penúria geral, acabava pesando nos orçamentos familiares. Ainda assim, as pessoas não deixavam de encher o circo, mesmo "com o estômago batendo campainha". Havia mulheres, e "não só as do demi-monde", prontas a "vender ou pôr no prego os brincos e valores". Concluía o jornal dando vivas ao circo, anestésico das exigências do

1. ALARICO. De quando em vez... A Folha. Barbacena, n. 48, 23-jul-1893, ano I, p. 1.

estômago em corpos que passavam a ter somente olhos para acompanhar "as mil evoluções dos cavalos e artistas".¹

Entretanto, nos anos que antecedem imediatamente a passagem do século, duas novidades a que o público mineiro passaria a ter acesso - o fonógrafo e o cinema - contribuíram para diminuir o prestígio de espetáculos públicos tais como o circo e o teatro. O fonógrafo começou a circular em algumas cidades mineiras por volta de 1895. A "máquina falante", exibida com grande sensação, representava concorrência fortíssima. Em Ouro Preto, o francês Berris chegou à cidade exibindo sua máquina. Organizavam-se filas para audições de cinco minutos. No Curral Del Rei, a visita da máquina mágica também foi um sucesso.

As imagens em movimento começaram a invadir o dia-a-dia das populações mineiras por volta de 1888, quando um empresário viajante chegou a Diamantina com uma "lanterna mágica", aparelho rudimentar que despertou o fascínio de todos, ao ser exibido no Teatro Santa Isabel. Em 1898, as cidades mineiras passam a receber a visita do cinematógrafo, sedutor do público, "até mesmo em tradicionais redutos do teatro, como São João Del Rei e Diamantina".²

Nessas primeiras apresentações, o fonógrafo e o cinematógrafo não chegaram a representar uma ameaça fatal aos circos e aos teatros. Existiam poucos empresários possuidores

1.A Semana. Gazeta de Ouro Preto. Ouro Preto, n. 18, 04-maio-1890, ano I, p. 2.

2.AVILA, Affonso. O Teatro em Minas Gerais. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, 1978. p. 28.

dessas máquinas e as visitas acabavam sendo esporádicas.¹ Dessa forma, as companhias podiam contornar o problema através do simples cuidado de não visitar cidades simultaneamente com esses exibidores. Há notícias de alguns circos que chegaram a adquirir um cinematógrafo, logo nos primeiros anos do século XX, como o "Circo do Barbudo", presente em Abaeté em agosto de 1906, e armado na praça central. O circo possuía como único programa a exibição do cinematógrafo e os seis três integrantes limitavam-se a molhar a tela (ato indispensável na época), cuidar da iluminação e rodar a fita.²

Mas o estabelecimento de empresas fixas de cinema e mesmo a crescente sofisticação dos equipamentos - além do preço das fitas - dificultaria a adoção do cinematógrafo como parte do programa das companhias circenses para enfrentar o problema da concorrência representada pelo cinema. Se os circos-teatro conseguiram evitar a falência de várias companhias, os "circos-cinema" afiguraram-se rapidamente inviáveis. Paralelamente, os empresários de cinema ocuparam os espaços antes reservados aos espetáculos teatrais. Os antigos teatros, grande orgulho das cidades mineiras no século XIX, foram adaptados para servir somente à exibições cinematográficas, passando à categoria de cine-teatros. É o caso do Teatro Municipal de São João Del Rei, fundado em 1839 a partir de uma tradição teatral anterior à Independência, arrendado em 1908 a uma empresa cinematográfica.

1. LEÃO, I. Soares. Notas Históricas sobre Guanhães. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1967, p. 312.

2. OLIVEIRA, J. Alves. História de Abaeté, temperada com um pouco de sal e pimenta. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1976. p. 315.

Também o Teatro Santa Isabel, inaugurado em 1841, que deveria ser transferido para um novo prédio - pois o velho edifício havia sido transformado em penitenciária - simplesmente extinguiu-se. As novas instalações foram ocupadas pelo cinema, antes mesmo de efetuar-se a mudança.¹

A denominação cine-teatro assumia um aspecto quase irônico - pois de teatro nada havia além do nome - enquanto o circo-teatro conjugava, realmente, os dois tipos de espetáculos. Dividido em duas partes principais, o espetáculo circense não dispensava os números habituais de acrobacia, funambulismo, magia e mesmo a exibição de animais mais comuns e de mais fácil e barato sustento. Porém, a pantomima, parte final importantíssima nos espetáculos do século XIX, ganhou tempo e destaque, além de ocupar-se com a apresentação de textos melodramáticos, envolvendo um maior número de membros da companhia.

Destaca-se aqui um aspecto essencial dessa mutação do espetáculo circense: o circo não adotou todas as tendências dramáticas em voga no século XIX. Não havia apresentações do chamado "teatro de costumes" - as inúmeras peças de Martins Pena ter-se-iam constituído num repertório fácil e acessível - nem do "teatro realista" - defendido por autores de importância indiscutível como José de Alencar e Machado de Assis- ou mesmo do "teatro de revista", tão atraente aos espectadores, já nas últimas décadas do século XIX. Os textos apresentados possuíam uma linha explicitamente melodramática, com o clássico triângulo galã-mocinha-vilão. O mesmo melodrama amaldiçoado pelos críticos e amantes mais sofisticados do teatro foi justamente o estilo

1. AVILA, A. op. cit., p. 28 e 29.

retomado pelo circo, garantindo uma platéia fiel e constante, que derramava lágrimas e irrompia em aplausos e exclamações a cada nova emoção despertada, com um entusiasmo tão intenso quanto o das platéias do século XIX, vivido e manifestado a despeito do alerta dos críticos de não ser aquele o "bom" teatro.

3.10-Melodramas

A apresentação de um drama intitulado "Gabrina", em Ouro Preto, em meados da década de 60, despertou reações de impaciência e irritação na imprensa local. Bem recebido pela platéia na primeira apresentação, "Gabrina" reprisou-se com sucesso por ocasião de um benefício. Entretanto, se o público e o beneficiado se deram por satisfeitos, a crítica reclamava a importância dada ao drama pela companhia.

Se "Gabrina" não merecia, segundo o jornal, ter sido apresentada sequer uma vez, também lhe é recusada uma avaliação detalhada. O autor do artigo avisava, logo de início, nada ter a declarar sobre a peça, cujo enredo "desenvolve-se com dificuldade e com uma acumulação tal de incidentes que o espírito de espectador dificilmente concebe como pode tudo isso caber dentro de três atos". Drama da "escola antiga", abusava de meios cênicos com "combinações mecânicas e aparições inesperadas". Merecedora apenas de "recantos mais obscuros da estante", a peça podia chegar a produzir efeitos sobre as platéias, mas certamente desagradava "aos que desejam encontrar em tais composições uma idéia ou sentimento e não simplesmente estes 'golpes de teatro'",

satisfazendo os sentidos sem "atuarem sobre o espírito".¹ Assim, acusava-se o dramalhão de não ter a profundidade e o caráter moralizador e civilizador tão procurado por certas tendências dramáticas daqueles anos. Inverossímil e superficial, "Gabrina" surgia como apenas mais uma composição melodramática a ser excluída dos repertórios das companhias de teatro, na opinião do crítico daquele jornal.

Longe de figurar como um discurso isolado, tal condenação ampliava o rol de acusações e maldições dirigidas, na época, ao melodrama. Durante o decorrer da segunda metade do século XIX, esses ataques não diminuiriam, demonstrando a permanência desse tipo de peças nos repertórios das companhias. Duas décadas depois, outro jornal de Ouro Preto ocupava-se em combater o "velho dramalhão massudo e choramingas, absurdo e mentiroso, cheio de tiros e punhais e maldições fatídicas, com o vício sempre castigado no fim e a virtude sempre triunfante".² Absurdo e distante da realidade, não se apontava o melodrama como imoral. Pelo contrário, continha uma moralidade exagerada e estereotipada, marcada por um maniqueísmo quase grotesco, resultando na absoluta inverossimilhança e ineficácia de sua mensagem explicitamente inacreditável. O espalhafato do melodrama resultava na perda de qualquer compromisso com a moralidade. A platéia, a comemorar com aplausos e lágrimas emocionadas a derrota e o castigo do vilão mantinha-se perfeitamente consciente de "que há muito vício e muita ladroeira que morrem em magníficas

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto: n. 21, 24-jun-1866, ano I, p. 1.

2. NOTÍCIAS-Theatro. O Movimento. Ouro Preto, n. 19, 27-maio-1889, ano I, p. 2.

camas inglesas, confessadas e ungidas".¹

Indiferente à verossimilhança, o melodrama distanciava-se do "bom teatro", convincente nas lições morais, veiculadas na exibição equilibrada dos males sociais.

Apesar de todas as condenações, as companhias não acolhiam os conselhos dos críticos a abandonar tais apresentações. Percebe-se, numa avaliação dos repertórios da maioria dessas troupes, a inclusão abundante de textos melodramáticos e vários tipos de dramalhões.

Soa falso o discurso de outro crítico comemorando o fato de que, no último quartel do século XIX, os dramalhões, "que prendem os espectadores ao terror dos punhais, dos bacamartes, dos subterrâneos" ficassem cada vez mais "envoltos no pó dos arquivos". Restaria apenas apreciá-los como se fazia com os "monumentos antigos", por simples "honra ao passado". Segundo esse artigo, findara-se o tempo de entusiasmo da platéia ouro-pretana por peças como "O Homem da Máscara Negra", "A Nova Castro" ou "Pedro Sem".² Entretanto, os repertórios anunciados nos jornais por companhias de sucesso continuavam incluindo, com destaque, vários clássicos do melodrama, como "Trinta Anos ou a Vida de um Jogador", "A Graça de Deus", "A Cabana do Pai Tomás",

1. Ibidem.

2. THEATRO. O Diabinho. Ouro Preto, n.7, 24-ago-1888, ano V, p. 1 e 2.

"As Nódos de Sangue", " A Doida de Montmayor" e vários outros.¹ Certamente, as bilheterias não confirmavam a opinião da crítica.

É interessante a constatação do repúdio de setores mais intelectualizados ao melodrama. Se o teatro "realista" e "nacional" não resistiu ao sucesso do teatro de revista, sucumbindo vertiginosamente nas últimas décadas do século XIX,² o melodrama mantinha ainda sua capacidade de agradar, a ponto de restaurar, como vimos, nas primeiras décadas do século seguinte, o equilíbrio financeiro de várias companhias circenses. Mas afinal, o que é esse melodrama, simultaneamente apresentado como peça de museu obscura e esquecida e ativo perigo ameaçador à inteligência das platéias?

O surgimento do melodrama remonta à França em fins do século.

1. Para alguns exemplos, ver:

COMPANHIA Dramática. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 632, 08-maio-1876, ano IV, p. 3.

COMPANHIA Dramática. A Província de Minas. Ouro Preto. n. 206, 15-maio-1884, ano IV, p. 4.

ANNUNCIO. A Pátria Mineira. São João del Rei. n. 200, 04-maio-1892, ano IV, p. 4.

2. Já em 1877, o historiador e dramaturgo Moreira de Azevedo queixava-se: "acha-se entre nós decaída a arte dramática: não há artistas, nem escolas, nem estudo, nem gosto. Traduções informes, burlescas, de vaudevilles franceses, paródias sem nexos, sem enredo, sem merecimento e sem jogo cênico das óperas de Offembach, Hervé e Lecocq, mágicas extravagantes e absurdas, movimentos desordenados, pernas e braços nus, posições indecorosas, eis o que se vê na nossa cena; está pervertido o paladar do povo, e o teatro já não educa, nem moraliza, é a sala das gargalhadas, das indecências, da perversão e da futilidade(...). Essa decadência da cena brasileira há afungentado os escritores dramáticos, que julgam inútil escrever com seriedade para o palco, por isso, emudeceram os talentos e ficaram os rapsodos". citado por PAIXÃO, Mucio da. O teatro no Brasil. Brasília Editora, 1936. p. 529 e 530.

XVIII.¹ As primeiras apresentações de dramas desse estilo ocorreram nos palcos dos teatros de boulevard, em oposição ao gênero aristocrático dos teatros tradicionais. A denominação melodrama decorria da musicalidade das peças. Uma marcante música instrumental acompanhava o desenrolar da intriga, caracterizando as entradas e as saídas de cada personagem, os incidentes ocorridos, as cenas misteriosas e de tensão. Por vezes, encenavam-se alguns momentos de máxima emotividade e suspense sem a utilização de quaisquer diálogos, "como numa espécie de pantomima musical".² A expressividade musical explicitava-se nas caracterizações dos personagens: a flauta acompanhava a heroína sofredora, o contrabaixo anunciava o vilão assassino.

Define-se o melodrama sempre a partir de seu sensacionalismo e de seus exageros, vistos como elementos negativos, e fatais à qualidade das peças produzidas. O excesso inicia-se na caracterização dos personagens, intensamente bons e virtuosos ou maus e viciados, sem possibilidade de meio termo ou qualquer profundidade psicológica. Em geral, há quatro tipos básicos de personagens. Em primeiro lugar, o vilão, possuidor de uma maldade

1. Sobre o melodrama, ver:

BOIADZIEV, G.H. Et all. História do Teatro Europeu. Lisboa: Prelo, 1962, vol 2.

BORBA FILHO, H. História do Teatro. Rio de Janeiro: CEB, 1950.

D'AMICO, S. Historia del Teatro Universal. Buenos Aires: Losada, 1955.

NICOLL, A. Historia del Teatro Mundial. Madrid: Aguilar, 1964.

POUGIN, A. Dictionnaire du Théâtre. Paris: Librairie Alcide Picard et Kaan, 1884.

TIEGHEM, P. História da Literatura Francesa. Lisboa: Estudios Cor, 1955.

VINCENT-BUFFAUL, Anne. História das Lágrimas. São Paulo, Paz e Terra, 1988.

GRAMSCI, Antonio. O Gosto Melodramático. In: Obras Escolhidas. São Paulo, Martins Fontes, 1978. p. 370 e seguintes.

2. BOIADZIEV, G.H. op. cit., p. 574.

intensa e de uma série de vícios , muitas vezes encarnado por um príncipe cruel e sanguinário ou por um chefe militar. A heroína, fosse ela uma princesa ou plebéia, aparecia sempre como uma segunda figura, bela e extremamente virtuosa. Em terceiro lugar, o jovem e destemido amado da mocinha, a quem cabia defendê-la da maldade do vilão, salvando-a e concretizando a paixão entre os dois, não sem antes dar ao tirânico perseguidor uma vingança exemplar. Sendo esta a intriga básica dos melodramas, os enredos variavam quanto às condições sociais dos personagens e às circunstâncias a serem enfrentadas nessa luta entre o bem e o mal. Mas havia uma quarta personagem, em geral pouco considerada pelos comentadores do melodrama: o "niais" ou tolo, invasor do palco nos momentos de maior dramaticidade e lacrimejar da platéia, atuando de forma a levá-la a explodir em risos em meio às lágrimas.

Se os personagens são exagerados, o excesso não se resume neles, mas estende-se a todos os elementos do melodrama. A ação é saturada de emoções, com grandes golpes repentinos, reviravoltas inesperadas, raptos, duelos, combates, incêndios, crimes, revelações imprevistas e descobertas impressionantes responsáveis por uma constante reviravolta dos acontecimentos. A intriga assume caminhos tão tortuosos a ponto de tornar necessário apresentar aos espectadores uma imensa quantidade de informações a partir de relatos presentes em monólogos dos personagens ou mesmo pela leitura, em voz alta, de uma carta esclarecedora da emaranhada situação. A partir desses recursos, o acaso passa a ser decisivo, pois muitos lances são desencadeados pela leitura de uma carta roubada ou por uma conversa secreta ouvida por

detrás de portas.

Os cenários também acompanhavam a tônica de descomedimento: as ações passam-se em locais profundamente cercados de mistério, como bosques e florestas virgens, castelos em ruínas, grutas e esconderijos de bandoleiros. A dramaticidade invadia as montagens com a construção de pontes, escadarias e rochas, com cenas de tempestades no mar - com a devida presença de navios no palco - e inundações arrasadoras. Além dos cenários, outros efeitos cênicos acentuavam a grande movimentação da intriga, como balés, cenas de duelos e de batalhas.

Os críticos do século XIX rejeitaram crescentemente o melodrama com o decorrer dos anos, zombando dos espectadores simpáticos ao estilo, apontados como ignorantes. Os autores cujas obras trouxessem a marca de elementos melodramáticos arriscavam-se à rejeição pela opinião "cult".¹

Esta visão não mudou entre os comentadores da literatura dramática e da história do teatro, em períodos posteriores. A crítica do século XX é praticamente unânime numa avaliação totalmente negativa do melodrama. É verdade que uma interpretação marxista chega a identificar uma "origem revolucionária" para o estilo melodramático, ao surgir em ambiente burguês, nos primeiros anos após a Revolução Francesa, servindo como canal de combate à tirania e ao clero, além da propagação de ideais de igualdade entre os três Estados e de justiça social.² Mesmo nos primeiros anos do século XIX, o melodrama ainda apresentaria esses matizes, despertando a crítica de um folheto de 1813,

1. VINCENT-BUFFAULT, Anne. op. cit., p. 290 e 291.

2. Ibidem, p. 571 e 572.

intitulado "Sobre o Estado Atual dos Teatros Parisienses", que via naquele tipo de peças uma "escola de desobediência", acostumando os espectadores ao pensamento da naturalidade do castigo dos tiranos, em suas cenas de "reis destronados, príncipes expulsos, revoltosos, mulheres adúlteras e jovens seduzidas".¹ Entretanto, ao longo dos anos, o melodrama se tornaria, segundo essa visão marxista, reacionário e conformista, assumindo a função de distrair as massas dos ideais da luta de classes e de uma "verdadeira" transformação social. Ainda na vertente de análise marxista, não poderíamos deixar de lembrar que uma das principais preocupações do importante pensador italiano Antonio Gramsci dirigia-se à descoberta de como combater o gosto melodramático entre o povo. Segundo ele, esse tipo de manifestação artística possuía todos os elementos para entreter as massas e "proporcionar um narcótico que enfrqueça a sensação do mal", impedindo a organização revolucionária das massas.²

No mais, o melodrama é sempre atacado como mensageiro de um otimismo imobilizante e de um conformismo paralisador. O maniqueísmo das personagens, muito boas ou más, a fé no triunfo da verdade e do bem e a falta de profundidade e de verossimilhança da intriga são os mais constantes alvos dessa condenação. Além da possibilidade revolucionária em seus primeiros anos, apontada pelos marxistas, um único comentário positivo é, às vezes, lembrado pelos comentaristas: o de romper com os rígidos moldes do classicismo, preparando o caminho para

1. Folheto citado por BOIADZHIEV, G.H. op. cit., p. 572.

2. GRAMSCI, Antonio. op. cit., p. 380.

a explosão romântica. ¹ Assim, o melodrama nunca foi visto em sua especificidade, mas sempre em função de seu papel numa "história do teatro" posterior. Seu único mérito é, portanto, "preparar" algo além de si próprio. Avaliado a partir de determinadas visões de revolução e de outros estilos dramáticos diferentes, o melodrama é lembrado ainda pelo incômodo gerado por seu sucesso, pela emoção despertada em platéias recalcitrantes em não ascender a um gosto teatral considerado satisfatório ou "consciente". Objeto de escárnio dos críticos do século XIX (especialmente a partir de sua segunda metade) e de desprezo pelos estudiosos do século XX, o melodrama figurou sempre em um nível inferior.²

Entretanto, nesse afã de reforçar repetidamente as críticas ao melodrama, muito se perdeu pela falta de atenção a alguns aspectos das peças e mesmo da dinâmica entre o palco e a platéia.

Em primeiro lugar, o maniqueísmo intenso merece algumas considerações. Alguns autores destacam a extrema superficialidade na construção das personagens como fonte de contradições.³ O herói, por exemplo, encarna a coragem, a bondade e a ousadia, contrapondo-se ao vilão covarde, mau e medroso. Entretanto, em seu papel de pôr um fim à perseguição desse último contra a heroína, chega a ser cruel em sua vingança exemplar: não há aqui

1.ver:

NICOLL. op. cit., p. 389.

D'AMICO. op. cit., p. 100.

2.A rejeição ao melodrama entre os comentaristas contemporâneos está intimamente ligada à recusa da cultura de massas como um todo. Sobre os argumentos fundamentadores de tal posicionamento, ver o apanhado feito por:

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 33 a 68.

3.NICOLL. op. cit.. p. 244.

lugar para o perdão, mas sim o predomínio da desforra implacável em função de todos os males causados.¹ Esse herói emociona a platéia pelos signos emitidos. Diferente do homem comum a viver "numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia", ele se afirma como um super-homem desafiador da ordem vigente para agir vingativamente e mesmo violentamente, segundo suas próprias leis. Encarna, assim, "as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer".² Impõe-se a questão da impossibilidade de pensar nas apresentações dos dramas melodramáticos sem considerar justamente o que se desejou superar ou impedir através de todos os ataques a esse estilo dramático, ou seja, o fascínio, os sonhos, desejos e emoções despertados pelo espetáculo.

Em segundo lugar, é curioso que uma das quatro figuras-chave do melodrama - o "niais" - seja objeto de pouquíssimas reflexões. Como vimos, o "niais" invade a cena nos momentos mais dramáticos e tensos. A platéia chorosa não resistia às suas investidas, misturando risos e lágrimas. Em meio às emoções trágicas desencadeadas pelo exagero da ação, dos cenários, da música e das frases de efeito, o "niais" surgia com seus comentários triviais, ordinários, baixos e, por que não dizer, grotescos, ao relativizar tudo. O riso rebaixava a virtude excessiva dos heróis e a maldade sem fim do vilão, o exagero das frases, a seriedade das ações e o clima de dramalhão. A interrupção da

1. Ver a interessante análise sobre Rodolfo, a personagem do folhetim melodramático "Os Mistérios de Paris": ECO, Umberto. op. cit., p. 190 e seguintes.

2. ECO, Umberto. op. cit., p. 246.

trama sensacionalista por cenas cômicas assumia um aspecto grotesco.¹ Isso talvez explique a contradição entre as críticas ao melodrama que o acusam de não educar nem moralizar adequadamente mas apenas alienar, e aquelas que combatem o seu moralismo excessivo. A redundância aí presente impedia a eficácia de qualquer intenção pedagógica: ele serve apenas à diversão pura e simples, ao rir e chorar intensos, à convivência entre o banal e os ideais mais elevados, à ameaça dos limites entre o superficial e o profundo. Realmente não há profundidade no melodrama: tudo é aparência. Não há sentido único ou linear: tudo é imprevisibilidade. O castigo do vilão, obviamente, é inexorável, mas seu alcance depende de acasos, coincidências, fatos inexplicáveis, inesperados e até mesmo impossíveis. A extrema moralidade é alvo dos comentários imbecis do "niais", trazendo à superfície tudo o que pudesse escapar para um nível pretensamente profundo.

Aqui poderíamos pensar não apenas nos escritores dos melodramas, mas numa platéia atenta aos enredos mais absurdos, em que qualquer intenção moralizadora acabava fadada ao fracasso. O bem e o mal, claramente divididos entre as personagens (com excessão do "niais"), misturavam-se aqui, entre as lágrimas e os risos dos espectadores.²

1. O "niais" não é o único a veicular o riso no melodrama: "Todos os ímpios de melodrama malditos, danados, fatalmente marcados por um ricto que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso".

BAUDELAIRE, C. op. cit. p. 33.

2. Ver o relato de uma apresentação melodramática realizada na França, em 1833, na qual "a peça, que deveria provocar indignação e choro, torna-se um sucesso de riso".

VINCENT-BUFFAULT, A. op. cit., p. 285.

3.11-Sentidos

Relacionar as peças apresentadas pelas companhias teatrais em Minas Gerais, durante o século XIX, é constatar a intensa frequência da apresentação de melodramas. Na verdade, a maioria deles não era de autoria dos "clássicos" do gênero, os franceses Guilbert de Pixérécourt, Victor Ducange e Caignez. Havia um grande número de peças marcadas por sensíveis elementos melodramáticos, mas variáveis em relação ao esquema inicial, com seus três atos e suas quatro personagens básicas. Apresentavam-se, com grande sucesso, os chamados "dramas sacros", "dramas fantásticos" e mesmo "sacro-fantásticos", "dramas militares", "históricos" e outros que anunciavam um espetáculo de "grande aparato". Apesar das diferenças, esses dramalhões tinham um apelo em comum, delineador de um forte elemento melodramático. Todos poderiam ser chamados, sem nenhum exagero, de espetáculos dos sentidos, nos quais se estimulava o público, já nos anúncios publicados nos jornais, com promessas e montagens de cenários aparatosos, vestuários luxuosos e exóticos, grande movimento e ação complicada. Assim, o espetáculo dispunha-se à satisfação dos sentidos, com um visual carregado, colorido e variado, além da constante presença musical, objeto de um destaque tão marcante quanto qualquer outro elemento cênico.

Os anúncios prometiam espetáculos "soberbos", "magníficos", "aparatosos", "estrondosos". Os detalhes dados sobre a função e mesmo a expressividade dos títulos dados a cada ato dos dramas funcionavam como elementos excitantes. O anúncio de "A Graça de Deus", do escritor francês Adolphe Dennery, alardeava um

"magnífico drama em cinco atos, todo ornado de música e vestido a caráter". Os títulos dos atos deixavam entrever a estrutura básica do enredo, decorrido em uma viagem e agitado por acontecimentos inesperados: a benção e a partida, o encontro em Paris, a surpresa, a loucura, o regresso a Sabóia.¹ As montagens de "A Escrava Andréia", de autor não mencionado, levavam aos espectadores "cinco atos ornados de coros e de muito efeito", com perspectivas de intensa movimentação, heroísmo, aventura e efeitos milagrosos. A cena, transcorrida num lugar distante e de nome sonoro - Guadalupe - envolvia um herói insubordinado, um pirata, duelos e combates e a "mão de Deus", título do último ato.²

A necessidade de aparato fazia com que esses espetáculos acabassem tornando-se dispendiosos para as companhias, evidenciando mais claramente seu sucesso de bilheteria, a ponto de recompensar o investimento inicial. Para o completo desempenho de "O Homem da Máscara Negra", do escritor português Mendes Leal, um grupo de amadores de Campanha mandou fazer "vistas novas e vestimentas apropriadas, visto ser o drama de escola antiga". As despesas elevadas seriam recompensadas pela "concorrência" do público. Detalhava-se a decoração do cenário : no primeiro ato, "O Mosteiro", havia a vista, novíssima, de uma praça; no segundo,

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 126, 18-set-1873, ano I, p.3.

Ver também:

A Província de Minas. Ouro Preto, 15-maio-1884.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 223, 18-mar-1874, ano I. p. 4.

Ver também:

Diário de Minas. Ouro Preto, 06-fev-1868 e 14-out-1874;
Minas Gerais. Ouro Preto, 30-dez-1862 e 18-mar-1863.

"As Duas Rivais", avistar-se-ia uma riquíssima sala no palácio do Conde; o terceiro, "A Voz do Túmulo", passava-se no claustro do Convento da Trindade; no quarto ato, "A Sentença", a cena seria na sala do julgamento; por último, no quinto ato, "Quem Poderá Salvá-la?", os espectadores assistiriam a um impossível resgate na prisão. Tudo isso para que o público se deliciasse com um drama de "situações românticas, de lances inesperados, de transições emocionantes, de frases arrebatadoras, de ação violenta e de linguagem quinhentista".¹

Nos cenários, feitos "a capricho", o exagero se destacava. Mencionava-se o caráter excessivo das despesas como garantia de satisfação, como em "O Amor e o Diabo", drama fantástico que custara ao diretor da companhia Brandão uma "despesa enorme", possuindo um perfeito acabamento.² Outro "drama fantástico", "O Anjo da Meia Noite", fez enorme sucesso, principalmente pelo fato de as empresas não pouparem esforços "na montagem do drama, aparatosamente encenado, de vestuário luxuoso, completamente novo, todo feito a capricho",³ além da presença, no palco, de maquinários complicados. No "drama marítimo" intitulado "A

1. THEATRO. O Colombo. Campanha. n. 24, 14-jun-1874, ano II, p. 3.

THEATRO. Diário de Minas. Belo Horizonte, n. 75, 04-fev-1900, ano II, p. 3.

Ver também:

Minas Gerais. Ouro Preto, 06-mar-1863/ 11-mar-1863

O Diabinho. Ouro Preto, 24-ago-1888.

2. THEATRO. O Movimento. Ouro Preto, n. 39, 26-out-1889, ano I, p. 2.

3. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 209, 08-maio-1876, ano V, p. 2.

Ver também:

A Pátria Mineira. São João Del Rei, 05-out-1893.

A Província de Minas. Ouro Preto, 15-maio-1884.

Revolta no Mar", a empresa prometia a encenação de músicas e bailados, acompanhados de "grandiosos lances, explosões e naufrágios" em todos os cinco atos (A Despedida, A Esperança, A Notícia que Mata, A Queimada Viva e O Barco Vingador).¹ Em "A Probidade", montou-se, no palco, "um navio que se move e luta com as tormentas em alto mar".² A apresentação de "As Ruínas de Hermastein ou a Assembléia dos Condes Livres", do escritor L.A. Burgain, garantia aos espectadores total visibilidade em momentos emocionantes e de grande ação, como os do enterro do filho do Conde de Falkemberg e o incêndio do castelo do mesmo".³ "Hariodan, o Barba-Roxa", melodrama militar, levaria à cena uma emocionante luta entre os espanhóis e os turcos.⁴

Mas talvez fossem os cenários dos chamados "dramas sacros" os que mais se destacassem. O aplaudido "Milagres de Santo Antônio" trazia "visualidades, transformações, mutações, maquinismos, etc, tudo feito a capricho". Ao ser apresentado em

1. THEATRO. Jornal do Povo. Belo Horizonte, n. 19, 24-dez-1899, ano I, p. 3.

2. ANNUNCIO. A Actualidade. Ouro Preto. n. 81, 11-set-1878, ano I, n. 81, p. 4.

É interessante notar que esse drama, de autoria do português César de Lacerda, foi criticado por Machado de Assis, que o acusou de falta de valor literário e de possuir monólogos tediosos. Apesar disso, para surpresa do crítico, caiu no gosto do público do Rio, que o aplaudia repetidamente.

MACHADO DE ASSIS. Crítica Teatral. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1970. p. 60 e 61, (16-out-1859).

O Minas Gerais, Ouro Preto, n.1, 27-nov-1863, ano III, ao anunciar esse drama, ressaltava seu sucesso nos teatros da Corte, onde ele havia sido levado à cena. "cento e tantas vezes".

3. THEATRO. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 255, 05-nov-1859, ano III, p. 4.

4. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 240, 18-abr-1874, ano I, p. 3.

Diamantina, com o teatro repleto, o público impressionou-se com a "iluminação, a artística disposição das vistas, os fogos de artifício, os milagres bem representados e a música excelente".¹ Os dramas traziam cenas apoteóticas e muitos efeitos eram obtidos com o uso de refletores de metal, tornando "o efeito ótico e a iluminação mais perfeitos",² como ocorreu com "A Virgem Martir de Santarém", escrita pelo mineiro Severiano Nunes Cardoso de Resende. Ornado de cantos e apresentando como personagens frades, demônios, "camponeses, virgens e anjinhos", trazia uma vista do mar "onde flutuava uma barca da qual a virgem subiria cercada de anjinhos". Nesse mesmo momento, Lúçifer aparecia sobre um penhasco, sendo subjugado pelo anjo Gabriel, portador de uma espada de fogo.³

Torna-se difícil não relacionar esse tipo de apresentação com os espetáculos dos prestidigitadores, dirigidos, como vimos, ao mesmo público mineiro. Estão aqui presentes o elogio da ilusão e do impossível, os efeitos impressionantes, a sensação do inesperado e do maravilhoso. O dramalhão "O Remorso Vivo", um grande sucesso de público, um verdadeiro "assombro teatral",

1. THEATRO. A Actualidade. Ouro Preto, n. 115, 22-out-1878, ano I, p. 4.

THEATRO. A Propaganda. Diamantina. n. 06, 04-ago-1888, ano I, p. 3.

Ver também:

O Resistente. São João del Rei, 05-ago-1897.

Diário de Minas. Ouro Preto, 13-out-1877.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, 07-jun-1876, ano IV, p. 3 e 4.

3. ANUNCIOS. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 647, 20-maio-1876, ano IV, p. 4.

Ver também:

A Província de Minas. Ouro Preto, 15-out-1882.

incluía números de "visualidades e transformações".¹ No drama mágico "Os Talismãs do Amor", a personagem a interferir no triângulo amoroso dos dois jovens enamorados e do vilão perseguidor é um feiticeiro, habitante das montanhas, possuidor dos talismãs do amor e de uma varinha mágica capaz de produzir transformações, aparições e desaparecimentos. Como os outros, esse dramalhão entremeava-se " de lindos trechos de música(...), dispondo de belos cenários, luxuoso guarda roupa e atraentes bailados".²

Os apelos à percepção visual e auditiva dos espectadores, através de toda gama de sonoridades, efeitos óticos, luzes, cenários e aparatos, além de roupas e corpos a bailarem pelo palco, faziam do dramalhão um espetáculo dos sentidos e da emoção. Já que a trama tinha seu final previsível, os assistentes não precisavam esforçar-se pela inteligência, mas simplesmente deixar-se levar pelo prazer das cores, formas e sons, desses signos desencadeadores de uma emotividade intensa.

Como no melodrama francês "clássico", esses dramalhões misturavam sensações. O famoso "Pedro Sem, que já teve e agora já não tem", de Burgain, conta a triste ruína de seu protagonista,

1. ANNUNCIOS. Jornal do Povo. Belo Horizonte. n. 15, 20-dez-1899, ano I, p. 3.

Ver também:

A Actualidade. Ouro Preto, 13-nov-1878. / A Pátria Mineira. São João del Rei, 04-maio-1893. / A Província de Minas. Ouro Preto, 15-maio-1884. / Diário de Minas. Ouro Preto, 20-dez-1899. / O Dilúculo. Ouro Preto, 14-dez-1896 / Gazeta de Ouro Fino. 09-18-1896. / Jornal do Comércio. Juiz de Fora, 25-set-1897. / Jornal do Povo. Belo Horizonte, 02-dez-1899. / O Município. São João Nepomuceno, 18-nov-1897. / O Prateano, São Domingos do Prata, 27-jan-1895. / O Resistente. São João del Rei, 05-ago-1897.

2. THEATRO. Cidade Diamantina. n. 71, 14-mar-1899, ano X, p.2.

misturando à dramaticidade da intriga "cenas hilariantes e até cômicas", além de "conversas fiadas".¹ A "Revolta no Mar" trazia uma excitante cena de naufrágio e combinava "finos lances dramáticos e cenas de irresistível cômico", provocando "francas gargalhadas e palmas da platéia".²

Envolvidos pelos apelos do palco, os espectadores não precisavam apelar à razão para compreender os dramalhões. Antes, o uso excessivo de tal faculdade, nesses momentos, levaria à rejeição de tão absurdas tramas. Como vimos anteriormente, o melodrama assumia, muitas vezes, aspectos de pantomima musical, dispensando a verbalização. Despreocupado com a qualidade literária, o dramalhão oitocentista investia em outras falas, dirigidas às emoções e aos sentidos.

3.12-Movimentações

Se o melodrama investia nos apelos visuais e sonoros dirigidos ao público, nem por isso deixava de valer-se de imensos monólogos ou mesmo leituras de cartas a fim de esclarecer situações intrincadas. Recorria-se portanto, frequentemente, às palavras. Mas algumas delas excederiam o seu simples valor textual. Observar os títulos das peças e seus atos e as localidades em que as ações se passavam é deparar-se com palavras

1. HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. O Teatro no Brasil sob D. Pedro II. Porto Alegre: UFRGS, 1979. p. 47 e 48.

Consultar:

Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, 15-nov-1858 e 09-dez-1858./ O Constitucional. Ouro Preto, 17-jul-1868./ O Colombo. Campanha. 07-set-1873./ O Diabinho. Ouro Preto, 24-ago-1888./ A Província de Minas. Ouro Preto, 15-maio-1884.

2. ESPECTACULOS. Jornal do Povo. Belo Horizonte, n. 20, 26-dez-1899, ano I, p. 1.

sonoras e mesmo misteriosas, desconhecidas no vocabulário da língua portuguesa e provavelmente pronunciadas de forma incorreta pelos artistas ou pelo público mineiro da época. Assim, se o clima de mistério e suspense percorria cenários e vestuários exóticos, também se fazia presente em palavras que remetiam a mundos desconhecidos, como as "ruínas de Hermastein", o "Conde de Falkemberg", "Hariodán, o barba roxa", "o cavaleiro de Alcacer-Quibir", "La pey rouse", "Pelágio, o libertador de Jipon", "os salteadores de Falperra", "a doida de Montmayor", "Surcouf, o corsário". Tais palavras remetiam a lugares e a pessoas de forma livremente sugestiva, com um significado que podia exceder o literal, dado o seu exotismo. ¹ Não se desejava situar geograficamente esses lugares, nem racionalizar o sentido dos termos. O prazer residia na pronúncia e mesmo na audição de tão diferentes sonoridades lingüísticas.

Se tais extravagâncias verbais não ocorriam em todos os dramalhões, um outro fator pode ser apontado como sempre frequente: a ação nunca se passava em período contemporâneo, nem em localidades próximas ao público mineiro. São sempre lugares distantes, em outros países e continentes, terras desconhecidas e estrangeiras, com outras línguas, costumes diversos e curiosos, pessoas esdrúxulas e culturalmente diferentes. Aqui não havia

1. Poderíamos remeter ao herói de "A la recherche du temps perdu" de M. Proust, que atribuíra à Sra. de Guermantes, antes de conhecê-la, todo o segredo de seu nome. Ela lhe aparecia de forma mágica, "como em um poente, na luz alaranjada que emana desta sílaba- antes". citado por:

DELEUZE, G. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, p. 28.

Um comentário publicado na Província de Minas. Ouro Preto, n. 219, 15-maio-1884, ano V, p. 1, também mostra o fascínio despertado pelas palavras: "para hoje anuncia-se "O Amor Filial ou Os Salteadores de Falperra", que, pelo nome, promete..."

qualquer eco da obsessão nacionalista, tão marcante no século XIX. O nacional, o próximo, o conhecido não interessavam nem aguçavam a curiosidade dos espectadores, que consagravam, com sua presença e aplausos, os dramalhões apresentados pelas companhias. Isso não quer dizer que houvesse algum rigor nas caracterizações geográficas ou históricas apresentadas. As montagens acabavam aproveitando diferentes cenários e roupas para peças diferentes e os incidentes, as confusões da ação e as paixões arrebatadoras acabavam se sobrepondo e tornando supérfluas quaisquer intenções de precisão. Assim, a ação de "Pedro Sem, que já teve e agora não tem" passava-se no Porto e durante o reinado de D. José I, podendo, entretanto, situar-se "em qualquer outro lugar e época, tão desvinculada que é a peça das amarras do tempo e do espaço". Em "Três Amores ou o Governador de Braga", também de autoria de Burgain, a ação se passava em Braga, em 1365, mas apresentava um Portugal "mais de imaginação que de realidade". Em "Luís de Camões", Burgain lançou mão de alguns dados históricos, simplesmente compondo um pano de fundo para o suposto romance entre o herói da peça e Catarina de Ataíde.¹

Algumas montagens dispunham-se a excitar ainda mais a imaginação do público com apresentações de tom "folclórico". "O Filho da Noite" dedicava o seu terceiro ato aos "costumes de Nápoles", um dos locais por onde se desenrolava sua complicada

1. HESSEL, L. & RAEDERS, G. op. cit., p. 46 a 51.

Sobre o drama "Luís de Camões", consultar ainda: O Bom Senso. Ouro Preto, 06-set-1855; Diário de Minas. Ouro Preto, 14-dez-1867, 28-dez-1867 e 30-out-1874; Minas Gerais. Ouro Preto, 19-ago-1863.

trama.¹ A "Revolta no Mar" prometia cinco atos ornados de músicas e danças populares D'Ouro. "La pey rouse" encenava um naufrágio na "ilha oceania do sul".²

Tudo aqui parece servir ao movimento. Ao mesmo tempo em que a superficialidade e a aparência predominam no dramalhão, tudo pode ser diferente do que parece. As reviravoltas e os incidentes vão desenrolando inúmeros mistérios em cada pessoa, cada objeto, cada situação, como um prestidigitador a retirar, sucessivamente, lenços coloridos de sua cartola ou de sua varinha. Nessa movimentação intensa e incessante, os dramalhões chamados de "históricos" assumiam um grande destaque.

Os dramas históricos garantiam, de início, um cenário ambientado em lugares distantes abertos à imaginação e à curiosidade dos olhares vindos da platéia. Além dos cenários, os vestuários seriam, a rigor, extravagantes e incomuns, já que as intrigas se passavam em séculos anteriores. A peça "Álvaro da Cunha ou O Cavalheiro de Alcacer-Quibir" iniciava sua trama no dia em que D. Sebastião, de Portugal, partia para a África e seu reino já se achava sob o domínio de Castela. A partir daí, os títulos dos atos anunciavam a revelação de um segredo, os projetos de um casamento, um encontro inesperado e a punição de um crime. O comentário publicado no jornal dizia preferir não esboçar o enredo da peça, adiantando somente ser ele "de tal modo truncado e tantas as complicações e dificuldades que a cada passo se apresentam, que só ao final da última cena...". As reticências

1. THEATRO. Jornal do Povo. Belo Horizonte, n. 16, 21-dez-1899, ano I, p. 3.

2. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, 04-jun-1873.

deixavam explicitada a surpresa reservada ao final, mesmo com a garantia do desenlace feliz, comum aos dramalhões. Esse "aparatoso drama em cinco atos" acenava com a promessa de que todos os atores apareceriam "vestidos a caráter".¹

Através do melodrama histórico, torna-se claro que, além de ser um elogio dos sentidos, o dramalhão do século XIX é também um louvor ao movimento e à ação. O enredo é rebuscado, carregado, intensamente turbilhonar. Tudo aparece inesperada e imprevisivelmente, algumas horas de enredo levam o espectador à vivência de muitos anos, à visita a muitos lugares, a experimentar variadas situações. Muitas vezes, os personagens percorrem, entre uma despedida e um retorno, uma série de regiões e aventuras, como em "Fernão Telles ou a Primeira Expedição Ceuta".² Nos motivos históricos, sempre recuperados através de um livre exercício da imaginação, predominava a fantasia descomprometida e não rigorosa. Em geral, os momentos preferidos nessa recuperação eram aqueles de grandes e decisivas batalhas, revoltas e revoluções, como "O Terror de 1793", "A Tomada da Bastilha", "Os Abrasadores ou a Revolução de Paris" e tantos outros, em que o tipo de acontecimentos enfocados favorecia a intensidade da ação.

A exaltação do movimento assume uma concepção especial do ser. Após o início da apresentação, o espectador, assentado em sua cadeira, deveria estar preparado para tudo. Cada personagem

1. THEATRO. Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, n. 243, 05-maio-1859, ano III, p. 4.

THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 161, 07-nov-1863, ano I, p. 4.

2. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto, 19-dez-1862.

podia revelar, repentinamente, uma faceta oculta que transformaria totalmente seu papel na intriga. Um objeto podia aparecer - como uma carta ou um sinal denunciador de algo - e transtornar tudo. Tudo podia ser embaralhado, as situações mais fixas tinham seus limites deslocados. Papéis familiares poderiam ser alterados: pessoas criadas como irmãos descobriam não sê-lo, filhos conheciam seus verdadeiros pais, personagens misteriosas revelavam sua identidade de parentes, etc. Papéis sociais muito rígidos também se viam ameaçados: poderosos tiranos eram depostos, heranças recebidas enriqueciam miseráveis, origens nobres antes desconhecidas revelavam-se e seus possuidores ascendiam repentinamente. Pessoas mortas há tempos reapareciam, inesperadamente, quebrando um segredo antigo. Paredes aparentemente comuns possuíam portas secretas, locais teoricamente reservados abrigavam subterrâneos que os tornavam devassados, e assim por diante.

Ao início do espetáculo, percebiam-se os seres e as coisas como vir-a-ser, já que eles se transformariam incessantemente tão logo fossem apresentados. Nada permanecia fixo, nem estável. A trama apresentava tudo e todos num devir, em que nada correspondia ao que aparentava ser se mantinha sempre onde estava. Elogio dos sentidos e do movimento, as intrigas dos dramalhões exaltavam, de uma maneira bem especial, o devir.

3.13- Temas

Poderíamos ainda falar de uma outra tendência presente nos dramalhões: apontado como maniqueísta e veículo ineficaz de ensinamentos morais, esse estilo dramático não dispensa a intriga de fundo moral. Alguns títulos explicitavam tal preocupação,

mostrando a frequência de temas como o remorso, a culpa, a vingança, a honra e a fidelidade. É o caso de "Culpa e o Perdão", anunciado como aparatoso drama marítimo,¹ "Crime e Remorso", "O Crime ou vinte anos de remorso", "Os Seis Degraus do Crime", e muitos outros.

A presença de algumas situações chegava a causar algum desagrado, como a suspeita de infidelidade da formosa Matilde, esposa do rei, no drama "Afonso III", de autoria de Mendes Leal,² ou alguns eventos como os de "Os Abrasadores ou a Revolução de Paris" que, apesar "de agradar ao público em geral", tinha sua trama baseada em "enredos pouco nobres", como um padre a confessar, em público, a paternidade de um filho, ou um criado vingativo contra seu amo, que o despedira.³

Mesmo quando o drama buscava a citada "nobreza de enredo", como em "Os Seis Degraus do Crime", de Theodore Nezel e Benjamim Artier, os resultados pouco convenciam. Em seus seis atos, essa peça descrevia o caminho de um homem rumo à sua total desgraça: a ociosidade, as mulheres, o jogo, o roubo, o assassinato e, por fim, o patíbulo. Entretanto, apesar da "idéia fecunda", o drama continha cenas desagradáveis ao espectador de "bom gosto, não satisfazendo às condições artísticas recomendadas pelos

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, 14-06-1876, ano V, n. 663, p. 3.

2. ESTEVES, Albino. O Teatro em Juiz de Fora - apontamentos. Juiz de Fora: Typografia do Pharol, 1910. p. 32.

3. THEATRO. Minas Gerais. Ouro Preto, n. 283, 07-dez-1863, ano III, p. 3.
Ver ainda: O Constitucional. Ouro Preto, 02-maio-1878 e 29-04-1878. / O Estado de Minas. Ouro Preto, 16-abr-1892.

mestres".¹ Por vezes, os diálogos versavam sobre assuntos totalmente banais e estranhos à trama central. Às vezes arrastado, longo e frouxo, o enredo precipitava-se, repentinamente, com uma rapidez tal que impedia o espectador de acompanhá-lo em suas peripécias. O exagero de mortes ocorridas também levavam, segundo o comentarista, a efeitos de mau gosto. Numa das cenas aparecia uma personagem inédita, que em sua apresentação já vinha ensanguentada e morta. Não bastassem todos esses problemas, a linguagem deixava a desejar pela sua impureza e incorreção. Se "Os Seis Degraus do Crime" tinha uma proposta moral, seus "defeitos" acusavam sua ineficácia, dados os elementos extremamente confusos e mal elaborados do enredo e dos diálogos.

A discussão de temas delicados como o jogo, o adultério e o crime faziam-se acompanhar por uma característica muito especial da maioria dos heróis melodramáticos: a de se colocar acima do poder dominante ou institucional e de agir segundo suas próprias leis.

Um drama muito aplaudido foi "A Cabana do Pai Tomás", do francês Dennery. Em Cataguases, o espetáculo, realizado no mês da Abolição, alcançou sucesso, "com o teatro literalmente cheio e as cadeiras sendo disputadas com empenho". A platéia aplaudiu desde o primeiro ao último quadro "delirantemente", chamando os artistas à frente da cena, a todo momento. Anos antes, em Ouro Preto, um jornal não deixara de ressaltar a má qualidade

1. THEATRO. Diário de Minas. Ouro Preto, n. 31, 06-jul-1866, ano III, p. 1.
Ver ainda: O Constitucional. Ouro Preto, 25-maio-1878 e 01-jun-1878./ Diário de Minas. 20-jun-1866./ A Actualidade Ouro Preto, 29-maio-1878.

literária daquela composição e mesmo a má execução dos atores, mas reconhecia ter o drama agradado intensamente, levando o público a aplaudir com "verdadeiro frenesi" as "teses sentimentalóides" do autor em favor dos escravos. O vilão não recebeu aplausos nenhuma vez sequer, ao contrário do senador Bird que, posicionando-se contra a lei, protegia os escravos fugidos e lutava violentamente contra os capitães do mato.¹

A rebeldia contra leis injustamente estabelecidas e contra o exercício tirânico do poder veiculava a imagem do herói desafiador da ordem vigente e instaurador de leis próprias, fugindo às práticas institucionalmente permitidas. Mas além desse revoltado, há um outro perfil muito comum: o herói "gauche", atrapalhado, e algumas vezes decadente, conquistando o público com sua maneira de ser. Em "O Palhaço", de autoria de Dennery, um saltimbanco apaixonava-se por uma mocinha pertencente à alta aristocracia. No combate ao rival vilão, requintado e calculista, o palhaço aparecia como o homem simples e quase bárbaro, acostumado à vida errante do circo. Numa apresentação mitificada das "camadas populares" como espontâneas, sinceras e ligadas às emoções simples e elementares, o palhaço vence o vilão com sua sinceridade e suas picardias.²

Imagem parecida é a de D. César de Bazan, cujo nome dá título a outra peça de Dennery. Esse melodrama misturava, como os

1. THEATRO. O Povo. Cataguases, n. 24, 06-maio-1888, ano IV, p. 4.
THEATRO. A Província de Minas. Ouro Preto, n. 218, 07-ago-1884, ano V, p. 1.
Ver ainda: A Pátria Mineira. São João del Rei, 04-maio-1893. / O Dílúculo. Ouro Preto, 24-nov-1896.

2. THEATRO. O Resistente. São João del Rei. 06-out-1898.
Ver também: PRADO, D.A. op. cit. p. 85 e 86.

outros, cenas de tensão e intrigas rocambolescas, com momentos de muita graça e outros de cantoria e bailados. D. César era um fidalgo empobrecido, "bêbado, espadachim, crivado de dívidas, com a roupa em petição de miséria, vivendo ao deus-dará, porém, nobre até a raiz dos cabelos, sempre disposto a amparar os fracos e proteger galantemente as damas".¹ Comicamente bravo, corajoso e libertino, deixava, por todos os lugares por onde passava, marcas de seus duelos e muitas dívidas. Fanfarrão, jogador e completamente endividado, perde tudo, menos a honra e a alegria de viver. D. César não se prende às regras sociais de civilidade, vivendo sob regras próprias e sob seus próprios princípios de prazer, atento a seus desejos, mesmo os mais condenados socialmente, como o jogo e a bebida. Indiferente aos maiores perigos, capaz de lances bem humorados em face da morte, D. César é quase grotesco, como um "clown" generoso e desajeitado que tudo relativizava em suas atitudes irreverentes. As figuras de D. César e do palhaço, saídas da pena de Dennery, aproximam-se muito da tradição literária oitocentista, na qual os bufões e "clowns" aparecem como agentes salvadores, mudando o curso dos acontecimentos e restaurando a harmonia num mundo perturbado pelo mal, a que eles combatem com seus sarcasmos e pilhérias. Aparentemente desajeitados e ridículos, os palhaços realizavam trapalhadas providenciais, inspiradas em uma lógica excedente a qualquer previsão razoável.²

Aqui poderíamos relativizar as acusações ao melodrama do

1. PRADO, D.A. op. cit., p. 93.

2. Ver STAROBINSKI, J. op. cit., p. 105 a 113.

século XIX, que o apontam como maniqueísta e alienado. Não seria essa visão uma interpretação constituída a partir de parâmetros rígidos a pregar a urgência de um teatro civilizador? A explicação de que o melodrama agradava pela simplicidade de suas concepções morais, cujo maniqueísmo seria tipicamente característico da visão de mundo "popular", pressupõe a existência de uma outra visão, mais racional, mais erudita, mais consciente, capaz de discernir melhor as coisas. A falta de profundidade facilitaria ainda mais sua compreensão por espíritos menos racionais ou menos capazes.¹

Julgado a partir de parâmetros externos, o melodrama é visto pela falta: falta de profundidade, de complexidade, de erudição e de racionalidade. Entretanto, é possível percebê-lo de outra forma. Com seu maniqueísmo exagerado, acabava por relativizar tudo. Sua superficialidade passava pela negação de uma essência "mais profunda" e "mais verdadeira", tão perseguida pela lógica racional. Seus heróis, mais que totalmente bons, vivem dominados pela paixão e pelos instintos, desafiadores das leis, cruelmente vingativos e, muitas vezes, grotescamente cômicos.

Sem se atribuir o sucesso do melodrama à alienação das platéias, fica a idéia da possibilidade de sua avaliação a partir de outros parâmetros que não os da falta - de "uma" consciência, ou de "uma" percepção do teatro, ou de "um" bom gosto teatral. Instintivo e apaixonado, o melodrama possuía outros temas, dizia respeito a outras percepções, outros sonhos, outros desejos.

1. PRADO, D.A. op. cit., p. 88.

3.14-Sonhos

Aqui voltamos a uma dúvida deixada em suspenso desde o início da presente reflexão sobre o melodrama. Como vimos, o circo e esse estilo dramático estabeleceram uma fecunda e salvadora união, nos primeiros anos do século XX. A questão que surge a partir da constatação dessa tendência remete ao porquê essa mistura entre os espetáculos circense e melodramático, as razões da adoção desse estilo teatral, e não de qualquer outro, pelo circo.

A explicação de que a escolha deu-se em função da preferência do público pelo melodrama e do conseqüente sucesso da bilheteria deve ser considerada, mas nunca adotada como motivo suficiente e satisfatório para o esclarecimento dessa prática. O teatro de revista também poderia ter sido uma opção rendosa e financeiramente gratificante, dado o sucesso alcançado nas últimas décadas do século XIX.

A escolha da apresentação de dramalhões, ocupando toda a segunda parte do espetáculo circense, deve ser avaliada a partir de uma série de relações e pontos em comum, existentes entre esses dois universos - o circense e o melodramático.

Um dos aspectos mais marcantes dessas relações reside na lógica não-representativa que perpassava essas apresentações. Assim como o circo, o melodrama não assumia nenhum compromisso de vincular-se à realidade, de uma forma verdadeira ou essencial. A diferença existente consistia em ser vivido tranquilamente pelos comentaristas dos circos- os primeiros a comemorarem a alegria dessa liberdade- enquanto o melodrama não lograva receber a mesma simpatia de seus críticos- os mesmos analistas de outras formas de teatro, ligadas ao naturalismo e ao realismo, predominantes na

época.

Nesse desprendimento de qualquer obsessão de representar o "real" como coisa dada ou como totalidade fixa a ser apreendida, não havia o desejo de constituir-se em cópia fiel, mas o elogio do simulacro como algo a ser vivido positiva, intensa e alegremente. Descompromissados com uma "verdade" anterior, o circo e o melodrama levavam, a seu público, a intensidade do prazer experimentado naqueles momentos em que se mesclavam sensações de tensão, espera, perigo, morte, vida, alegria e emoção. A importância de tudo não residia no espelhamento, de forma verossímil e racional, de uma realidade dada. Pelo contrário, cada número do saltimbanco e cada reviravolta na intriga do melodrama valiam pelo seu momento. A falta de intenções intelectuais não é, aqui, um defeito ou uma ausência, mas uma característica muito específica do predomínio de uma lógica diferente, em que a vivência de certas coisas não se pode dar através de um esforço de racionalização. As fronteiras foram todas mobilizadas, nada é fixo nem imutável, o ser não precede suas ações, mas existe nelas, tudo é devir intenso, num turbilhão de surpresas, transformismos, mutações e ininterrupto movimento.

Além de uma visão do mundo não-representativa e de uma concepção ontológica em que o ser é vir-a-ser, as lógicas circense e melodramática abandonam os esquemas dicotômicos de pensamento, nas quais se oporiam corpo/espírito, verdadeiro/falso, autenticidade/ilusão, certeza/dúvida, morte/vida. Tudo sobe à superfície, tudo é interpretação, ilusão, dúvida. Ao contrário da certeza perseguida pelo racionalismo do século XIX - que nem por isso lograva ocultar a paixão dessa

busca - a ambigüidade é vivida alegremente, numa experiência grotesca, em que o riso ocupa um papel vital, relativizando e rebaixando a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o "real" e a própria "verdade".

Tanto o circo como o melodrama investiram imensamente em discursos não verbais,¹ que passavam pela gestualidade, musicalidade, roupas extravagantes e palavras mágicas. Os combates, duelos e movimentações dos dramalhões não se distanciavam muito da pancadaria e da ação das pantomimas que fechavam os espetáculos circenses. Também os objetos surgiam aí envoltos em mistério, prontos a surpreenderem, com suas capacidades inimagináveis e os segredos escondidos. O espaço era percorrido magicamente, tanto por acrobatas a cortá-lo com seus saltos mortais quanto por heróis a se deslocarem por ilhas misteriosas, mares perigosos e terras exóticas.

A inexistência de preocupação nacionalista também é uma tônica presente no circo e no melodrama. Os circos falavam das terras estranhas e longínquas das quais vinham seus artistas e seus animais, além dos locais distantes por onde haviam feito apresentações, exibindo provas do reconhecimento por reis e rainhas estrangeiros. Os melodramas situavam seus enredos em locais exóticos e épocas passadas, sem nenhuma preocupação de

1.0 circo preservou essa característica. Um palhaço russo afirmou, em fins da década de 1960: "Muitas vezes me perguntaram por que eu não falava em cena. Não é por não saber falar que me calo. Mas o circo é, antes de tudo, um espetáculo visual. Parece-me que o público vem ao circo mais para "ver" a representação do que para ouvi-la. Além disso, calo-me porque gosto muito da mímica, gosto da sua linguagem sem palavras, e assim mesmo tão expressiva".

ENGIBAROV, Leonid Georgievietch. Auto Retrato de um Palhaço.

In: O Correio da Unesco. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 17 a 18.

fidelidade histórica ou geográfica, com a única intenção de tornar esse artifício um auxiliar do livre exercício da invenção e da imaginação.

Finalmente, como não associar o herói melodramático ao acrobata - pelo constante enfrentamento do perigo e pela sua agilidade - ou ao contorcionista - pela capacidade de mutação e seus atos surpreendentes? Poderíamos pensar ainda no ilusionista - com sua habilidade de aparentar o que não era, de enganar e transformar as coisas - ou no "clown" - com sua alegria irreverente e grotesca. A rudeza e a incivilidade de um D. César de Bazan não pode deixar de ser comparada às ações do violento e adorado Briguella, o boneco que resolvia tudo com pancadarias, despertando a simpatia do público mineiro do século XIX.

Essas relações apontam para uma compreensão melhor do porquê da idéia do palhaço Benjamim de unir o circo ao melodrama no "circo-teatro". O dramalhão aparecia quase como um número de pantomima, alcançando um destaque ainda maior no conjunto do espetáculo.

O que o teatro rejeitou como "alienado" e pejorativamente "popular" acabou sendo valorizado na sensibilidade circense, na qual reservou-se um lugar especial para a vivência positiva do simulacro, da ilusão e da criatividade que pulsavam em cada sonho e cada desejo despertado nessas noites circenses.

BREVES CONSIDERAÇÕES

A seguir, trazemos ao leitor alguns anexos que acreditamos constituir um rico material.

O primeiro consiste na relação das peças cuja apresentação conseguimos constatar. Dividimos a descrição em duas partes: uma referente às comédias e outra aos dramas. As fontes nem sempre indicam o nome dos autores. Por isso, várias das peças enumeradas aparecem como anônimas para o pesquisador, que se indaga o porquê desse fato. Não sabemos se esse lapso ocorria nos casos em que o nome dos autores era mais que conhecido ou se só alguns deles mereciam, na opinião dos anunciantes, ser mencionados. A primeira hipótese parece-nos menos provável, já que peças famosas traziam seus dados minuciosamente anunciados, apesar de bem familiares a grande parte do público. Indicamos, ainda, os meses e anos e os locais dos espetáculos.

O segundo anexo busca traçar alguns trajetos percorridos pelas companhias circenses. Identificamos cinquenta e nove companhias ambulantes, em diferentes décadas e cidades. O leitor encontrará os meses e os locais de apresentação.

Gostaríamos de poder apresentar um quadro, do mesmo tipo que o referente aos circos, relacionando as Companhias de teatro. Encontramos, porém, grandes obstáculos em sua realização. As fontes não diferenciavam, na maior parte das vezes, as companhias ambulantes, as fixas e as de amadores. Nem sempre se anunciava o nome das companhias, com o destaque de outros dados como o nome dos artistas, comentários sobre as peças e o comportamento da platéia, etc. O termo "Companhia Dramática" aparecia repetidamente sem nenhuma especificação. Para evitar um quadro

demasiadamente incompleto, preferimos indicar apenas aquelas **troupes** cujo nome os anúncios explicitavam. Resta, entretanto, a certeza de que seriam necessárias maiores informações para uma aproximação mais fiel do seu número e dos seus trajetos (no caso dos ambulantes). Oferecemos ao leitor uma primeira tentativa de levantamento. Indicamos, quando possível, o nome dos diretores, as décadas e locais de apresentações.

Finalmente, tentaremos compartilhar, com o leitor, parte das impressões, do fascínio e do entusiasmo vivido ao folhearmos os jornais do século XIX, encontrando anúncios extremamente excitantes para a imaginação. Em nossa pesquisa, os contatos com esses jornais propiciou-nos momentos de enorme prazer e diversão. Nesse sentido, as companhias não proporcionaram emoções apenas aos frequentadores de seus espetáculos. Nós também pudemos usufruir, em parte, daquela contagiante alegria, ao olharmos os cartazes publicados e fantasiarmos a partir das promessas ali contidas.

Percebemos, na organização desses anexos, inúmeras falhas. Os jornais consultados não são suficientes, apesar de seu expressivo número, para localizarmos todas as peças apresentadas e as companhias existentes. Não tivemos acesso a todos os jornais publicados em Minas Gerais no século XIX. Entre aqueles encontrados, observamos a perda de vários anos ou números de publicação. Além disso, muitas cidades não possuíam jornais regulares. Alguns duram apenas um curto período, alcançando poucos números. Assim, tornou-se impossível indicar todas as peças, todas as apresentações, etc. Tivemos que nos contentar em enumerar apenas aquelas indicadas pelos jornais. O leitor notará,

ainda, que os jornais são uma fonte mais disponível à medida que se avança no século XIX. A maior parte dos periódicos pesquisados pertencem às duas últimas décadas. Entretanto, os jornais publicados em décadas anteriores, apesar de seu menor número, deixam entrever uma já intensa movimentação em torno de espetáculos. Provavelmente, o maior número de indicações encontradas nos últimos anos não corresponde, com fidelidade, a um número proporcionalmente maior de apresentações do que em décadas anteriores, nas quais os jornais são menos frequentes. Apesar de acreditarmos que a movimentação das companhias foi crescente ao longo do século, atribuímos as poucas indicações encontradas até as décadas finais muito mais à escassez de fontes do que à não ocorrência de espetáculos. Da mesma forma, as diversas companhias são muito mais facilmente localizáveis quando se dirigem a cidades como Ouro Preto, São João Del Rei, Sabará, Diamantina, Campanha, etc.: o que não quer dizer que as companhias se apresentassem apenas nesses locais.

O leitor tem, assim, quadros incompletos a partir dos quais as conclusões aparecem em um terreno movediço. Entretanto, optamos por indicá-los, acreditando que a sua inexatidão não é casual, mas significativa. As lacunas presentes nos dados fornecidos pelos jornais resultam da própria impossibilidade de se localizar, identificar e quantificar essas companhias ambulantes. Tal dificuldade é coerente com seu nomadismo. O historiador, ao constatar tais lacunas, não deve lamentá-las, portanto, mas considerá-las como um sinal de como esses errantes não se deixavam fixar nos pontos percorridos entre seus trajetos. Nesse sentido, há, aqui, a marca de uma vitória.

ANEXO I

Peças de Apresentação Comprovada

Minas Gerais - Século XIX

I.1. COMÉDIAS

- . Abençoada Diabrura. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1863 - Ouro Preto.
- . A Afilhada do Barão. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1863. Ouro Preto.
- . O Algarismo. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1873. Ouro Preto.
- . As Almas de Outro Mundo, ou os Supersticiosos. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1899. Diamantina.
- . Alugam-se Quartos. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1897. Oliveira.
- . Aly-Babá ou Um Dia de Soberania. Autor: L. A. Burgain. Dez. de 1874. Ouro Preto.
- . O Amor Cego. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1858. Ouro Preto.
- . Amor por Annexins. Autor: Artur Azevedo. Maio de 1887. Ouro Preto.
- . Amores de um Guarda Urbano. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1890. Andrelândia.
- . O Anjo da Paz. Autor: José Carlos dos Santos. Out. de 1869. Ouro Preto.
- . Apanhei os 5 contos, Que famoso número!!! Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1868. Ouro Preto.
- . O Aprendiz de Ladrão. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1871. Ouro Preto.
- . Os Argumentos de Zarabulho, ou O Fechamento das Portas (Continuação do Querem ser... e Mudança...). Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . Atribuições de um Estudante. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1897. Oliveira.
- . O Badejo. Autor: Arthur Azevedo. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . Beata de Mantilha. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1873/nov. de 1874. Ouro Preto.
- . Os Bandidos da Calabria. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1889 - Cataguazes; fev. de 1892 - São João Del Rei; Jun. de 1894 - Ouro Preto.

- . Los Baturros. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1895. Ubá.
- . O Beberrão. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1888. Cataguazes.
- . O Beijinho das Criadas. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1864. Ouro Preto.
- . O Beijo. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Campanha.
- . A Berta de Castigo. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1863. Ouro Preto.
- . As Botinhas de Lisa. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1867. Ouro Preto.
- . Braga e Guimarães. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1897. São João del Rei.
- . O Casamento do Descasca-Milho. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . O Caixeiro da Taverna. Autor: Martins Penna. Ago. 1858/jun. de 1863/set. de 1866/jun. de 1874. Ouro Preto.
- . O Casamento Singular. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1867 - Diamantina; mar. de 1893 - São João del Rei.
- . Capenga não Forma. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1888. Cataguazes.
- . O Cedrillon, ou A Gata Borracheira. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1889/jul. de 1894. Ouro Preto.
- . A Chácara, ou Os efeitos do Amor. Autor: Costa Bastos. Out. de 1893. Sabará.
- . Chapéo Pardo. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1855. Ouro Preto.
- . Chrispim, o Idiota. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1893. Sabará.
- . O Cigano. Autor: M. Pena. Nov. de 1878. Ouro Preto.
- . Com Pernizo del Marido. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1895. Ubá.
- . O Cometa. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1899. Itapecerica.
- . Como se fazia um deputado. Autor: França Júnior. Nov. de 1887/fev. de 1897 - Ouro Preto; jan. de 1899 - Itapecerica.

- . O Commendador Camellorio. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1867. Ouro Preto.
- . A Corda Sensível. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1869 - Diamantina; fev. e out. de 1874 - Ouro Preto.
- . A Costureira. Autor não identificado pelas fontes. Out. e nov. de 1867/out. de 1869/ago. de 1876 - Ouro Preto; set. de 1883 - Pitangui.
- . A Creada impagável. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . A Creoula dos E.U. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1894. Uberaba.
- . Crime e Mistério. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1863. Ouro Preto.
- . O Crime do Padre Amaro. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1890. Ouro Preto.
- . Os Crimes do Brandão. Autor: Quirino Chaves. Jun. de 1885. Ouro Preto.
- . A Dama de Ouro. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1894. Ouro Preto.
- . O Defunto. Autor: Filinto de Almeida. Out. de 1891. Ouro Preto.
- . Demônio Familiar. Autor: José de Alencar. Jan. de 1872 - Ouro Preto; set. de 1874 - Campanha.
- . Desordem da Família. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1877. Ouro Preto.
- . Deos Nos Livre das Mulheres. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1867/mar. de 1874. Ouro Preto.
- . Depois de Velhos... Gaiateiros. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1893. São João del Rei.
- . O Diabo Atrás da Porta. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1873 - Campanha; abr. de 1873 - Ouro Preto; nov. de 1893 - São João del Rei; jan. de 1896 - Curvelo.
- . O Diabo, Defunto e Militar. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1865 - Ouro Preto; abr. de 1873 - Campanha.
- . Diabruras Infantis. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874. Ouro Preto.
- . Direito por linhas tortas. Autor: França Júnior. Maio de 1893. São João del Rei.

- . Divorciemo-no - Divorzia-mo. Autor: Sardou. Ago. de 1891. Ouro Preto.
- . Diabrete de 16 annos. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1881. Campanha.
- . Domingos Fora do Sério. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874/set. 1890. Ouro Preto.
- . Dois atrás de uma. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1893. Sabará.
- . Os Dons, ou O Inglês Maquinista. Autor: Martins Pena. Jun. de 1864. Ouro Preto.
- . Dois Gênios Iguais não fazem liga. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1878. Ouro Preto.
- . Dous Irmãos. Autor não identificado pelas fontes. ago. de 1875. Ouro Preto.
- . Dous Mineiros na Corte. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1875 - Ouro Preto; maio de 1897 - Itaúna.
- . Os Dois Nenéns. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1898. São João del Rei.
- . Os Dous surdos. Autor não identificado pelas fontes. Abr., jun. e out. de 1873 - Ouro Preto; nov. de 1897 - Oliveira.
- . Doutor Gramma. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1883. Pitangui.
- . O Duello no 3º andar. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1858. Ouro Preto.
- . Os Effeitos do Prego. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . Os Efeitos do Magnetismo Animal, ou O Defunto Vivo. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1862/set. de 1863. Ouro Preto.
- . O Ensaio do Trovador. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1896. Ouro Preto.
- . A Escola n'aldeia. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1873. Campanha.
- . A Espadellada. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1884. Ouro Preto.
- . O Esqueleto ou O Casamento de Arlequim. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1894. Ouro Preto.

- . O Estudante e o Gazeteiro. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1859. Ouro Preto.
- . Eu Não Me Importo com a Vida Alheia. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . Exemplo de Família. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1890. Andrelândia.
- . F.F. e R.R. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1897 - Jaguary; jan. de 1899 - Itapecirica.
- . A Farda do Duque de Wellington. Autor não identificado pelas fontes. Jan. e mar. de 1859/nov. de 1863. Ouro Preto.
- . Fidalgos do Progresso. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1868. Ouro Preto.
- . O Filho do Montanhez. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1898 - Sabará; jun. de 1897 - Varginha.
- . Fin de Siécle. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . Gabrina, ou A Coroa Ducal de Darma. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1866. Ouro Preto.
- . O Gaiato de Lisboa. Autor: A. Lacerda. Jun. de 1855. Ouro Preto.
- . Os Garibaldinos. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1899 - Belo Horizonte.
- . Gaspar Cacete. Autor: Eduardo Garrido. Maio de 1893/dez. de 1898. São João del Rei.
- . Gasparoni. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1896. Ouro Preto.
- . O Gato de Marietta. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1898. Sabará.
- . A Gota Aragoneza. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874. Ouro Preto.
- . Grigório Taneca. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873/jun. de 1877. Ouro Preto.
- . Grumete. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . História de um Pataco. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1874. Ouro Preto.

- . Holandez, ou Pagar Mal o que não fez. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1867 - Ouro Preto; jan. de 1899 - Itapecerica.
- . Homem de Saias. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1894. Uberaba.
- . Ir Buscar Lã... Vir tosquiado. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1898. São João del Rei.
- . O Irmão das Almas. Autor: L. C. Martins Pena. Maio de 1869 - Diamantina; jan. de 1874 - Campanha; maio de 1874/jun. de 1886 - Ouro Preto; ago. de 1897 - São João del Rei.
- . Judas em Sábado de Aleluia. Autor: Martins Pena. Jun. de 1855/maio de 1867 - Ouro Preto; abr. de 1873 - Campanha.
- . O Juiz de Paz na Roça. Autor: Martins Pena. Ago. de 1855 - Ouro Preto; jul. de 1897 - Jaguary.
- . Juízo Final. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874. Ouro Preto.
- . O Lenço Branco. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1897. Oliveira.
- . A Liberdade. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1875. Ouro Preto.
- . Lucas que Chora e Lucas que Ri. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . Luigi Vampa. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1898. São João del Rei.
- . Maldito Theatro. Autor: Francisco Capanema Júnior. Ago. de 1883. Pitangui.
- . Manda, quem pode. Autor: Francisco Luiz de Abreu Medeiro. Jan. de 1868/jun. de 1878 - Ouro Preto; out. de 1893 - São João del Rei; jan. de 1900 - Diamantina; nov. de 1902 - Sabará.
- . Maricota, ou Os Efeitos da Educação. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1873. Ouro Preto.
- . Marido, Mulher e Sogra. Autor: Martins Penna. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . O Marido-Mulher. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1877. Ouro Preto.
- . O Marido que é a vítima da Moda. Autor: Vasques. Jul. de 1874/maio de 1876 - Ouro Preto; ago. de 1896 - Ouro Fino.
- . O Mendigo em Apuros. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1898. Sabará.

- . O Mestre de Danças. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1897. São João del Rei.
- . Miguel Torneiro. Autor: José Romano. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . O Mineirinho e a Pobre. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . Minha Sogra. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876. Ouro Preto.
- . Mr. Dini e Mme. Paixão. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1858. Ouro Preto.
- . Moços e Velhos. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1884/nov. de 1896. Ouro Preto.
- . Morrer para ter Dinheiro. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1882. Ouro Preto.
- . A Morte do Galo. Autor não identificado pelas fontes. Maio e jun. de 1878 - Ouro Preto; mar. de 1895 - S. D. do Prata.
- . Mosquitos por Cordas. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887/nov. de 1896 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rei; jul. de 1896 - Ouro Fino; abr. de 1894 - Uberaba.
- . A Mudança de Posição. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . A Mulher de Dois Maridos. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1863. Ouro Preto.
- . Não Tem Título. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . O Noviço. Autor: Martins Penna. Jun. de 1855/ago. de 1858/jul. de 1864/dez. de 1887 - Ouro Preto; jan. de 1860/dez. de 1873/jan. de 1874 - Campanha.
- . A Ordem é Ressonar. Autor não identificado pelas fontes. Abr. e maio de 1878/nov. de 1896 - Ouro Preto; jul. de 1896 - Ouro Fino; ago. de 1893 - Serro.
- . Para Casa de los Padres. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1895. Ubá.
- . A Parceira Antonica. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1863. Ouro Preto.
- . Passa a dor de Barriga. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1898. São João del Rei.
- . O Pássaro Azul. Autor não identificado pelas fontes. Maio e set. de 1869. Ouro Preto.

- . Patente de Capitão. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1863. Ouro Preto.
- . Parteira Anatômica. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1874. Ouro Preto.
- . As Pequenas Misérias. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1862. Ouro Preto.
- . Phantasma Branco. Autor: Dr. Joaquim Manoel de Macedo. Ago. de 1869/out. e nov. de 1873 - Ouro Preto; fev. e abr. de 1869 - Diamantina; fev. de 1873 - Campanha; out. de 1893 - São João del Rei.
- . O Pharmaceutico. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1873. Ouro Preto.
- . O. Photografo. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1875. Ouro Preto.
- . Pipelés dos Mistérios de Paris. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1855. Ouro Preto.
- . O Poeta Gastronomo. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1874. Ouro Preto.
- . Pollacos e Russos na Mouraria. Autor: José Romano. Jul. de 1873. Ouro Preto.
- . Por Causa de um Par de Botinas. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1883. Ouro Preto.
- . Por Causa de 1 Algarismo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1866/abr. de 1867/set. e out. de 1869/abr. de 1875/jun. de 1876. Ouro Preto.
- . Por Cima e Por Baixo. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1897.
- . Por um Triz. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1873. Ouro Preto.
- . A Porta Falsa. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1873 - Campanha; maio de 1893 - São João del Rei.
- . Quem Casa Quer Casa. Autor: Martins Pena. Maio de 1859/set. de 1860/jul. de 1863 - Ouro Preto; fev. de 1873 - Campanha.
- . Quem Porfia Mata Caça. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1867. Ouro Preto.
- . Querem ser Artistas. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1874. Ouro Preto.

- . Quincas Teixeira, o Caipira de Itabapoama. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899 - Belo Horizonte; out. de 1897 - Oliveira.
- . O Rabecão. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1871/nov. de 1875. Ouro Preto.
- . O Recrutamento na Aldeia, ou O Sargento Marcos Bombo. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1866/jul. de 1894. Ouro Preto.
- . A República. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1893. São João del Rei.
- . Robson Crusoé entre os Índios ou O Violão Encantado. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1880. Campanha.
- . Roda Viva. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1878. Ouro Preto.
- . Romeu e Julieta, ou Um Casamento Modelo. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1874. Ouro Preto.
- . Os Salteadores da Calábria. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1889/jun. de 1894. Ouro Preto.
- . São Cousas. Autor: Severiano Rezende. Maio de 1876. Ouro Preto.
- . A Sargenta. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1894. Ouro Preto.
- . Scenas da Vida do Rio de Janeiro.. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rei.
- . Sem Título. Autor: M. Pena. Ago. de 1896. Ouro Fino.
- . O Senhor Anselmo Apaixonado pelo Alcasar. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1874. Ouro Preto.
- . O Sr. Domingos Fora do Sério. Autor: Vasques. Jun. de 1874. Ouro Preto.
- . A Senhora está Deitada. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1885. Ouro Preto.
- . A Serração do Mar. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1872/abr. de 1873/ago. de 1874/maio de 1878 - Ouro Preto; jun. de 1873 - Campanha; jan. de 1896 - Curvelo.
- . Os Sinos de Corneville. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1894. Ouro Preto.
- . O Sogro da Rapaziada. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1886. Ouro Preto.
- . Sullivan. Autor: Melesville. Ago. de 1891. Ouro Preto.

- . O Tio Padre. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1887 - Ouro Preto; out. de 1897 - Oliveira.
- . O Tio Torquato. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . Typo Brasileiro. Autor: França Júnior. Mar. de 1895. S. D. do Prata.
- . Os Tipos da Actualidade. Autor: França Júnior. Jan. de 1896 - Curvelo; mar. de 1895 - S. D. do Prata.
- . A Tocadora de Samphona, ou A Herança Mysteriosa. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1894. Ouro Preto.
- . Todos Bebem. Autor não identificado pelas fontes. Maio e jun. de 1877 - Ouro Preto. Ago. de 1888 - Diamantina.
- . O Toureador, ou O Regresso da Califórnia. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1859. Ouro Preto.
- . O Traficante ou, O Retrato da Minha Gente. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1859. Ouro Preto.
- . Três Noivos Distintos e Um Só verdadeiro. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1874. Ouro Preto.
- . As Tribulações de um Inspector de Quarteirão. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1883. Ouro Preto.
- . Os Trinta Botões. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1878. Ouro Preto.
- . Trocas e Bôldrocas. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1898. São João del Rei.
- . Última Experiência. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874. Ouro Preto.
- . Um Olho. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1874. Ouro Preto.
- . Última experiência. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1874. Ouro Preto.
- . Um Casamento por Inclinação. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1887. Ouro Preto.
- . Um Marido nas Palmiras. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1889. Ouro Preto.
- . Um Soldado de Caçadores. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1877. Ouro Preto.
- . Uma Aposta no Hotel de Verona. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Campanha.

- . Uma Ceia no Campo. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1876. Ouro Preto.
- . Uma Chavena de Chá. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1863/jan., fev. e jul. de 1868/dez. de 1874. Ouro Preto.
- . Uma das Tantas. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1863. Ouro Preto.
- . Uma Experiência. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874/jun. de 1876/jun. de 1886 - Ouro Preto. Ago. de 1883 - Pitangy.
- . Uma Mulher por Duas Horas. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1874. Campanha.
- . Uma para Três. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1859. Ouro Preto.
- . Uma Prima e Três Bordões. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1887. Diamantina.
- . Viagem à Volta do Mundo. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1886. Ouro Preto.
- . A Visita de Carlos IV às Catacumbas de Barcellona. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1893. Barbacena.
- . A Viuvinha da Moda. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1867. Ouro Preto.
- . A Viúva das Camélias. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1878. Ouro Preto.
- . A Viuvinha das Laranjeiras. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1887. Ouro Preto.
- . O Voluntário da Honra. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1900. Diamantina.
- . O Voluntário da Pátria. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873. Ouro Preto.
- . Zé Pereira Carnavalesco. Autor: Vasques. Nov. de 1873. Ouro Preto.
- . Os Zuavos. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1876. Ouro Preto.

I.2. DRAMAS

- . Abençoadas Lágrimas. Autor: Camilo Castelo Branco; Junho de 1863/julho de 1866. Ouro Preto.
- . Abnegação. Autor: Ernesto Biestro. Maio de 1874. Ouro Preto.
- . Os Abrasadores ou A Revolução de Paris. Autor não identificado pelas fontes. Abr. e maio de 1878; nov. e dez. de 1863 e abr. de 1892. Ouro Preto.
- . Affonso II. Autor: Mendes Leal. 1862. Juiz de Fora.
- . Alvaro da Cunha, ou O Cavalheiro de Alcacer-Quibir. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1859/nov. de 1873. Ouro Preto.
- . Ambrosina. Autor não identificado pelas fontes. Set. 1873. Campanha.
- . O Amor e o Diabo. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1889. Ouro Preto.
- . Amor e Honra. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1873 - Campanha; set. de 1875 - Ouro Preto; ago. de 1896 - Ouro Fino.
- . Amor e Pátria. Autor: J. M. Macedo. Ago. de 1867. Ouro Preto.
- . Amor Fingido, ou O Velho Logrado. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1873. Campanha.
- . Amor de um padre, ou A Inquisição em Roma. Autor: L. A. Burgain. Maio de 1874. Ouro Preto.
- . André, o fabricante. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1867. Ouro Preto.
- . Anjo do Lar. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1890. Sabará.
- . O Anjo da meia-noite. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876 e maio de 1884 - Ouro Preto. Out. de 1893 - São João del Rei.
- . Antonio José, ou O poeta e a Inquisição. Autor: Gonçalves de Magalhães. Dez. de 1873. Ouro Preto.
- . Arthur, ou Dezesseis anos depois. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1863/jul. de 1864 e nov. de 1872 - Ouro Preto; set. de 1883 - Pitangui.
- . O assassinato do francês Mercier. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1888. Diamantina.

- . O Aspirante. Autor não identificado pelas fontes. Jun de 1894. Ouro Preto.
- . O Barão de Cotia. Autor: França Júnior. Out. de 1893. Sabará.
- . O Britador, ou A gruta das gaivotas. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1885. Ouro Preto.
- . O Cadastro mirim. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1896. Ouro Preto.
- . Cabana do Pae Thomaz. Autor: D'ennery. Maio de 1888 - Cataguazes; maio de 1893 - São João del Rey; maio de 1884 e nov. e dez. de 1896 - Ouro Preto.
- . Caetaninho. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1893. Campanha.
- . Camilla ou O Subterrâneo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1858. Ouro Preto.
- . Cangerê. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1888. Ouro Preto.
- . Capitão Dreyfus. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . O Capitão Maldito. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1885. Ouro Preto.
- . O Capitão Paulo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1863. Ouro Preto.
- . Casa de Boneca. Autor: Ibsen. Jun. de 1899. Belo Horizonte.
- . A Cauda do Diabo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887 - Ouro Preto; jun. de 1890 - Sabará.
- . O cego e o corcunda. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1884. Ouro Preto.
- . Dr. Cezar de Bazan. Autor: D'ennery. Nov. de 1862 e abr. de 1863 - Ouro Preto; ago. de 1888 - Diamantina; set. de 1894 - Uberaba.
- . 50 contos ou Cinco Actos n'um dia. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887. Ouro Preto.
- . A coincidência. Autor: Dr. Antonio Agostinho José da Silva. Jul. de 1866. Ouro Preto.
- . O Conde Andeiro. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1860. Ouro Preto.
- . O Conde de Monte-Cristo. Autor não identificado pelas fontes. Ouro Preto.

- . Condessa do Rione. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1897. Oliveira.
- . Cosimo ou O Príncipe Calador. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1874 - Ouro Preto; set. de 1894 - Uberaba.
- . O Crime, ou O assassinato de Francis Mercier. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1888. Diamantina.
- . Crime e Remorso. Autor: José Joaquim da Silva Leal. Jun. de 1876. Ouro Preto.
- . O Crime, ou 20 anos de remorso. Autor não identificado pelas fontes. Ago. e nov. de 1867. Ouro Preto.
- . A Cruz. Autor: Luiz de Vasconcelos de A. e Silva. Ago. de 1871/jan. de 1862 e jan. de 1863. Ouro Preto.
- . A Cruz da Morta. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1892. Ouro Preto.
- . A Culpa e o Perdão. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876. Ouro Preto.
- . Curar por informações. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1885. Ouro Preto.
- . Cynismo, Septicismo e Crença. Autor: Cezar de Lacerda. Maio de 1874. Ouro Preto.
- . Dallila. Autor: Octave Fenillet. Maio de 1887/abr. de 1892 - Ouro Preto; jan. de 1893 - São João del Rei.
- . A Dama das Camélias. Autor: Alexandre Dumas. Ago. de 1891. Ouro Preto.
- . Demônio da Noite. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rey.
- . O Desertor Francês. Autor: Antônio Xavier F. de Azevedo. Set. de 1878. Ouro Preto.
- . Deos e a Natureza. Autor: Arthur Rocha. Maio de 1889/abr. de 1892 - Ouro Preto; maio de 1893/fev. de 1894 - São João del Rei.
- . Diana de Rione, ou O Caçador das Montanhas. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1877. Ouro Preto.
- . A Doida de Montmayor. Autor: Bourgeois e Masson. Maio e jun. de 1894 - Ouro Preto; abr. de 1894 - Barbacena; dez. de 1899 - Belo Horizonte.
- . Os Dois Renegados. Autor: Mendes Leal. Mar. de 1874. Ouro Preto.

- . Os Dois Sargentos. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1885/maio de 1887/abr. de 1892/nov. de 1896 - Ouro Preto; nov. de 1857 - Oliveira; maio de 1893 - São João del Rei.
- . Dona Ignez de Castro. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . O Dr. Gramma. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1867. Ouro Preto.
- . Duas Faltas. Autor: Dr. Teodomiro Alves Pereira. Jan. de 1869 - Diamantina.
- . As Duas Orphãs. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1892/maio de 1884 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rey.
- . Duello no 3º andar. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1868. Ouro Preto.
- . Efeitos do Fogo. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1892. Araxá.
- . O Engeitado. Ou Roberto o Salteador. Autor: Antonio Ennes. Ago. de 1887/set. de 1884 - Ouro Preto; dez. de 1873 - Campanha; jan. de 1898 - Sabará.
- . Escravo Fiel. Autor: Carlos A. Cordeiro. Maio de 1880. Campanha.
- . A Esposa Martyr. Autor: G. Sand. Mar. de 1899. Diamantina.
- . A Estátua de Carne. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876/abr. de 1892 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rei.
- . Estella, ou O pai e a filha. Autor não identificado pelas fontes. Jan. e fev. de 1868. Ouro Preto.
- . A Fada Morgana ou A Mulher Serpente. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1898 - São João del Rey.
- . Família Morel. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1888. Diamantina.
- . Fausto. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1878. Ouro Preto.
- . Fé, esperança e caridade. Autor: Wladimir Novais Martinez. Abr. de 1892 - Ouro Preto; mar. de 1895 - S. D. do Prata.
- . Fedora. Autor: V. Sardon. Ago. de 1891. Ouro Preto.
- . Fernão Telles ou A 1ª expedição ceuta. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1862. Ouro Preto.

- . Fernando, ou O Juramento. Autor: Martins Pena. Fev. de 1867. Ouro Preto.
- . Fidalgo espião. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rei.
- . A Filha do Mar. Autor: Leon Lucotte. Jun. de 1887. Juiz de Fora.
- . A Filha do Veterano. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1896. Ouro Fino.
- . O Filho do Alfaiate, ou Más Companhias. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1859. Ouro Preto.
- . O Filho do Cego. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876. Ouro Preto.
- . Os Filhos da Fortuna. Autor: J. Nabuco. Maio de 1876. Ouro Preto.
- . O Filho da Noite. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . Flagelo dos Mares. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rei.
- . Fogo do Céu. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1884 - Ouro Preto; out. de 1897 - Oliveira.
- . O Garimpeiro. Autor: Bernardo Guimarães. Maio de 1897. Itaúna.
- . Gaspar, o Serralheiro. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1893 - São João del Rey; nov. de 1902 - Sabará.
- . Gastão de Estillac. Autor: Victor Hugo. Ago. de 1867. Ouro Preto.
- . Gigi. Autor: Francisco G. Amorim. Nov. de 1860/jul. de 1873 - Ouro Preto; set. de 1873 - Campanha.
- . A Graça de Deos. Autor: D'ennery. Ago. de 1873/maio de 1884. Ouro Preto.
- . O Gran Galeote. Autor: José de Echegary. Maio de 1889/abr. de 1892. Ouro Preto.
- . A Greve dos Operários. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1896. Ouro Preto.
- . Guia da Montanha. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1892 - Ouro Preto; maio de 1893 - S. J. del Rei.
- . Hamlet. Autor: Shakespeare. Ago. e set. de 1891. Ouro Preto.

- . Hariadan, Barba-Roxa. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1874. Ouro Preto.
- . Helena. Autor: Pinheiro Chagas. Jan. de 1899 - Itapecerica; fev. de 1900 - Belo Horizonte.
- . Heloisa e Abellard, ou A Samaca do mestre Fulbert. Autor: Anicet-Bougeois. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . Os Homens de Mármore. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1867. Ouro Preto.
- . O Homem da Máscara Negra. Autor: Mendes Leal. Mar. de 1863/ago. de 1888 - Ouro Preto; jun. de 1874 - Campanha; fev. de 1900 - Belo Horizonte.
- . Honra de um Taverneiro. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1886/abr. de 1892. Ouro Preto.
- . Isaura, a captiva. Autor: Bernardo Guimarães. Jul. de 1866. Ouro Preto.
- . João Brandon ou a Prisioneira do Subterrâneo. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1896. Ouro Preto.
- . João José. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . José do Telhado, ou Salteador das Serras de Portugal. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1878/ago. de 1887 - Ouro Preto; out. de 1893 - São João del Rei.
- . O Judeo. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1866. Ouro Preto.
- . A Justiça. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1893. São João del Rei.
- . Kean. Autor: Alexandre Dumas. Ago. de 1887/ago. de 1891. Ouro Preto.
- . O Lacete. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1892. Ouro Preto.
- . Lágrimas de Mário. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1892. Ouro Preto.
- . Lenço Branco. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1893. São João del Rei.
- . Luiz de Camões. Autor: Luiz Antonio Burgain. Set. de 1855/dez. de 1867/ago. de 1863/out. de 1874 - Ouro Preto; maio de 1888 - Cataguazes.
- . Luiz, ou A Cruz do Juramento. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1878. Ouro Preto.

- . Luxo e Vaidade. Autor: Joaquim Manuel de Macedo. Maio de 1867 - Ouro Preto; nov. de 1881 - Campanha.
- . A Mãe. Autor: Dr. J. Alencar. Set. de 1866/maio de 1867. Ouro Preto.
- . A Mãe dos Escravos. Autor: Aristides Abranches. Jun. de 1886. Ouro Preto.
- . Mais Vale quem Deos Ajuda que quem Cedo Madruga. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1873. Ouro Preto.
- . Magdalena. Autor: Pinheiro Chagas. Maio de 1893 - São João del Rei.
- . Manoel Bechman. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1859. Ouro Preto.
- . Maria Joana. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1896. Ouro Fino.
- . Martha, ou o Gênio do Mal. Autor: Santos Lima. Out. de 1893 - Sabará; out. de 1897 - Oliveira.
- . Os Mártires da Germânia. Autor não identificado pelas fontes. Década de 60 - Juiz de Fora.
- . O Martyr da Honra. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1893. São João del Rei.
- . Máscaras de Bronze. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1887 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rei.
- . O Médico das Crianças. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876/abr. de 1892 - Ouro Preto; Jul. de 1888 - Diamantina.
- . Mestre de Forjas. Autor: G. Ohnet. Ago. e jul. de 1891. Ouro Preto.
- . Memórias do Diabo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887. Ouro Preto.
- . Milagres de Sto. Antonio. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1884 - Ouro Preto; ago. de 1888 - Diamantina; ago. de 1897 - São João del Rei.
- . Milagres de São Benedito. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1876 - Ouro Preto; abr. de 1894 - Uberaba.
- . Mimi Bilontra. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1894. Ouro Preto.
- . Minas Nua. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1897. Ouro Preto.

- . Os Mineiros da Desgraça. Autor: Quintino Bocayuva. Nov. de 1871. Ouro Preto.
- . O Ministro Traidor. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1867. Ouro Preto.
- . Monarchistas e Republicanos ou O Terror de 1793. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1889. Ouro Preto.
- . O Monge da Serra d'Ossa. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1857. Ouro Preto.
- . A Morgadinha de Val-Flor. Autor: Pinheiro Chagas. Maio de 1876/maio de 1884/jun. de 1887/abr. de 1892 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rei; dez. de 1899 - Belo Horizonte.
- . A Morte Civil. Autor: P. Giacommeti. Ago. de 1891. Ouro Preto.
- . A Mulher que deita carta, ou A Feiticeira de Gênova. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . As Mulheres de Mármore. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1888 - Cataguazes; out. de 1896 - Ouro Preto.
- . A Negação da Família. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1877. Ouro Preto.
- . Niniche. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1897. São João del Rei.
- . As Nódos de Sangue. Autores: Mallian e Boulé. Jul. de 1868/maio de 1877 - Ouro Preto; jul. de 1894 - Caldas.
- . A Nova Castro. Autor: Mendes Leal. Jul. de 1855/ago. de 1888. Ouro Preto.
- . Odette. Autor: V. Sardou. Ago. de 1891. Ouro Preto.
- . Ódio de Raça. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1893 - São João del Rei; out. de 1897 - Oliveira; dez. de 1899 -
- . A Oração de N. Sra. dos Abysmos. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1867. Ouro Preto.
- . O Orphão e o Mendigo. Autor não identificado pelas fontes. dez. de 1871/mar. de 1882 - Ouro Preto.
- . O Orphão de Genebra. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1893. São João del Rei.
- . Orphão de Goyaz. Autor não identificado pelas fontes. Mar. de 1895. S. D. do Prata.
- . Othelo: O Mouro de Veneza. Autor: Shakespeare. Fev. de 1860. Campanha.

- . O Palhaço. Autor: D'ennery. Out. de 1898. São João del Rei.
- . O Paralytico. Autor: Ferreira de Mesquita. Maio de 1876/abr. de 1892 - Ouro Preto; jun. de 1890 - Sabará; maio de 1893 - São João del Rei; jul. de 1896 - Ouro Fino.
- . Pedro Cem (Sem mais nada). Autor: L. A. Burgain. Nov. e dez. de 1858/jul. de 1868/jul. de 1878/maio de 1884/ago. de 1888 - Ouro Preto; set. de 1873 - Campanha.
- . Pelagio, o libertador de Jipon, ou A Vingança de uma afronta. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1862. Ouro Preto.
- . O Periquito. Autor não identificado pelas fontes. Abr. de 1894 - Barbacena; maio de 1894 - Ouro Preto.
- . La Pey Rouse, ou O Naufrágio da Ilha Oceania do Sul. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1873. Ouro Preto.
- . O Plebeu. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1902. Sabará.
- . A Pobre das Ruínas ou Corsário Vermelho. Autor: Mendes Leal. Abr. de 1863/ago. de 1873 - Ouro Preto; set. de 1874 - Campanha.
- . A Escrava Andréia. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1862/mar. de 1863/fev. de 1868/mar. e out. de 1874. Ouro Preto.
- . O Poder do Ouro. Autor: Dias Guimarães. Maio, jun. e jul. de 1873 - Campanha; ago. de 1877/nov. de 1896 - Ouro Preto; nov. de 1893 - São João del Rei.
- . P.L.M. ou O Crime da Estrada de Ferro. Autor: Primo da Costa. Fev. de 1900. Belo Horizonte.
- . O Pobre Jacques. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1862/set. de 1863. Ouro Preto.
- . A pobre Mãe, ou A Mulher do Povo. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1864. Ouro Preto.
- . O Preboste de Pariz. Autor não identificado pelas fontes. Fev. e mar. de 1874. Ouro Preto.
- . Príncipe Russiano. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1875. Ouro Preto.
- . A Probidade. Autor: Cezar de Lacerda. Nov. de 1863/set. de 1878. Ouro Preto.
- . Raimundo, o Cego. Autor: Anicet Bourgeois. Maio de 1884. Ouro Preto.
- . O Rei que Dominou. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1894 - Ouro Preto; abr. de 1894 - Barbacena.

- . Remendão de Smyrna, ou Um dia de Soberania. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1859/abr. de 1875. Ouro Preto.
- . Remorso Vivo. Autor: Furtado Coelho. Nov. de 1878/maio de 1884/dez. de 1896 - Ouro Preto; maio de 1893/ago. de 1897 - São João del Rei; dez. de 1899 - Belo Horizonte; ago. de 1896 - Ouro Fino; set. de 1897 - Juiz de Fora; nov. de 1897 - S. J. Nepomuceno; jan. de 1895 - S. D. do Prata.
- . A Revolta do Mar. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1899. Belo Horizonte.
- . Rocambole no Rio de Janeiro. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1887. Diamantina.
- . Romance de uma Menina Pobre. Autor: Octave Feuillet. Out. de 1898. São João del Rei.
- . A Roubadora de Crianças. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rei.
- . As Ruínas de Hermastein, ou A Assembléia dos Condes Livres. Autor: L. A. Burgain. Nov. de 1859. Ouro Preto.
- . Sacrifício por Amor. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1892. Araxá.
- . Os Salteadores de Falperra, ou Amor Filial. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1884. Ouro Preto.
- . São Sebastião - Glorioso Martyr. Autor: Cezar de Lacerda. Out. de 1878. Ouro Preto.
- . Sapateiro Romano. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1898. São João del Rei.
- . Segredos do Coração. Autor: Alfredo Hegan. Jul. de 1863. Ouro Preto.
- . O Segredo d'uma Esmola. Autor não identificado pelas fontes. Jun. de 1864. Ouro Preto.
- . Os Seis Degraus do Crime. Autor: Theodore Nezel, Benjamin Antier. Jun. e jul. de 1866/maio e jun. de 1878. Ouro Preto.
- . Sete de Setembro. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1863. Ouro Preto.
- . Simão, o ladrão. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1867. Ouro Preto.
- . O Solitário ou O Prêmio e o Castigo. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1866. Ouro Preto.

- . O Sonho da Criancinha. Autor: Paulo Barros. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . A Sorte dos Ladrões ou A Dama Roubada. Autor não identificado pelas fontes. Set. de 1855. Ouro Preto.
- . Sourcouf. o corsário. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1900. Belo Horizonte.
- . Suplício de uma Mulher. Autor: A. Dumas. Jul. de 1886 - Diamantina; ago. de 1886 - Ouro Preto; jan. de 1893 - São João del Rei.
- . Tomada da Bastilha. Autor não identificado pelas fontes. Maio e nov. de 1893. São João del Rei.
- . Tamandaré e Lopes. Autor: J. F. P. Set. de 1866. Ouro Preto.
- . A Torre do Corvo. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1897. Curvelo.
- . Trabalho e Honra. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887. Ouro Preto.
- . 30 anos, ou A Vida de um Jogador. Autor não identificado pelas fontes. Maio de 1893. São João del Rei.
- . A Torre em Concurso. Autor: Joaquim Manoel de Macedo. Dez. de 1872. Ouro Preto.
- . Os Últimos Momentos de Cristovão Colombo. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1888/set. de 1980 - Ouro Preto; set. de 1890 -
- . Uma Causa Célebre. Autor: A. D'Ennery. Out. de 1898. São João del Rei.
- . Um Casamento no Reinado de Napoleão. Autor não identificado pelas fontes. Jan. de 1868. Ouro Preto.
- . Um Drama no Altar. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887. Ouro Preto.
- . Um Homem de Honra. Autor não identificado pelas fontes. Maio e jun. de 1867. Ouro Preto.
- . Um Provinciano em Lisboa ou Moços e Velhos. Autor não identificado pelas fontes. Out. de 1893. Sabará.
- . Valle de Torrente. Autor não identificado pelas fontes. Dez. de 1866. Ouro Preto.
- . O Vallido Sanguinário. Autor: Alexandre Herculano. Jul. de 1867. Ouro Preto.

- . Os Vampiros Sociais. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1893 - Serro; mar. de 1895 - S. D. do Prata; jan. de 1899 - Itapecerica.
- . Vaz Telles e Cia. Autor não identificado pelas fontes. Nov. de 1887 - Ouro Preto; maio de 1893 - São João del Rei.
- . Viagem ao Parnaso. Autor: Artur Azevedo. Mar. de 1891. Ouro Preto.
- . Vingança do Escravo. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1897. Jaguaray.
- . A Vingança de um Beijo. Autor não identificado pelas fontes. Fev. de 1868. Ouro Preto.
- . 29 ou Honra e Glória. Autor não identificado pelas fontes. Abr. e maio de 1867/out. de 1862/out. de 1874. Ouro Preto.
- . A Virgem Martyr de Santarém. Autor: Severiano Nunes Cardoso de Rezende. Maio de 1876/out. de 1882. Ouro Preto.
- . Viva a República. Autor: Figueiredo Pimentel. Fev. de 1897. Ouro Preto.
- . Voluntário de Cuba. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1898 - Juiz de Fora; out. de 1898 - São João del Rei.
- . Voluntário da Honra. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1896. Ouro Fino.
- . A Vida de um Rapaz Rico. Autor não identificado pelas fontes. Jul. de 1874. Ouro Preto.
- . Zacarias. Autor não identificado pelas fontes. Ago. de 1867. Ouro Preto.
- . Zulmira. Autor: Antonio X Ferreira d'Azevedo. Set. de 1855. Ouro Preto.

ANEXO II

Companhias de Circo e Variedades

- esboço de trajetos -

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Circo Equestre e Gymnástico	-	-	-	Ouro Preto - 16/12/1858	Ouro Preto - 22/10/1867 - 27/08/1868	-	-	-	-
Circo Universal - Comp. Equestre e Gymnástica	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 20/07/1889 22/07/1889 S. João del Rey: 26/09/1889 Cataguazes: 26/04/1889	Ouro Preto: 10/06/1894 21/06/1894 S. J. Nepomuceno: 07/10/1897	-
Companhia Gymnástica Angelo Onofre	-	-	-	-	Ouro Preto: 10/02/1869 17/02/1869	-	-	-	-
Companhia Equestre	-	-	-	-	-	-	-	Uberaba: 20/09/1895	-
Companhia Gymnástica Italiana	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Fino: 03/04/1892	-
Companhia Equestre Estrela do Amazonas	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 26/09/1897 Oliveira: 21/08/1898	-
Companhia Equestre Circo Mineiro	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Fino: 22/12/1895	-
Circo Brasil-Itália: Companhia Equestre e Acrobática	-	-	-	-	-	-	-	Oliveira: 26/09/1897	-

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Companhia Equestre Cuyabana	-	-	-	-	-	-	Montes Claros: 18/05/1884	-	-
Circo Zoológico Brasileiro. Companhia Equestre Dario e Simões	-	-	-	-	-	-	-	Belo Horizonte: 25/07/1899	-
Circo Zoológico	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 06/05/1899 São João del Rey: 14/05/1899	-
Companhia Equestre Pavilhão Fluminense	-	-	-	-	-	-	-	Serro: 30/01/1893	-
Circo dos EUA do Norte	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 18/03/1890	-
Companhia Equestre Eduardo A. P. da Silva	-	-	-	-	-	-	Cataguases: 19/04/1887	-	-
Circo Olympico Niteroyense: Equestre e Gymnástico	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 25/04/1878 07/05/1878 29/05/1878	-	-	-
Circo Guanabara	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Fino: 23/02/1896	-
Circo Lombardo Italiano	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 26/05/1894	-
Companhia Equestre Gym. Athletica portuguesa	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 31/12/1891	-

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais									
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	
Circo Lusitano	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 25/02/1892 Ouro Preto: 20/04/1896	-	
Companhia Equestre Hilário Ribeiro	-	-	-	-	-	-	-	Uberaba: 15/04/1894	-	
Companhia Gymnástica Chilena	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 15/06/1890 Ouro preto: 10/04/1890 03/04/1890	-	
Companhia Chinesa	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 09/03/1890 13/03/1890 06/02/1891 30/01/1892	-	
Companhia do Irmão Carlo	-	-	-	-	-	-	Cataguazes: 06/04/1899	-	-	
Companhia Equestre Irmãos Brasil	-	-	-	-	-	-	-	Sabará: 25/05/1895	-	
Circo Cantagalense Americano	-	-	-	-	-	Ouro Preto(1872): 21/09 05/10 08/10 15/10 22/10 05/11 12/11 26/11	-	-	-	
Circo Olympico, Companhia Equestre Gymnástica Mineira	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 25/04/1876	-	-	-	

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Circo Equestre e Gymnástica Anglo-brasileiro	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 23/06/1886 30/06/1886	-	-
Companhia Equestre Japonesa	-	-	-	-	-	-	-	Oliveira: 21/06/1896	-
Companhia Equestre	-	-	-	-	-	-	Arças: 19/06/1881	-	-
Circo Fluminense	-	-	-	-	-	-	-	Pará de Minas: 16/08/1896 Ouro Fino: 24/07/1892	-
Circo Equestre - Companhia do diretor Júlio de Freitas	-	-	-	-	-	-	Campanha: 26/12/1881	-	-
Circo Cosmopolita	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 06/12/1891 São João del Rey: 22/10/189.	-
Circo Lombardo Italiano	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 31/05/1894 Barbacena: 09/05/1894	-
Grande Circo Olimpico	-	-	-	-	-	-	Diamantina: 04/03/1888 12/04/1888	-	-
Companhia Equestre Luso-Brasileira	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 21/07/1883 26/07/1883	São João del Rey: 31/05/1894 Ouro Preto: 25/02/1894 28/02/1894 19/10/1890 Barbacena: 10/02/1894	-

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Companhia Equestre e Zoológica	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 23/06/1886 16/06/1886 03/07/1886 15/08/1887 17/08/1887	-	-
Grande Circo Navarro Companhia Fluminense	-	-	-	-	-	-	Campanha: 20/06/1880	-	-
Circo Olympico Companhia Lagoense	-	-	-	-	Ouro Preto: 12/ 10/1867	-	-	-	-
Club. Gymnástico Ouro Pretano	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 31/ 12/1874	-	-	-
Circo Peruano	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 21/04/1892 Ouro Preto: 23/10/1896	-
Companhia Equestre Rocha e Mory	-	-	-	-	-	-	-	Palmyra: 04/07/1897	-
Circo Equestre - Companhia Sul-Americana	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 19/ 09/1876	Campanha: 14/01/ 1881	-	-
Circo São Salvador	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Fino: 12/01/1896	-
Circo Atlântico	-	-	-	-	-	-	-	São João Nepomuceno: 29/ 10/1897 Juiz de Fora: 25/09/1897	-
Companhia Equestre e Gymnástica: (antiga Cia. Bib. Pouraux)	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 26/ 04/1877	-	-	-
Circo High-Life	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 28/07/1898	-

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Companhia de Fantoches	-	-	-	-	-	-	-	São João del Rey: 30/10/1898 Oliveira: 06/11/1898	-
Companhia Cômica de Variedades	-	-	-	-	-	-	-	Sabará: 21/12/1890 Ouro Preto: 30/ 04/1894 Barbacena: 27/04/1894	-
Circo de Cavalinhos	-	-	-	-	-	-	-	Tebas de Leopoldina: 14/07/ 1895	-
Companhia Automática Mexicana	-	-	-	-	-	-	-	Juiz de Fora: 07/03/1891 Ouro Preto: 18/ 03/1891	-
Companhia de Cavalinhos Estrela do Oriente	-	-	-	-	-	-	Cataguzes: 20/ 02/1887 Diamantina: 19/ 04/1888	-	-
Companhia de Cavalinhos	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 04/ 05/1890	-
Companhia de Fantoches	-	-	-	-	-	-	-	Barbacena: 10/12/1893	-
Companhia de Tomadas	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 04/ 07/1891	-
Companhia Touromáchica 1	-	-	-	-	-	-	-	Oliveira: 27/03/1898	-
Companhia Touromáchica 2	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 02/11/ 1884 16/10/1888	Uberaba: 08/09/1895	-

Companhias de Circo e Variedades	Décadas e Locais								
	1820	1830	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900
Companhia Touromachina 3	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Fino: 16/04/1894	-
Companhia Zarzuela Española	-	-	-	-	-	-	-	Sabará: 20/01/1895 Ouro Preto: 27/05/1895 Ubá: 15/09/1895 Uberaba e Cataguanz: 01/07/1897	
Companhia de Variedades	-	-	-	-	-	-	-	Ouro Preto: 06/12/1891	

ANEXO III

**Companhias Teatrais
- apontamentos -**

- . Club Dramático A. Bento. Década de 90. Itapeceira.
- . Companhia Dramática e de Operetas. Dir.: Affonso de Oliveira e Bretas. Década de 90. Belo Horizonte, São João del Rei.
- . Companhia Dramática de Amadores de Jaguari. Década de 90. Jaguary.
- . Companhia de Amadores de Sabará. Década de 90. Sabará.
- . Sociedade dos Amadores Pitanguenses. Década de 80. Pitangui.
- . Companhia Dramática Andrea Maggi. Década de 90. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática Xavier. Diretor: Antonio da Silva Xavier. Década de 90. Leopoldina.
- . Companhia Dramática Apolonia Pinto. Dir.: Germano Alves. Década de 90. Ouro Preto.
- . Companhia Aurora Bastos. Década de 90. Sabará.
- . Companhia Fenix Dramática. Dir.: Bernardo Lisboa. Década de 80. Ouro Preto, Cataguases.
- . Companhia Francesa. Dir.: Sr. Berthal. Década de 80. Ouro Preto.
- . Companhia Boldrini e Correia. Década de 80. Diamantina.
- . Companhia Dramática Silvério da Cunha. Dir.: C. Alves. Década de 90. São João del Rei.
- . Companhia Dramática Rossi. Década de 90. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática Cardoso da Motta. Décadas de 80 e 90. Ouro Preto, São João Nepomuceno, São João del Rei.
- . Companhia Coimbra. Década de 90. Diamantina.
- . Companhia Couto Rocha. Década de 80. Ouro Preto, Pouso Alegre.
- . Companhia Dramática Delphia de Araújo. Década de 90. Ouro Preto.
- . Companhia Os Dois Rivais Americanos. Década de 90. Sabará.
- . Companhia Estudantina Novo Fígaro. Década de 80. Ouro Preto.
- . Companhia Fernal. Década de 70 e 80. Ouro Preto, Pitangui.
- . Companhia Dramática Phebo. Década de 90. São João del Rei.
- . Companhia Brandão. Década de 60, 80, 90. Ouro Preto, Sabará.

- . Companhia Dramática. Diretor: Francisco Escudério. Década de 70. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática J. Bretas. Década de 90. Oliveira.
- . Companhia João Caetano dos Santos. Década de 70. Ouro Preto.
- . Companhia José Caetano Pinto. Década de 70. Campanha.
- . Companhia de José Caetano Vianna. Década de 50, 60. Ouro Preto.
- . Companhia Physico-Dramática Diamantinense. Diretor: João Jorge Mayer. Década de 50. Ouro Preto.
- . Sociedade Dramática Particular. Diretor: José Simões de Paiva. Década de 60. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática. Diretor: Sr. Lima. Década de 70. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática Lisboa. Década de 80. Ouro Preto.
- . Club Literário e Progressista. Década de 90. Itaúna.
- . Companhia Lucinda Simões. Década de 90. Ouro Preto.
- . Companhia Luso-Brasileira. Década de 80. Campanha.
- . Companhia Dramática Machado. Década de 90. Uberaba.
- . Companhia Dramática Machado. Década de 70. Ouro Preto.
- . Companhia Japonesa. Diretor: Sr. Magno. Década de 90. Ouro Preto.
- . Sociedade Dramática Ouro-Pretana. Década de 60, 70. Ouro Preto.
- . Sociedade Dramática Particular. Década de 60. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática. Diretor: Sr. Pinto. Década de 80. Ouro Preto.
- . Club Prelúdios Dramáticos. Década de 80. Ouro Preto.
- . Companhia Progresso da Mocidade. Década de 90. Diamantina.
- . Companhia Dramática Santos. Década de 70. Ouro Preto.
- . Companhia Dramática Santos Lima. Década de 90. Ouro Fino.
- . Companhia de Dramas, Comédias e Peças Phantásticas. Diretor: Soares de Medeiros. Década de 90. Belo Horizonte.
- . Companhia Dramática. Diretor: Tomás Azevedo Leite. Década de 70. Ouro Preto.

- . Sociedade Dramática Beneficente. Década de 90. Ouro Preto.
- . Grupo Dramático Varginhense. Década de 90. Varginha.
- . Club Dramático Acentelha Vargem-Alegrense. Década de 90. São Domingos do Prata.
- . Companhia Achelle Giorgini. Década de 50. Ouro Preto.

ANEXO IV

Anúncios de Teatro e Circo

IV.1- Companhias Teatrais

São tantas as complicações do drama histórico, que o único comentário do anúncio refere-se à garantia da surpresa final dos espectadores.

Correio Official de Minas. Ouro Preto, 05 de maio de 1859,
p. 4.

THEATRO.

Sabudo 7 de Maio de 1850.

Subirá á scena o drama de grande espectáculo, original portuguez em 5 actos:

Alvaro da Cunha

ou

Cavalleiro de Alcacer-quitbir.

Denominação dos actos:

- 1.º O anel e a despedida.
- 2.º Revelação de um segredo.
- 3.º Projectos de casamento.
- 4.º O encontro inesperado.
- 5.º O criminoso punindo o crime.

O presente drama fundado em factos historicos, tom principios no infausto dia em que o jovem rei D. Sebastião partio para a Africa pela ultima vez, e finalisa quando Portugal já se achava sob o dominio de Castella. Quizeramos dar aqui um pequeno resumo do enredo da peça, porem entendemos que o não devemos fazer, para não roubar-mos ao espectador o prazer e a sensação que naturalmente deve sentir; não deixaremos porem de dizer que o enredo é de tal modo traçado, são tantas as complicações e difficuldades que a cada passo se apresentam, que só no final da ultima scena se patentêa ás vistas dos espectadores.

Terminará o espectáculo com

Diversos trabalhos gymnasticos.

É este o espectáculo que temos a honra de apresentar ao respeitavel publico desta capital, de quem temos recebido e esperamos toda a generosidade e protecção. Principiará ás oito horas.

Através de nomes sonoros e misteriosos, os espectadores assistiam ao enterro do Conde de Falkenberg e ao incêndio do castelo, em "As Ruínas de Hermanstein".

Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, 05 de novembro de 1859, p. 4.

THEATRO.

Sabbado 5 de novembro de 1859.

Depois que for executada uma excellente
ouvertura; subirá á scena a bella producção
do sr. L. A. Burgain, em 5 actos:

As Ruinas de Hermanstein.

OU

A ASSEMBLÉA DOS CONDES LIVRES.

Finalisarã o espectáculo com a jocosa far-
ça em um acto pela primeira vez aqui re-
presentada

UMA PARA TRES.

Serão visiveis aos espectadores não só o
enterro do filho do conde de Falkenberg,
como o incendio do castello do mesmo conde.

Principiará ás 8 1/2 horas.

N. B. Os bilhetes de camarotes, que se
achão já fechados, e bilhetes de platôa po-
dem ser procurados no theatro das 6 horas
da tarde em diante.

Solicitava-se a civilidade dos espectadores, que deviam retirar seus chapéus e deixar seus escravos do lado de fora do teatro.

Sul de Minas. Campanha. 18 de fevereiro de 1860, p. 4.

THEATRO.

Nos dias 19 e 21 do corrente subirá
à scena a soberba tragedia em 5 actos:

OTHELLO

OU O MOURO DE VENEZA

depois do que se representará uma lin-
da farça.

Devem ficar sem chapéo as pessoas
dos camarotes: e os da platéa durante a
scena.

(Não é permittido á captivos a entrada na
platéa.

A escolha do popular drama "Os Seis Degraus do Crime", pela atriz Mariana Valle, em seu benefício, trazia a garantia de uma peça de popularidade. Note-se a ênfase no sucesso alcançado nos teatros da Corte, como uma referência para o público.

Diário de Minas. Ouro Preto. 20 de junho de 1866, p. 3.

ANNUNCIOS.

THEATRO.

Companhia dramatica, em-
presa e direcção do
actor

JOSÉ CAETANO VIANNA.

Terça-feira, 26 de Junho
de 1866.

BENEFICIO DA ACTRIZ

D. Marianna Valle.

SOBRE A SCENA O GRANDE DRAMA EM TRES ACTOS,
E SEIS QUADROS

**OS SEIS DEGRÁOS
DO CRIME.**

ENTRA TODA A COMPANHIA.

- 1.º Degráo. A ociosidade.
- 2.º dito. As mulheres.
- 3.º dito. O jogo.
- 4.º dito. O roubo.
- 5.º dito. O assassinato.
- 6.º dito. O patibulo.

E' este um drama que tem ido nos thea-
tros do Rio um sem numero de vezes, porque
o seu assumpto é o perfeito espelho que mos-
tra as terriveis consequencias do jogo, e da
ociosidade no homem.

A beneficiada quiz fazer seu beneficio com
este excellente drama, para mostrar a sua gra-
tidão ás pessoas que se dignarem concorrer
no seu beneficio.

O resto do espectaculo será annuciado pe-
los cartazes no dia do espectaculo.

Principiará ás 8 1/2 horas.

Em alguns casos, dramas escritos por habitantes da cidade eram levados à cena.

Diário de Minas. Ouro Preto, 25 de julho de 1866, p. 3.

ANNUNCIOS.

THEATRO.

COMPANHIA DRAMATICA, EMPRESA
E DIRECCÃO DO ACTOR JOSÉ CAE-
TANO VIANNA.

**Domingo, 29 de julho de
1866.**

Espectaculo em grande gala pelo Anniver-
sario de S. A. I. a Princesa D. Izabel. Logo
que s. exc. o sr. vice-presidente chegar na
tribuna, será tocado pela banda de musica do
C. P. o hymno nacional, e em seguida repre-
sentar-se-ha o importante Drama. em 6 qua-
dros. composição do distincto Ouro-Pretano o
sr. dr. Antonio Agostinho Jesé da Silva, in-
titulado

A COINCIDENCIA.

Este Drama foi offerecido pelo seu autor ao
empresario para festejar este solemne dia.

O resto dos camarotes podem ser procurados
desde já.

Principiará, logo que s. exc. chegar na tri-
buna.

Vão principiar os ensaios do drama—Isaura
a captiva—composição do distincto escriptor o
sr. dr. Bernardo Guimarães.

Nada mais adequado, para um dia de comemoração cívica, que um drama de José de Alencar, um dos maiores defensores do "teatro nacional". Como o anúncio explicita, a peça possuía "assunto nacional".

Diário de Minas. Ouro Preto, 05 de setembro de 1866.

ANNUNCIOS.

THEATRO.

Empresa e direcção do a-
tor J. C. Vianna.

6.ª FEIRA 7 DE SETEMBRO
DE 1866

Anniversario da Independencia
do Brasil

ESPECTACULO EM GRANDE GALA.

Logo que o sr. vice-presidente chegar na tri-
buna, cantar-se-ha

O HYMNO NACIONAL.

Segue-se a 1.ª representação do drama, em 4 actos,
assumpção nacional e composição do distincto escriptor
brasileiro o sr. dr. Alencar

A MÃI.

Terminará o espectáculo com a 1.ª representação do
importante drama, em 1 acto, composto expressamente
para este festivo dia intitledo

TAMANDARÉ

E

LOPES

COMPOZIÇÃO DO SR. J. F. P.

PERSONAGENS.

Tamandaré	J. C. Vianna.
Berroco	J. S. de Paula.
Trinta-dinhos, chefe de um regimento de linha, da Bahia	J. F. Pinto.
Rosa, com o posto de 1.º sargento de voluntarios da Patria	D. Antonio J. Vianna.
Um sentinella brasileiro	J. Emygdio.
Lopes	João Marinho.
Um ajudante de Lopes	Vicente.

Soldados, e banda militar brasileira, ditos paraguayos, combate naval, e em terra, a esquadra brasileira destrói a fortaleza paraguaya, e é arvorado o pavilhão nacional; acaba com a marcha triumphal do exercito brasileiro, ao som de musica, e de immensas acclamações, pelas tropas brasileiras.

O resto dos camarotes podem ser procurados desde já no theatro todos os dias do meio dia ás 4 da tarde.

Esperando a proteção do respeitável e filantrópico público ouro-pretano, a Companhia de João Caetano Vianna anuncia seu benefício em prol da construção de um cemitério cristão.
Diário de Minas. Ouro Preto, 07 de maio de 1867, p. 4.

THEATRO.

Empresa e direcção
do actor

José Caetano Viana.
Sabbado 11 de Maio
de 1867.

**Beneficio concedido para
as obras do cemiterio da
Igreja de N. S. das Mercês dos Perdões.**

Sob a scena pela primeira vez o importante drama em 3 actos premiado pelo conservatorio dramatico, intitulado

UM HOMEM DE HONRA

Denominação dos actos:

- 1.º O amor maternal.
- 2.º A fuga.
- 3.º O jogo reduz á miseria.

Personagens.

O coronel Mendonça (reformado)
Augusto seu filho, T. de caval-
laria.
Amelia, irmã de Augusto.
D. Maria, viuva.
Alfredo seu filho, pintor.
Eduardo, amigo d'Alfredo.
Guilherme da Silva, jogador.
Salema usurario.
Um criado de Alfredo.

Actores.

J. C. Viana.
Pio de E. St.
D. A. Viana
D. A. Continho.
J. P. Ferreira.
João Marinho.
J. S. de Paiva.
J. Emilio da R.
João.

Epoca—Actualid de.

1866.

Terminará o espectáculo com a primeira representação da muito engraçada farça em um acto.

A VIUVINHA DA MODA.

Personagens.	Actores.
Rosalva (viuva)	D. A. Continho.
Segismunda.	J. P. Ferreira.
Tiburcio.	Pio de E. Santo.
Basilio, valetão.	J. C. Viana.
Pancrácio.	J. Marinho.
Silvina.	D. A. Viana.
Rostolho (Laceio).	J. E. da Rocha.

Principiará ás 8 horas em ponto.

Este espectáculo foi concedido pela empresa a pedido do incansavel irmão e mesario da ordem de N. S. das Mercês dos Perdões, o sr. Antonio Maria Antunes, que tantos esforços tem empregado para o acabamento da igreja de N. S., propondo-se agora, auxiliado pelos irmãos, a construir o cemiterio.

Para um fim tão justo, e sem prejuizo do respeitavel publico que prezamos, que nunca se nega a auxiliar actos philanthropicos.

Em cinco atos, vinte anos de remorsos, vividos em lugar e época distantes.

Diário de Minas. Ouro Preto, 20 de agosto de 1867, p. 3.

THEATRO.

Empresa e direcção
do actor

Jose Caetano Vianna.

Sabbado, 24 de agosto de 1867.

BENEFICIO DE FRANCISCO
JOSE DOS SANTOS.

Sob a scena a 1.^a representação do drama em 5
actos, original portuguez.

O CRIME OU 20 ANNOS DE
REMORSOS.

Denominação dos actos.

- 1.^o O segredo.
- 2.^o As escripturas.
- 3.^o O cofre.
- 4.^o O remorso.
- 5.^o O padre Anselmo.

Personagens.

D. Rui de Pina (80 annos).
Affonso (75 annos).
D. Nuno (30 annos).
Alvaro (20 annos).
Tristão da Cunha.
Padre Anselmo.
Estevão.
D. Maria.
Leonor.

Actores.

J. Almeida da Silva.
J. Caetano Vianna.
Pia do Espirito S.^o
José Pinto Ferreira.
João Marinho Bastos.
J. Emydio da Rocha.
Jorge.
D. Antonia Vianna.
D. Emilia Cortinha.

Cavalleiros, criados de D. Rui & c.

A acção passa-se em Lisboa no anno de 1610, reinado de D. Affonso 6.^o

Terminará o espectáculo com o duetto do

MEIRINHO E A POBRE

(Em parodia).

A parte é desempenhada pelo actor Joaquim Emydio, vestido de velha, e o meirinho pelo actor Pina. Principará ás 8 horas em ponto.

No teatro, a variação nos preços dos ingressos diferenciava a platéia.

Diário de Minas. Ouro Preto, 30 de abril de 1873, p. 3.

THEATRO.

No dia 8 de Maio p. futuro, representar-se-ha um lindo e variado espectáculo, composto pela seguinte fórma:

- 1.º OS DOUS SURDOS.
- 2.º O MEIRINHO E A POBRE.—Dezempenhado pelo Sr. Couto e a Sr.ª M. Augusta.
- 3.º O DIABO ATRAZ DA PORTA.
- 4.º A CERRAÇÃO NO MAR.—Scena dramatica.
- 5.º GRIGORIO TANECA.—Parodia da cerração no már.
- 6.º O VOLUNTARIO DA PATRIA.—Finalizando com o quadro vivo. (Apedido). Começará ás 8 e meia horas da noite.

Preço dos camarotes

- 1.º ORDEM.—Os de N.º 1 67000 réis e os mais á 57.
 - 2.º ORDEM.—Os de N.º 1 77000 réis e os mais á 67.
 - 3.º ORDEM.—O da Coróa 87000 réis e os mais á 47.
- PLATEAS á 17000 réis.

Face aos dramas vividos na ilha Oceania do Sul, os
espectadores naufragavam em suas proprias lagrimas.

Diário de Minas. Ouro Preto, 03 de junho de 1873.

Annuncios.

THEATRO.

Sobe à scena no dia 7 do corrente um magnifico espectáculo.

Em beneficio de

MAD. AUGUSTA

NA FORMA SEGUINTE:

1.º O lindo drama historico intitulado

LAPETROUZE

ou o naufrago da ilha oceania do sul.

2.º Mais val quem Deos ajuda

Que quem muito madruga.

3.º Magnifica comedia intitulada.

OS DOUS SURDOS.

Finalisarà o espectáculo com o lindo quadro vivo.

A CHUVA DE OURO.

A beneficiada não se tem poupado á despezas para que o espectáculo de sua escolha agrade.

Por isso pede ao respeitavel publico d'esta capital sua valiosa protecção.

Principiará ás 8 1/2.

Entre a partida e o regresso à Saboya, o desfile de atores vestidos a caráter, acompanhados do indispensável fundo musical.
Diário de Minas. Ouro Preto, 18 de setembro de 1873, p. 3.

THEATRO

DO

OURO PRETO

**Sabbado 20 de Setembro
de 1873.**

Si até este dia não se tiver realizado a abertura da assembléa, subirá á scena, pela primeira vez n'este theatro, o magnifico drama em 5 actos, todo ornado de musica, e vestido a character, intitulado

A GRAÇA DE DEUS.

DENOMINAÇÃO DOS ACTOS.

1.º ACTO.

A benção e a partida.

2.º ACTO.

O encontro em Pariz.

3.º ACTO.

A surpresa.

4.º ACTO.

A loucura.

5.º ACTO.

O regresso á Saboya.

Preço dos camarotes.

1.ª ordem.

N. 1—75000 réis, com 6 entradas, e os mais a 65000 réis, com 5 entradas.

2.ª ordem.

N. 1—95000 réis, com 7 entradas, e os outros a 85000 réis, com 6 entradas.

3.ª ordem.

A 55000 réis, com 4 entradas.

Camarote da corôa.

105000 réis, com 9 entradas.

PLATEÁ 10000 RÉIS.

Roga-se a todos os Srs. que comprarem bilhetes de camarotes, não os esquecerem, afim de não haver confusão na entrada, e munirem-se todas as pessoas dos competentes bilhetes, a fim de evitar duvidas na porta.

Principiará ás 8 1/2 horas da noite.

Guadalupe aparece como o exótico cenário para uma trama que mistura escravidão, pirataria, combates e milagres.

Diário de Minas. Ouro Preto, 18 de março de 1874, p. 4.

THEATRO.

**Quinta-feira, 19 de Março de
1874.**

Sobe á scena o magnifico drama em 5
actos, intitulado

A ESCRAVA ANDRÉA.

DENOMINAÇÃO DOS ACTOS.

- 1.º O insubordinado.
- 2.º O Pirata.
- 3.º O duello.
- 4.º O combate.
- 5.º A mão de Deos.

A ACCÃO PASSA-SE EM GUADELUPPE.

Terminará o espectáculo com a muito
jocosa comedia em 1 acto intitulada

DEOS NOS LIVRE DE MULHE- RES.

N. B. Em consequencia dos dias serem
pequenos, prevenimos ao respeitavel pu-
blico que o espectáculo principiará ás 8
horas em ponto.

Soldados espanhóis e turcos, numa luta invisível, ajudam a criar o clima para mais um aparatoso drama.

Diário de Minas. Ouro preto, 18 de abril de 1874, p. 3.

THEATRO.

Sabbado, 25 de Abril de 1874.

Acha-se em ensaio para subir á scena no dia acima o importante e apparatuso drama em 3 actos traduzido do francez, intitulado

HARIADAN BARBA-ROXA

Personagens.	Actores.
D. Alvaro, governador de Regio.	Paiva.
Barba-rôxa, almirante Turco.	Santos.
Carlos, esposo de:tinado a D. Guilhermina.	Andrade.
Ramiro, amante da mesma.	Machado.
Rustan { officiaes de Bar-	Marinho.
Zamor { ba-roxa.	Honorio.
Christovão, jardineiro.	O mesmo
Pedro, creado de D. Alvaro.	Domingos.
Guilhermina, f.º do mesmo.	D. Emilia.
Mariquita, creada da dita.	D. Julia.
Soldados hespanhoes, soldados turcos, povo & &	

No 2.º acto ha um combate entre os hespanhoes e os turcos, invisivel aos espectadores. A scena passa-se em Regio hoje da Italia, e antigamente dos hespanhoes

Denominação dos actos:

1.º O traidor; 2.º O combate, 3.º Triumpbo da virtude.

Finalisa o espectáculo com a linda e jocosa comedia em 1 acto, do escriptor Penna,

Judas em sabbado d'Alcluia.

Principiará ás 8 horas.

Comemorações cívicas, benefícios para capelas: os anúncios de espetáculos teatrais lançavam diversos estímulos à frequência do público.

Diário de Minas. Ouro Preto, 02 de setembro de 1875, p. 4.

ANNUNCIOS.

THEATRO.

Sociedade particular, em beneficio das obras da capella de S. José desta cidade.
Terça feira, 7 de Setembro de 1875.

Anniversario da Independencia e do Imperio do Brasil.

Depois dos vivas do estylo, será cantado o hymno da Independencia por uma jovem, que a isso se presta, depois do que será executada uma linda ouverture pela orchestra dirigida pelo maestro Francisco Vicente Costa: finda esta subirá á scena pela primeira vez nesta cidade o interessante drama em 2 actos, denominado

AMOR E HONRA.

DENOMINAÇÃO.

1.º acto, Amor.
2.º acto, Honra.

Findo este, será desempenhado uma scena comica denominada

O PHOTOGRAPHO.

Finalisará o espetaculo com um quadro allegorico, a

LIBERDADE.

Comeará ás 8 horas da noite.

A mesa administrativa da irmandade de S. José desta cidade espera que o publico concorrerá, afim de que seja o espetaculo abrilhantado e produza o desejado effeito, pois ninguem ignora o estado de ruinas em que se acha a mesma capella.

O resto dos bilhetes podem ser procurados desde já: os camarotes em mão do Sr. Pedro Feu, e os de platêa em mão do Sr. capitão José Jacintho das Neves, e no dia do espetaculo na porta do theatre.

Pede-se, ao respeitável público, a fineza da pontualidade.
O Constitucional. Ouro Preto, 17 de julho de 1878, p. 4.

THEATRO

OURO-PRETO

Companhia dramatica dirigida
pelo artista FERNAL

Grande Novidade!

Sabbado 20 de Julho de 1878

Subirá á scena impreterivelmente, o grande e apparatuso drama em um prologo e cinco actos do celebre escriptor L. A. Burgaim.

PEDRO SEM

Que já teve e agora não tem.

AVISO

O director pede ao respeitavel publico para achar-se no theatro ás 7 1/2 horas da noite, pois o espectaculo começará ás 8 horas impreterivelmente por ser este drama de grande movimento.

As pessoas que emcommendarão camarotes queirão procural-os em casa do director á rua do Bobadella n. 38; estas encommendas serão respeitadas até sexta feira ao meio dia.

A's 8 horas impreterivelmente.

Os benefícios em prol de instituições conquistavam a simpatia do público. Note-se a ocupação do teatro enquanto espaço cívico; através do canto do hino da Independência por todos os artistas.

A Actualidade. Ouro Preto, 04 de setembro de 1878, p. 4.

THEATRO

OURO-PRETANO

Companhia Dramatica dirigida
pelo artista

FERNAL.

NOVIDADE! NOVIDADE!!

Sabbado, 7 de Setembro de 1878.

Grande festa artistica, espectáculo do grande gala, em beneficio da Irmandade do SS. Sacramento da freguezia de Antonio Dias desta Capital.

Depois que a orchestra tiver executado uma brilhante abertura, subirá o panno para ser cantado por toda a companhia o hymno da Independencia.

Em seguida, será representado o muito festejado drama em 3 actos, de costumes militares, do repertorio do celebre artista brasileiro João Caetano, intitulado

O DESERTOR FRANCEZ.

A Mesa administrativa, no intuito de solver grandes compromissos, contrahidos com a acquisição de todos os ornamentos, que mandou vir directamente de Pariz, como toda a população é testemunha, aceitou o espectáculo acima annuciado em beneficio da mesma Irmandade; por isso pede ao religioso povo Ouro-pretano a maior concurrencia possivel, visto ser para um fim tão louvavel. Os bilhetes achão-se á venda em casa dos abaixo assignados.

O Provedor, FRANCISCO AFFONSO PAINHAS.
O Secretario, DOMINGOS MAGALHÃES GOMES.
O Thesoureiro, PEDRO COELHO DE MAGALHÃES GOMES.
O Procurador, FRANCISCO CAETANO DE JESUS.

Comeará ás 8 horas.

Dramas sacros: fantasias, transformações, terras distantes,
tempos remotos.

A Actualidade. Ouro Preto, 03 de outubro de 1878, p. 4.

THEATRO OURO-PRETO.

Empreza dramatica de artistas

Fernal.

EXTRAORDINARIO SUCESSO.

Brevemente subirá á scena o apparatus
—DRAMA SACRO, fantástico, intitulado

S. SEBASTIAO

Glorioso Martyr, defensor da igreja.

Machinismos, transformações, visualidades
e vestuários; o scenario é todo completamente
novo.

A acção passa-se em Roma, no anno de 284
de Christo.

Entre catacumbas e o Capitólio, um vestuário novo e feito com todo o esmero.

A Actualidade. Ouro Preto, 10 de outubro de 1878, p. 4.

THEATRO
OURO-PRYANO.
Empreza dramatica do artista

Fernal.

**SABBADO, 12 DE OUTU-
BRO DE 1878.**

ESTREA DO ARTISTA

E. A. de Mello.

EXTRAGORDINARIO SUCCESSE.

Sobe à scena pela 1.^a vez nesta capi-
tal o sublime e apparatuso drama sacro,
em 3 actos e 6 quadros, do insigne es-
criptor portuens.

CESAR DE LACERDA

S. SEBASTIÃO

OU

O glorioso martyr, defensor da igreja.

Todo ornado de visualidades, transfor-
mações e lindissimas musicas.

DENOMINAÇÃO DOS QUADROS

- 1.^o Quadro, *As saturnaes.*
- 2.^o > *O anjo das catacumbas.*
- 3.^o > *O julgamento dos christãos*
—o capitolio romano.
- 4.^o > *A resurreição.*
- 5.^o > *A cruz de Constantino.*
- 6.^o > *Transformação para a apo-*
theose; gloria onde apparece a cruz bri-
lhante; toda a curia acclamando Sebas-
tião Santo, e em ultimo lugar vê-se S.
Sebastião amarrado ao tronco.

O vestuario é inteiramente novo e feito
com todo o esmero.

O pequeno resto de camarotas acha-se
à venda em casa do Sr. Luiz Quintaes
Junior.

Os dramas sacros atraíam, dentre outros motivos, pelo seu tom apoteótico e seus apelos visuais e sonoros.

A Actualidade. Ouro Preto, 22 de outubro de 1878, p. 4.

THEATRO OURO-PRETO.

EMPRESA DRAMATICA DO ARTISTA

Fernal.

NOVIDADE DA EPOCA

DRAMA SACRO

1.ª representação do apparatuso drama em 3 actos e 6 quadros com apothese, todo ornado de musica.

Gabriel e Lusbel

OU

OS MILAGRES

DE

SANTO ANTONIO

Visualidades, transformações, mutações e machinismos etc. etc. tudo feito a capricho.

Sem poupar esforços para agradar seu publico, a Companhia Fernal oferece majestoso e fantástico drama.

A Actualidade. Ouro preto, 05 de novembro de 1878, p. 4.

THEATRO
OURO-PRETO.

EMPRESA DRAMATICA DO ARTISTA

FERVA.

Acha-se em ensaios, para subir brevemente á scena, o magestoso e importante drama phantastico de grande espectaculo, que tantos successos obteve nos principaes theatros do Imperio, em 8 quadros, todo ornado de lindissimas musicas, transformações e visualidades—

O

REMORSO VIVO

A empresa não se poupa a despesas e esforços para mais uma vez apresentar um drama digno de ser apreciado pelo illustrado publico desta capital.

O anúncios, muitas vezes, acenavam com promessas de novos dramas em espetáculos próximos.

A Actualidade. Ouro Preto, 05 de abril de 1879, p. 4.

THEATRO
OURO-PRETO
EMPRESA DRAMATICA

FERNAL & C.

Hoje

SABBADO, 5 DE ABRIL DE 1879

BENEFICIO DO ACTO

CAETANO.

ALTA NOVIDADE

—a pedido—

Sobe á scena pela 3.ª vez o grande
ma phantastico, devido á habi-
penna do insigneartista e
escriptor,

Furtado Coelho.

INTITULADO

O

Remorso Vivo.

Em um prologo, 4 actos e 8 qua-
dros, todo ornado de lindissimas
musicas, visualidades, ma-
chinismos, transforma-
ções & . & . & .

Terminará o espectáculo com a po-
comica de

Xavier de Novaes,

INTITULADA

O ACTOR.

Brevemente sobe á scena a mag-
comedia em 4 actos, intitulada

OS

INTIMOS.

Os espetáculos de amadores movimentavam o cotidiano das cidades, cujo difícil acesso e menor público diminuía a chegada de companhias teatrais. O grande envolvimento dos habitantes levava alguns deles, como Francisco Capanema Júnior, a escrever peças para as apresentações.

A Realização. Pitangui. 26 de agosto de 1883, p. 4.

SOCIEDADE DE AMADORES PITANGUYENSES

Tendo nos desligado da COMPANHIA FERNAL, e prezizando da coadjuvacao do respeitavel publico, prestada sempre aos Amadores do lugar, esperamos, que o publico não deixará de acompanhar nos sentimentos generosos a que o povo Pitanguyense nunca negou aos que necessitam a sua proteccao; concorrendo para a representacao a que os mesmos amadores do lugar fizeram-nos o favor de tomar parte,—o espectáculo do programma seguinte:

Sabbado 1 de Setembro de 1883.

Representar-se-ha a importante comedia em 2 actos, intitulada

DOUTOR GRAMMA

PERSONAGENS

Gramma	O Sr. João Jacob
Rufino das Dores, moço do ganho	» » Salles Couto
Serapião Bexiga, seu primo	» » Antero
Thimothy Januario, idem	» » J. Saldanha
Vicente Mamede, idem	» » Pedro Ivo
Jacinto, estudante	» » B. Maciel
Cypriano, porteiro	» » N. de Oliveira
Antonio, musico	» » O. Rodrigues
Um criado da hospedaria	N. N.
Amelia, mulher de Vicente Mamede	A Sra D. M. de Macedo
Carolina, filha de Serapião Bexiga	» » » Philomena
Musicos etc. etc. A scena passa-se em Lisboa.	

Em seguida representar-se a espirituosa comedia em um acto, intitulada

UMA EXPERIENCIA

PERSONAGENS

José Borrasca, marujo	O Sr. Felicio
Chrispim, sacristão	» » Pedro Ivo
Margarida, emgomadeira	A Sra. D. M. de Macedo

Para finalizar o espectáculo sera representada pela terceira vez, correcta e melhorada, a comedia em um acto do intelligente escriptor

Pitanguense

FRANCISCO CAPANEMA JUNIOR

intitulada

Maldito Theatre

PERSONAGENS

Julio	O Sr. P. Ivo	Julia
Prudencia	A Sra D. Maria	Carino
Major Conrado		Sra. D. Philomena
		O Sr. Eduardo
		» » Felicio

Felicio Julio Rodrigues
Olympio Rodrigues Lima
Honorio Gardiano da Silva Lousada

Com repertório de sucesso garantido, a companhia preparava o público antes de sua chegada.

A Província de Minas. Ouro Preto, 15 de maio de 1884, p. 4.

COMPANHIA DRAMATICA

Sob a direcção do artista Couto Rocha

Brevemente estreará n'esta capital esta grande e importante companhia, composta de 5 actrizes e 12 actores.

Do seu riquissimo repertorio, destacão-se os seguintes importantes dramas :

As duas orphãs.
A cabana de pae Thomas.
A graça de Deus.
O remorso vivo.
Morgadilha de Val-Flor.
Os salteadores de Falperra.
O cego e o corcunda.
Anjo da meia noite.
Raymundo, o cego.
Milagres de Santo Antonio.
Pedro cem.
Fogo do céu, etc. etc.

BREVEMENTE A ESTREIA!

A Companhia Brandão trazia um repertorio de peças fantásticas, aparatosas, de cenários e guarda-roupas luxuosos como garantia da enchente de seus espetáculos.

A Província de Minas. Ouro Preto, 24 de novembro de 1887, p. 4.

THEATRO

Grande empresa dramatica — Brandão & Comp.

Brevemente chegará a esta capital a grande empresa Brandão & Comp., que actualmente se acha em Juiz de Fora. Compõe-se o pessoal de 8 actrizes e 14 artistas. Seu repertorio consta de 72 peças montadas. Dramas apparatus, comedias em 5 e 3 actos e operetas, 8 peças phantasticas montadas com um luxo deslumbrante, especialmente em guarda-roupa, adereços e scenarios. Traz 200 cadeiras americanas para platéa. Grande illuminação belga, campainhas electricas para o saguão e caixa do theatro.

Conduz a companhia um enorme piano de cauda, onde se faz ouvir o celebre pianista — Ernesto Couto, — condecorado com diversas medalhas quando tinha ainda apenas 7 annos.

Todo o movimento mechanico e ordinario da caixa do theatro é dirigido pelo distincto machinista M. J. Arruda e 3 ajudantes.

Em diversos estabelecimentos d'esta capital achão-se quadros com as photographias dos artistas e actrizes, faltando tres photographias, por não se acharem promptas. Sendo enorme a companhia, arrostando por isso grandes despezas para chegar a esta capital, resolveu abrir uma assignatura para 10 recitas, com as seguintes peças :

GRAÇA DE DEOS
TRABALHO E HONRA
REMORSO VIVO
UM DRAMA NO ALTO MAR
MEMORIAS DO DIABO
COMO SE FAZIA UM DEPUTADO
VAZ, TELLES & COMP.
50 CONTOS OU 5 ACTOS N'UM DIA
A CAUDA DO DIABO
MOSQUITOS POR CORDAS

Vantagem para os Srs. assignantes de cadeiras ou camarotes : 20 por cento de abatimento. Camarote para as dez noites 80000. Cadeira 16000. Pagamentos no fim das 10 recitas. Entradas para camarotes 5 pessoas.

Os Srs. assignantes poderão tomar as assignaturas na casa dos Srs. Olympio Moreira & Fonseca, que por especial obsequio se encarregarão deste trabalho.

Os dias designados para as recitas de assignatura serão as terças-feiras e sabbados. Invariavelmente : para os espectaculos extracordinarios que serão as quintas e domingos, os Srs. assignantes tem preferencia a seus camarotes ou cadeiras que serão numeradas, prevenindo no dia antecedente ao espectaculo no escriptorio da empresa.

Avisa ao illustrado publico

A empresa que não transfere espectaculos, ainda mesmo com diminuto numero de espectadores, ou por motivo de chuva, salvo si das 7 ás 8 horas da noite a chuva fôr torrencial.

Haverá espectaculos infallivelmente as terças, quintas, sabbados e domingos. Os annuncios serão feitos por todas as folhas e programmas, e não haverá foguetes para annuncio.

Maggi fascinou o público mineiro, em grandiosas apresentações.

O Estado de Minas Gerais. Ouro Preto, 31 de julho de 1891, p. 3.

GRANDE COMPANHIA DRAMMATICA

Dirigida pelo eminente actor

Andrea Maggi

Sabbado 1.º de Agosto de 1891

PRIMEIRA RECITA DE ASSIGNATURA

Honrada com a presença de S. Exc.ª o Sr. General Presidente do Estado de Minas

Primeira e unica representação

DE

IL PADRONE DELLE FERRIERE

(Le maitre de Forges)

Grandioso drama em 5 actos de

G. OHNET

SACCADO DO ROMANCE DO MESMO NOME

Reparto

Filippo Derbley	A. MAGGI	Ottavio	G. Galvani
Clara de Beaulian	P. MARCHI MAGGI	Barone di Prefont	G. Brignone
Marchesa di Beauhan	I. Scatizzi	Il Generale	P. Cantinelli
Alenaide	C. Bracci	Gobert	V. Giurin
Baronessa di Prefont	L. Ricci	Il dottore Servan	G. Ricci
Susanna	G. Di Sanctis	Il Prefetto	G. Zanfani
Brigida	V. Nebuloni	D. Pontac	E. Scatizzi
Monlinete	I. Bracci	Un domestico	G. Pavarotto
Duca di Bligny	G. de Witten	Un operario	N. Pescatori
Bachelin	E. Onorato		

Preços

Por espectaculos:		Por assignaturas de 6 espectaculos:	
Camarotes	25000	Camarotes	112000
Varandas	5000	Varandas	24000
Cadeiras de plateia	4000	Cadeiras de plateia	18000
Geraes	1000		

PRINCIPIARA ÀS 8 1/2 HORAS DA NOITE.

Os bilhetes achem-se á venda em casa do sr. Vienna — Dilhaes — HIGH, LIFE — durante o dia, e á noite na bilheteria do theatro.

A despeito dos esforços dos criticos, os dramas de efeitos grandiosos continuaram sendo um forte apelo ainda no final do século.

A Lucta. Itapecerica, 01 de janeiro de 1899, p. 4.

THEATRO

HOJE HOJE HOJE

1. DE JANEIRO DE 1898

GRANDE FESTIVAL ARTISTICO !

ENORME SUCCESSE NO THEATRO MUNICIPAL !!

Dia de festas !! Dia de festas !!

O Club Dramatico Itapececericano levará à scena o Drama

OS

Vampiros Sociaes

e a comedia

O COMETA



Peças deslumbrantes, effeito sublime, grandioso !

PREÇOS DO GOSTUME

A's 8 1/2 horas da noite

O Secretario, Torquato Pires.

IV.2- Variedades

Gabando-se de suas apresentações nas principais cidades do Brasil, Wander, o homem-sapo, empenhava sua eterna gratidão ao público ouro-pretano.

O Bom Senso. Ouro Preto, 26 de julho de 1855, p. 4.

ANNUNCIOS

THEATRO DO OURO PRETO.

DOMINGO 20 DE JULHO DE 1855.

Grande e variado espectáculo dirigido por Wander que tem tido a honra de trabalhar nas principaes cidades do Brasil, e agora pela primeira vez vem explorar a protecção dos illustrados habitantes desta capital de quem espera benevolencia pela qual se confessará eternamente grato.

O divertimento será da maneira seguinte :

1.ª PARTE.

Excepcional Academia de Phisica.

2.ª PARTE.

Admiraveis trabalhos por meio de electricidade, tudo a vista dos espectadores, que verão o prodigioso telegrapho electrico, essa comunicabilidade tão rapida como o pensamento.

3.ª PARTE.

O sr. Bento Pinto de Queiroz, fará admiraveis e difficéis trabalhos na columna giratoria.

4.ª PARTE.

Trabalhos gymnasticos pela companhia aonde o director fará a deslocação e locação dos ossos, figurando varias qualidades de bichos, como sapo, rã, lagarto, modo de dormir de M. Mazurier, a cortezia e a moda egypcia.

O sr. Bento sustentará sobre os peitos uma pedra de 6 arrobas onde será quebrada por dois machos, depois de examinada pelos srs. espectadores.

5.ª E ULTIMA.

O engracado pal João cantando e dançando suas modinhas muito agradará nos srs. espectadores.

É este o divertimento que o artista Wander tem a honra de apresentar nesta cidade onde espera obter o mesmo favor com que por toda a parte tem sido acolhido. Os bilhetes de camarotes e plateas achão-se a venda no theatro.

Principiará ás 8 horas.

Homem-sapo/voo de Mercurio/sino em deslocação, afinal, o que é ou quem é Wander? Será que o homem não é simplesmente um cágado contorcido ou uma massa amorfa a movimentar-se tão logo liberada de uma pequena caixa?

Q Bom Senso. Ouro Preto. 06 de agosto de 1855, p.4.

ANNUNCIOS

THEATRO DO OURO PRETO.

Terça feira 7 de agosto de 1855.

O artista Wander sobre maneira sensivel ao acolhimento magnanimo que lhe fôra liberalisado pela digna capital da illustrada provincia de Minas Geraes, tem a honra de offerecer pela segunda vez ao respeitavel publico desta cidade um bello e variado divertimento para o qual não se tem poupado á despesas.

PRIMEIRA PARTE.

Maravilhosa Academia de Phisica.

SEGUNDA PARTE.

Deslocação do corpo na corda bamba, no qual o artista fará posições admiraveis como ejaõ—o pé de ferro—o espelho das damas em forças—o rôo de Mercurio—volteio—o sino em deslocação.

TERCEIRA PARTE.

O artista Wander (ou o homem sapo) apparecerá ao publico dentro de uma casa de dois palmos em quadro, e sahindo de dentro d'ella fará toda a deslocação e locação dos membros do corpo.

QUARTA PARTE.

Novos e variados trabalhos sobre a columna giratoria, que tantos applausos tiveram no primeiro espectaculo.

QUINTA PARTE.

UMA ENGRAÇADA CANTORIA.

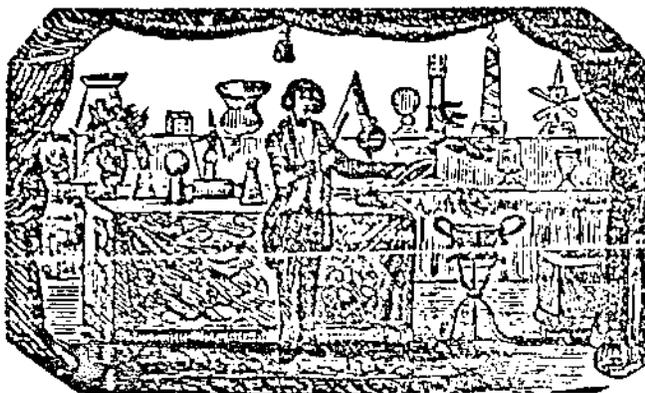
SEXTA PARTE E ULTIMA.

Apparecerá o emgraçado pai João cantando suas modinhas.

Em meio a seus complicados apetrechos, o prestidigitador maltez Agostinho Abella reinventa bolas, grãos, chapéus, flores e relógios.

Correio Oficial de Minas. Ouro Preto, 10 de outubro de 1858, p. 4.

THEATRO.



Sabbado 9 de Outubro de 1858.

Grande representação de physica e prestidigitação
executada pelo artista

Agostinho Abella—Prestidigitador Maltez.

1.ª PARTE.

- 1.ª A estrada de seda.
- 2.ª As bolas mysteriosas.
- 3.ª O relógio em viagem.
- 4.ª O vaso e o farello.
- 5.ª A experienciã chimica.
- 6.ª A companhia do diabo.

2.ª PARTE.

- 1.ª Os grãos productiyos.
- 2.ª A caixa fechada.
- 3.ª A urna mysteriosa.
- 4.ª O chapeo de sol encantado.
- 5.ª Uma cama dentro d'um chapeo.
- 6.ª As flores electricas.

3.ª PARTE.

O ENGRAÇADO DANÇARINO DE CORDA.

4.ª PARTE.

As muito applaudidas vistas do Polyorama.

Os bilhetes vendem-se no theatro.
Principiará as 8 horas da noite.

Apresentando-se como discípulo de um grande magico egipciano (cujo nome aparece como uma palavra mágica), D'Amico propõe-se a descobrir uma ponta do véu encobridor dos mistérios da natureza.

Diário de Minas. Ouro Preto, 28 de fevereiro de 1877, p. 4.

THEATRO.

SABBAO, 3 DE MARÇO DE 1877.

GRANDE ESPECTACULO

DE THAUMATURGIA EXPERIMENTAL DE MAGNETISMO HUMANO

E

PRESTIDIGITAÇÃO.

DADO PELO CELEBRE MAGNETISADOR

O COMMENDADOR

PEDRO D'AMICO

E PELO BOMBARBULO SEU FILHO

PROGRAMA

PRIMEIRA PARTE.

Alta prestidigitação classica com os meios de que dispõem as escolas da Europa e America.

SEGUNDA PARTE.

Grande novidade, importante trabalho do successo do dia, maravilhosas e sorprendentes experiencias da natureza do magnetismo humano.

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| 1.° Sono magnetico. | 5.° Insensibilidade. |
| 2.° Attractão e repulsão. | 6.° Perda da pulsação. |
| 3.° Augmento da força. | 7.° Catalepsia geral. |
| 4.° Catalepsia parcial. | 8.° Morte apparente. |

TERCEIRA PARTE.

Alta magia branca, admiravel e divertida, experiencias de prestidigitação da escola antiga e moderna do grande magico egypciano.

FRAK-TROOK.

O Sr. d'Amico, ficando-se na bondade e illustração do povo nuropretano, o convida para assistir a este espectáculo esplendido e variado, proporcionando-lhe uma noite agradavel e cheia de emoções.

Nada ha que horrorise e nem assuste, como tiros de pistolas &c, para que as senhoras e as crianças não possam assistir. É uma mera distracção.

Este programma, completamente excepcional pela escolha das matèrias, serão exhibidas e dedicadas a cada uma das classes sociaes, aos homens da sciencia na arte physica, ao bello sexo na parte estetica, ao clero na parte psicologica e em fim, aquelles que desejão se convencer de alguns phenomenos que tendão a explicar uma das grandes mysterios que encontre certos mysterios, da natureza.

Cominciará ás 8 e 2 horas.

Num espetáculo de "espiritismo Moderno". o artista Pedro D' Amico negava qualquer relação de sua magia com a arte diabólica e agradecia ao público sua generosidade.

Diário de Minas. Ouro Preto, 22 de março de 1877, p. 4.

THEATRO

ULTIMO!

ULTIMO!

ULTIMO!

MAGNIFICO ESPECTACULO

DOMINGO, 1.º DE ABRIL DE 1877.

GRANDE NOVIDADE

FESTA MAGICA HUMORISTICA DE PRESTIDIGITACAO E ESPIRITISMO MODERNO

DADA PELO CHEFRE MAGNETISADORA PEDRO D'AMICO E SEU
FILHO VICENTE.

PRIMEIRA PARTE.

As maravilhas do seculo decimo nono, inimitaveis e extraordinarias experiencias da alta prestidigitacao, sem aparelhos e preparacoes, pelo professor D'Amico.

SEGUNDA PARTE.

ALTA NOVIDADE,

Pela primeira vez e nunca vista nesta cidade,

A MESA GIRANTE

Novidade humoristica de thaumaturgia experimental de imitacao do espiritismo.

E MAGIA BRANCA

Apresentada com forcas desconhecidas, que no tempo da ignorancia foram attribuidas á arte dialologica.

Este espectáculo, como seja uma despedida, se comporá de tudo quanto de mais extraordinario podem apresentar o Sr. D'Amico e seu filho Vicente.

Os artistas, sumamente agradecidos ao acolhimento que têm recebido, não possuem outra maneira de manifestar sua gratidão, senão offerecendo á illustre população desta cidade o presente espectáculo, em que envidarão todos os esforços para corresponder á benevolencia e ao apreço com que sempre foram honrados.

Confiam, pois, na generosidade do publico, e ainda uma vez tributo o mais sincero reconhecimento.

Principio ás 8 1/2 horas.

Preço do costume.

Typ. de Paula Castro - Rua das Mercarias, 1.

Na "mágica moderna", a usual mistura entre o irracional e o "científico", na qual convivem aparelhos e números de espiritismo.

O Colombo. Campanha. 14 de abril de 1881, p. 4.

THEATRO

NOVIDADE!

NOVIDADE!

HOJE

HOJE

Terá lugar a primeira secção de physica experimental e applicada, na qual será executada diversas experiencias com varios aparelhos modernos.

O PHONOGRAPHO

etc. etc. etc.

Numerosos e variados trabalhos de Tautaturgia Humoristica, ou magica moderna.

ESPIRITISMO

Execução instantanea de diversos trabalhos sorprendentes.

Começará ás 8 horas.

LEIAM O PROGRAMMA.

O Professor Kij agradecia ao povo de Ouro Preto aferecendo-lhe o que havia de mais bonito e interessante do seu vasto repertório.

Jornal de Minas. Ouro Preto, 28 de março de 1890, p. 4.

THEATRO OUROPRETANO

Sabbado 29 de março de 1890

Definitivo, ultimo e variadissimo espectáculo em despedida do conhecido magico sul-americano,

PROFESSOR KIJ

Que se retira penhoradissimo com o generoso publico Ouropretano, a quem tem a honra de convidar para assistir A SUA ULTIMA SOIREE

Grandes e sorprendentes novidades de magia, magnetismo, espiritismo simulado, illusões, etc, etc.

O QUE HA DE MAIS BONITO E INTERESSANTE DO SEU VASTO REPERTORIO

1.ª Parte

PROGRAMMA

2.ª Parte

- 1.ª Overtura pela banda
- 2.ª O novo passe pass
- 3.ª Uma transposição singular.
- 4.ª O tiro de alfinetes.
- 5.ª Magia branca e magia preta.
- 6.ª Um prisioneiro que logo.

- 1.ª Introduçõo pela banda.
- 2.ª Uma palavra secreta.
- 3.ª Oito metamorphoses em 3 minutos.
- 4.ª Correspondencia espiritista.
- 5.ª As Cartas somnambulas.
- 6.ª Encantações mysteriosas.

As 9 e meia horas em ponto.

PREÇOS

Camarotes	10\$000
Cadeiras	2\$000
Varandas	2\$000
Gefaes	1\$000
Meninos até 12 annos (nas gefaes)	\$500

As cadeiras e camarotes acham-se á venda na Casa das Especialidades e Hotel Martinelli até as 6 horas da tarde do dia 29, e dali em diante na bilheteria do Theatro.

REMEMBRANÇAS DE CARTEOTES SÓ ATÉ SEXTA-FEIRA AO MEIO DIA

Do producto liquido deste espectáculo revertora 20 % em beneficio da Sociedade Beneficente da Escola de Pharmacia

De Hermès a Amarante, passando por Gagliostro, todo o fascínio dos mistérios egípcios, dos encantos chineses e das ciências ocultas.

Jornal de Minas. Ouro Preto, 14 de fevereiro de 1891, p. 3.

THEATRO

HOJE

HOJE

GRANDE SOIRÉE MYSTERIOSA PELO INIMITAVEL AMARANTE

A INVESTIGADOR DA MODA, MAGNÍFICO E ILLUSIONISTA DO THEATRO PRINCEPE REAL

A celebridade do século XIX

De passagem nesta cidade e desejando que o respeitavel publico admire o maravilhoso trabalho com o qual lhe apellidaram—O CROQUIOS-TRO DE PORTUGAL—independente da grande reputação obtida tanto na Europa como na America, organisoou este espectáculo onde terá a honra de representar ultimas novidades de sua invenção

O nome do AMARANTE figura a par dos grandes prestimatos como:

LULU PASCAL, PIO DE LA MIRONDELLE, ROBERT BODIN E DE CASTAN

Em sua viagem em volta do mundo estudou desde os encantos abnozes, os mysterios Egypticos até ás sutazes e engenhosas combinações falsas e seductoras que o iniciaram do modo mais agradável nos seus innumeraveis estudos, sciencias occultas e incríveis que principiaram por HERMES e acabam por AMARANTE.

HOJE HOJE HOJE

O sublime acto electrico magnetico-intitulado: A BORBOLETA DE OURO, Ou 15 minutos no ar,

grande scena cataleptica e cabalistica descompanhada pelo Sr. AMARANTE E SUA SENHORA

HOJE! BRILHANTE SUCCESSO!

O gabinete mysterioso, importante secção do espiritismo, descoberta do artista AMARANTE e só até hoje por elle apresentada.

O Sr. AMARANTE offerece um conto de réis a quem possa sahír do seu TRONCO DE CAMPANHA,

DE PASSAGEM POR ESTE LOGAR, HÁ UM CERTO NUMERO DE ESPECTACULOS.

PREÇOS

Camarotes.....	103
Cadeiras.....	23
Geral.....	16

Amarante, o prestidigitador da moda, cortava mulheres, ordenava espíritos e apresentava a fantástica máquina Kaleidoscópio, convidando seu público para uma volta ao mundo em 60 minutos.

O Movimento. Ouro Preto, 22 de fevereiro de 1891, p. 3.

THEATRO EUROPRETANO

HOJE!

HOJE!

LINDO E VARIADO ESPECTÁCULO DE PRESTIDIGITAÇÃO MODERNA PELO INIMITAVEL

AMARANTE

PRESTIDIGITADOR DA MODA

HOJE

Novas peças de alta prestidigitação, nigromancia, ilusionismo, e os últimos esforços da thaumaturgia.

THAUMA

Ilusão boreal ou a mulher cortada, podendo todos os senhores espectadores apreciarem de perto essa linda illusão.

HOJE

Grande successo de espiritismo a mesa volante e o gabinete dos espiritos, no qual o sr. Amarante oferece 500\$000 de gratificação a quem o possa enganar, sem que elle saia no curto espaço de 5 minutos.

KALEIDOSCOPIO GIGANTE

Novos quadros dissolvntos por meio de projecções luminosas: a machina mais aperfeçoada que tem vindo á America; com ella podemos convidar o publico a uma viagem á volta do mundo em 60 minutos. Lindos quadros da historia natural, quadros humorísticos e muitos quadros de movimento.

PREÇOS

Camarotes	10\$000
Cadeiras numeradas	3\$000
Cadeiras	2\$000
Galeria	1\$000

PRINCIPIARÁ A'S 8 HORAS E MEIA

• NOTA: — Bilhete de entrada na Rua do Theatros n. 25. Billares High-Life

O ilusionista Dr. Faure Nicolay prometia surpresas e dava a garantia dos aplausos da imprensa e do publico de "ambos os mundos".

A-Folha. Barbacena, 28 de novembro de 1893, p. 4.

CLUB DOS SPLENETICOS

SUBLIMES NOVIDADES



SUBLIMES NOVIDADES

Quarta-feira 29 de Novembro

ULTIMA FUNÇÃO EXTRAORDINARIA

DEDICADA A'S FAMILIAS
PELO AFAMADO ILLUSIONISTA O DOUTOR

FAURE NICOLAY

e suas festejadas filhas e discipulas

ROSINA E PAULA

O mais bello e variado espectaculo conhecido até hoje
Grande abatimento de preços

Programma differente da função anterior

PRIMEIRA PARTE

(Ouvertura pela orchestra) — Uma hora de magica elegante e de grande prestidigitação. — O dr. Nicolay apresentará os melhores trabalhos do seu repertorio, os mesmos que motivaram a imprensa e o publico de ambos os mundos proclamarem-no o primeiro illusionista da epoca.

SEGUNDA PARTE

(Symphonia) — Esforços mentaes extraordinarios pela sibylla ROSINA NICOLAY. — Exercicios de grande curiosidade pela sympathica menina PAULA.

ULTIMA PARTE

(Symphonia). — O professor Nicolay fará, como prova de agradecimento ao distincto publico Barbacense varias sortes surprehendentes, as quaes lhe ensinará para que fique como uma recordação de tão agradavel noite.

ULTIMAS CREAÇÕES DE NICOLAY

SURPRESAS INESPERADAS

NOVIDADES SEM RIVAL

Os fantoches e sua magia.

A Folha. Barbacena, 10 de dezembro de 1893, p. 4.

THEATRO PANTOCHES

Hoje Domingo Hoje

ÀS 8 HORAS DA NOITE

A COMPANHIA ITALIANA

Dirigida Por Bettoni Giovanni

Representação da opera buffa

TIBALDO, CORAÇÃO DE FERRO

COM

Joppino, generalissimo na Corte

ENTRADA

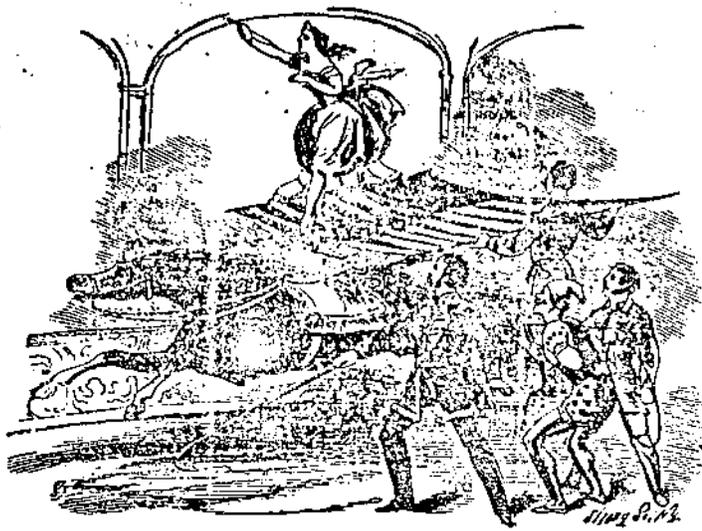
1 \$000

Os bilhetes se vendem á porta do Theatro, á rua General Camara em frente á Cadêa.

IV.3- Companhias de Circo

Elegante e agil, a moça prepara-se para saltar, com suas pernas e braços à mostra.

Noticiador de Minas. 27 de setembro de 1872, p. 4.



CIRCO AMERICANO CANTAGALLENSE.

DIRECTOR E PROPRIETARIO
DIRECTOR DO CIRCO

JAMES PEDRO ADAMS.
ELIAS DE CASTRO.

BREVEMENTE

Chegará a esta capital, a grande companhia

Equestre
Gymnastica e
Zoologica

Contendo em seu grannio os melhores equestres, gymnasticos, acrobatas, dansarinos, deslocadores e mímicos.

PESSOAL ARTISTICO.

Jovens:

Elizia
Izabelinha
Therézinha
Rozalina
Olympio
José Alves

Exercicios elasticos.
Ditos ditos.
Deslocadora e equestre.
Dito dito.
Acrobata.
Dito.

Sr.º:

D. Mariquinhas
D. Maria Carmoção
D. Paulina de Castro

Equestre e pantomimista.
Dansarina.
Equilibrista e equestre.

Sr.º:

James Pedro Adams
Elias de Castro
Anselmo Sanyer
Felix Puls
Guilherme Puls
Francisco Alves
Luiz Amorotti

Prestidigitador.
Equestre.
Copophonista e dansarino.
Acrobata.
Acrobata e equestre.
Equestre caracteristico.
Acrobata.

PALHAÇO

José Manoel da Silva Caiamba.

Uma excellente banda de musica, sobre a direção do Sr. José Mendes Tosta.

EXERCICIOS EQUESTRES

Principal
Grutescos
Jardineira
Dois Olympicos
Trez Hercules
Volteios.
Guayra
Camponez

EXERCICIOS EQUESTRES.

Equitação mímica.
Jogos romanos.
Grego
Mouro.
Marinhoeiro.
Saltado.
Saltador.
Transformações.

EXERCICIOS ACROBATICOS.

As mezinhas elasticas
Jogos Icaricos.
Saltos e Pyrammidas.
Duble por Terre.

EXERCICIOS GYMNASTICOS.

Trapezio Aberto Africano.
Duplo Trapezio.
Triple Trapezio.
Argoillas Aéreas.
Acensão dos Antipodas.
Tourniquette.
Duplo Tourniquette.

Escada perigosa.

Corda volante.
Escadas Aéreas.

EXERCICIOS DE EQUILIBRIO.

Anel de Galinh.
Perche Liza.

Acensão de Globo.

EXERCICIOS DE CONTOGRAPHICOS.

Collegada.
El Ole de la Esmoralda.
Estrella de Andaluza.

PANTOMIMAS.

Os dois Gigantes.
A. Estatua.



EXPOSIÇÃO ZOOLOGICA.

Um lindo LEAO PARDO.
Uma Onça Tigre.
Um Camello.

CIRCO AMERICANO CANTAGALLENSE.

DIRECTOR E PROPRIETARIO
DIRECTOR DO CIRCO

JAMES PEDRO ADAMS.
ELIAS DE CASTRO.

HOJE

Sabbado 5 de Outubro de 1872.

A's 8 horas da noite.

Estrea da companhia n'esta capital, com o seguinte

PROGRAMMA

Depois que a banda de musica tiver executado a brilhante ouverture

LA VEUGLE DE TOLEDE.

Segue-se:

OS BEDEINOS, evoluções equestres, por seis cavalleiros.
AS MENINAS ELASTICAS, exercicios de deslocações, pelas jovens Izabelinha, Therezinha, Rozalina e Olympio.
A SYLPHIDE, acto equestre, por D. Mariquinhas.
COPHONE. No qual sera executado o hymno nacional, e a polka faceira, pelo Sr. Anselmo Sawyer.

Intervallo de 15 minutos.

DOIS OLYMPICOS, acto equestre pelo Sr. Elias e a joven Therezinha.
GRUPOS e SALTOS, pela companhia.
GUAGYRA, scena equestre, pelo Sr. Martins Alves.
DUPLA TRAPEZIO, exercicios gymnasticos, pelos Srs. Folix Puls o Guilherme Puls.

Preço geral da entrada por pessoa 12000 rs.

EXPOSIÇÃO ZOOLOGICA.

Um lindo
Uma
Um monstruoso
Um

Leão Pardo.
Onça Tigre.
Camello.
Buffalo.

Sabbado 5 de Outubro de 1872.

Das 9 horas da manhã as 6 da tarde.

Preço geral da entrada por pessoa 12000 rs.

O secretario, Luiz Amorelli.

No anúncio do circo que chega, promessas de diversão e surpresas.

O Colombo. Campanha. 20 de junho de 1880, p. 4.



GRANDE CIRCO
NAVARRO
COMPANHIA FLUMINENSE

DIRIGIDA PELO ARTISTA NAVARRO

Brevemente chegará a esta cidade a companhia assim denominada
e na qual toma parte

O REI DO FERRO

grande phenomeno sem rival

O ENGULIDOR DE ESPADAS,

e o sempre festejado e applaudido jovem Americo Jyk-Jyk-Berá-catumby
em seus actos equestres, e o equitador João Catumby e outros trabalhos
assim como gymnasticos e acrobaticos, aérios, equilibrios e mimicos etc., etc.

O PROGRAMMA SERÁ DETALHADAMENTE ANNUNCIADO.

Alem dos números tradicionais e da exibição de animais, a Companhia Sul americana trazia a atração de Butirity, um "imbecil de 5 anos". Esse tipo de exibição não era, porém, frequente nos circos presentes em Minas, no século XIX.

O Colombo. Campanha, 14 de janeiro de 1881, p. 4.

CIRCO EQUESTRE



COMPANHIA SUL AMERICANA

Sob a direção do festejado
artista Sampaio

CHEGARÁ BREVEMENTE

ELENCO DA COMPANHIA :

SAMPAIO, (director) artista gymnastico, acrobatico e aereolista.

JOSÉ GOMES, artista gymnastico e acrobatico.

MANOEL MARCONDES, artista equestres herculis.

MANOEL JATAHY, artista equestre e saltador.

JOSÉ LUCIANO, artista orlandista e mimico.

MANOEL DIVAS, artista mimico.

AUGUSTO P. DUARTE, o celebre PALESTRACÃO.

SENHORAS

D. PAULINA, artista gymnastica, equestre e acrobatica.

JOVEN GERTRUDES, a estrella do circo brasileiro, artista gymnastica, equestre e acrobatica.

JOVEN MARIQUINHAS, a sympathica do publico, artista equestre e mimica.

BUTIRITY, embecil de 5 annos.

ERNESTINA ESMERALDA, a lêteia do circo.

Animacs

Tres cães perfeitamente adestrados.

Uma Giboya da costa d'Africa.

12 cavallos em liberdades e alta escolla.

O artista SAMPAIO desde já espera o acolhimento do illustrado publico desta cidade.

Nota.—As contas da companhia são pagas todas as segundas-feiras.

Alardeando sua breve chegada, o Circo Sampaio denunciava sua incessante movimentação pelas cidades mineiras, ao citar as últimas localidades visitadas antes de dirigir-se à cidade de Campanha.

O Colombo. Campanha, 26 de fevereiro de 1881, p. 4.

CIRCO SAMPALIO

! BREVEMENTE CHEGARÁ !

!! CHEGARÁ BREVEMENTE !!



Chega muito breve a esta cidade, a
grande companhia

EQUESTRE, GYMNASTICA, ACROBATICA, MIMICA E COMICA

que em attenção ao illustrado publico do Carmo e Christina,
demorou-se mais do que pretendia, deixando
por isso de vir ha mais tempo para a
Campanha.

Porém breve chegará o dia desejado

!! ALERTA !!

!! ALERTA !! !! ALERTA !!

A anunciada periculosidade dos números caracterizava a coragem e a ousadia dos artistas. Abaixo, a transcrição de críticas de outros jornais.

O Colombo. Campanha, 14 de abril de 1881, p. 4.

CIRCO EQUESTRE



COMPANHIA SUL-AMERICANA

DIRIGIDA PELO ARTISTA SAMPAIO

Quinta-feira, 21 do corrente

ATTRAHENTE ESPECTACULO!

GRANDE FESTA!!

ALTA NOVIDADE !!!

MARAVILHOSA DO SEculo XIX

A COBRA ARBORA

Apresentada pela corajosa artista d. Paulina

AO CIRCO

AO CIRCO

! MULHERES FRENÉTICAS !

! MULHERES MARAVILHAS !

ENTRADA GERAL. 1\$000

Começará as 8 e meia horas da noite.

OPINIÃO DA REPRESENTAÇÃO

Companhia equestre: —
De novo tivemos occasião de apreciar os trabalhos da companhia Sampaio.

Repetir o que já dissemos no numero passado, é tornar sedico o que a cidade do Itajubá coalhece, como espectadora.

Como sempre os artistas agradaram a nosso publico, com especialidade o sympathico sr. Sampaio e a joven Gertrudes — como equilibristas de força. A maior gloria que a companhia podia aspirar na nossa cidade, é a numerosa concorrência que houve nos espectaculos, principalmente no de domingo, onde mais de uma vez os artistas foram freneticamente applaudidos.

Contar as impressões do que nos achavamos possuidos nessa dia, á

trabalho superior as nossas forças; mas, compensou-as de sobra a manifestação do Itajubá, pelo seu digno redactor o sr. Antonio J. Leite, e da Gazeta, pelo director da mesma, o sr. Julio Cezar de Salles: pronunciando o primeira uma allocução condigna ao motivo della, e entregando ambos ao artista Sampaio duas lindas ramalhetas.

O sr. Sampaio, commovido, agradeceu em singelas phrases ao publico itajubense as provas de amizade que lhe dispensou, e bem assim nos periodicos do logar representados por seus permites.

Foi uma festa deliciada, o diremos como o poeta:

« É melhor experimentar, do que julgar; ou julgo quem não puder experimentar. »

(Gazeta Commercial.)

Ousadia, perigo, velocidade e precisão garantem a emoção do público desde a observação do anúncio.

A Província de Minas. Ouro Preto, 30 de junho de 1886, p. 4.

CIRCO ANGLO-BRAZILEIRO

Companhia equestre e gymnastica

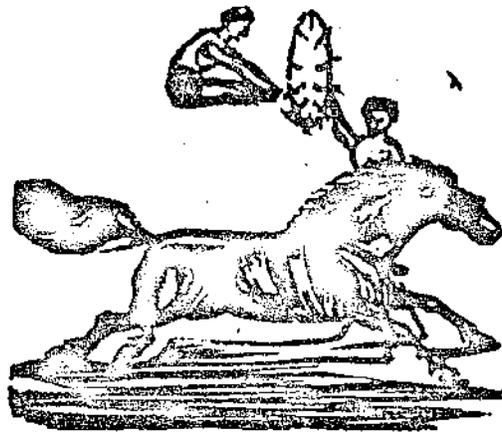
PROPRIEDADE DO ARTISTA BRAZILEIRO

JOÃO GOMES RIBEIRO

HOJE

HOJE

ALTA NOVIDADE !



ALTA NOVIDADE !

SEGUNDO DEBUT

NOVOS E VARIADISSIMOS TRABALHOS DE ALTA GYMNASTICA

Evoluções equestres, contorções, equilíbrios aéreos, scenas grotescas e novas e divertidas farças pelos palhaços

JOÃO DO REIS E JOÃO JOSÉ

Programma sempre variado

PREÇOS E HORAS DO COSTUME

O SECRETARIO --- A. B.

Espectaculos todas as noites.

Diante de programas inexcelsíveis, tudo novo e deslumbrante e
preços de costume, restava a pergunta: "quem faltará?"

A Província de Minas. Ouro Preto. 03 de julho de 1886, p. 4.

CIRCO ANGLO-BRAZILEIRO
Companhia equestre e gymnastica

PROPRIEDADE DO ARTISTA BRAZILEIRO

JOÃO GOMES RIBEIRO

HOJE E AMANHÃ

DUAS FUNÇÕES

NOVOS TRABALHOS

PROGRAMMAS INEXCEDIVEIS

TUDO NOVO E DESLUMBRANTE

GRANDE SUCESSO

PELA FAMILIA GOMES

Altos e attrahentes exercicios de equitação moderna.

Provas e diversões nocturnas. Pi-thericas farças e deslumbrantes noites de agradável passa-tempo.

Um verdadeiro paraizo.

QUEM FALTARÁ ?!

... A'S 8 E MEIA HORAS EM POÏTO.
PREÇOS DO COSTUME

○ SECRETARIO --- A. B.

Na Companhia Chilena, a presença da família Palacios junto a japoneses, Toniquito, João e o americano Morn.

Jornal de Minas. Ouro Preto, 10 de março de 1890, p. 2.

COMPANHIA CHILENA

Brevemente chegará a esta cidade esta grande companhia acrobatica, mimica, areolista, contracionista, fanambulesca, Pluotolica, magica e equilibrista

EMPRESA E DIRECCÃO D. HONORIO PALACIOS

Que brevemente estreará nesta cidade. O Director da companhia não poupando esforços para agradar ao respeitavel publico desta honca cidade oferece uma pequena serie de espectaculos para distrahir-os

ELENCO DA COMPANHIA

JUANITA PALACIOS

ESTRELLA DO MAR

Intrepida artista saltarina equilibrista e Hercules.

Adelta Palacios ESTRELLA DO SUL saltarina gymnasta dançarida e mimica.

Mariquinhas Palacios ESTRELLA DO ORIENTE equilibrista e dançarina.

Marieta Palacios ESTRELLA POLAR malabarista, saltarina e mimica.

Carola Palacios ESTRELLA DO OCCIDENTE areolista, saltarina, fanambulesca e dançarina.

Rosa Palacios ESTRELLA VENUS Burlesca, saltarina, mimica e equilibrista.

Luiza Palacios ESTRELLA DO NORTE fanambulesca, saltarina Gymnasta e dançarina.

Aninha Palacios ESTRELLA D'ALVA saltarina e gymnasta.

Franquelina Palacios ESTRELLA DO BRAZIL contracionista, equilibrista e dançarina.

5 Japonezes da real companhia Mikado

AMIAGUÁ

Equilibrista, magico, aramista, e mimico.

TAQUECUÁ

Equilibrista, acrobata e magico.

Toniquito, Equilibrista, cordista e gymnastico.

João Gararino Contracionista e equilibrista.

OUTOGIL

Areolista e burlesco.

Augusto Mory

o primeiro berrista que tem vindo a america do Norte especialista em suas barras triples doubles e simples.

UM CLOW

Bilheteiro, porteiro, criados

MIS E SCENR

D. HONORIO PALACIOS

Cenas piramidais e trabalhos sesquipedais, em beneficio do
artista Augusto Mori.

Jornal de Minas. Ouro Preto, 21 de maio de 1890, p. 2.

CIRCO CHILENO

AMANHÃ - 22

Deslumbrante espectáculo, comprehendendo os mais interessantes e applaudidos trabalhos acrobáticos e equestres, honrado com a distinta presença do EX. MO. SR. DR. GOVERNADOR deste Estado, em benefício do artista

AUGUSTO MOREI

que espera a coadjuvação dos nobres caválheiros de Ouro Preto, para maior brilhantismo de sua festa artística.

AMANHÃ AMANHÃ AMANHÃ

NOITE SEM IGUAL!!!

SCENAS PYRAMIDAES | TRABALHOS SESQUIPEDAES |

AO CIRCO, POIS; AO CIRCO!!!

2-1

Em um anúncio que ocupava, originalmente, toda a página do jornal, o Circo Chileno prometia trabalhos prodigiosos, saltos mortais, cavalos em "viteesse" e outras maravilhas.

Jornal da Minas. Ouro Preto, 18 de abril de 1890. p.4.

GRANDE

CIRCO CHILENO

A FAMOSA FAMILIA PALACIOS

12 SENHORITAS

PELA PRIMEIRA VEZ NOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL

SENHORITA ADELITA

A ESTRELLA DO SUL

Sympathica equestre; a unica cavalleira que dá o SALTO MORTAL A FONTE VITENSE

SENHORITA JUANITA, A ESTRELLA DO MAR

Executando o PASSO A DOIS: Carregando meninos nos braços, e executando pantomimas e scenas differentes sobre 2 e 4 cavallos, unico em seu genero !!!

Senhorita Luiza, Estrella do Norte

A primeira equilibrista do Palacio de Cristal de Londres, fazendo SALTOS MORTALES sobre corda, a unica que executa este grandioso e difficil trabalho.

SENHORITA GIULA

Em seu grande acto equestre sobre um cavallo em VITENSE

SENHORITA CAROLINA--A RAINHA DO AR.

e do TRAPESIO VOLANTE uma das primeiras equilibristas que se têm apresentado no Brazil

SENHORITA MARIQUINHAS--executando exercicios difficis sobre um globo.

SENHORITA ANNETA--o milagre deste seculo e o os Saltos Mortaes!!

SENHORITA ROZA--enthusiastica equestre sobre cavallo em pello.

SENHORITA AMELITA--a menina da barracha, exhibindo difficis trabalhos

SENHORITA MARIETA--executando os mais custosos trabalhos malabares

SENHORITA FRANKLINA--prodigiosa nos trabalhos sobre o arame

SENHORITA EMILOMENA--apresentando difficilissimos trabalhos e saltos mortaes sobre o tapete

SENHORITA ROSA--o inimitavel artista, no seu trabalho das TRES BARRAS FIXAS, promette deslumbrar os seus admiradores.

Incluindo a grande Troupe do Mikado do JAPAO, executando os mais difficis trabalhos de EQUILIBRIOS, MAGICAS E BATERIA DE ARMAS.

Preços:

Entrada geral	2:000	Entrada geral	1:000
Meninos até 7 annos	1:000	Meninos até 7 annos	500

Com os bilhetes de entrada e de saida, com os melhores lugares do importante repertorio desta famosa COMPANHIA.

A imagem do circense sobre o cavalo veloz atrai a atenção
para o anúncio do circo.

A Renascença. São João del Rei, 26 de maio de 1894, p. 3.

CIRCO LOMBARDO ITALIANO



Brevemente chegarà esta importante
companhia

A qual farà a sua estreia Sabbado, 1 de Junho, p. futuro

DIRECTOR E PROPRIETARIO

GIUSEPPE LIMIDO DA CRUZ

O director da companhia, de passagem nesta cidade, protendo dar algumas funcões com sua companhia, a qual traz 12 bons artistas de ambos os sexos, onde sobressahem as artistas D. JUANITA RICARAI, Mms. JULIETA MAGRI, D. DEOLINDA DE CARVALHO e o director da companhia, phenomeno de um metro de altura, que se tornará admiravel em seus trabalhos, pelo seu tamanho e phisico semi competidor. Outrosim, não tendo poupado esforços para agradar aos apreciadores, promette ao illustrado publico desta cidade boas e agradaveis noites de funcões, para as quaos espera a concurrencia do respeitavel publico.

AO CIRCO! AO CIRCO!

PREÇOS

Entrada Geral	1\$000
Crianças	\$500
Reservado	2\$000

A'S 8 1/2 HORAS

Repetindo os mesmos numeros de cidade em cidade, os circos não hesitavam em anunciar, aos diversos públicos, uma função repleta de novidades.

Gazeta de Ouro Fino. Ouro Fino, 02 de fevereiro de 1896, p. 3.

ANNUNCIOS

Circo S. Salvador

Companhia equestre, gymnastica, acrobatica, mimica e
dancerina

Sub a direcção do artista

MANOEL JOSÉ DE BARROS

Grande novidade!

HOJE HOJE!

DOMINGO, 2 DE FEVEREIRO, DOMINGO,

ESTREIA DA COMPANHIA

AO CIRCO

AO CIRCO!

Grande funcção

AO CIRCO

AO CIRCO

Horas do costume

GERAL 1\$000

O Secretario—*Ladislau Nepomuceno.*

O Circo Universal prometia grandiosidade e aparato dignos de uma companhia europeia. A "inocencia" do espetáculo é ressaltada pelo anúncio.

O Povo. Cataguases, 06 de abril de 1889, p. 3.

Grande e afamada Companhia Europeia sob a
direcção do conhecido artista Albano Pereira

HOJE  HOJE

GRANDE SUCESSO!

Soguem as novidades Cresce o entusiasmo

NOITE A NOITE AUGMENTA A CONCORRENCIA

PERGUNTAMOS, ONDE COLLOCAREMOS O POVO?
TRIUMFO COMPLETO

ESPLENDIDO E MARAVILHOSO ESPECTACULO

A diversão mais innocente dos tempos contemporaneos. Exercícios
equestres, gymnasticos, acrobaticos, malabaristas, equilibristas e mimicos

LE RENDEZ-VOUS DE MONDE ÉLEGANT

MORÁ O CIRCO UNIVERSAL

VENHAM HOJE AO CIRCO UNIVERSAL.

Depois de 20 minutos de intervallo finalizará o espectáculo com a
grandiosa e apparatusa pantomima, pela 1.^a vez

OS BANDIDOS
DA CALABRIA

NA QUAL TOMAM PARTE MAIS DE 80 PESSOAS

Preços e horas do costume.

O secretario—J. TOTTA

Em grande espetáculo, o Circo Zoologico exhibia de caezinhos amestrados ao feroz tigre.

Diário de Minas. Belo Horizonte, 17 de agosto de 1899, p. 3.

Grande espectáculo



DO
CIRCO ZOOLOGICO BRASILEIRO

HOJE ! ————— **HOJE !**

~~A PALHAÇA~~

Em benefício da capella de Santa Efigenia

Trabalhos novos ensaiados especialmente para esta funcção

Ao circo!



Ao circo!

O domador Decifrado exporá o Tigre, exhibindo diversas trabalhos com este feroz animal.

O PALHAÇO BENJAMIN: reserva para esta noite um lundu bahiano de fazer cocegas á platéa, além de chistosas pilherias com que vai delectar o Zé Povo desta Capital.

Além da banda de musica da Companhia, locará a do 1.º batalhão de policia

A 3 horas do costume

Andrógino, o palhaço do anúncio assemelha-se a um demônio. Note-se a participação do palhaço Benjamim, o menino que fugiu com o circo e introduziu, no início do século, o melodrama como importante parte dos espetáculos.

Diário de Minas. Ouro Preto, 20 de agosto de 1899, p.4.

Circo Zoologico

BRAZILEIRO

Brevemente

-A-

Grande e

APARICIOSA



PANTOMIMA

Os Garibaldinos

Chamamos a attenção do publico para esta pantomima, ensaiada a capricho pelo applaudido e popular bailarino Benjamin de Oliveira, com 16 quadros e 14 numero.

Fazem parte 60 personagens

151

BIBLIOGRAFIA

I. DOCUMENTOS

- AÏNÉ, Bescherelle (org.). *Dictionnaire National de la Langue Française*. Paris: Garnier, 1887.
- ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- ALMEIDA, Francisco de (org.). *Diccionario Universal Portuguez*. Lisboa: Tavares Cardoso e Irmãos, 1891.
- ANDRADE, Ovídio. *Aritmética Elementar*. 2 ed. Rio de Janeiro: Typografia da Escola de Serafim José Alves, 1880.
- ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1970.
- BARBOSA, Januário da Cunha. *Discurso de Fundação*. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, Tomo 1, n. 1, p. 6, jan./mar. 1839.
- BELLO, M. F. *Tabelas no Novo Systema de Medidas e Pesos e principalmente das antigas medidas agrárias às do systema métrico e vice-versa*. Rio de Janeiro: Typographia de Adolpho de Castro e Silva, 1883.
- BREVE Notícia sobre a criação do IHGB. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, Tomo I, n. 1, p. 6, jan./mar. 1839.
- BRITO, F. Carlos Costa. *Revelações da Magia Moderna*. Rio de Janeiro: Livraria da Viúva Azevedo, 1903.
- COLLEÇÃO das Leis do Império do Brasil. 1808-1890 (decisões, decretos, decretos-leis e leis).
- COLLEÇÃO das Leis Mineiras. 1835-1890.
- DIAS, Gonçalves. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1979.
- DUCKETT, M. W. (org.). *Dictionnaire de la conversation et de la lectura: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables a tous*. Paris: Libraire de Firmin Didot Fières, Fils et Cia., 1859.
- INSPECÇÃO de Theatros e Espectaculos Públicos. Ouro Preto: Typographia de J. F. Paula Castro, 1889.
- INSTRUÇÕES expedidas às autoridades policiaes da Província de Minas Geraes pelo Chefe de Polícia Levindo Ferreira Lopes. Ouro Preto: Typographia de J. F. de Paula Castro, 1887.
- INSTRUÇÕES relativas à repressão da vadiagem pelo bacharel Alfredo P. Vieira de Melo, chefe da Polícia de Minas Gerais. Ouro Preto: Imprensa Official, 1894.

- LAROUSSE, Pierre (org.). *Grand Dictionnaire Universel*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1865.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Memória Histórica e Documentada da Revolução da Província do Maranhão desde 1839 até 1840*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 23, p. 14-66, mar. 1989.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.
- MARINHO, José Antônio. *História do Movimento Político que teve lugar na Província de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- MARTINS PENA. *Folhetins*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1965.
- PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. 6 ed. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1939.
- POPULAÇÃO de Minas Gerais. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Ano III, Ouro Preto: Imprensa Oficial, 1898.
- POUGIN, A. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Librairie Alcide Picard et Kaan, 1884.
- RELATÓRIOS dos Presidentes de Província dirigidos à Assembléia Legislativa Provincial. 1828-1833, 1835-1842, 1852-1861, 1864-1868, 1870-1873, 1875-1888.
- REGISTRO das Atas do Conselho Geral da Província de Minas Gerais. 1828-1830.
- REGISTRO de Ofícios dirigidos ao Governo pelo Conselho Geral da Província. 1828-1831.
- REGISTRO de Ofícios dirigidos ao Poder Executivo pelo Conselho Geral da Província (1828-1830).
- REGISTRO das Propostas do Conselho Geral da Província. 1828-1832.
- REGISTRO de propostas e pareceres do Conselho Geral da Província. 1832-1834.
- REGISTRO de Propostas e Resoluções da Segunda Legislatura. 1833-1834.
- ROQUETE, J. I. e FONSECA, J. (org.). *Diccionario dos Synonymos da Lingua Portuguesa*. Paris - Lisboa: Ailland-Bertrand, 1848.
- SILVA, Antonio de Moraes (org.). *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.
- SILVA, José Joaquim. *Tratado de Geografia Descritiva Especial da Província de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Typographia do Pharol, 1878.

VEIGA, Bernardo Saturnino da. (org.). *Encyclopédia Popular*. leituras úteis. Campanha: Typografia do Monitor Sul Mineiro, 1879.

VIEIRA, Dr. Fr. Domingos (org.). *Thesouro da Língua Portuguesa*. Porto: Ernesto Chardron, 1837.

II - JORNAIS CONSULTADOS

17º Distrito. Diamantina, 1885.

Academia, A. Ouro Preto. 1897, 1898.

Actualidade. Ouro Preto, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882.

Almirante. Dores de B. Esperança. 1898.

Amigo da Verdade. São João del Rei. 1829.

Amigo do Povo. O. Andrelândia. 1890, 1891.

Araguary. Araguari. 1895, 1896.

Arauto. O. Cataguases. 1902.

Arrebol. Uberaba. 1897.

Aspirante, O. Ouro Preto. 1894.

Astro. Santana do Jacaré. 1897.

Ateneo Popular. Ouro Preto. 1843.

Atheneu, O. Ouro Preto. 1894.

Athleta, O. Pará de Minas. 1896, 1897.

Aurora. Belo Horizonte. 1897.

Bello Horizonte. Belo Horizonte. 1896, 1898, 1899.

Bem Público, O. Ouro Preto. 1860.

Bom Ladrão, O. Mariana. 1873, 1876.

Bom Senso, O. Ouro Preto. 1852, 1853, 1854, 1855, 1856

Bom Sucesso, O. Bom Sucesso. 1893.

Camanducaia, O. Camanducaia. 1899.

Camélia, A. Ouro Preto. 1887, 1888.

Campo Belo, O. Campo Belo. 1893, 1895, 1897, 1898.

Capital, A. Belo Horizonte. 1896, 1897.

Caridade, A. Ouro Preto. 1898.

Cataguazense, O. Cataguazes. 1887.

Centro Typhográfico. Ouro Preto. 1893.

Centro de Minas. Itaúna. 1890, 1893, 1895, 1897.

Chrysálida. Ouro Preto. 1887, 1888.

Cidade de Bonfim. Bonfim. 1898, 1899, 1900.

Cidade de Cataguases. Cataguases. 1878.

Cidade de Diamantina. Diamantina. 1890, 1892, 1894, 1897, 1898, 1899.

Cidade de Itabira. Itabira, 1896, 1897.

Cidade de Palma. Palma. 1897.

Cidade de Uberaba. Uberaba. 1895.

Cidade de Viçosa. Viçosa. 1897.

Cidade do Pará. Pará de Minas. 1894, 1895.

Claudinense, O. Cláudio. 1897, 1898.

Colombo. Campanha. 1873, 1874, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885.

Comarca de Caldas. Caldas. 1894.

Combate, O. Caratinga. 1894, 1895.

Cometa, O. Ouro Preto. 1899.

Compilador, O. Ouro Preto. 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1863.

Conciliador, O. Ouro Preto. 1850, 1851.

Conjuração, A. Campanha. 1888.

Conservador de Minas, O. Ouro Preto. 1870.

Constitucional. Ouro Preto. 1866, 1867, 1868, 1878.

Contemporâneo, O. Sabará. 1890 a 1902.

Contemporâneo. Ouro Preto. 1887.

Contribuinte, O. Ouro Preto. 1897.

Correio Oficial de Minas. Ouro Preto. 1857, 1858, 1859, 1860.
Correio da Manhã. Ouro Preto. 1893.
Correio da Noite, O. Ouro Preto. 1893.
Correio de Minas. Ouro Preto. 1838.
Correio de Palma. Palma. 1893.
Correio de Pomba. Pomba. 1897.
Correio do Machado. Machado. 1888.
Correio do Norte. Montes Claros. 1884, 1885, 1886, 1887.
Correio do Povo. Varginha. 1897.
Cruz de Malta. Itajubá. 1884.
Cysne, O. Ouro Preto. 1895.
Democracia, A. Oliveira. 1896.
Democrata, O. Formiga. 1890, 1891.
Derrocada, A. Ouro Preto. 1893, 1894.
Diabinho, O. Ouro Preto. 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889.
Diário da Manhã. Juiz de Fora. 1891.
Diário de Minas. Ouro Preto. 1866 a 1878.
Dilúculo, O. Ouro Preto. 1886 a 1897.
Discípulo, O. Ouro Preto. 1897.
Echo da Mata, O. Peçanha. 1891, 1892.
Echo do Sertão. Uberaba. 1875.
Ensaio Juvenil. Campanha. 1889.
Ensaios. (Revista Esc. Farmácia). Ouro Preto. 1893, 1894.
Entre Rios, O. Entre Rios. 1898.
Espada, A. Lavras. 1896.
Estado de Minas Geraes, O. Ouro Preto. 1891, 1893 a 1897.
Estado de Minas, O. Ouro Preto. 1891, 1893, 1894, 1895, 1896,
1897.
Estudante, O. Ouro Preto. 1899.

Faísca, A. Lavras. 1895.
Fanal, O. Pomba. 1895, 1896, 1897.
Fiat-Lux. Itabira. 1896.
Filho de Minas, O. Ouro Preto. 1900.
Fiscal, O. Ouro Preto. 1859.
Folha Nova, A. Juiz de Fora. 1898.
Folha de Barbacena, A. Barbacena. 1895.
Folha de Guanhões, A. Guanhões. 1898.
Folha de Jaguari. Jaguari. 1897.
Folha, A. Barbacena. 1893, 1894, 1897.
Gavroche, O. Ouro Preto. 1900.
Gazeta Mineira. São João del Rei. 1887.
Gazeta Municipal, A. Mar de Espanha. 1898.
Gazeta Sul Mineira. S. Gonçalo Sapucaí. 1887, 1890, 1891.
Gazeta de Barbacena. Barbacena. 1884.
Gazeta de Cataguazes. A Cataguazes. 1897.
Gazeta de Cristina, A. Cristina. 1891, 1892, 1895.
Gazeta de Guarará, A. Guarará. 1897.
Gazeta de Oliveira, A. Oliveira. 1895, 1897, 1898.
Gazeta de Ouro Fino, A. Ouro Fino. 1892, 1893, 1894, 1895, 1896.
Gazeta de Ouro Preto. Ouro Preto. 1888, 1889 e 1890.
Gazeta de Passos. Passos. 1887.
Gazeta de Ubá, A. Ubá. 1895, 1896, 1897.
Gazeta de Uberaba. Uberaba. 1889.
Gazetinha Popular, A. Paracatu. 1896.
Gazetinha de Passos, A. Passos. 1883.
Gazetinha, A. Oliveira. 1897.
Gazetinha. Uberaba. 1896.

Imprensa Acadêmica. Ouro Preto. 1893.

Indaiá, O. Dores do Indaiá. 1898, 1901.

Industrial, O. Paraopeba. 1897, 1898.

Itacolomi, O. Ouro Preto. 1845, 1890, 1898, 1899.

Itamontano, O. Ouro Preto, 1848.

Itapecerica. Itapecerica. 1895.

Jasmin, O. Ouro Preto. 1896.

Javary, O. Ouro Preto. 1896, 1897.

Jequitinhonha, O. Diamantina. 1863, 1869, 1870, 1871.

Jornal Mineiro. Uberaba. 1897, 1898, 1899, 1900.

Jornal Mineiro. Ouro Preto. 1897, 1898, 1899.

Jornal de Comércio. Juiz de Fora. 1897, 1898.

Jornal de Minas, O. Ouro Preto. 1891.

Jornal de Minas. Ouro Preto. 1890.

Jornal de Uberaba. Uberaba. 1897.

Juvenil, O. Bom Sucesso. 1892, 1893, 1894.

Lar Católico, O. Paracatu. 1897.

Lavrense, O. Lavras. 1887.

Leopoldinense, O. Leopoldina. 1890, 1891, 1892.

Leopoldinense, O. Leopoldina. 1880.

Liberal Mineiro. Ouro Preto. 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889.

Liberal de Minas, O. Ouro Preto. 1868, 1869, 1870.

Liberal do Norte. Diamantina. 1887, 1888.

Lidador, O. Pouso Alegre. 1897.

Livro do Povo. Pouso Alegre. 1881, 1883.

Locomotiva, A. São João del Rei. 1891.

Lucta, A. Itapecirica. 1899.

Lucta, A. Oliveira, 1894.

Lucta, A. Uberaba. 1896.
Luctador, O. Pirapetinga. 1887.
Luzeiro, O. Paracatu, 1884.
Manhuaçu, O. Manhuaçu. 1897.
Mar de Espanha, O. Mar de Espanha. 1898.
Mariannense, O. Mariana. 1888.
Mensagem, O. Serro. 1891, 1892, 1893.
Mimo, O. Camanducaia. 1897.
Minas Altiua. Ouro Preto. 1886, 1887.
Minas Livre. Juiz de Fora. 1891, 1892.
Minas do Sul. Campanha. 1892.
Mineiro, O. Barbacena. 1887.
Mineiro, O. Ouro Preto. 1892.
Mocidade, A. Ponte Nova. 1891.
Monitor do Norte. Diamantina. 1876.
Mosaico Ouro-Pretano. Ouro Preto. 1878.
Movimento, O. Ouro Preto. 1889, 1890, 1891, 1892.
Município de Curvelo, O. Curvelo. 1896, 1897.
Município de S. J. Nepomuceno, O. São João Nepomuceno. 1895,
1897.
Município do Pará, O. 1895.
Nação, A. Ouro Preto. 1880.
Normalista, O. Ouro Preto. 1888.
Noticiador de Minas. Ouro Preto. 1869, 1870, 1871, 1872, 1873.
Nova Phase, A. Carangola. 1889.
O Serro. Serro. 1890, 1891, 1892, 1893, 1894.
Opinião Mineira. Ouro Preto. 1894.
Ordem, A. Ouro Preto. 1889, 1890, 1891, 1892.
Ordem, A. Rio Pomba. 1898.

Ortiga, A. Ouro Preto. 1887.

Palmeirense, O. Santos Dumont. 1897.

Panorama, O. Ouro Preto. 1889.

Paracatu, O. Paracatu. 1897.

Paraybuna, O. Barbacena. 1837.

Pátria Mineira, A. São João del Rei. 1889, 1890, 1891, 1892, 1893, 1894.

Pátria, A. Pouso Alegre. 1897.

Patriota, O. São João Nepomuceno. 1897.

Patusco, O. Ouro Preto 1879.

Pharol, O. Juiz de Fora. 1870, 1887.

Pobre, O. Juiz de Fora. 1889.

Polvo, O. Cataguazes. 1888.

Popular, O. Cataguazes. 1890.

Porvir, O. Ouro Preto. 1893.

Pouso-Alegrense, O. Pouso Alegre. 1881.

Povo, O. Sacramento. 1889.

Povo, O. Ouro Preto. 1849.

Povo, O. Cataguazes. 1888, 1889.

Prateano, O. São Domingos do Prata. 1893, 1894, 1895.

Primeiro de Abril. Uberaba. 1876.

Prisma, O. Ouro Preto. 1890.

Progressista de Minas, O. Ouro Preto. 1863.

Progresso, O. Araxá. 1892.

Progresso, O. Ouro Preto. 1890.

Propaganda, Diamantina. 1888.

Província de Minas, A. Ouro Preto. 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889.

Publicador Mineiro, O. Ouro Preto. 1846.

Quinzena, A. Ouro Preto. 1900.
Realização, A. Pitangui. 1883.
Renascença. São João del Rei. 1890, 1894.
Repórter, O. Ouro Preto. 1890.
Resistente, O. São João del Rei. 1896, 1897, 1898.
Revista Escolar. Ouro Preto. 1889.
Revista Mineira. Ouro Preto. 1887.
Revista do Ensino. Ouro Preto. 1886, 1889.
Revolução, A. Campanha. 1889.
Rio Branco, O. Visc. do Rio Branco. 1897.
Santelmo, O. Frutal. 1896, 1897.
Semecracia, A. Ouro Preto. 1896.
Sentinela, A. Serro. 1893.
Serro Azul, O. Ponte Nova. 1897.
Sertão, O. Monte Alegre. 1898.
Sete de Abril. Campanha. 1877.
Sete de Setembro. Diamantina. 1887, 1888.
Socialista, O. Ouro Preto. 1894.
Sul de Minas, O. Campanha. 1887.
Tambor, O. Diamantina. 1890
Tela. Belo Horizonte. 1898.
Tempo, O. Itabira. 1891.
Tentamen. Serro. 1890.
Theóphilo Ottoni. Paraisópolis. 1878.
Til, O. Coimbra. 1893.
Timbira, O. Areias. 1881.
Tiradentes, O. Leopoldina. 1897.
Trabalho, O. Ouro Preto. 1893.

Treze de Maio. Ouro Preto. 1888.
Treze de Março. Ouro Preto. 1896, 1897.
Triângulo Mineiro. Uberaba. 1897, 1898.
Tribuna Mineira. Paraisópolis. 1895.
Tribuna Popular. São João del Rei. 1895.
Tribuna do Povo. Uberaba. 1894.
Tribuna, A. Ouro Preto. 1892.
União Escholástica. Ouro Preto. 1888.
União, A. Ouro Preto. 1886, 1887, 1888, 1889.
União, A. Campo Belo. 1895, 1896, 1897.
Unitário, O. Ouro Preto. 1838.
Urtiga, A. Belo Horizonte. 1899.
Valle-Sapuchay. Pouso Alegre. 1886.
Verdade, A. Itajubá. 1893.
Vida, A. Paraopeba. 1893.
Villa Rica. Ouro Preto. 1889, 1900, 1901.
Vinte de Agosto. Ouro Preto. 1885, 1886.
Vinte e Três de Julho, O. Ouro Preto, 1889.
Violeta, A. Belo Horizonte. 1900.
Volitivo, O. Uberaba. 1884.
Voz de Tebas, A. Leopoldina. 1896, 1897.

III. VIAJANTES

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
FREYRESS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil nos anos de 1814-1815*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, n. 11, p. 158-228 e 223, 1906.
GARDNER, George. *Viagem ao Interior do Brasil (1836 a 1841)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

MAWE, John. *Viagem ao Interior do Brasil: (1809-1810)*. Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia - Edusp, 1987.

POHL, J. E. *Viagem ao Interior do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1951.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

SAINT-HILAIRE, A. de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SPIX, J. VON & MARTIUS, C. T. Von. *Viagem pelo Brasil: (1817-1820)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. v. 2.

IV. MEMORIALISTAS

ALARICO. De quando em vez. *Folha de Barbacena*. Barbacena. nº 48, 23-jul-1893, ano I, p. 1.

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Sabará*. São Paulo: Livraria Martins, 1956.

ALVARENGA, Otávio J. *Terra dos Coqueiros: reminiscências. Coqueiral: [s.n.]*, 1936.

ARNO, Ciro. *Memórias de um Estudante*. 2 ed. Belo Horizonte: Olympica, 1906.

BARRETO, Abílio. *Bello Horizonte: história antiga*. Bello Horizonte: Imprensa Oficial, 1927.

BRAGA, Belmiro. *Dias Idos e Vividos*. Rio de Janeiro: Ariel, 1936.

CABRAL, Henrique Barbosa da Silva. *Ouro Preto*. Belo Horizonte: [s.n.] 1969.

CARVALHO, João Rodrigues. *Machado Pitoresco e Crônicas*. Pouso Alegre: Tipoligrafia Escola Profissional, 1979.

CASTANHEIRA, Filho. *História de Bom Sucesso*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del Rei*. Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva/Lar Católico, 1969.

COSTA, Joaquim Ribeiro. *Conceição do Mato Dentro: fonte da saudade*. Belo Horizonte: Itatiaia-MEC, 1975.

COSTA, Lygia Teixeira da. *Rua Direita: memórias*. Local: [s.n.], [s.d.].

COUTO, Soter. *Vultos e fatos de Diamantina*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1954.

- FÓSCOLO, Avelino. *No Circo. Fôlhetim de A Lanterna*. São Paulo, out. 1913/maio 1914.
- GUIMARÃES, Jacinto. *Dores Pitangui e Pompéu: anedotário regional*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947.
- LEÃO, J. Soares. *Notas Históricas sobre Guanhões*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1967.
- SANTOS, Joaquim. Felício das. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1976.
- MELLO, Oliveira. *Paracatu perante a história*. Patos de Minas: Editora Folha Diocesana, 1964.
- MENDONÇA, Pedro Moreira. *Casos e coisas do Pará Antigo*. Pará de Minas: [s.e.], 1959.
- NORONHA, Washington Alvaro de. *História de Passos*. Passos: Edição Oficial Municipal, 1969.
- OLIVEIRA, J. Alves. *História de Abaeté - Temperada com sal e pimenta*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970.
- PANIAGO, Maria do Carmo. *Viçosa, tradições e folclore*. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1977.
- PATRÍCIO, Joaquim. *Figuras e Fatos do meu Tempo*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1964.
- RABELLO, Edésia Correa. *Lá em casa era assim...* Belo Horizonte: Siderosina, 1964.
- RAUL. *Na Roça. Minas Livre*. Juiz de Fora, nº 120, 29-maio-1892, ano II.
- RESENDE, Francisco de Paula F. *Minhas Recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.
- SÁ, Alexina. *Caxambú de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1957.
- VASCONCELLOS, Salomão. *Memórias de uma República de Estudantes*. Belo Horizonte: [s.e.], 1951.

V. LIVROS E ARTIGOS

- ABREU, Brício de. Benjamin de Oliveira. In: *Esses Populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. São Paulo: Américas, 1961. 2v.

- ALBUQUERQUE Jr., Durval M. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. *Resgate*, n. 2, Campinas, 1991, p. 48 a 55.
- ARISTÓTELES. Poética. In: Col.: "Os Pensadores". São Paulo, Abril, 1979.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros: 1967.
- ÁVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais: séc. XVIII e XIX. Barroco*, Belo Horizonte, n. 9, 1977.
- ÁVILA, Affonso. *O Teatro em Minas Gerais. Ouro Preto: Prefeitura Municipal de Ouro Preto*, 1978.
- BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: história média*. Belo Horizonte: Rex, 1936.
- BAKHTIN, Mikail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília-São Paulo: UNB-HUCITEC, 1987.
- BAUDELAIRE. Da Essência do Riso e, de um modo geral, do Cômico nas Artes Plásticas. In: *Escritos sobre Arte*. São Paulo. Imaginário - Edusp, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1982.
- BENTON, W. (org.). *The New Enciclopedia Britanica*. Chicago, 1978. Macropaedia, v. 4.
- BERLIN, Isaiah. A apoteose da vontade romântica: a revolta contra o mito de um mundo ideal. In: *Limites da Utopia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BODGAN, Robert. *Freak Show*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- BOIADZIEV, G. H. et all. *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Prelo, 1962, v. 2.
- BORBA FILHO, H. *História do Teatro*. Rio de Janeiro: CEB, 1950.
- BOSI, Eclea. *Memória e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiróz, 1979.
- BOST, Pierre. *Le Cirque et le music-hall*. Paris: Au sans Pareil, 1931.
- BREMMER, Jan. & ROODENBURG, J. (org.). *A Cultural History of Gesture*. New York: Cornell University Press, 1991.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Liberalismo: Ideologia e Controle Social (um estudo sobre São Paulo de 1890 a 1910)*. São Paulo:

- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP, 1976. Tese (Doutorado).
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMARGO, Jaqueline de. *Humor e Violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo*. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do IFCH da UNICAMP, 1988. Tese (mestrado).
- CARVALHO, José Murilo de. A Composição Social dos Partidos Políticos Imperiais. *Cadernos DCP*. Belo Horizonte, n. 2, p. 1-34, dez. 1974.
- CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de Sombras*. São Paulo: Vértice, 1988.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CASTRO, Jeanne B. A Guarda Nacional. In: *História Geral da Civilização Brasileira*. 6ª ed. São Paulo, Difel 1985. Tomo 2, v. 6, p. 274-298.
- CERTEAU, Michel de. & JULIA, D. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, G. (org.). *A Invenção da Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989, p. 49 a 77.
- CLASTRES, Helene. *Terra sem Mal: o profetismo tupi guarani*. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- CIRCO - tradição e arte. Rio de Janeiro: Minc/Funart/INF, 1987.
- COSTA, Jurandir F. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- COSTA FILHO, Miguel. *A Cana de Açúcar em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Alcool, 1963.
- COXE, Anthony Hippisley. No começo era o picadeiro... In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 4 a 7, março 1988.
- CRESSWELL, Robert. Volumes sonores et volumes gestuels dans un numero d'acrobatie. In: *Langages*. Paris: 10, p. 128 a 131, juin 1968.
- D'AMICO, S. *História del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada, 1955. v. 2.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DAUVEN, Lucien-René. A Arte do Impossível. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 11 a 13, mar. 1988.

- DAVIS, Natalie Z. *Culturas do Povo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DELEUZE, G. *Diálogos*. Espanha: Pre-Textos, 1980.
- DELEUZE, G. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DELEUZE, G. *Proust e Os Signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Traité de Nomadologie: la machine de guerre*. In: *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DETIENNE, Marcel. *Los Maestros de Verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus, 1986.
- DETIENE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto*. Rio de Janeiro: Zahar 1988.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DIDEROT. Paradoxo sobre o Comediante. In: GUINSBURG, Carlo. (org.). *A Filosofia de Diderot*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- DORNAS FILHO, João. *Os Ciganos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Movimento Editorial Panorama, 1949.
- DUARTE, Regina Horta. O Povoado do Pedro: um palco, muitas histórias. *Revista do Departamento de História*. Belo Horizonte, n. 2, p. 102-120, jun. 1986.
- DUARTE, Regina Horta. *A Imagem Rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fóscolo*. Campinas: Pontes-Unicamp, 1991.
- DUARTE, Regina Horta. Reflexões sobre a família ou Martins Pena e o Amor. *Revista Literária*, v. 26, n. 24, p. 113-128, dez. 1991/jan. 1992.
- DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens*, São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- DULCI, Otávio Soares. As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia. In: *Ciências Sociais Hoje - anuário de antropologia política e sociologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1984, p. 7 a 29.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

- ENGIBAROV, Leonid Georgievitch. Auto-retrato de um palhaço. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 4, p. 17 a 18.
- ESTEVES, Albino. *O Theatro em Juiz de Fora: apontamentos*. Juiz de Fora: Pharol, 1910.
- FARIA, J. R. José de Alencar e o Teatro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.
- FARIA, Maria Auxiliadora. *A Guarda Nacional em Minas Gerais: (1831-1873)*. Curitiba: Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, 1977. Tese (Mestrado).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Sociedade Escravocrata*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do poder*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1974, v. 1.
- GINSBURG, Carlo. *O queijo e os Vermes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GIOVANNI, C. Revolução Francesa e Teatro. In: *Revista Brasileira de História*. n. 20. São Paulo: Marco Zero/CNPq/FAPESP, 1990.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Referência, 1972.
- GRANDE Dizionario Enciclopedico UTET. 4 ed. Torino: UTET, 1989.
- GRAMSCI, Antônio. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitologia Grega y Romana*. Barcelona: Paidós. 1984.
- GUERRA, Antônio. *Pequena História de Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del Rei: (1717-1967)*. Juiz de Fora: Sociedade Propagadora Esdeva/Lar Católico, 1969.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.
- HALWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

- HEBER-SUFFRIN, P. O "Zaratustra" de Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. O Teatro no Brasil sob. D. Pedro II. Porto Alegre: UFRGS, 1979.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime: tradução do "Prefácio de Cromwell". São Paulo: Perspectiva, 1988.
- IGLÉSIAS, Francisco. Minas Gerais. In: HOLANDA, S. B. (org.). História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1985. Tomo 2, v. 2.
- KMÉDE, Sônia Salomão. Discurso Ideológico da Censura Teatral: séc. XIX. Revista de Cultura Vozes. n. 74, v. 6, p. 31-46, ago. 1980.
- KOCHACOWICZ, Leszek. Diabo. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. vol. 12. (Mythos/Logos - Sagrado/profano).
- LARA, Cecília de. De Pirandello a Piolim - Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LAVAND, Luiz Jean. Educação, Teatro e Matemática Medievais. São Paulo: USP-Perspectiva, 1986.
- LE GOFF, J. Memória. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. v. 1.
- LE GOFF, J. Para um novo conceito de Idade Média. Lisboa: Estampa, 1980.
- LE GOFF, J. O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 63 a 90.
- LENHARO, Alcir. As Tropas da Moderação. São Paulo: Símbolo, 1979.
- LIBBY, Douglas Cole. Transformação e Trabalho em uma Economia Escravista: Minas Gerais no séc. XIX. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Alceu Amoroso. Voz de Minas: Ensaio de Sociologia Regional Brasileira. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- LUCAS, Fábio. Mineiranças. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- MACHADO, Roberto et all. Danação da Norma. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- MACPHERSON, C. B. A Democracia Liberal: origens e evolução: Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- MACPHERSON, C. B. *A Teoria Política do Individualismo Possessivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1961.
- MAGALHÃES, Júnior. *Martins Pena e sua época*. São Paulo Lisa-INL, 1972.
- MAIA, Antonio B. S. *História da Ortopedia Brasileira*. Belo Horizonte: Santa Edwiges, 1986.
- MARSON, Isabel. *O Império do progresso*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARSON, Isabel. Trabalho livre e Progresso. *Revista Brasileira de História*. v. 4, n. 7, p. 81-93, mar. 1984.
- MARTINS, Roberto. *Growing in Silence - The slave economy of nineteenth century, Minas Gerais, Brazil*. Tese de doutoramento apresentada à Vanderblit University, 1980.
- MATTOS, Ilmar R. *O Tempo Saquarema*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- MAURO, Frédéric. As Roupas. In: *O Brasil no Tempo de D. Pedro II*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- MORAES FILHO, Mello. *Os Ciganos no Brasil e Cancioneiro dos ciganos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- MOTA, Ático Vilas-Boas da. Os Ciganos no Brasil. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 32 a 34, dez. 1984.
- NICOLL, A. *Historia del Teatro Mundial*. Madrid: Aguilar, 1964.
- NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zarastustra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- NIETZSCHE, T. La cultura de los griegos. In: *Obras Completas*. Buenos Aires - México: Aguilar, 1955, v. 14.
- NIETZSCHE, F. El espíritu de la musica, origem de la tragedia. In: *Obras Completas*. Buenos Aires - México: Aguilar, 1955. v. 1.
- PAIXÃO, Mucio da. *O Theatro no Brasil*. Brasília Editora, 1936.
- PANTALEÃO, Olga. A Mediação Inglesa. In: HOLANDA, S. B. (org.). *História da Civilização Brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1985. Tomo 2, v. 1.

- PERLONGHER, Nestor. *Territórios Marginais*. Coleção Papéis Avulsos. n. 6. Rio de Janeiro: CIEC, [s.d.].
- PERLONGHER, Nestor. *O Negócio do Michê*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PLATÃO. Fedon. In: *Col. "Os Pensadores"*. 2 ed. São Paulo: Abril, 1979.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1976.
- PRADO, Décio de Almeida. O advento do teatro romântico no Brasil. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 jun. 1992, Caderno Mais, p. 10-12.
- PRADO, Décio de Almeida. O Teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RAGO, Margareth. *Os Prazeres da Noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo*: Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- REMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris: Bernard Grasset Editeur, 1945.
- RIBEIRO, Renato Janine. O entusiasmo, o Teatro e a Revolução. In: NOVAES, . (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RIBEIRO, Wagner. *Noções de Cultura Mineira*. São Paulo: FTB, 1966.
- RIVIERE, Jean Loup. Gesto. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. vol. II (oral/escrito-argumentação), p. 11 a 31.
- ROSA, João Guimarães. Minas Gerais. In: *Ave, Palavra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?: as origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Ordem Burguesa e liberalismo político*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- SEIXAS SOBRINHO, José. *O Teatro em Sabará da Colônia à República*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1961.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público - as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

- SERBOIANU, C. J. Popp. *Les Tsiganes - histoire e ethnographie, linguistique, grammaire*. Paris: Payot, 1930.
- SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia e o Circo*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- SLENES, Robert. Os múltiplos de porcos e diamantes: a economia de Minas Gerais no século XIX. *Cadernos IFCH - UNICAMP*, n. 1, jun. 1985.
- SLITCHENKO, Nicolai. Das tendas para o palco. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 12, p. 36 a 31, dez. 1984.
- SOUZA, Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1960.
- SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do Ouro*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de L'Artiste en Saltimbanque*. Paris: Champs-Flammarion, 1970.
- TIEGHEM, P. *História da Literatura Francesa*. Lisboa: Estudios Cor, 1955.
- THOMPSON, E. P. *Tradicion, Revuelta y Conciencia de Clase*. Barcelona: Crítica, [s.d.].
- TORRES, João Camillo de Oliveira. *O Homem e a Montanha*. Belo Horizonte: Cultura Brasileira, 1944.
- TORRES, João Camillo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Difusão Pan-Americana do Livro, [s.d.], Tomo 4.
- TRABULSI, José Antônio Dabdab. O Dionísio e a Grécia. In: *Anais do I Simpósio Nacional de História Antiga*, João Pessoa, 1984, p. 135-145.
- TRINDADE, Cônego Raymundo. *Archidiocese de Mariana*. São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1928, v. 1.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991, 2v.
- VINCEN-BUFFAULT, Anne. *História das Lágrimas*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- TIEGHEM, P. *Historia da Literatura Francesa*. Lisboa: Estudios Cor, 1955.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: UNB, 1979.

VEYNE, Paul. *Foucault Revoluciona a História*. Brasília. UNB, 1982.

WIESEL, Elie. Sociedade estabelecida teme a presença de estrangeiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1991. Caderno Especial, p. 23, Planeta em Movimento.

WYNGAARDEN, J. B., SMITH, L. H., BENNETT, J. C. *Cecil Textbook of Medicine*. 19 ed. Philadelphia: Saunders, 1992.