



DENISE SCANDAROLLI INACIO

CENAS ESQUECIDAS
ou
***Vaudeville, opéra-comique* e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos de 1840**

CAMPINAS
2013



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Université Paris IV - Sorbonne
Patrimoines et Langages Musicaux



DENISE SCANDAROLLI INACIO

**CENAS ESQUECIDAS ou vaudeville, *opéra-comique* e a transformação
do teatro no Rio de Janeiro, dos anos de 1840**

**SCÈNES NÉGLIGÉS ou vaudeville, *opéra-comique* et la transformation
du théâtre à Rio de Janeiro dans les années 1840**

Orientador: Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca

Coorientador: Profa. Dra. Raphaëlle Legrand

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção
do título de Doutora em História, na área de concentração
Política, Memória e Cidades.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
DENISE SCANDAROLLI INACIO, ORIENTADA PELOS PROF. DR EDGAR SALVADORI DE
DECCA (UNICAMP) E PROFA. DRA. RAPHAËLLE LEGRAND (PARIS IV-SORBONNE) DENTRO
DO ACORDO DE COTUTELA FIRMADO ENTRE A UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
E A UNIVERSIDADE PARIS IV-SORBONNE APROVADA PELA COMISSÃO JULGADORA EM
27/05/2013.

CPG, 30/05/2013

CAMPINAS
2013

Profa. Dra. Fátima Regina Rodrigues Eves.
Coordenadora de Comissão de
Pós-Graduação IFCH / UNICAMP
174947

iii

Errata

Onde se lê: "...Política, Memória e Cidades",
leia-se: "...Política, Memória e Cidade"

Ficha catalográfica

Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

In8c Inacio, Denise Scandarolli, 1982-
Cenas Esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840 / Denise Scandarolli Inacio. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Edgar Salvadori de Decca.

Coorientador: Raphaëlle Legrand.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatro francês. 2. Vaudeville. 3. Ópera - Rio de Janeiro (RJ). 4. Cultura. I. De Decca, Edgar Salvadori, 1946-. II. Legrand, Raphaëlle. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Forgotten scenes or vaudeville, opéra-comique and the transformation of theater in Rio de Janeiro in the 1840s

Palavras-chave em inglês:

French theatre

Vaudeville

Opera - Rio de Janeiro (RJ)

Culture

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Edgar Salvadori de Decca [Orientador]

Raphaëlle Legrand

Jean Claude Yon

Jurandir Malerba

Paulo Külh

Data de defesa: 27-05-2013

Programa de Pós-Graduação: História



A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 27 de maio de 2013, considerou a candidata DENISE SCANDAROLLI INACIO aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

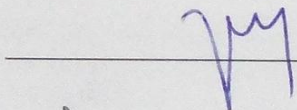
Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca



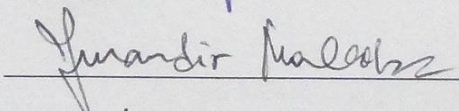
Profa. Dra. Raphaëlle Legrand



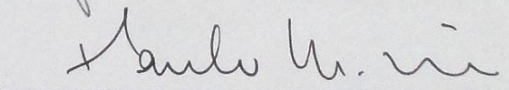
Prof. Dr. Jean Claude Yon



Prof. Dr. Jurandir Malerba



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl



À Vó Zélia, que já foi
e à Sophia que acaba de chegar.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é fazer o caminho inverso daquele que levou à conclusão da tese, é lembrar de trás para frente os desafios, encontros, desencontros e aqueles que, de alguma forma, estiveram junto comigo no decorrer dessa interessante jornada.

Por isso, eu começo agradecendo aos professores da banca, que aceitaram ler meu trabalho e comentá-lo, contribuindo para o enriquecimento e esclarecimento de muitas questões que teimam em permanecer, mesmo depois que as Considerações Finais são concluídas.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Edgar de Decca, que sempre apoiou meus devaneios e apostou em meu trabalho, me dando confiança e me direcionando quando eu tendia a sair do caminho. Agradeço muito por ter me aceito como aluna no mestrado e no doutorado e pelas horas de conversas elucidativas, que resolviam todas as pendências teóricas trazidas pelo trabalho de pesquisa.

Agradeço também à minha orientadora Raphaëlle Legrand, que prontamente me aceitou como aluna e orientanda, mesmo sem saber quase nada a meu respeito ou sobre meu trabalho.

Devo agradecer, também, à Capes, Fapesp e Cnpq, que tornaram possível o desenrolar das pesquisas.

Agradeço ainda aos amigos que me acompanharam nesses anos, cuja contribuição foi fundamental para que meu trabalho tomasse a forma que tomou. Não vou citar nomes para não incorrer no risco de esquecer alguém, erro imperdoável.

Obrigada à minha família, a quem chega a ser dispensável expressar os agradecimentos, porque sem ela nada disso seria possível. Mas, devo um muito obrigada especial à minha mãe, Rita de Cássia Scandarolli, que sempre esteve ao meu lado, acreditou em mim, me apoiou, não importando quem deveria enfrentar. Além do seu apoio, o seu exemplo me impulsionou para a vida, para ter coragem de transpor todos os desafios.

Obrigada ao Fábio Bandeira, meu amor, pelo companheirismo e dedicação, e à Sophia, pequenina, que chegou no meio do processo e se tornou todo o meu mundo.

RESUMO

Nos anos de 1840, chegaram ao Rio de Janeiro duas companhias francesas de teatro, se instalaram em teatros da corte e começaram a apresentar um repertório bastante específico, vaudevilles e *opéra-comiques*. É da *Compagnie Dramatique Française* e da *Compagnie Lyrique Française* que esta tese vai se ocupar. Apesar de haver um verdadeiro silêncio sobre a trajetória desses dois grupos de artistas, o impacto que sua atuação causou nas práticas teatrais da corte brasileira é fundamental no processo de desenvolvimento de vários eixos ligados a essa arte, como a crítica artística, os regimentos das salas de espetáculos, o discurso que buscava a estruturação de um teatro nacional, a censura, o confronto com os significados do “civilizado” e dos valores franceses, etc. Dessa forma, compreender os mecanismos de atuação desses artistas franceses no Rio de Janeiro e as relações que eles estabeleceram entre as diversas instâncias ligadas à arte, possibilita entender os processos de formação cultural da corte e os diálogos estabelecidos com a arte francesa, os quais envolvem muito mais o estranhamento que o reconhecimento.

Palavras-chave: Teatro Francês, Vaudeville, Opéra-Comique, Cultura, Representação

RÉSUMÉ

Dans les années 1840, deux troupes françaises sont arrivées à Rio de Janeiro, elles se sont installées dans les théâtres de la Cour où elles ont présenté des genres théâtraux spécifiques, des vaudevilles et des opéra-comiques. C'est précisément de la Compagnie Dramatique Française et de la Compagnie Lyrique Française que cette thèse s'attachera. Bien qu'il y ait un vrai silence à propos de la histoire de ces deux troupes, l'impact que leurs actions ont suscité dans les pratiques théâtrales de la Cour du Brésil est fondamental dans le développement de plusieurs axes liés à cet art, par exemple la critique d'art, les régimes de fonctionnement des salles de spectacle, le discours qui cherchait l'organisation d'un théâtre national, la censure, la confrontation avec les significations de « civilisé » et des valeurs françaises. Ainsi, la compréhension des mécanismes d'action de ces artistes français à Rio de Janeiro et les relations qu'ils ont établies entre les différentes entités liées à l'art, permet comprendre les processus de formation culturelle de la Cour et des dialogues établies avec l'art français, qui implique bien l'éloignement que la reconnaissance.

Mot-clé: Théâtre Français, Vaudeville, Opéra-Comique, Culture, Représentation

ABSTRACT

In the 1840s, the French theater companies *Compagnie Française Dramatique*, and *Compagnie Française Lyrique* arrived in Rio de Janeiro. They settled in the Brazilian court with a specific repertoire composed mostly by *vaudeville* and *opéra-comiques*, and even though little was known about the story of these two groups, their actions impacted theatrical practices of the court. This thesis addresses the story of these French companies. They were fundamental in the development of multiple axes, and remarkably connected with regiments of spectacle rooms, artistic criticism, censorship, to structure a national theater and confronted with the meanings of "civilized" and French values. One can therefore understand the cultural dialogues established with French art by the mechanisms of action of these artists in Rio de Janeiro, and the relationships established among the different entities related to the Art.

Keywords: French Theater, Vaudeville, Opéra-Comique, Culture, Representation

A gente principia as coisas no não saber porque, e desde aí perde
o poder de continuação.

Guimarães Rosa, *Grande Sertões: Veredas*

Il est de la nature de l'évidence qu'elle passe inaperçue.

Jean Palhan, *De la Paille et du Grain*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Preâmbulos do Silêncio	p. 21
LES THÉÂTRES FRANÇAIS À RIO DE JANEIRO	p. 29
CAPÍTULO I – UM TEATRO FRANCÊS NO RIO DE JANEIRO	p. 57
1.1 Rio de Janeiro, a cidade e seus espetáculos	p. 64
1.2 Construções de imaginários	p. 72
1.3 Em busca de europeus: a imigração e os artistas franceses	p. 79
1.4 Bem vindo novo teatro do Velho Mundo: o Brasil nos palcos da Modernidade	p. 86
CAPÍTULO II – ENTRE TEATRO E ESTADO, O NASCIMENTO DO VAUDEVILLE E DO <i>OPÉRA-COMIQUE</i>	p. 95
2.1 Regras e normas para teatros franceses	p. 101
2.2 O teatro e o Estado - Distinção entre os gêneros	p. 108
2.3 O século XIX e a promoção do “gênero menor”	p. 120
2.4 <i>Opéra-Comique</i> , um espaço de experimentação e Vaudeville como Teatro Real	p. 128
CAPÍTULO III – REMINISCÊNCIAS: THÉÂTRE FRANÇAIS E O ESTRANHAMENTO DOS COSTUMES	p. 143
3.1 Repertório do <i>Théâtre Français</i> e a consciência de gêneros no Rio de Janeiro	p. 150
3.2 Os artistas franceses e a corte brasileira	p. 161
3.3 A voz do ponto e as mudanças no cenário teatral	p. 179

fluminense	
3.4 Costumes, censura e sobrevivência	p. 191
3.5 Poderes e resistência, o desfecho silencioso do Teatro Francês	p. 214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 227
FONTES	p. 231
BIBLIOGRAFIA	p. 233
ANEXOS - CD	p. 241
1. Relação dos vaudevilles e <i>opéra-comiques</i> representados nos teatros do Rio de Janeiro (1832 e 1848)	
2. Catálogo de vaudevilles e <i>opéra-comiques</i> representados nos teatros do Rio de Janeiro (1832 e 1848)	

INTRODUÇÃO: Preâmbulos do Silêncio

A década de 1840 presenciou uma profunda modificação nas práticas teatrais da corte brasileira. Foi exatamente no ano de 1840 que desembarcou no Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses, organizados como Companhia Dramática, dando início às apresentações de gêneros bastante específicos e pouco familiares ao público fluminense – vaudevilles e *opéra-comiques*.

Além do repertório pouco conhecido, esses artistas estabeleceram uma nova forma de se fazer teatro, com récitas fixas e com a apresentação de grande quantidade de obras inéditas em um curto período de tempo. Outra diferença era a maneira de encenar que demonstrava maior rigor e preocupação com questões técnicas se comparado às práticas existentes no principal teatro da corte até então, o teatro de São Pedro de Alcântara.

De início, a chegada da Companhia Dramática Francesa se transformou em um ponto de esperança nos discursos dos “homens de letras” e diletantes, que eram encarregados da crítica teatral publicada nos periódicos fluminenses, enfatizando a insatisfação dos mesmos quanto às práticas adotadas pelos artistas do teatro de São Pedro. O apoio da crítica ao teatro francês¹, instalado no teatro de São Januário, esteve presente nas publicações dos jornais do Rio de Janeiro durante todo o período de existência da Companhia, a qual se desagregou em meados de 1846.

No entanto, a desagregação da Companhia Dramática Francesa não marcou o fim do teatro francês na corte. Dias depois do anúncio da última apresentação dos artistas integrantes do antigo grupo, uma nova Companhia Francesa inicia suas apresentações também no teatro de São Januário. Essa nova trupe, conhecida como Companhia Lírica Francesa, manteve em seu repertório os mesmos gêneros teatrais, apenas com pesos diferentes. Enquanto a primeira companhia mantinha como foco as apresentações de vaudevilles, a segunda priorizava as peças de *opéra-comiques*.

Teatro francês no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX? E *opéra-comiques*? Essas foram as primeiras questões que me vieram à mente quando comecei a me deparar, durante as minhas pesquisas de mestrado, com inúmeros anúncios de apresentações de peças francesas publicados nos jornais da corte. Até então, nunca havia lido nada que fizesse referências à existência de um teatro francês no Rio de Janeiro oitocentista; e o termo *opéra-comique* me intrigou.

Esses anúncios de teatros franceses preenchiam, nos anos de 1860, boa parte dos espaços destinados à divulgação dos programas das salas de espetáculo da corte. A questão então era: Se havia a apresentação de gêneros específicos do teatro francês na segunda metade do século XIX, quando eles haviam começado? O que era apresentado? O que de fato era esse teatro francês, cuja classificação “*opéra-comique*” parecia ser tão importante devido ao lugar de destaque que ganhava nos anúncios das peças? Foi a curiosidade pelo silêncio que representava a experiência e trajetória desse teatro francês dentro da história que deu início a esta tese de doutorado.

No entanto, com o desenrolar das pesquisas e a constatação do período de chegada do primeiro grupo de artistas franceses que conseguiram estruturar, de forma organizada, um teatro com a apresentação de um repertório estritamente francês, foi possível perceber que a presença desses artistas no Rio de Janeiro, durante a década de 1840, traz consigo questões muito mais abrangentes e que possibilitam repensar diferentes pontos da história da música e do teatro na

¹ A palavra “teatro” tinha um sentido amplo no século XIX, não só como um simples setor do que nós chamamos em nossos dias de “espetáculo vivo”, mas o conjunto da produção dramática e lírica, qual que seja o gênero considerado – da opereta à tragédia, do ballet ao melodrama.

corte brasileira. Em contrapartida, o estudo desse grupo de artistas também permite entender apontamentos referentes ao próprio teatro francês, como questões de recepção e ressignificação, além da transmissão da cultura e pensamento francês por meio do teatro.

Um ponto fundamental é considerar as singularidades do teatro francês², a relação direta entre arte e Estado, gênero e poder, que delimitam as características e lugar de cada gênero dentro da tradição do país e, conseqüentemente, essa realidade impar faz diferença quando essas obras são levadas ao exterior e representadas por artistas franceses formados nesse meio³.

A vinda desses artistas para o Brasil não foi um ato isolado, está inserida em um movimento mais amplo de expansão do teatro francês. O trabalho dirigido por Jean-Claude Yon, intitulado *Le Théâtre Français à l'étranger au XIXe siècle: Histoire d'une suprématie culturelle*, dá indícios da importância do fluxo de artistas franceses que partem para o estrangeiro, a partir das primeiras décadas do século XIX, rumo às mais diversas localidades, onde representariam principalmente os gêneros vaudeville e *opéra-comique*. Companhias francesas, que se organizavam de maneira bastante similar, estiveram presentes nas mais diferentes cidades, da América à Oceania. Dessa forma, o estabelecimento da Companhia Dramática Francesa na corte, em 1840, inclui o Brasil no mapa de mobilidade teatral francesa e também nas referências transmitidas pelas obras de seu repertório, os signos culturais franceses que estavam, de forma sincrônica, presentes no Brasil e em vários outros lugares.

A difusão do repertório francês foi considerada de grande importância para seus conterrâneos, no século XIX, pois promovia os gêneros eleito pelos teóricos do período como genuinamente francês, o vaudeville e o *opéra-comique*. Em seu *Dictionnaire de la musique: théorique et historique*, Escudier afirma que “l’Opéra-Comique, genre éminemment français, n’a cessé de marcher dans une voie de progrès et de prospérité. Il n’est pas aujourd’hui de scène dans le monde entier qui possède un répertoire aussi riche et aussi varié⁴”. Dessa forma, a escolha do repertório dessas companhias francesas estava atrelada também à concepção que se desenvolveu no final do século XVIII e começo do século XIX, de que o vaudeville e o *opéra-comique* eram a expressão teatral das questões pertinentes aos franceses, por serem obras cujos gêneros foram desenvolvidos por eles⁵.

Além da inserção do Brasil no movimento de expansão do teatro francês, a trajetória desses artistas no Rio de Janeiro, os quais tinham sido formados pelos teatros parisienses, propiciaram duas vertentes de ponderações e questionamentos levantados pelos críticos e teóricos brasileiros: a primeira referente às práticas teatrais realizadas na corte e a segunda relacionada ao diálogo da crítica com a produção de obras recentes, que ainda eram apresentadas nos teatros de Paris quando chegavam ao teatro de São Januário, e posteriormente ao teatro de São Francisco.

² Há alguns estudos que citam a existência da Companhia Dramática e Companhia Lírica Francesa, como o livro de Silvia Cristina Souza - SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2002 – no entanto, não há uma especificação dos gêneros teatrais apresentados e nem considerações à respeito do que viria a ser teatro francês.

³ No caso específico da França é possível falar sobre teatro e ópera francesa, porque o Estado, por meio de aparatos jurídicos, era que definia as formas e as características de cada gênero. Além disso, há toda uma tradição filosófica que delimita as fronteiras entre teatro francês e os outros teatros. Essa busca de especificação sobre o que viria a ser teatro francês é também o sujeito de vários embates teóricos, como a Querela dos Bufons ou a Querela dos Gluckistas e Picinistas.

⁴ ESCUDIER, Léon et Marie. *Dictionnaire de Musique: théorique et historique*. Paris : E. Dentu, 1872, p. 325.

⁵ Nenhum desses trabalhos leva a entender que esse movimento de expansão do teatro francês foi apoiado ou idealizado pelo Estado. Não há indícios que ligue a saída dos artistas franceses do país para se estabelecerem em teatros de outros países com um projeto político encabeçado pelo governo.

Em síntese, a companhia francesa representa a chegada, em palcos brasileiros, do teatro moderno, que era apresentado na Europa⁶.

Pensar o que significou esse teatro para a sociedade de paradoxos que formava a corte brasileira possibilita entender a própria relação entre o público fluminense e os discursos modernos presentes nos textos das peças, que rodeava, de maneira indireta, o pensamento e os diálogos mantidos por eles com o que estava sendo produzido na Europa. A censura teatral oficial realizada pelo Conservatório Dramático Brasileiro, a partir de 1843, verbaliza os incômodos e concordâncias dos críticos brasileiros com as ideias provenientes da França e trazidas pelo teatro.

O que parece óbvio, mas não se pode ignorar, é que a sociedade fluminense não era alheia à forma de pensar e posicionamentos europeus, como se estivesse ilhada pela distância e enclausurada por um país que muito recentemente deixou de ser colônia e, por isso, imitavam aquilo que conseguiam apreender da cultura “matriz”. No caso que é tratado aqui, tanto os críticos conheciam os questionamentos que estavam em voga na Europa quanto se posicionavam em relação a eles. De certa forma, esses posicionamentos ladeavam também aqueles que não faziam parte da elite “intelectual” da corte, pois estavam presentes nas publicações dos periódicos e, provavelmente, na argumentação de seus mais diversos leitores, em maior ou menor proporção. Era uma sociedade ativamente integrante dos processos sociais que Marshall Berman descreve como turbilhão “de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”, caracterizado por ele como modernidade. Sua definição é clara: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promove aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”⁷.

Apesar da situação descrita por Berman se prolongar por séculos, Schorske situa no século XVIII o tempo em que a palavra “moderno” ganha força de um “grito de guerra” em oposição ao antigo, implicando, sobretudo, a ruptura com a Antiguidade Clássica. Por outro lado, o século XIX passa a utilizar o adjetivo “moderno” para distinguir sua vida e época de tudo o que a precedeu⁸. O Brasil, mas principalmente o Rio de Janeiro, por sua singularidade perante as outras cidades do país, sentia todo esse turbilhão movido por rupturas e contradições. Rupturas com um passado que não interessava mais e necessidade de encontrar uma identidade, a qual passa pelo veio das artes. Contradições alimentadas pela multiplicidade das experiências em voga, como o exemplo da valorização da língua e cultura francesa que não coíbe o estranhamento do teatro francês quando produzido em palcos brasileiros.

O confronto entre o discurso e a prática das concepções francesas está diretamente ligado à experiência proporcionada pelo repertório apresentado pelos artistas franceses. Esse repertório era atual, com peças de Eugène Scribe, Étienne Arago, Piis, Barré, entre outros libretistas do vaudeville moderno e compositores como Auber, Grétry, Boieudieu, Hérold. Apesar da origem dos gêneros vaudeville e do *opéra-comique* remontar o início do século XVIII, e durante o século XIX, muitas composições desse período ainda fazem parte do repertório de teatros na França, e compositores como Lesage e Favart serem ainda bastante conhecidos, as obras disponibilizadas no Brasil pelos artistas franceses são fruto dos conceitos contemporâneos de gênero definidos

⁶ Uma problematização mais ampla a respeito da modernidade em períodos históricos distintos, ou a relação da modernidade e das artes, ou da relação da sociedade moderna com o discurso artístico são temas que podem ser encontrados em trabalhos como o de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ou em *Vienne fin de siècle*, de Carl Schorske, ou no trabalho de Richard Sennett, *O declínio do homem público*.

⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 24.

⁸ SCHORSKE, Carl. “Politics and psyche in Fin-de-siècle Vienne”. *American Historical Review*, julho de 1961, p. 9.

para vaudeville e *opéra-comique*. A possibilidade do contato do público com textos que estavam em voga na Europa proporcionava maior espaço para a construção de diálogos com as artes, pensamentos e problemáticas do período.

É fundamental compreender o significado e a origem dos gêneros vaudeville e *opéra-comique*, pois o processo que os elevam a gêneros genuínos franceses é fruto das questões levantadas pelos teóricos do século XIX. A necessidade de afirmação de uma música francesa e a classificação desses dois gêneros como produtos da mesma, assim como as relações entre o Estado e os teatros de Paris, estão diretamente ligados à escolha desses gêneros pelas companhias teatrais francesas que partiam para os teatros estrangeiros, além de passar a ser o modelo de estrutura teatral oferecido à corte brasileira, tanto em questões práticas como a censura, quanto ideológicas no impulso dado à necessidade de estruturar um teatro nacional.

Assim, tanto a Companhia Dramática quanto a Companhia Lírica Francesa mantinham-se como intérpretes do considerado “genuíno teatro francês”. No entanto, essa consciência de pertencimento não parece fazer parte das concepções que eram difundidas pela crítica fluminense sobre essas obras. Entretanto, o gênero apresentado pelo grupo de artistas é o que define de qual teatro se fala e em qual movimento ele se enquadra. Para uma sociedade que se mostrava consciente do diálogo que mantinha com as ideias defendidas em França, como era o caso da fluminense, ignorar o gênero teatral e todas as implicações que o cercam seria ignorar o próprio processo que se dá com a permanência do teatro francês no Rio de Janeiro, ou seja, desconsiderar os gêneros teatrais apresentados pelas companhias francesas e os discursos que os compõem seria ignorar o movimento mais amplo que tanto as obras quanto o público estão inseridos.

No Rio de Janeiro, o teatro de maior prestígio era o Teatro S. Pedro de Alcântara, sede de dramas, algumas áreas de ópera e outros estilos que eram postos em cena por grupos de artistas desestruturados, com pouca experiência e bastante instáveis. Apesar de sede do divertimento local da classe mais favorecida, o espaço do Teatro de S. Pedro de Alcântara era, acima de tudo, o palco de exposição do poder político do governo⁹, fato que estabelecia uma relação hierárquica entre as casas de espetáculo da cidade, cuja importância nada tinha a ver com as qualidades artísticas disponibilizadas por cada uma ao público. Da mesma maneira que não era a qualidade artística do espetáculo o parâmetro que determinava o sucesso dos teatros, tão pouco era o “gosto”, em seu sentido subjetivo, quem fazia este papel.

Problematicar a recepção dessas obras e a historicidade da relação entre o teatro francês e o público fluminense é o cerne para compreender a experiência vivida pela corte e as modificações proporcionadas pela instalação de uma companhia teatral com estrutura técnica e com identidade definida, a de teatro francês.

Perceber as representações é perceber as várias maneiras de compreender o processo que dá sentido à arte, pois são elas que acabam por construir as próprias divisões do mundo social¹⁰.

Apesar de Carlo Ginzburg afirmar que a busca pela noção de representação está presente nas ciências humanas há muito tempo devido à ambiguidade do termo¹¹, ela permeia as análises de diversos pesquisadores, como Paul Ricoeur, que em seu estudo sobre memória e história, privilegia a noção de representação por ela designar uma classe de objetos em particular, definindo, ao mesmo tempo, o próprio regime dos enunciados históricos e, por outro lado, pela atenção que presta a representação, como objeto e como operação¹².

⁹ Sobre este tema ver: MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*, São Paulo, Cia das Letra, 2000.

¹⁰ CHARTIER, R. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010, p. 07.

¹¹ GINZBURG, C. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a Distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

¹² REVEL, Jacques (Dir). *Jeux d'échelle. La microanalyse à l'épreuve*. Paris: Gallimard/Sauil, 1996.

Fora da micro-história, Roger Chartier, em seus estudos, valoriza a noção de “representação” por ela permitir vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais¹³. Mas, sem ignorar a historicidade primordial dos textos, a que decorre do cruzamento entre as categorias de atribuição, designação e classificação dos discursos próprios de um tempo e lugar, considerando também a importância da história e sociologia da leitura do texto, sendo o significado do texto dependente das capacidades, das convenções e das práticas de leitura próprias das comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, seus diferentes públicos¹⁴.

Considerando os diferentes lugares de apreensão da obra, pode-se dizer que é a produção do significado construído na relação entre o público fluminense e o espetáculo francês que norteia todas as modificações procedentes da chegada das companhias francesas à corte. O desafio seria compreender como as apropriações concretas e as invenções dos espectadores dependem, em seu conjunto, dos efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua produção, publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura¹⁵.

Nesse caso, as considerações a serem feitas não pode ignorar o lugar estabelecido para a cultura francesa na corte brasileira. No entanto, a importância dessa cultura não é fixa, há variantes de importância direcionadas, sobretudo, porque a força dos modelos culturais dominantes não anula o espaço próprio de sua recepção. Tanto entre a cultura francesa dos teatros quanto entre a considerada “alta” cultura fluminense existem brechas que marcam a norma e o vivido, assim como as regras e as condutas. São nessas brechas que se estruturam as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências, para usar os termos trazidos pelas análises de Chartier.

São exatamente as resistências e permanências que marcam as relações engendradas pelo teatro francês na corte brasileira. Apesar de serem notórias as modificações na forma de fazer teatro, na concepção de público e nas relações entre público e teatro que ocorreram no Rio de Janeiro com a chegada das Companhias Francesas, as quais foram fundamentais para o desenvolvimento e consolidação dessa arte na corte, a trajetória dos artistas franceses na década de 1840 e o reposicionamento do teatro principal, o São Pedro de Alcântara, aponta para a valorização da tentativa de criar signos nacionais e de arte nacional em contraposição ao abandono da mesma a favor das obras francesas.

O esforço apresentado por Arno J. Mayer¹⁶ de desviar o olhar da transformação progressiva e focar a permanência histórica pode auxiliar na compreensão do desfecho do teatro francês que primeiro se instalou na corte. O momento vivido pelo Rio de Janeiro, de busca identitária somado ao lugar político destinado ao teatro de São Pedro de Alcântara, independente da companhia que o ocupava, direciona os significados alcançados pelo teatro francês. São as heranças e referências que fazem as obras concebíveis, comunicáveis e compreensíveis¹⁷, mas apesar do contato da corte com a cultura francesa por meio do teatro, sendo cultura pensada aos moldes dados por Carl Schorske que designa as obras e os gestos que em uma determinada sociedade se subtraem as urgências do cotidiano e se submetem a um juízo estético ou

¹³ CHARTIER, *op. cit.* p. 49.

¹⁴ CHARTIER, R. *Au Bord de la Falaise : l'Histoire entre certitudes et inquiétudes*. Ed Albin Michel, 2009.

¹⁵ *Idem*, p. 43.

¹⁶ MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

¹⁷ CHARTIER, *op.cit.*, p. 49.

intelectual¹⁸, a compreensão dos gêneros franceses é entremeada pelas múltiplas concepções presentes entre os responsáveis pela classificação de qualidade dessas obras, os críticos jornalísticos e os censores do Conservatório Dramático.

Pensando no papel da crítica na valorização da obra, a percepção do discurso sobre o teatro francês publicado nos jornais fluminenses possibilita compreender quais eram os significados construídos sobre esse teatro que chegavam ao público em geral. Os críticos podem ser intermediários deformadores da opinião do público geral. Mas, dificilmente seria possível conhecer a opinião de cada um que frequentava o teatro francês, pela carência de fontes e pela provável heterogeneidade de opiniões. A crítica funciona como um regulador dessas opiniões, por isso que, nesse trabalho, o argumento do crítico toma o lugar da voz do público, por ser aquele que se materializa nas páginas dos periódicos, permanecendo por mais tempo e o que mais longe chega, atingindo mesmo aqueles que não estiveram presentes no espetáculo, afinal o espetáculo sempre estava presente nas primeiras páginas dos jornais. Se o significado do posicionamento dos textos jornalísticos vai além de sua autoria, o foco da análise desse trabalho é a argumentação do conjunto das críticas e não a opinião individual do autor. Da mesma forma que as publicações a pedido de outros leitores e espectadores que apareciam nas colunas de “Comunicados” ou “Correspondências” tinham sentido além de sua autoria. A ideia é entender o conjunto das manifestações sobre o teatro francês, seus desdobramentos e a relação que estabelece com a trajetória desse teatro. Nesse sentido, também o público não é questionado como ser individual, mas sim como conjunto independente das subdivisões que possa haver.

Pela carência de dados este trabalho caminhou na colheita e interpretações de sinais, em um percurso “indiciário”, como designado por Carlo Ginzburg¹⁹. Num trabalho respaldado por documentação, em grande parte, indireta, salvo os escritos dos artistas franceses que eram publicados nos jornais da corte, o teatro francês e seus intérpretes são retomados com base nos julgamentos de brasileiros, ou melhor, da crítica teatral brasileira. Nesse interím, o estranhamento e os reconhecimentos são pontos chaves para delinear o grupo de artistas e como eles interagiram com a sociedade fluminense, assim como os gêneros representados por eles. Por se tratar de artistas itinerantes, cujos nomes publicados nos anúncios de espetáculo ou nas críticas censórias ou jornalísticas não necessariamente eram os que constavam nos seus documentos oficiais, e em um período de pouca regulação e fiscalização quanto à entrada e saída de pessoas dos países, não foi possível encontrar documentos que oferecessem mais informações sobre cada um dos integrantes das companhias. Consegui encontrar dados mais precisos apenas sobre Mlle Duval, dos outros artistas restaram apenas os relatos dos textos jornalísticos brasileiros. Também não foi possível encontrar partituras passíveis de se afirmar que foram utilizadas por esses artistas ou documentos internos de gestão das companhias. A falta de documentação e a manutenção do discurso oficial condena a trajetória desses artistas franceses ao esquecimento e a compreensão do cenário cultural fluminense à uma análise simplificada e unilateral. Entretanto, há uma grande quantidade de textos, análises, críticas, pareceres censórios que demonstram a importante expressão que alcançou as duas companhias francesas no decorrer do século XIX, além de sua fundamental importância na estruturação do teatro na corte brasileira.

Sendo assim, a intensão dessa tese é contribuir para a discussão dos gêneros musicais franceses e para compreender as lacunas na história da cultura no Rio de Janeiro, da primeira

¹⁸ *Idem*, p. 34. Dessa maneira, o termo cultura está mais relacionado a um saber instituído do que às práticas comuns de determinado grupo, como traz Peter Burke em seu trabalho *Cultura popular na Idade Moderna*.

¹⁹ GINZBURG, Carlo. “Radici di un paradigma indiziario”. In: GARGANI, Aldo. *Crisi della ragione. Nuovi modelli nell rapporto tra sapere e attività umane*. Turim: Einaudi, 1979, p. 57.

metade do século XIX. As análises partem da premissa de que a presença do teatro francês não significou um tipo de “progresso social” pautado nos exemplos e práticas do “mundo civilizado” trazidos pelo teatro francês, mas entrever as resistências das forças anteriores, como o Teatro de São Pedro e os discursos que o legitimavam como ponte entre o governo e o público, o qual, reforçado pela presença do teatro francês, transformou-se em teatro nacional, condenando a trajetória do primeiro grupo de artistas franceses que se instalou no Brasil a meros resquícios mal representados na História. Outro ponto considerado é que a chegada de uma companhia francesa modificou de forma significativa as maneiras de pensar e viver os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e que essa transformação só foi possível pelo caráter identitário do teatro francês envolto por afirmações e definição de gêneros artísticos “genuinamente” franceses.

Mais do que rupturas, esse trabalho tenta entender as relações entre representação e busca pela definição de identidade por parte do teatro, na França com os gêneros *vaudeville* e *opéra-comique* e no Brasil pelo anseio por um teatro nacional impulsionado pela presença, na década de 1840, das Companhias Francesas.

LES THÉÂTRES FRANÇAIS À RIO DE JANEIRO

INTRODUCTION : Préambules du Silence

Le 1840 a assisté à un changement profond dans les pratiques théâtrales de la Cour Brésilienne. C'est exactement l'année 1840 qui a atterri, à Rio de Janeiro, un groupe d'artistes français, organisés comme une Compagnie Dramatique, partant des genres très spécifiques et peu familier au public *fluminense* – les vaudevilles et les *opéra-comiques*.

Outre le répertoire peu connu, ces artistes ont créé une nouvelle façon de faire de théâtre, avec des récits fixés et une grande quantité d'œuvres qui n'ont jamais été joué à Rio de Janeiro, dans un court laps de temps. Une autre différence était la manière de la mise en scène qui a montré une plus grande rigueur et une préoccupation avec des questions techniques par rapport aux pratiques existantes dans le principal théâtre de la Cour, le théâtre de São Pedro de Alcântara.

Dans un premier temps, l'arrivée de la Compagnie Dramatique Française s'est transformé en un point d'espoir dans les discours des hommes de lettres et dilettantes, qu'étaient en charge de la critique théâtrale publiée dans les périodiques *fluminenses*, en insistant sur leur mécontentement concernant les pratiques adoptées par les artistes du théâtre de São Pedro. La prise en charge de la critique à la scène française²⁰, installée dans le théâtre de São Januário, était présente dans les publications des journaux à Rio de Janeiro pendant toute la durée d'existence des compagnies, qui s'est divisée en 1846.

Cependant, l'éclatement de la Compagnie Dramatique Française n'a pas marqué la fin du théâtre français à la Cour Brésilienne. Jours après l'annonce de la dernière présentation des artistes participant à l'ancien groupe, une nouvelle Compagnie Française initie ses performances aussi dans le théâtre de São Januário. Cette nouvelle troupe, appelée Compagnie Lyrique Française, est restée dans son répertoire aux mêmes genres théâtraux présentés par la précédente, seulement avec des poids différents. Alors que la première compagnie qui s'est tenue à des vaudevilles, la deuxième a donné la priorité les pièces de l'*opéra-comiques*.

Théâtre français à Rio de Janeiro dans la première moitié du XIXe siècle ? Et l'*opéra-comiques* ? Ceux qui ont été les premières questions qui viennent à l'esprit quand j'ai commencé à rencontrer au cours de la recherche de mon master, avec des nombreuses annonces de représentations de pièces françaises publiées dans les journaux de la Cour. Jusque-là, je n'avais jamais lu quoi que ce soit qui fait référence à l'existence d'un théâtre français au XIXe siècle à Rio de Janeiro ; et le terme « *opéra-comique* » m'a intrigué.

Ces annonces de théâtres français ont rempli en 1860 une grande partie des espaces destinés à la diffusion des programmes des salles de concert de la Cour. Alors la question était : s'il y avait la présentation des genres spécifiques du théâtre français dans la seconde moitié du XIXe siècle, quand ils avaient commencé ? Ce qui a été présenté ? En fait, quel était ce théâtre français dont la classification "*opéra-comique*" semblait être si important en raison de la place éminente qui a gagné dans les annonces des pièces ? Il a été la curiosité par le silence qui a représenté l'expérience et la trajectoire de ce théâtre français au sein de l'histoire qui a fait commencer cette thèse de doctorat.

Cependant, avec le développement de la recherche et quand j'ai trouvé la date de l'arrivée du premier groupe d'artistes français qui ont réussi à structurer, de façon organisée, un théâtre avec un répertoire strictement français, il était possible de se rendre compte que la présence de

²⁰ Le mot « théâtre » avait un sens large au XIXe siècle, non seulement comme un secteur unique de ce que nous appelons de nos jours de « spectacle vivant », mais l'ensemble de la production dramatique et lyrique, échappant le genre considéré - de l'opérette à l'tragédie, du ballet au mélodrame.

ces artistes à Rio de Janeiro, au cours de 1840, apporte des questions beaucoup plus complexes, permettant rencontrer des différents points de repenser l'histoire de la musique et du théâtre à la Cour. En revanche, l'étude de ce groupe d'artistes permet également de comprendre les notes, se référant au théâtre français lui-même comme les questions de réception et nouvelle signification ainsi que la transmission de la culture et de la pensée française à travers le théâtre.

Un point clé est de considérer les singularités du théâtre français²¹, la relation directe entre l'art et l'État, le genre et le pouvoir, qui délimitent les caractéristiques et le lieu de chaque genre dans la tradition du pays et, par conséquent, cette réalité singulière fait une différence, lorsque ces œuvres sont prises à l'étranger et représentées par des artistes français, formés dans ce moyen²².

L'avènement de ces artistes français pour le Brésil n'était pas un acte isolé, il est inséré dans un mouvement plus vaste de l'expansion du théâtre français. Le travail réalisé par Jean Claude Yon, intitulé *Le Théâtre Français à l'étranger au XIXe siècle: Histoire d'une suprématie culturelle*, donne témoignage de l'importance de la circulation des artistes français qui départent à l'étranger, à partir de 1830, vers les localités plus diversifiées, où représentent principalement les genres vaudeville et *opéra-comique*. Les compagnies françaises, qui sont organisées d'une manière assez similaire, étaient présentes dans différentes villes de l'Amérique à l'Océanie. Ainsi, la création de la Compagnie Dramatique Française dans la Cour en 1840, comprend le Brésil sur une carte de mobilité théâtrale française et aussi sur des références transmises par les œuvres de son répertoire, des signes culturels français qui étaient tellement synchroniques, présents au Brésil et dans plusieurs autres endroits.

La diffusion du répertoire français était considérée comme d'une grande importance à ses compatriotes, au XIXe siècle, car elle encourage les genres qu'ils élurent authentiquement français, le vaudeville et l'*opéra-comique*. Dans son *Dictionnaire de la musique : théorique et historique*, l'Escudier prétend que « l'Opéra-Comique, genre éminemment français, n'a pas cessé de marcher dans une voie de progrès et de prospérité. Il n'est pas aujourd'hui de scène dans le monde entier qui possède un répertoire aussi riche et aussi varié²³ ». Ainsi, le choix du répertoire de ces compagnies françaises était lié aussi à la conception qui a mis au point à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, que le vaudeville et l'*opéra-comique* ont été l'expression théâtrale de questions pertinentes pour les français, parce que ce sont des œuvres dont les genres ont été développés pour eux²⁴.

En dehors de l'insertion du Brésil dans l'expansion du théâtre français, la trajectoire de ces artistes à Rio de Janeiro, qui avaient été formés par les théâtres parisiens, ont fourni deux brins de réflexions et de questions posées par les critiques et les théoriciens brésiliens : la première pour des pratiques théâtrales jouées à la Cour et la seconde liée au dialogue critique avec la production

²¹ Il y a quelques études qui citent l'existence de la Compagnie Dramatiques et Lyriques Française, comme le livre de Silvia Cristina Souza - SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. São Paulo: Éd. de l'Unicamp, 2002 -cependant, il n'y a pas une spécification des genres théâtraux présentés ni des considérations quant à ce qui allait devenir le théâtre français.

²² Dans le cas particulier de la France, il est possible de parler de théâtre et d'opéra français, parce que l'État, à travers des diapositives juridiques, était qui définissait les formes et les caractéristiques de chaque genre. En outre, il y a une tradition toute philosophique qui délimite les frontières entre théâtre français et d'autres théâtres. Cette recherche de spécification sur ce que devait être que le théâtre français fait également l'objet de plusieurs affrontements théoriques, comme la Querelle des Bufons ou la Querelle des Gluckistas et Picinistas.

²³ ESCUDIER, Léon et Marie. *Dictionnaire de Musique: théorique et historique*. Paris : E. Dentu, 1872, p. 325.

²⁴ Aucun de ces travaux n'est d'avis que ce mouvement d'expansion du théâtre français a été soutenu ou idéalisé par l'État. Il n'y a aucune preuve qui relie le départ des artistes français du pays s'établissant dans les théâtres dans d'autres pays avec un projet politique mené par le gouvernement, en revanche, il est un vaste mouvement sans beaucoup de règles et de règlements qui établissent des critères ou des règles pour que se produise.

des œuvres récentes, qui ont été présentées dans les théâtres de Paris, arrivée au théâtre de São Januário et plus tard au théâtre de San Francisco. En résumé, la compagnie française représente l'arrivée sur la scène brésilienne du théâtre moderne, qui a été introduit en Europe²⁵.

Penser ce que voulait dire ce théâtre pour la société de paradoxes qui formaient la Cour Brésilienne, dont les débats sont entrés dans la modernité, fait-il est possible de comprendre la relation entre le public *fluminense* et les discours modernes présentes dans les textes des pièces et qui entouraient, indirectement, la pensée et les conversations qu'ils entretenaient avec ce qui était produit en Europe. La critique théâtrale officielle détenue par le Conservatoire Dramatique Brésilien à partir de 1843, fait savoir les ennuis et les concordances des critiques brésiliens avec les idées venues de la France.

Ce qui semble évident, mais vous ne pouvez pas ignorer, c'est que la société *fluminense* n'est pas étranger à des placements et à la manière de penser des européens comme s'était loin et emprisonnée par un pays qui a récemment cessé d'être une colonie et copiaient par conséquent ce qu'ils étaient capables de saisir la culture « matrice ». Dans le cas où il est traité ici, aussi les critiques connaissaient les questions qui étaient en vogue en Europe qui donnaient l'avis à leur égard. D'une manière, ces placements doubleraient également ceux qui ne faisaient pas partie de l'élite « intellectuelle » de la Cour, comme étaient présents dans les publications des revues et, probablement, dans l'argumentation de ses lecteurs plus divers, à une proportion plus ou moins. C'était une société activement membre de processus sociaux que Marshall Berman qualifie de tourbillon « permanent de désintégration et de changement, de lutte et de contradiction, d'ambiguïté et d'angoisse », caractérisé par lui comme la modernité. Sa définition est claire : « être moderne est de se retrouver dans un moyen qui favorise l'aventure, l'alimentation, le bonheur, le croissance, le transformation et l'auto-transformation des choses autour de – mais en même temps il menace de détruire tout ce que nous avons, tout ce que nous savons, tout ce que nous sommes »²⁶.

Malgré la situation décrite par Berman s'étend des siècles, Schorske se trouve au XVIII^e siècle, l'époque où le mot « moderne » gagne en solidité d'un cri de guerre, par opposition à l'ancienne, ce qui implique en particulier la rupture avec l'Antiquité Classique. En revanche, le XIX^e siècle passe à utiliser l'adjectif « moderne » pour distinguer votre vie et le temps de tout ce qui l'a précédé²⁷. Le Brésil, mais surtout la Rio de Janeiro, par son caractère unique à des autres villes du pays, sentait tout ce tourbillon, ému par les ruptures et les contradictions. Les ruptures avec un passé qui n'était pas plus intéressant et la nécessité de trouver une identité qui traverse l'essieu des arts. Les contradictions alimentées par la multiplicité des expériences récemment, un exemple peut être le renforcement de la langue et de la culture française qui ne craint pas loin de l'étrangeté de la scène française quand sur la scène brésilienne.

La confrontation entre le discours et la pratique des conceptions françaises est directement reliée à l'expérience offerte par le répertoire présenté par des artistes français. Ce répertoire a été actuel, avec les pièces d'Eugène Scribe, Etienne Arago, Piis, Barré, entre autres librettistes du vaudeville moderne et des compositeurs tels qu'Auber, Grétry, Boieudieu, Hérold. En dépit de

²⁵Un questionnement plus large sur la modernité dans les différentes périodes historiques, ou la relation de la modernité et des arts, ou de la relation de la société moderne avec le discours artistique sont les thèmes que l'on retrouve dans des travaux comme lequel de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ou dans *Vienne fin de siècle*, de Carl Schorske ou dans le travail de Richard Sennett, *O declínio do homem público*.

²⁶BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 24.

²⁷SCHORSKE, Carl. "Politics and psyche in Fin-de-siècle Vienne". *American Historical Review*, julho de 1961, p. 9.

l'origine des genres vaudeville et *opéra-comique* remonter au début du XVIIIe siècle et au XIXe siècle, beaucoup de compositions de cette période étant toujours partie du répertoire des théâtres en France et de compositeurs comme Lesage et Favart être bien connus, les œuvres encore disponibles au Brésil par les artistes français sont le résultat des concepts contemporains de genres définis pour le vaudeville et l'*opéra-comique*. Un plus grand espace pour la construction d'un dialogue avec les arts, les pensées et les problèmes de la période de prévoir la possibilité de contact public avec les textes qui étaient en vogue en Europe.

Il est essentiel de comprendre la signification et l'origine des genres vaudeville et *opéra-comique* parce que le processus qui les élèvent à des genres français authentiques sont des fruits des questions soulevées par les théoriciens du XIXe siècle. La nécessité d'affirmation d'une musique française et la classification de ces deux genres comme produits de la même, ainsi que les relations entre l'État et les théâtres de Paris, sont directement liés au choix de ces genres par les troupes de théâtre français qui sont allés à des théâtres étrangers.

Ainsi, aussi la Compagnie Dramatique, que la Compagnie Lyrique Française sont restées comme interprètes de la scène française authentique. Cette conscience d'appartenir, cependant, ne semble pas faire partie des conceptions sur ces œuvres qui ont été diffusées par la critique fluminense. Cependant, le genre présenté par le groupe d'artistes est ce que définit de quel théâtre nous parlons et à quel mouvement il s'inscrit. Pour une société qui semblait au courant du dialogue qu'elle a soutenu les idées défendues en France, comme ce fut le cas de la société fluminense, ignorer le genre théâtral et toutes les conséquences qui l'entourent était ignorer le processus qui se produit avec la permanence du théâtre français à Rio de Janeiro, c'est-à-dire, ne pas tenir compte les genres théâtraux faites par les Compagnies françaises et les discours qui l'entourent était ignorer le mouvement plus large que aussi les œuvres que le public sont insérés.

À Rio de Janeiro, le plus prestigieux théâtre était le Teatro S. Pedro de Alcântara, siège de drames, de certains airs de l'opéra et d'autres styles qui ont été mis en scène par des groupes non structurés d'artistes, avec peu d'expérience et très instables. Bien qu'amusante siège général local de la classe plus favorisée, l'espace du Teatro de S. Pedro de Alcântara était, avant tout, la scène du pouvoir politique de l'affichage du gouvernement²⁸, qui a établi une relation hiérarchique entre les théâtres de la ville, dont l'importance n'avait rien à voir avec les qualités artistiques mises à la disposition de chacun pour le public. De la même manière qu'il n'était pas la qualité artistique du spectacle le paramètre qui déterminait le succès des théâtres, était si peu le goût dans son sens subjectif, celui qui a fait de ce rôle.

Discuter de la réception de ces œuvres et l'historicité de la relation entre le théâtre français et le public *fluminense* est le cœur de comprendre l'expérience vécue par la Cour et les modifications offertes par l'installation d'une troupe théâtrale avec la structure technique et l'identité définie, celle du théâtre français.

Réaliser les représentations est de comprendre les différentes façons de comprendre le processus qui donne sens à l'art, parce qu'ils finissent par construire leurs propres divisions du monde social²⁹.

Bien que Carlo Ginzburg a fait valoir que la recherche de la notion de représentation est présente dans les sciences humaines pendant une longue période en raison de l'ambiguïté du terme³⁰, elle imprègne les analyses de plusieurs chercheurs. Comme Paul Ricoeur, qui, dans son étude de la mémoire et l'histoire, privilégie la notion de représentation en désignant une classe

²⁸Voir à ce sujet : MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio*, São Paulo, Cia das Letras, 2000.

²⁹CHARTIER, R. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Éd. Autêntica, 2010, p. 07.

³⁰GINZBURG, C. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a Distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

d'objets en particulier, en défiant, dans le même temps, le système de déclarations historiques et, d'autre part, pour l'attention qui offre une représentation, comme objet et comme opération, permettant de reprendre l'examen des changements à l'échelle qui a caractérisé le travail des historiens, à partir des propositions de micro-histoire, comme l'annonce de Revel³¹.

Hors de la micro-histoire, Roger Chartier, dans ses études, valorise la notion de « représentation » parce qu'elle permet de rapprocher les positions et les relations sociales, de la façon dont les individus et les groupes se perçoivent et comprennent les autres³². Ceci, sans perdre de vue l'essentielle historicité des textes, celle qui provient du croisement entre les catégories d'affectation, désignation et classification des interventions de temps et de lieu, en considérant également l'importance de l'histoire et la sociologie de la lecture du texte. Ainsi, le sens du texte dépende des fonctionnalités, des conventions et des pratiques de lecture des communautés elles-mêmes que forment, dans la synchronie ou la diachronie, ses différents publics³³.

En considérant les différents lieux de la saisie de l'ouvrage, on peut dire que c'est la production du sens construit dans la relation entre le public *fluminense* et le spectacle français qui guide toutes les modifications qui viennent de l'arrivée des troupes françaises à la Cour. Le défi serait de comprendre comment les appropriations concrètes et les inventions du spectateur dépendent, dans l'ensemble, des effets de sens auquel pointent les propres œuvres, des usages et des significations imposées par les formes de sa production, publication et circulation et des compétitions et des attentes qui régissent la relation que chaque communauté entretient avec la culture³⁴.

Dans ce cas, les considérations à faire ne peuvent pas ignorer le lieu établi pour la culture française dans la Cour Brésilienne. Cependant, l'importance de cette culture n'est pas fixe, il y a des variantes d'importance réalisées, surtout, parce que la force des modèles culturels dominants ne nie pas l'espace de sa réception. Tous les deux parmi la culture française et celle considérée la « haute » culture *fluminense* existent des brèches qui marquent la norme et le vécu, le dogme et la croyance, les règles et les conduits. Ce sont dans ces brèches qui sont structurés les reformulations, les déviations, les appropriations et les résistances.

Ce sont exactement les résistances et les permanences qui marquent les relations engendrées par le théâtre français dans la Cour Brésilienne. En dépit d'être des modifications notoires sur le chemin vers le théâtre, dans la conception de public et dans les relations entre le public et le théâtre qui ont eu lieu à Rio de Janeiro, avec l'arrivée des Compagnies Françaises, qui ont été fondamentaux pour le développement et la consolidation de cet art dans la Cour, la trajectoire des artistes français dans les 1840 et le repositionnement du théâtre principal, le São Pedro de Alcântara, pointe vers la valeur de la tentative de créer des symboles nationaux et de l'art national en opposition à l'abandon de la même chose en faveur des œuvres françaises.

L'effort consenti par Arno J. Mayer³⁵ de détourner le regard de la transformation progressive et de mettre l'accent sur la permanence historique peut aider à la compréhension du résultat du théâtre français pour la première fois s'a installé dans la Cour. L'instant vécu par la Rio de Janeiro, de recherche d'identité ajoutée pour la place politique destinée au théâtre de São Pedro de Alcântara, indépendant de la société qui l'occupait, ordonne la signification touchée par le

³¹ REVEL, Jacques (Dir). *Jeux d'échelle. La microanalyse à l'épreuve*. Paris: Gallimard/Sauil, 1996.

³² CHARTIER, *op. cit.* p. 49.

³³ CHARTIER, R. *Au Bord de la Falaise : l'Histoire entre certitudes et inquiétudes*. Éd Albin Michel, 2009.

³⁴ *Idem*, p. 43.

³⁵ MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

théâtre français. Ce sont les héritages et les références qui font le travail possible, transmissible et compréhensible³⁶, mais malgré le contact de la Cour avec la culture française, étant probablement la culture pensée à des moles données par Carl Schorske qui désigne les œuvres et les gestes qui, dans une société donnée, se soustraient les urgences de la vie quotidienne et se subissent à un jugement esthétique ou intellectuel³⁷, la compréhension des genres français est lardée de multiples conceptions présentées parmi les responsables de la classification de la qualité de ces œuvres, les critiques journalistiques et les censeurs du Conservatoire Dramatique.

La réflexion sur le rôle de la critique sur l'appréciation de l'ouvrage, la perception du discours sur la scène française publiée dans les journaux *fluminenses* permet de comprendre quelles sont les significations construites sur ce théâtre qui sont venus au grand public. Si le sens du placement des textes journalistiques va au-delà de son auteur, l'objectif de l'analyse de ce travail est l'argument de l'ensemble des critiques et pas l'opinion individuelle de l'auteur. Dans la même manière que les publications à la demande d'autres lecteurs et téléspectateurs qui ont parus dans les colonnes de « Communiqués » ou « Correspondances » avaient sens au-delà de son auteur. L'idée est de comprendre l'ensemble des manifestations sur la scène française, ses conséquences et la relation avec la trajectoire de ce théâtre. En ce sens, le public n'est pas demandé à être individuel, mais comme un ensemble indépendant de subdivisions qu'il pourrait y avoir.

En l'absence de données, ce travail a marché dans la récolte et les interprétations des signes, dans un parcours « indiciaire », tel que désigné par Carlo Ginzburg³⁸. Dans le cas des artistes itinérants, dont les noms publiés dans les annonces pour le spectacle ou dans les critiques censurés ou journalistiques pas nécessairement apparaissaient dans leurs documents officiels et dans une période de peu de régulation et supervision en ce qui concerne l'entrée et la sortie des gens du pays, il n'a pas été possible de trouver des documents qui offrent plus d'informations sur chacun des membres des sociétés. J'ai réussi à trouver des données plus précises à peu près Mlle Duval, d'autres artistes sont restés seulement les rapports des textes journalistiques brésiliens. Également je ne suis pas pu trouver des partitions que peuvent affirmer qui ont été utilisées par ces artistes ou des documents internes de gestion des sociétés. Le manque de documentation et de maintenance du discours officiel condamne la trajectoire de ces artistes français à l'oubli et la compréhension du scénario culturel *fluminense* à une analyse simplifiée et partielle. Cependant, il y a beaucoup de textes, commentaires, critiques, opinions censurés qui illustrent le discours important qui atteint les deux Compagnies françaises au XIXe siècle, en plus de son importance fondamentale dans la structuration du théâtre à la Cour Brésilien.

Ainsi, l'intention de cette thèse est de contribuer à la discussion des genres français musicaux et de comprendre les lacunes dans l'histoire de la culture du Rio de Janeiro, dans la première moitié du XIXe siècle. Les analyses partent du principe que la présence de la scène française n'a pas signifié une sorte de « progrès social » basé sur les exemples et les pratiques du « monde civilisé », émanant de la scène française, mais voir les résistances des forces précédentes, comme le Théâtre de São Pedro et les discours qui le légitimaient comme un pont entre le gouvernement et le public qui, renforcé par la présence du théâtre français, est devenu le théâtre national, condamné à la trajectoire du premier groupe d'artistes français qui se sont installés au Brésil à des restes simples déformés dans l'Histoire. Un autre point est que l'arrivée

³⁶CHARTIER, *op.cit.*, p. 49.

³⁷*Idem*, p. 34.

³⁸GINZBURG, Carlo. "Radici di un paradigma indiziario". In: GARGANI, ALDO. *Crisi della ragione. Nuovi modelli nell'rapporto tra sapere e attività umane*. Turin: Einaudi, 1979, p. 57.

d'une Compagnie française a considérablement modifié les modes de penser et de vivre les spectacles théâtraux à Rio de Janeiro et que cette transformation a été rendue possible par le caractère d'identité de la scène française entourée de déclarations et de définition des genres artistiques authentiquement français.

Plus de perturbation, ce travail tente de comprendre la relation entre la représentation et la recherche de la définition d'identité de la partie du théâtre, en France avec les genres vaudeville et *opéra-comique* et au Brésil par la nostalgie d'un théâtre national conduit par la présence, dans les 1840, des Compagnies françaises.

CHAPITRES :

CHAPITRE I: UN THÉÂTRE FRANÇAIS À RIO DE JANEIRO

Ce chapitre introductif est divisé en quatre éléments - 1.1 Rio de Janeiro : la ville et ses spectacles ; 1.2 Constructions d'imaginaires ; 1.3 À la recherche des européens : l'immigration et les artistes français ; 1.4 Bienvenue nouveau théâtre du vieux monde : le Brésil dans les scènes de la modernité - et met l'accent sur les questions relatives à Rio de Janeiro et des pratiques théâtrales qu'il y existaient, de la relation entre Rio de Janeiro et Paris, à propos des imaginaires et des artistes, des années avant l'époque de l'arrivée de la Compagnie Dramatique Française en juillet de 1840.

Avant l'arrivée des artistes français, la Rio de Janeiro possédait un théâtre principal, le São Pedro de Alcântara, antique Teatro Constitucional Fluminense, qu'à l'époque coloniale était connu comme le Teatro de São João. Plusieurs étaient les groupes qui ont utilisé la scène de cette salle de concert. Toutefois, jusqu'en 1840 là, aucun d'entre eux possédaient un organisme artistique assez pour réaliser des présentations de qualité technique, donc le répertoire était essentiellement de textes dramatiques et eu quelques titres, qui ont été répétés pendant des mois. En mars 1830, il est annoncé une nouvelle Compagnie Nationale, dirigée par Victor Porfírio Borja, dont « les artistes ont été choisis selon les circonstances et le goût du pays »³⁹. La Compagnie Italienne était toujours en service actif, avec des spectacles clairsemés. Dans toutes les Compagnies, la nationalité et la fréquence des artistes étaient tellement instables que ses programmes de présentations. Tout au long de la décennie de 1830, la liste des acteurs et actrices qui ont peuplé les revues⁴⁰ a été diversifiée. Parmi les acteurs étaient Luigi Foresti, le premier bufo ; Madame Schieronni la « prima donna contralto » ; Agostinho Miro, le premier ténor ; Maria Foresti, la seconde *donna* ; M Pizzoni le « bass-chanteur » ; Victor Isota, le premier ténor de la Compagnie Italienne ; Justine Piacentine, la prima donna de la Compagnie Italienne ; Ludovina Soares, la prima donna de la Compagnie Portugaise. Le théâtre comptait toujours sur M. Lefebvre, maître de ballet ; Francisco da Motta, professeur à l'Académie de Musique ; et les artistes João Liberali, Mademoiselle Adèle Pallier, Caroline Piaccentini, Elisa Piaccentini, parmi d'autres peu expressives.

La jeunesse et l'immaturation des institutions telles que le Conservatoire Dramatique Brésilien⁴¹, créé dans le but de favoriser le développement théâtral au Brésil, a beaucoup

³⁹ *Jornal do Comércio*, 28 Mars 1830.

⁴⁰ Les revues dans lequel ces noms apparaissent sont le *Jornal do Comércio* et le *Diário do Rio de Janeiro*.

⁴¹ La Corporation des musiciens de Rio de Janeiro a présenté un projet pour la création du Conservatoire National en 13 août 1838, mais l'institution seulement est devenue officielle en 21 janvier 1847, par le décret n° 492 (52). Bien

contribué au statut amateur des artistes qui opéraient dans le pays, parce que l'absence d'un centre de formation, les théâtres comptaient juste sur des autodidactes et des artistes étrangers, dont la qualité n'est pas toujours satisfaisante. Parfois, certains artistes sortaient de l'Europe, où ils n'avaient pas obtenus beaucoup de succès, ou vivaient déjà comme des artistes itinérants, dans un effort presque qu'aventureux vers les terres inconnues du « Nouveau Monde ».

C'est dans ce contexte d'instabilité scénique qui vient à la Cour le groupe d'artistes français dirigé par Ernest Gervaise et sous la baguette du régent Morelli Landolfi⁴². Ils également apportaient un répertoire prédéfini et peu présenté au *fluminenses* : les vaudevilles et certaines pièces classées comme l'*opéra-comique*.

La proximité de l'univers théâtral *fluminense*, au moyen des critiques publiées dans les journaux, avec la littérature et les genres des œuvres présentées dans les théâtres français, dépasse de beaucoup le fait que les lettrés brésiliens savaient ce qui s'était produit en Europe, notamment en France, caractérisée le domaine des auteurs sur les discours de la modernité. Non seulement les écrits des lettrés et philosophes tels que Rousseau, Marmontel, Voltaire, Goethe, Alexandre Dumas et d'autres plus, ou la musique, même si fragmentée, de Meyerbeer et Auber, approchaient les *fluminenses* des idées modernistes, mais la réalité elle-même de la Cour du Rio de Janeiro comme la Cour d'un Empire, désormais indépendant, si reconnaissaient dans les problématiques de la période.

Dans ce contexte, la présence d'un groupe de comédiens français intentionnés à représenter un répertoire français spécifique, souligne encore plus l'état de contradiction fourni par l'expérience de la modernité⁴³. La dichotomie qui caractérise la Rio de Janeiro est le sentiment de vivre sur le seuil de deux mondes distingués, le premier, un lieu qui n'est ni entièrement une colonie ni complètement une Cour. Où le discours modernes se mêlent au paysage tropical exotique et ont des esclaves africains comme des serviteurs, la Compagnie Dramatique Française représentait la possibilité réelle d'assister à performances aux moulages de cela qui se déroulaient dans la capitale française.

Mais, ce n'était pas la première Compagnie de Rio de Janeiro avec des artistes français. Une fois ouvert, les ports du Brésil, grâce à l'installation de la Cour Portugaise à Rio de Janeiro, les français attendaient encore jusqu'en 1815 pour entrer légalement dans le pays, lorsqu'un accord de paix a été signé entre le Portugal et la France.

Dès 1816, arrive au Brésil un groupe d'artistes dirigés par Joachim Lebreton. Venus comme une mission officielle demandée par le gouvernement brésilien ou comme un exemple des bonapartistes contraints d'émigrer en raison des proscriptions entre juillet 1815 à janvier 1816⁴⁴, ce groupe voyageait armé de l'information dans les manuels sur le « Nouveau Monde » et dans les rapports des voyageurs. Joachim Lebreton était collègue de Alexander von Humboldt, membre de l'Institut de France, qui, comme Prévost et La Harpe, également membres du monde

qu'ayant seulement devenue officielle en 1847, cet organe a déjà exercé les fonctions tel que s'est proposé depuis le début 1840. Des questions relatives au Conservatoire National et sa performance dans les théâtres de Rio de Janeiro seront abordées plus en détail dans les chapitres qui suivent.

⁴²C'était impossible, dans cette recherche, trouver la documentation du départ de ces artistes de France et leur arrivée au Brésil. Les informations sur les activités de chacun en Europe sont également peu nombreux, ils comptent plus avec les informations fournies par les journalistes brésiliens que par la documentation française.

⁴³Sur la modernité voir : BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

⁴⁴Voir : idem. Dans le discours de Félix Emilio Taunay, dans le Jornal do Comércio, au 24 décembre 1830, il fait des références à la mission de Lebreton disant qu'en 1813, le désastre de l'Empire de Napoléon a donné lieu à ce que de nombreux artistes cherchent de terres plus tranquille puis, s'égayant puis certains, avec l'aide et les promesses de Frais Commerciaux du Prince Régent, à Paris, pour aller au Brésil.

lettré français, a contribué à renforcer l'image de l'Amérique. Il a visité toute l'Amérique Espagnole et, en 1811, avait son livre *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne* traduit en français.

Près le groupe de Lebreton était Jacques Arago un voyageur français et écrivain, né en 1790. Il était le frère d'Étienne Arago, dramaturge et homme politique, dont les principales œuvres sont des *vaudevilles* et qui devint plus tard directeur du Théâtre du Vaudeville, à Paris.

Jacques Arago a composé également des *vaudevilles*, comme *Le Prix de folie*, *vaudeville* écrit en collaboration avec son frère Etienne et présenté en 1833 ; *Les Papillotes*, avec M. Ancelot (1794-1854) ; ou *Un élève de Rome*, une *comédie-vaudeville* en 1 acte, avec Varin et Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges (1803-1881), en 1837. Jacques Arago est décédé le 27 novembre 1854, à Rio de Janeiro, à l'âge de 64 ans, après de nombreux voyages à travers le monde ainsi que plusieurs pièces de son propre auteur représentées en Europe et même dans les scènes *fluminenses*, principalement par la Compagnie Dramatique Française.

À Paris, également des arguments brésiliens se sont épanouis concernant les différents sujets et, entourés de ces dialogues, Francisco de Salles Torres Homem, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva et Manuel de Araújo Porto Alegre ont fondé le magazine *Revista Niteroy* en 1836. Entre 1830 et 1880, la *Revue des deux Mondes* a publié 40 articles sur le Brésil, et les deux premières ont été écrites par Ferdinand Denis et Auguste de Saint Hilaire.

Les artistes français ne sont pas tombés sur une région totalement inconnue, même s'il n'y avait pas de nombreuses publications et une large diffusion de textes sur le Brésil en France, il déjà avaient un certain imaginaire consolidé, principalement pour les parisiens, qui avaient plus accès à l'information imprimée et même plus encore pour les artistes de Paris, par la proximité de l'expérience d'Arago.

En fait, la Rio de Janeiro, en 1840, était une structure sociale et urbaine capable d'attirer les regards des groupes d'artistes. La ville possédait déjà quelques théâtres, même si les Compagnies ne donnent pas compte pour maintenir l'équilibre et la qualité dans les présentations, si on les compare avec ceux qui ont eu lieu en grands villes de l'Europe. Il y avait le public pour ce genre de spectacle, en particulier les français eux-mêmes.

Même si, au cours de la période, le nombre de résidents français à Rio de Janeiro n'a pas été très grand⁴⁵ par rapport à la somme totale des habitants, ils se sont élevés à un public important, qui a déjà rêvé de théâtre compatriote. Ils sont articulés autour des institutions comme la *Société Française de Bienfaisance* et sont restés près d'un univers français, représenté par la rue do Ouvidor.

Parmi les artistes de la Compagnie récemment arrivée à Rio de Janeiro étaient Mr. Ségond ; Mr. Adrien ; Mr. Piel ; Mr Eugène Moreau ; Mr. Guênee ; Mr Edouard l'Épine ; Mmes Florence Olivier et Gauthier ; Mme Simon ; Mlle Albertine ; Mmes Moreau et Bégand ; M Prat ; Mme Léon Giavelly ; Mr et Mme Bégand ; Mme Prat ; Mr. et Mme Martin Givelly ; et Mlle Favrichon, le grand nom du groupe, annoncée comme la *ex-jeune première* des théâtres de Marseille et de Lyon.

En tout, 22 artistes ont atterris, dont 11 étaient des femmes. Certains sont venus avec la famille, d'autres étaient des couples mariés dans la même troupe d'artistes. Ensemble encore quelques techniciens de théâtre ont atterris, en facilitant la structuration des spectacles.

⁴⁵Sur l'immigration française voir : VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX e XX*. São Paulo: Éd. Unesp, 2009.

L'intérêt des comédiens pour le Brésil est lié à deux aspects : le prestige que les artistes pourraient atteindre lorsqu'ils reviennent de l'étranger, en particulier ceux qui n'ont pas encore été attribués dans un bon théâtre en France ; et répondre à un besoin du groupe de français qui aspirait aux représentations de ces genres.

Une fois à Rio de Janeiro, ces artistes sont installés dans le Teatro de São Januário, l'unique option possible, parce que celle du Teatro de São Pedro de Alcântara était déjà occupée par les Compagnie Dramatique Portugaise et le Teatro de São Francisco, à côté, était petit et malsain.

Dès leur arrivée, Mr. Gervaise a demandé une aide financière du Gouvernement brésilien avec la demande de concession d'une loterie pour maintenir votre spectacle, qui a été autorisée seulement un an plus tard. Alors que les chances de survie seraient creusées, puis celle nommé Compagnie Dramatique Française a fait ses débuts le 24 juin 1840, avec l'introduction de *Le Mariage de Raison*, vaudeville en 2 actes et *L'Artiste*, vaudeville en 1 acte. Le spectacle a été présenté au profit de la Société Française de Bienfaisance. Même avec le retard par le Gouvernement en donnant la réponse à la demande d'aide à la Compagnie de Gervaise, les nouveaux artistes qui arrivaient s'est appuyée sur le support, en plus de la Société Française de Bienfaisance, d'autres institutions dirigées par les français, comme le *Jornal do Comércio*, fondé par Pierre Plancher.

Malgré l'absence d'artistes professionnalisés, avant l'arrivée de la société française de Gervaise avait déjà la circulation des œuvres des théâtres parisiens au Brésil, que ce soit en petites présentations, soit dans le commerce de partitions. Jusqu'en 1860⁴⁶, les œuvres dramatiques circulaient pratiquement libres d'un pays à l'autre, ainsi que les groupes d'artistes, sans que les droits payés par la publication ou de représentation ont été payés. Seulement dans la seconde moitié du siècle qui commence la création d'un concept de la propriété littéraire et a lieu l'apparition de cette conception qui crée l'idée du droit d'auteur de l'ouvrage.

Dans la première moitié du XIXe siècle, chaque auteur pourrait emprunter librement des sujets ou des extraits d'autres auteurs, le répertoire étranger était une source inépuisable de possibilités. Il n'a aucune connaissance en dehors du droit d'auteur qui avait été développée en France depuis le XVIIIe siècle. Les traductions libres, sans le paiement d'aucune sorte, a facilité la diffusion du répertoire français, même si les pièces ont été devenues par les adaptations d'artistes d'autres pays, elles passaient la barrière de la langue qui freinait la compréhension et l'assimilation des œuvres.

La Compagnie Dramatique Française composée de comédiens déjà actifs dans les salles de son pays, en l'occurrence, a été caractérisée en présentant des spectacles en langue originale des œuvres ; et il est devenu l'espoir pour la restructuration des divertissements offerts à Rio de Janeiro et, d'une manière, pour un plus grand rapprochement de la vie culturelle qui déjà existait en Europe.

Le théâtre de São Januário, mis à la disposition de la Compagnie Française, possédait l'espace physique un peu mieux que le théâtre de São Francisco, mais son emplacement est l'inconvénient. Il se tenait dans la Rua do Cotovelo⁴⁷, entre la plage de Dom Manuel et la Rue Dom Manuel, un peu éloigné de l'axe d'élite qui s'est formé dans le voisinage du Teatro São Pedro de Alcântara.

⁴⁶YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.* p. 21.

⁴⁷Plus tard la Rua do Cotovelo a été renommé Beco do Cayru et après Rua Vieira Fazenda. Ces rues ont disparu avec l'urbanisation du Château et le site du théâtre, selon Brasil Gerson, est aujourd'hui occupé par le Palácio da Justiça.

En dépit des difficultés initiales, Mr. Gervaise a commencé, plein vapeur à venir, le travail de la Compagnie, avec des spectacles mis lieu chaque mercredi et samedi, offrant des abonnements à des saisons entières ou des entrées de single. Les jours des présentations ont été suivies à la lettre, tous les mercredis et samedis se déroulaient un vraiment divertissement à côté les comédiens français, sauf de rares annulations de 1840 à 1846. Les *relâches* (suspension du spectacle) s'ont produit rarement, généralement à la veille de la première des pièces plus complexes.

Avec la reconnaissance accrue et de l'intérêt du public, le Théâtre Français a vu la nécessité de renforcer l'équipe et a continué à recevoir d'autres artistes français. Ce sont fréquentes les annonces des débuts d'artistes tels que dans 28 juin 1840, le jour que Mlle Rose Vauclin a été présentée. Le 21 septembre de la même année, commence à faire partie du groupe Mlle Caroline Deblieux et le 24, Mr. Armand. Le jour 05 octobre, il est annoncé la première de Mr. Guénée dans les rôles comiques. En 9 juin 1842, il est présent pour la première fois, Mr. Hevelin, embauché pour les rôles de deuxième et troisième personnages d'amour (*amoureux*) et est également le début de Mlle Laporte, embauchée pour occuper les petits rôles. Le 13 juin est le début de Mlle Mélanie Joubert contractée à interpréter le rôle de Dejazet et de jeunes amoureux. Le 17 juin, Mr. Eugene Dufour, employé pour les *jeunes-premiers* et les *premiers rôles jeunes*. Le jour 29 du même mois fait le début Mme Codérat. Le 4 octobre, c'est la première présentation de Mme Dermortain. Le 29 du même mois, c'est la fois de Mlle Nongareth, ce qui arrive à occuper le poste de la grande dame du théâtre pour être ex-artiste du *Théâtre du Gymnase Dramatique*, Paris.

La Compagnie Dramatique Française a apporté une nouvelle réalité pour le passe-temps nocturnes du Rio de Janeiro. Dans chacun de leurs deux spectacles hebdomadaires ont été présentées, en moyenne, trois pièces, dont au moins un était inédit. À ce rythme, de 1840 à 1845, le théâtre français a joué de 435 titres différents, d'un total de 755 pièces mis en scène, tandis que le Teatro São Pedro de Alcântara luttait avec leurs plusieurs mois séquentiels en jouant seulement une œuvre.

Le flux de pièces inédites, présentées par le théâtre français a réagi à la situation de la Compagnie et du public. Plus précisément, dans les années qui suivirent pour leur présence à Rio de Janeiro, les nombres entre des présentations, des débuts et des annonces, étaient :

Tableau I: Des ouvres représentées par le Théâtre Français (Compagnie Dramatique et Compagnie Lyrique), à Rio de Janeiro.

Années	Total de Représentations	Total de Débuts	Total d'Annonces
1840	82	58	40
1841	206	127	95
1842	128	87	72
1843	160	87	81
1844	134	46	101
1845	45	30	22
1846	54	21	42
1847	123	22	78
1848	08	06	05

Malgré la diversité et la dynamique imposée par la Compagnie, un mélange de problèmes internes et les jeux politiques fait perdre sa structure en plein 1845. Pour sa défense étaient les

chroniqueurs du *Jornal do Comércio*, qui comme dans un texte publié en 16 mars 1844 ont déclaré : « la Compagnie continue de travailler et de laissez-vous émerveiller par les quelques personnes qui, fans de bonnes choses, fréquentent le Teatro de S. Januário ».

La première grande crise rencontrée par la Compagnie Dramatique Française a été à la mi-octobre, en 1842, avec le départ de Mr. Gervaise de la direction, en assumant Mr. Fortuné Ségond. Le manque d'expérience de Ségond ajouté à la pression exercée par les compagnies du Teatro São Pedro de Alcântara a entré dans une période de hautes et basses pour la scène française.

Motivés par les difficultés existantes au sein du groupe, en 1844, le couple Dermortain décide de tenir leurs propres spectacles dans le théâtre de São Francisco. Pour ce faire, ils ont engagé plusieurs artistes français de la Compagnie Dramatique Française. Le répertoire présenté était le même que dans le théâtre São Januário, en disputant pour le même public et en intensifiant la déstructuration qui fait face à la Compagnie Française.

La même année, le groupe de Ségond gagne une aide importante pour attirer le public, la Compagnie Ravel⁴⁸, bien connu dans les théâtres de Paris. Les nouveaux artistes présentaient de semblables nombre de performances à ceux trouvés dans les spectacles des marchés français et dans quelques théâtres secondaires de cette capitale, avec des acrobates, magiciens, trapèzes, danseurs de corde. Ségond donne une grande partie de ses nuits des représentations pour la nouvelle compagnie, en laissant la fin du spectacle par les vaudevilles représentés par ses comédiens.

En 1846, les problèmes ont empiré avec le différend imposé par l'administration du théâtre de São Pedro de Alcântara par la location du théâtre de São Januário. Ce différend a soulevé la valeur de la salle, rendant impossible la permanence de la Compagnie Dramatique Française. Même avec des difficultés, les spectacles du *Théâtre Français* s'étendaient jusqu'en août 1846, gardant la pratique de la mise en scène de pièces de théâtre inédites.

La fin des présentations de la Compagnie Dramatique Française est le résultat de leur dissociation et non de leur extinction. Les comédiens seulement se sont éloignés de la compagnie, mais ils sont restés actifs dans la Cour, sauf ceux qui ont déjà retourné en France, principalement en raison d'une maladie.

Moins d'un mois après l'annonce de la dernière représentation de la Compagnie Dramatique, un autre groupe d'artistes français a loué le théâtre de São Januário à vos représentations. C'est allé à la scène la *Compagnie Lyrique Française* sous la direction de Mr. Levasseur. Sa première exposition a eu lieu dans la soirée du 23 septembre 1846, avec la présentation de *Le pré-aux-clerics*, un *opéra-comique* en 3 actes, d'Héroid.

En plus de M. Levasseur, les journaux⁴⁹ citaient également dans le cadre de la troupe Mr. Mullet, Mr. Guillemet, Mr. Frédéric, Mr. Georges, Mr. Formose, Mr. Jules, Mr. Pousseur et Mme Mège, Mme Bougnot, Mme Simon-Jennevil, Mme Pousseur, Mme Geneuil, Mme Levasseur, Mlle Aubrée et Mme Duval.

Josephine-Artémise Duval a été le plus acclamé nom parmi ses compagnons. Elle a été présentée par les journaux *fluminenses* comme un artiste important du *Théâtre de l'Opéra-Comique*, un des principaux théâtres de Paris. Comme c'était l'objectif, cette nouvelle est venue à l'attention du public qui a rempli la salle de spectacle pour voir la performance de la jeune

⁴⁸La Compagnie Ravel initie ses représentations dans la Salle São Januário le 9 juin 1844. Cf: Tableau des opéras.

⁴⁹Ces noms ont été enlevés des annonces et des critiques publiées dans le *Jornal do Comércio* et *Diário do Rio de Janeiro*.

française et est tombé sur un style unique de théâtre lyrique, réclamé par les français comme un authentique produit du pays.

Après la fin du contrat de la Compagnie avec le théâtre de São Januário, déjà convenu avec João Caetano, artiste connu *fluminense*, en décembre 1846, ils se sont déplacés au théâtre de São Francisco, petite salle récemment rénovée, beaucoup mieux située en comparaison avec le théâtre de São Januário, elle se tenait à côté du théâtre de São Pedro de Alcântara, proche des événements sociaux principaux de la Cour. Au cours des deux années, les artistes ont mis en scène le genre de l'*opéra-comique*, en représentant les œuvres dans leur intégralité et en gardant la fréquence des présentations assez courantes dans les théâtres français, principalement au théâtre *Opéra-Comique*, à Paris, qui promouvait des spectacles tous les jours de la semaine. Pour de nombreuses raisons, la Compagnie a résisté seulement jusqu'au 22 janvier 1848. Avec la fin de la *Compagnie Lyrique*, plusieurs de ses artistes restaient encore à Rio de Janeiro en se présentant dans des concerts ou même dans des spectacles du théâtre São Pedro de Alcântara. Mlle Duval est restée dans le pays depuis un certain temps pour se présenter à plusieurs occasions, jusque son départ vers l'Angleterre, où elle s'est consacrée comme professeur de chant.

La *Compagnie Dramatique* et la *Compagnie Lyrique* ont été les premiers groupes d'artistes de théâtre français qui sont venus au Brésil de façon organisée et ont structuré un plus systématique spectacle de la même manière de ceux qui se passaient à Paris. L'arrivée des deux groupes d'artistes non seulement offrait l'occasion à la jeune Cour brésilienne pour répondre à un plus large éventail d'œuvres lyriques et dramatiques, mais a également imposé un nouveau regard sur la production de théâtre à Rio de Janeiro et une autre dynamique à l'offre de divertissements nocturnes.

L'expérience de ces deux compagnies françaises devient plus énergique, si nous observons que quelques années plus tard, en 1855, le théâtre français reprend avec sa grande force son lieu dans la ville de Rio de Janeiro, avec la fondation du théâtre Gymnasio Dramático, dont la structure reproduisait celle du théâtre Gymnasio Dramatique⁵⁰, de Paris.

CHAPITRE II - ENTRE LE THÉÂTRE ET L'ÉTAT LA NAISSANCE DU VAUDEVILLE ET DE L'OPÉRA-COMIQUE

Les relations établies en France entre le théâtre, les discours artistiques, les discours politiques et l'État, sont cela qui structurent un moyen artistique tout à fait distinct de l'expérience des autres pays. L'imposition de l'État sur le fonctionnement des salles de spectacle a conduit le développement des caractéristiques de chaque genre théâtral, le processus s'est étendu tout au long du XVIII^e siècle, en s'installant dans le siècle.

Ce sont ces relations que ce chapitre cherche à analyser. Comprendre les genres présents dans le répertoire des compagnies françaises qui sont venues au Brésil est crucial pour comprendre celui qui était ce théâtre, tel qu'il est organisé, sur laquelle base il se fondait, pourquoi les deux genres théâtraux (le vaudeville et l'*opéra-comique*) étaient les plus joués en théâtres hors de France, entre autres questions.

Les éléments qui composent ce chapitre sont : 2.1 Le XIX^e siècle et la promotion du genre plus petit ; 2.2 Les règles et les normes pour les théâtres français ; 2.3 Le théâtre et l'État -

⁵⁰Voir: SOUZA, Silvia, *op.cit.*

la Distinction entre les genres ; 2.4 l'*Opéra-Comique*, un espace d'expérimentation et le Vaudeville comme le Teatro Real.

Comprendre les singularités du contexte dans lequel se trouve le théâtre français est essentiel pour comprendre la relation de ses artistes en dehors de Paris, dans les villes d'autres pays. À la fois, le premier point a pour but d'obtenir les bases pour faire des discours qui légitiment aussi le vaudeville que l'opéra-comique comme véritables genres français, qui sont formulés avec plus d'emphase par les théoriciens du XIXe siècle. Comme dans le cas de la France, le théâtre était directement lié au État, étant celui qui a déterminé les formes de chaque genre théâtral, comprendre l'ensemble des règles qui régissent la vie et la production théâtrale en France, plus la relation du théâtre art et d'État, sont les thèmes abordés par les éléments suivants. Le dernier point concerne la relation des théâtres du Vaudeville et de l'Opéra-Comique au XIXe siècle, comme un espace d'expérimentation et de critique sociale, qui ont produit la grande majorité du répertoire de compagnies basées à Rio de Janeiro.

Le répertoire que la Compagnie Dramatique Française a offert à des *fluminenses*, de 1840 à 1846, se composait surtout de *vaudevilles* et certains titres d'*opéras-comiques* mineurs, écrites en un acte. Dès mi-1846, la Compagnie Lyrique Française, qui occupe l'emplacement laissé vacant par la Compagnie Dramatique, a son répertoire composé exclusivement d'opéras-comiques de renom en France.

Les *vaudevilles* présentés par la première compagnie étaient des pièces récentes, actuelles, écrites par des auteurs de renom tels que Eugène Scribe (1791-1861) ; Jacques Etienne Victor Arago (1790-1854), dont le frère avait été au Brésil avec le groupe de Lebreton, en 1816 ; Louis-Émile Vanderburch (1794-1862) ; Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier 1787-1865) ; Mr. Adolphe Charles Adam (1803-1856) ; Jean-François-Alfred Bayard (1796-1853) ; Mr. Ancelot (1794-1854) ; Charles-Théodore (1806-1872) et Jean-Hippolyte Cogniard (1807-1882), connus comme les Frères Cogniard ; Joseph-Bernard Rosier (1804-1880) ; Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827) ; Félix-Auguste Adolphe Duvert (1795-1876) ; Ferdinand de Villeneuve (1799-1858) ; Desvergers (Armand Chapeau 1810-1867) ; Anicet-Bourgeois (1806-1872) ; MM Lockroy (Joseph-Philippe Simon 1803-1891) ; Paul Dandré, le pseudonyme littéraire collectif qui regroupe les trois auteurs dramatiques du XIXe siècle : Eugène Labiche (1815-1888), Auguste Lefrac (1814-1878), Marc-Michel (Marc-Antoine-Amédée Michel) (1812-1868) ; Charles Varin (Charles Voiron 1798-1869), entre autres.

Parmi les auteurs des œuvres représentées par la Compagnie Lyrique Française sont les grands noms du genre l'*opéra-Comique*, comme Nicolas Dalayrac (1753-1809), André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) ; François-Adrien Boieldieu (1775-1834). Mais le principal d'entre eux, dont les plus importants œuvres ont été mis en scène à Rio de Janeiro, a été Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871)⁵¹.

Expérimentée par le public théâtre du Rio de Janeiro n'est pas dans l'arrivée d'une Compagnie Dramatique Française ou de la Compagnie Lyrique Français, mais plutôt dans ce qui devait être une compagnie française, un artiste français et, surtout, dont le répertoire choisi d'être représenté. Connaître l'origine des genres qui composent le spectacle offert par les artistes français est essentiel pour comprendre le rôle joué par sa présence dans ce moyen et les changements qu'il a incité. Seulement quand on compte tenu ces Compagnies théâtrales dans l'ensemble, plus le concept généraliste de théâtre subie par le XIXe siècle, qui est possible de comprendre pourquoi l'important théâtre de la civilisation n'ont pas donné de fruits en plus de ces

⁵¹Dans le Chapitre II de cette thèse sera précisé l'importance des auteurs et des compositeurs mentionnés ci-dessus.

limités huit ans. Je dis restreint, non parce qu'ils sont équivalents à un court laps de temps, que si vous considérez la rapide permanence des compagnies de théâtre ambulantes, le temps quand la scène française est restée dans le Rio est assez large. Mais, parce qu'il est limité pour ces huit ans et a été ignoré par la suite, en devenant seulement des fragments de l'histoire.

Les jeux de pouvoirs entre les théâtres parisiens, fondamentales dans la distinction et la structure de genre des théâtres des marchés parisiens, sont le point convergent d'appréciation donnée à ces spectacles par les textes du XIX^e siècle. Durant cette période, il y a une réunion du public avec les genres *opéra-comique* et vaudeville et, avec lui, la tentative des théoriciens de sauver les origines de ces deux genres en les choisissant les véritablement, théâtre et opéra française. Le nombre de livres publiés sur l'histoire des *Théâtres de la Foire* et de l'*Opéra-Comique* a augmenté ainsi que des réimpressions des collections et de l'histoire des vaudevilles.

La base de l'argument des auteurs du XIX^e siècle est l'expression de Nicolas Boileau (1636-1711), poète et critique français du XVII^e siècle, qui dit que « le français né malin, forma le vaudeville »⁵². Pour lui, les vaudevilles sont un lien sur des poèmes de bonnes paroles et très fertiles.

La nécessité d'analyser l'histoire des théâtres *forains* a été renforcée par la séparation et promotion donnée par des dispositions réglementaires gouvernementales des théâtres, aussi de la façon vaudeville que de l'*opéra-comique*, à Théâtre National.

Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, les trajectoires du vaudeville et de l'*opéra-comique* se chevauchent et diffèrent en des mouvements non synchronisés. Ce sont les régiments théâtraux ajoutés à des discours théoriques qui revendiquent les deux genres aussi distinctes et d'une importance fondamentale dans la scène musicale française.

La vie théâtrale de Paris a été mise par les législations et jurisprudences imposées par l'État. Non seulement la performance des théâtres était à la merci des réglementations gouvernementales, mais les sanctions, délimitations, extinction de spectacles, étaient essentielles dans le processus de définition des genres autorisés qui soient mis en scène dans les théâtres spécifiques. En France, le développement des genres théâtraux et comment ils devraient être constitués, comme l'opéra, le vaudeville, l'*opéra-comique*, n'étaient pas des thèmes de domination littéraire, philosophique et par la suite esthétique, mais plutôt politique.

Il a été tout au long du XVIII^e siècle que le vaudeville et l'*opéra-comique* ont souligné ses formes. Depuis des spectacles des marchés parisiens, les deux genres encore rejoints en un seul type d'œuvre, ont conquis l'espace entre les grands théâtres de Paris. Leur origine et leur format n'ont pas cessé d'être aperçus par les discours importants de l'époque, descendants des affrontements d'idéaux artistiques.

La *Querelle des Bouffons* a placé le théâtre des foires comme un sujet parmi les discussions des lettrés et des artistes dans la France du XVIII^e siècle, mais c'est au XIX^e siècle que l'*opéra-comique* et le vaudeville trouvent sa rédemption et la séparation définitive un de l'autre.

Un demi-siècle après le début de la *Querelle*, le théâtre de l'*opéra-comique* avant basés sur les foires, unis par la suite au théâtre italien et mis en place dans d'autres salles de spectacles dans la ville, a atteint en 1801, le titre de *Théâtre National de l'Opéra-Comique*. La conquête de cette position a été renforcée par le blockbuster qui a obtenu de théâtre avec la représentation de pièces de nouveaux compositeurs, avant tout, Grétry, Boieldieu et Dalayrac.

⁵²BOILEAU. "Art poétique". In: *Œuvres*. Paris : éd. Sylvain Menat. Vol. 2. Garnier-Flammarion, 1969, p. 97.

Même avec la « montée » de l'*opéra-comique* à de théâtre real et l'indépendance du vaudeville des théâtres des foires, dans les premières années du XIXe siècle, comme on le voit dans les années précédentes, les deux genres ont été considérés par la critique littéraire de l'obéissance classique en tant qu'objet de scandales et de dédain unanime⁵³.

Quelques ans plus tard, le discours sur ces genres prend des orientations bien distinctes. Ce qui était autrefois considéré comme faible et avec aucune valeur représentative au sein de l'art, commence à tenir lieu d'art français authentique.

En revanche, c'est le XIXe siècle qui renforce les idées que « Le vaudeville est donc français de la tête au pied »⁵⁴, comme Brazier déclare, avec la légitimité d'un « historien fidèle »⁵⁵, dans sa chronique publiée en 1837.

En même temps que le théâtre du Vaudeville atteint le statut de Théâtre National, en 1830, en se positionnant entre les privilégiés de la ville de Paris, pousse l'intérêt de la critique par le genre, ainsi que par l'*opéra-comique* et par la trajectoire des théâtres considérés comme secondaires.

Le sauvetage de l'histoire du vaudeville, par conséquent de l'*opéra-comique*, reprend comme point fort la phrase de Boileau, théoricien du XVIIIe siècle, de que « le français né malin, forma le vaudeville »⁵⁶. La montée des genres hybrides qui viennent des foires dans les études théoriques est directement liée à l'appréciation de ce théâtre comme une source littéraire.

Cependant, au début du XIXe siècle, principalement à partir de la période connue comme la *Restauration*, de 1814 à 1830, la réflexion sur la création lyrique était concentrée dans les journaux consacrés à la vie théâtrale. Les discours théoriques présents dans des revues sont souvent causés par une attaque sur l'évasion que l'*opéra-comique* créait contre les règles en vigueur. Le discours sur le genre, tout d'abord, a été un discours contre, que avait l'intention d'éliminer ce qui était jugée comme monstrueux et illégitime de purifier un spectacle dont le caractère hybride est normalement rejetée parce que vient d'un passé populaire des théâtres *forains*.

Le vaudeville arrive à être idéalisé et utilisé comme analogie pour la promotion de l'identité nationale. « Les vaudevilles les mieux tournées et les plus à propos ont toujours été l'œuvre de Français », écrit Brazier, en 1837⁵⁷.

La première stratégie d'appréciation du vaudeville et de l'affirmation de leur authenticité française a été de délimiter son origine dans l'histoire du pays. « La Provence fut peut-être le berceau du vaudeville considéré comme chanson : car c'est sous ce beau ciel que les troubadours commencèrent à chanter »⁵⁸. Ainsi que la phrase précédente de Solier, d'autres auteurs engagés à l'histoire des théâtres français, ou tout simplement avec l'histoire du vaudeville, marquent l'origine du genre. Henry Buguet commence son *Foyers et Coulisses : vaudeville*, en disant que « la Provence fut le berceau du vaudeville, considéré comme chanson »⁵⁹.

Ce n'est pas facile d'être précise si l'importance du vaudeville est un résultat de la conquête du titre de Théâtre National, ou si cette réalisation c'est conséquence de l'importance

⁵³COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Phillipe. "Les enjeux théoriques de l'opéra-comique". VENDRIX, Phillipe (org). *Op.cit.*, p. 213.

⁵⁴BRAZIER, N. *Op.cit.*

⁵⁵*Idem*, p. 369.

⁵⁶BOILEAU. "Art poétique". In: *Œuvres*. Paris : éd. Sylvain Menât. Vol. 2. Garnier-Flammarion, 1969, p. 91.

⁵⁷BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 04.

⁵⁸SOLIÉ, Émile. *Histoire du théâtre royale de l'Opéra-Comique*. Paris : chez tous les libraires, 1847, p. 08.

⁵⁹BUGUET, Henri. *Foyers et Coulisses: vaudeville*. Paris : Tresse &Stock, 1874, p. 01.

que le genre a acquis au XIXe siècle. Le fait est qu'il a été décrit par des théoriciens comme la voix de la critique française, « les vaudevillistes ne humilient pas devant un pouvoir qui pouvait disposer de leur vie et de leur liberté... ils chantaient gaîment ils en face de la mort : c'est l'esprit français »⁶⁰, dit Brazier sur Radet et Desfontaine, pris au piège dans la période révolutionnaire pour la présentation des vaudevilles interdites.

Brazier conclut quand même : « En un mot, tous les gouvernements, toutes les censures se sont déchaînées contre le vaudeville »⁶¹. D'un lieu commun, l'*opéra-comique*, ainsi que le vaudeville est représenté par les écrits du XIXe siècle que le théâtre français original et son caractère perturbateur et révolutionnaire, bien que moins marqués que ceux adressés au vaudeville, ce sont également mis en évidence.

À certains égards, les études qui suivent comme exemple, la bibliographie citée précédemment, continuent de penser aussi l'*opéra-comique* comme le vaudeville comme formes originelles de la culture française, bien qu'ils considèrent l'importance du théâtre italien dans sa structuration. Un certain oubli qui vient souffrant ces genres par de public au siècle dernier, résultat d'un processus plus complexe que seulement les questions de goût, dont atteint également le répertoire du *Théâtre de l'Opéra*, a donné le renouveau du besoin de compréhension des deux formes de théâtre et de l'appréciation d'eux dans le cadre de l'art français.

Cependant, malgré ils apparaissent souvent comme des synonyme, et dans une certaine période historique ont été en fait, ils deviennent des genres distincts d'un mouvement beaucoup plus politique que esthétique.

CHAPITRE III – RÉMINISCENCES : LE *THÉÂTRE FRANÇAIS* ET L'ÉTRANGETÉ DES HABITUDES

Après les points concernant l'origine, le sens et les singularités du théâtre en France et des genres vaudeville et *opéra-comique*, le focus est l'analyse de la représentation de ces deux genres à Rio de Janeiro, dans les 1840.

Le chapitre a été divisé en cinq éléments respectivement : 3.1 Le répertoire du *Théâtre Français* et la conscience de genres à Rio de Janeiro ; 3.2 Les artistes français et la Cour brésilienne ; 3.3 Les voix du souffleur et les changements dans la scène théâtrale *fluminense* ; 3.4 Les habitudes, la censure et la survie ; 3.5 Les puissances et la résistance, le dénouement muet du Théâtre Français.

Le vaudeville et l'*opéra-comique* sont des produits de la ville moderne et y répondre avec la vivacité offerte par le dialogue qui maintient avec les problèmes rencontrés dans l'environnement social, dont ils font partie. Les deux genres sont les fruits de l'environnement urbain, des foires populaires, très loin de la réalité de la vie de Cour du XVIIIe siècle. La Révolution leur a permis sortir de foires et arriver au Teatro Real et le XIXe siècle, renforcé par le romantisme, les ont transformé en « véritables genres français ».

La formation du concept « d'art français » a ses origines dans celui « d'Art National », qui apparaisse dans les années 1830-1840⁶², dit Bernard Thaon. Il a été précisément dans ces années de développer du concept d'un art français que le théâtre français a augmenté pour plusieurs régions du monde, dirigé par des artistes itinérants ou par la nécessité de français émigrés. Il est vrai que durant cette période, la situation politique et économique française a rendue possible la

⁶⁰BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 103.

⁶¹*Idem*, p. 12.

⁶²THAON, Bernard. "La question de l'architecture théâtrale française". In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 452.

mobilité d'artistes et la croissance de la circulation de moyennes de communication et des partitions imprimées aussi ont facilité la diffusion de ce répertoire.

Au Brésil, depuis le milieu de 1830, une société d'artistes amateurs, nommé Compagnie Dramatique Française, qui était liée à la *Société Française de Bienfaisance*, une institution nouvellement créée dans le pays, a déjà annoncé la présentation du répertoire français à Rio de Janeiro, principalement de vaudevilles. Comme la *Soirée Dramatique*, 24 juin 1840, dans l'intérêt de la *Société Dramatique de Bienfaisance*. Le répertoire de cette nuit a été bourré avec les pièces *Le mariage de Raison* - Vaudeville en 2 actes, d'Eugène Scribe et Antoine-François Varner, créé à Paris au théâtre du Gymnase Dramatique, en 10 octobre 1826 ; *La jeune femme colère* - Comédie en 1 acte, de Charles Guillaume Étienne, créé au Théâtre de Louvois, en 20 octobre 1804 ; et *L'Artiste* - Vaudeville en 1 acte, d'Eugène Scribe et Perlet, représenté pour la première fois à Paris au théâtre du Gymnase Dramatique, jour 23 novembre 1821.

Outre les spectacles en français offerts à un public déterminé d'émigrés, le répertoire des théâtres de Paris illustraient les nuits du théâtre principal du Rio de Janeiro. En 1840, certains de ces titres sont traduits et présentés dans le théâtre de São Pedro de Alcântara. « La Pauvre Fille », l'œuvre d'Anicet Bourgeois, débuté dans le théâtre de la Porta St. Martin, a été en scène *fluminense* le 1^o mars.

Mois plus tard, en juillet, une autre œuvre française est annoncée avec le bénéfice de la chanteuse Margaret Lemos, « Le Malade Imaginaire », classé par l'écrivain de feuilleton comme « sans doute les plus belles compositions du comique français »⁶³.

Le point commun de la critique des deux pièces est le caractère de la description de la société apportée par ces genres. Les sujets des œuvres étaient des interprétations du quotidien et des pratiques sociales, gonflées par les auteurs et transformées en symboles. Par sa propre description, ces symboles déplacés de leur environnement perdent tout le sens.

Ainsi, l'émigration de genre français apporte plus de questions qu'uniquement le contexte de sortie de son pays et l'installation sur un autre, il y a le problème de la pertinence dans l'environnement, dont passe par la langue, mais surtout par des symboles qui prennent forme dans les œuvres et ne rencontre pas des interlocuteurs dans la scène étrangère. La distorsion des sens des pièces, ou encore, « l'étrangeté du symbole est ce qui provoque la réaction de rejet et de répulsion à l'approche »⁶⁴.

Les Brésiliens, qui ont accès à des livres et des périodiques, ne se considéraient pas loin des traditions françaises au point que ne pas comprendre les caractérisations symboliques présentées par les pièces théâtrales. La France était présent dans les journaux, exposés en détail comme dans la colonne « Variétés » du *Jornal do Commercio*, de 1843, qui a été occupé pendant plusieurs semaines du récit intitulé *Paris après 1838*.

Les lettrés brésiliens croyaient de maintenir un dialogue profitable avec les courants de pensée français, ce qui leur a permis de forger des arguments et souligner les caractéristiques, comme sur les « ultra-romantiques » ou se mettre au courant des discours de nation et d'art national, leur mise en œuvre aussi au Brésil.

En revanche, lorsqu'il est installé dans les terres brésiliennes le théâtre français a tourné dans un « autre », pour créer un type de relation d'altérité qui ont renforcé la vue des écrivains brésiliens sur la création d'un théâtre national, dans un mouvement paradoxal qui niait les genres français, même en conservant le discours qui a mis en évidence l'importance la langue pour la culture et de l'exemple de civilité.

⁶³«Folhetim: Theatro de S. Pedro d'Alcantara». *Jornal do Commercio*, 13 Juillet 1840.

⁶⁴SENNETT, *op.cit.*

La langue des textes du théâtre français apparaît comme un obstacle difficile à surmonter en ce qui concerne la compréhension de l'œuvre, traduite ou présentée dans l'original. Le déplacement des symboles sociaux représentés sur le terrain des pièces a révélé aussi une indisposition, principalement par la critique officielle, le même qui a souligné, sur les différences entre les théâtres, la plus grande appréciation du théâtre national. Dans ce cas, les critiques et la censure directe à des textes considérés comme style « romantique » sont les résultats du déplacement de ces genres théâtraux du son environnement original. Au Brésil, les vaudevilles ou les *opéra-comiques*, des objets d'un contexte culturel distinctif, qui lui considèrent comme un espace d'expérimentation artistique et de critique, ont été que la représentation de l'univers français qui n'est pas toujours perçue par le public, en offrant une expérience théâtrale peu profonde par rapport à la signification qu'il avait en France.

En revanche, pour penser dans l'insertion du Brésil dans des mouvements plus universels, l'arrivée de comiques français en 1840, place le pays dans un essieu très intéressant de mouvement culturel. Entre les années 1830-1840, il y avait un grand mouvement d'artistes français à différentes villes d'Europe et d'autres continents. Comme au Brésil, par le soutien du théâtre national, les œuvres de théâtres parisiens ont eu beaucoup d'importance dans la structuration des théâtres dans ces pays.

Cette expansion théâtrale française a inévitablement des conséquences sociales et politiques. Le répertoire français, en d'autres termes, le répertoire parisien, prône avec lui une certaine vision de l'homme et la société qui Jean Claude Yon classe comme « progressiste », parce qu'un bon nombre des auteurs dramatiques qui ont été considérées en France comme conservateurs, sont appréciés par « *l'avant-garde* » politique et intellectuelle d'autres pays. Scribe, stigmatisé par les romantiques français comme « bourgeois », mais très bien accepté par les romantiques d'autres pays, comme José de Larra, écrivain romantique espagnol⁶⁵ et aussi par les critiques et le public brésilien en est un exemple. Quant au contenu, Yon fait remarquer que même si les pièces françaises n'apportaient pas un message politique clair, elles semblaient audacieuses à l'étranger, pour son contenu social. Une notion plus souple de l'habitude, un certain équilibre dans les relations personnelles entre un couple, la valorisation du travail vis-à-vis la hiérarchie sociale, tous ces thèmes et plus d'autres qui ont été abordés, faisaient du répertoire français le véhicule d'une conception moderne de la société. En particulier, le vaudeville, sous son apparente trivialité, avec des sujets tels que l'adultère, un de qui plus des autres sont abordés, prouve une grande audace contre les plans morales et sociales d'autres nationalités, ainsi que du Brésil. Pour Exporter son théâtre, France exporte également toute un ensemble d'idées, d'attitudes et de comportements, ce qui n'est pas trivial.

Les vaudevilles et les *opéras-comiques* apportés par les Compagnie Dramatique et Compagnie Lyrique Française étaient des œuvres contemporaines, fruits du mouvement romantique, très en vogue en France de cette époque.

Né d'une réaction contre-révolutionnaire, le romantisme a attaché au théâtre un rôle social et civilisateur⁶⁶. Pour Sennett, il était en 1840 que les gens ont tourné au théâtre pour tenter de résoudre le problème des rues, en faisant de l'audience le spectateur de la vérité⁶⁷. Mais, ces caractéristiques étaient déjà présentes dans le vaudeville et l'*opéra-comique* depuis le siècle

⁶⁵YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, pp. 8-9.

⁶⁶SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 335.

⁶⁷*Idem*, p. 239.

précédent, alors que les thèmes choisis et les approches qui tournaient autour de la critique à société moderne en général, y compris de l'aristocratie, la bourgeoisie, l'église, la politique, etc.

Ces pièces, au Brésil, ont reçu des critiques exactement dirigées à sa conception romantique. Un autre thème trouvé dans les vaudevilles et les *opéras-comiques* que la censure du Conservatoire National jugeait choquante ont été ceux qui étaient associés au univers religieux.

Le Théâtre Français a dû s'adapter à des normes brésiliennes pour règlement des performances, qui comprenaient la suspension des présentations dans les jours prêtés et Saintes. Les artistes ont aussi passé par une phase d'ajustement, eux par les pratiques *fluminenses* et les *fluminenses* pour la nouvelle expérience scénique qui leur était offert.

Le XIXe siècle, après le processus de séparation entre la scène et le public, définit l'acteur et le spectateur, affirmant que sans l'acteur n'a pas de spectateur, qui est devenu le *voyeur*, c'est-à-dire, sa relation avec l'acteur était sur l'observation de son travail placé comme représentation du réel et non comme un symbole du même⁶⁸. L'interprète romantique, comme personnage public visait à provoquer le public à effectuer par l'imagination de croire que son fantasia était « vraiment »⁶⁹ réelle. La musique de l'époque a également demandé cette fantasia, exigeant la caractérisation des environnements représentés par elle. Cependant, ce concept a été déjà poursuivi, depuis la fin du XVIIIe siècle, par des compositeurs d'*opéra-comique* et a été assez développé par Boieldieu et Grétry.

Le fait lui-même peut être l'arrivée d'un théâtre français à la Cour de D. Pedro II, qui s'est installé et présenté au public *fluminense*, avide d'exemples concrets de « civilisation », un théâtre authentiquement français. Cependant, les ramifications de ce fait même le rend indispensable pour comprendre les diverses relations qui existent dans cette société, qu'ils soient culturels, politiques ou idéologiques.

L'arrivée de la *Compagnie Dramatique Française* a dérangé de deux mondes distincts, mais qu'ils pensaient être connus : celui des artistes français et la société de Rio de Janeiro. Les premiers ont été contraints de s'adapter à une nouvelle culture, de normes distinctes théâtrales et à un public qui a souligné les préceptes moraux antagonistes à la réalité qu'ils connaissaient en France. Rio de Janeiro a vu ses concepts de vie théâtrale totalement non structurées, en rencontrant une nouvelle forme de spectacle, avec une autre organisation, concepts et techniques distinctes.

Les *fluminenses*, plutôt que de s'approprier de la scène française comme conception maxime de civilité, dans un esprit différent, ont commencé à mettre l'accent sur le développement de ce qu'ils considéraient comme le théâtre national. Cette veine « nativiste », plus de questions sur l'organisation des compagnies de Gervaise et Levasseur, ont décrété la fin d'une période, la clôture de l'exposition des deux premières compagnies françaises qui ont réussi à s'installer à Rio de Janeiro, de manière concrète.

Exactement pour ces paradoxes et pour la compréhension de l'importance des genres présentés par les deux compagnies françaises, qu'il est possible de réaliser, dans une approche plus globale, le rôle qu'ont représenté pour le changement dans la pensée *fluminense* sur l'art, principalement sur le théâtre et la musique.

⁶⁸*Idem*, p. 245.

⁶⁹*Idem*, p. 260.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Le performance des deux compagnies théâtrales françaises à Rio de Janeiro, dans les années 1840, a été un grand tournant pour les pratiques théâtrales *fluminenses*, les deux artistiques et politiques, au discours de la critique et de la maturation de la censure. En fait, le théâtre et l'entoure, en 1848, en aucun cas ressemblait à celle qui s'est trouvé au début de la décennie.

Lorsque le groupe d'artistes français a atterri dans la Cour pour former la Compagnie Dramatique Française, la ville comptait trois salles de spectacle plus expressifs, le théâtre de São Pedro de Alcântara, artefact du pouvoir politique ; le théâtre de São Francisco, petit et insalubre ; et le théâtre de São Januário, un peu loin du centre à localiser dans la plage de São Manoel. Sauf quelques spectacles sporadiques qui ont eu lieu dans les deux dernières salles, les événements artistiques tournaient autour du théâtre de São Pedro, avec la représentation d'une ou deux pièces par mois, ce qui en général n'étaient pas nouveaux titres, jours variables, choisis par la direction artistique. Dans ce scénario, la compagnie française s'installe en mettant en scène de 58 nouveaux titres en moins de six mois, pendant que la compagnie de théâtre de São Pedro, dans la même période, seulement trois nouvelles pièces.

Il est indéniable que les pratiques de la scène française imposaient un nouveau rythme à la vie théâtrale de la Cour, en plus de présenter de nouveaux langages scéniques et littéraires. Cependant, l'impact de la scène française dans le quotidien du Rio de Janeiro a été bien au-delà des discussions sur la forme, il a légitimé les préoccupations des critiques pour un théâtre plus organisé et de meilleure qualité, a rendu possible la création de dialogues entre la critique et les œuvres françaises qui, depuis l'arrivée des artistes français, ont commencé à être mise en scène et pas seulement disponibles dans les publications et a conduit, sur la base d'une relation d'altérité qui estimaient peu probable, les aspirations d'un théâtre national qui s'est reflété dans le théâtre de São Pedro de Alcântara.

Contrairement à la maladie « parisienne » décrite par Brito Broca⁷⁰ pour traiter les relations établies entre Rio de Janeiro et de la culture parisienne à la fin du XIXe siècle, le contact entre le public et les critiques *fluminenses* et le théâtre français, présenté par les compagnies de Gervaise et Levasseur, a causé la distanciation à la place de la reconnaissance. Bien qu'il y a relations multiples établies entre les lettrés brésiliens et la pensée française, et même parmi les lecteurs de périodiques et les idées françaises présentes dans les textes des auteurs de cette nationalité publiés par ces moyens de communication, l'affrontement entre les cultures s'est passé lorsque les habitudes français, ou meilleur, parisiens ont été mis en la scène *fluminense*. À certains égards, le cosmopolitisme, un terme décrit depuis Rousseau⁷¹ et très présent dans les discours de la modernité, est entré en collision avec le maintien des valeurs morales de la société de la Cour brésilienne. La confrontation entre les sujets abordés par les vaudevilles et les *opéras-comiques* apportés par des artistes français devient mieux illustré avec les poids de la censure, établie par le Conservatoire Dramatique, depuis 1843.

Beaucoup plus que la nationalité du théâtre, le point fondamental sont les genres présentés par lui, qui influent sur la réaction d'éloignement établi entre le public *fluminense* et les pièces françaises. Les origines du vaudeville et de l'*opéra-comique* et la place qu'ils occupaient dans le début du XIXe siècle ont été décisives pour l'ensemble du mouvement d'expansion du théâtre

⁷⁰Apud: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org), *op. cit*, 2009, p. 11.

⁷¹BERMAN, M. *op. cit*, p. 26-27.

français dans les premières décennies du siècle, dans lequel est inséré l'arrivée des compagnies françaises au Brésil.

Les deux genres mis en leurs trames des conceptions plus flexibles des habitudes, comme un certain équilibre dans les relations personnelles entre un couple, la valorisation du travail vis-à-vis la hiérarchie sociale, la banalité de sujets tel que l'adultère, l'un des sujets qui sont abordés dans les pièces. Ces approches faisaient du répertoire français le véhicule d'une conception « moderne » de la société et prouvent la grande audace contre les plans moraux et sociaux⁷². Ces genres se sont caractérisés comme un espace de liberté, à la fois politique et esthétique, ce qui permet l'exploration de différentes langues et de positions controversées. Ces caractéristiques conquis et exploitées par les artistes français avaient le grand impact lors qu'ils contactaient avec des diverses cultures⁷³.

De la même manière que la langue, la culture donne à l'individu un horizon de possibilités latentes, que Carlo Ginzburg définit comme étant une cage flexible et indivisible dans laquelle la liberté conditionnée de chaque un s'exerce⁷⁴. L'espace pour l'exercice de la liberté conditionnée offerte par la culture permet à la critique théâtrale brésilien, à la censure et au public, d'établir des relations concrètes avec ce qui a été présenté par les œuvres françaises sur scène. Un exemple est le positionnement de la critique, en particulier des censeurs, contre lequel ils considéraient comme la « littérature romantique française », qui a démontré un certain niveau de circonspection lorsqu'ils traitent avec art, caractérisant un dialogue avec le différent et non comme appropriation pure et simple de ce qui était offert.

Ce qui est établi entre la scène française, de leurs pièces, et le public *fluminense* est un conflit de valeurs déclenché par les vicissitudes qui sont exposées à des œuvres présentées par les Compagnies Françaises à Rio de Janeiro. Les textes d'Eugène Scribe, un des auteurs plus représentés sur scène au Rio, cette période, sont un exemple de la variation de significations et de jugements établis par la critique et la censure. Alors que les vaudevilles gardaient les questions de l'univers de la famille bourgeoise, comme une satire sociale, la censure ne voyait pas de problèmes pour les représenter. Mais lorsque les thèmes tournaient autour de personnages de l'église ou lieu à la famille royale, les textes deviennent impropres à la population brésilienne. Dans le cas des *opéras-comiques*, le refus par les textes de Scribe était beaucoup plus visible, tels que les interdictions de *Le domino noir*, dont le drame enroulait des personnages et des institutions religieuses et de *Les diamants de la couronne*, qui parlait d'attitudes illégales pour une Reine Portugaise. Les deux pièces ont réussi la libération, la première a travers de la suppression de quelques extraits et la seconde, du changement du lieu et du temps du récit. Il y avait des différences considérables entre la position de la critique et de la censure en ce qui concerne les pièces. Dans les deux exemples ci-dessus, l'examen de cette question par les censeurs ont été des raisons de comédie pour la critique, qui a jugé inappropriées les modifications qui ont été acceptées.

En ce qui concerne les questions de pratique théâtrale, la présence du théâtre français peut être considérée comme le pivot des changements qui ont eu lieu dans le théâtre de São Pedro de Alcântara, ainsi que la création d'un règlement qui englobe les autres théâtres de la Cour et non seulement le théâtre principal, comme c'était le cas avant.

⁷²Cf: YON. *op.cit.*, p. 9.

⁷³Le travail réalisé par Jean Claude Yon présente plusieurs expériences de réévaluation du théâtre français, mettant l'accent sur les différences entre les signes de représentation et ses conséquences. Cf: YON. *op. cit.*

⁷⁴GINZBURG, C.. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

Le souffleur a été l'axe principal de comparaison entre le rendement et la qualité du théâtre français et des compagnies qui se présentaient au théâtre São Pedro de Alcântara. La figure du souffleur et sa performance sur scène soulignaient les pratiques des deux compagnies et les différences entre les artistes et la qualité des productions des deux théâtres. De cette façon, il est le symbole du début du mouvement pour le changement de concept et de pratiques artistiques offertes par les salles de spectacle de la Cour, qui coïncident avec les premiers fruits des discussions autour des idées d'un théâtre national.

Le désaccord par rapport à la qualité des présentations du théâtre français et le théâtre de São Pedro, les préoccupations portées par l'expérience de la scène présentée par les artistes français et les genres et les contenus des pièces présentées par eux, imposent une situation d'urgence dans la structuration des lois et des règlements régissant les pratiques théâtrales dans la Cour. De cette façon, la division de censure du Conservatoire Dramatique et ses lois de sanctions administratives sont nées comme un moyen de normaliser, au sein des considérées normes morales et de comportement, les pratiques portées par des artistes français. La nécessité pour l'extension de la surveillance, en plus du théâtre de São Pedro de Alcântara, des normes de fonctionnement et des répertoires présentés a été conduite par l'impact causé par le théâtre français dans la vie théâtrale *fluminense*.

En revanche, les mouvements provoqués par la présence du théâtre français créent la nécessité d'affirmer le lieu que la Cour occupait en ce qui concerne la France, en mettant l'accent sur les similarités dans les lois et les règlements concernant les théâtres et l'organisation de l'espace culturel, notamment par l'intervention d'institutions telles que le Conservatoire Dramatique et la censure. Une telle comparaison réaffirmait l'existence, à la Cour brésilien, d'un organisme théâtral structuré, représentant d'avoir de conscience de la similitude entre les niveaux de civilité des sociétés. « Ici, comme en France, il est nécessaire autorisation pour effectuer des spectacles », dit le chef de la police pour traiter la libération de la pièce *Les prés-aux-clerics*, à être mis en scène par la Compagnie Lyrique Française⁷⁵.

L'appréciation de la culture française, ou l'affranchissement, n'était pas encore en vogue dans les 1840, au contraire, la confrontation du public *fluminense* avec le théâtre français n'a pas abouti à la surévaluation de ce dernier, mais a insisté sur la nécessité de créer un théâtre dit national. Malgré le soutien apporté par la critique à la scène française, l'attention du public et des intellectuels retournait pour le théâtre de São Pedro et pour l'amélioration de sa qualité, ce qui signifiait l'amélioration et le renforcement du national, signification qui né dans l'opposition à l'étranger représenté par les deux compagnies françaises. Ainsi, la réaction du peuple *fluminense* devant l'expérience fournie par les artistes français et d'un théâtre à moulages de Paris, a été beaucoup plus de maintenir la nécessité d'élaborer le national au détriment de l'étranger, que la copie de l'exemple français.

Loin de renforcer les idées qu'il y a un lien indissociable entre le théâtre brésilien et l'europpéen et, surtout, un besoin de reproduction de formes et de non de création de nouvelles possibilités fondées sur les expériences disponibles, la présence de Compagnie Dramatique et Lyrique Française, à Rio de Janeiro, établit une relation entre les cultures et non l'importation ou l'influence de la culture « référence ». La trajectoire du théâtre français dans les 1840, à Rio de Janeiro, est marquée beaucoup plus par la résistance que par l'acceptation. Une résistance qui n'est pas liée pour le goût ou la qualité d'œuvre jugée à l'époque, mais pour les jeux de pouvoir qui élevaient le théâtre de São Pedro comme le théâtre principal et qui recherchaient le

⁷⁵Conservatoire Dramatique National -Division de la Censure, doc 02, Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro.

développement et la valorisation d'un possible genre national au détriment du théâtre français. En revanche, ce scénario a renforcé les aspirations de la quête d'une identité « nationale » à travers l'essieu du théâtre et de la musique. C'est le choc de la nouvelle, rapportée par les genres et les pratiques du théâtre français, qui prévoit la réévaluation des moyens de rendre le théâtre dans la Cour.

Toutefois, les conditions rencontrées par la Rio de Janeiro, dans cette décennie, qui ont fourni les changements intenses dans la vie théâtrale de la ville, chassées par la présence du théâtre français. De la même manière que sont les aspirations de ces années qui ont établi la relation d'étrangeté entre le public *fluminense* et les genres français. Cette relation n'est pas la même que l'on trouve en 1850, elle change avec l'ouverture du Gymnase Dramatique, et, par la suite, l'Alcazar Lyrico, théâtres qui a maintient comme répertoire des genres vaudeville et *opéra-comique*, maintenant plongés dans de nouvelles représentations.

ANNEXES

Les deux documents ci-joints ont été produits dans le cadre de travail et ils travaillent comme outils de recherche aussi pour cette thèse que pour les recherches futures.

DOCUMENT 1: TABLEAU DES OPÉRAS FRANÇAISES REPRESENTÉES À RIO DE JANEIRO (1840-1848)

L'organisation des données dans le tableau est chronologique, avec les dates où les œuvres ont été représentés. Les informations sont organisées en colonnes avec la date de présentation, le titre de l'œuvre, l'auteur de l'œuvre, le théâtre dans lequel il a été présenté, la compagnie de théâtre qui lui a produit et, enfin, des différentes observations soulevées dans les annonces publiés dans les journaux.

Les informations ont été obtenues par le croisement de trois revues :

Jornal do Comércio

Diário do Rio de Janeiro

Minerva Brasiliense

DOCUMENT 2: DES OPÉRAS FRANÇAISES REPRÉSENTÉES À RIO DE JANEIRO (1840-1848)

Il s'agit d'un catalogue contenant toutes les œuvres françaises représentées à Rio de Janeiro. Ces œuvres sont regroupées par ordre alphabétique, par titres et contient les informations de base de chacune : auteur ; date de début en France ; lieu de début en France ; personnages et instrumentation (si ces informations étaient disponibles) ; date de début à Rio de Janeiro ; la compagnie qui l'a produite ; le théâtre dans lequel il a été présentée ; et des informations supplémentaires.

Les deux documents étaient indispensables pour une meilleure compréhension du répertoire et des manières de faire de théâtre à Rio de Janeiro. Comme la documentation sur ce sujet est ne pas ample, bien connaître le répertoire est essentiel de comprendre la trajectoire des

deux compagnies françaises, la manière comme elles comprennent le théâtre et dans lequel le mouvement qu'elles ont été insérées.

Uniquement par le biais de l'organisation et de la recherche sur chacune des œuvres qu'il était possible de conclure que ces compagnies étaient un répertoire assez nouveau, qui continue encore de jouer dans les théâtres de Paris. Ou, qu'elles mettent en scène des *opéras-comiques* et des vaudevilles de succès en France. En outre, pour savoir comment ces pièces ont été montées en France il a été possible comprendre un peu des ajustements qui devaient être faites pour la représentation dans la scène *fluminense*.

En revanche, les deux documents ont la fonction de servir d'aide pour la recherche future qui passent par des compagnies françaises qui ont été à Rio de Janeiro entre 1840 et 1848.

CAPÍTULO I

Um teatro francês no Rio de Janeiro

Ce Théâtre était caractérisé par le Vaudeville,
espèce de Poésie particulière aux Français,
estimée des Étranger, aimée de tout le monde,
et la plus propre de toutes à faire valoir les
saillies de l'esprit, à relever le ridicule,
à corriger les mœurs⁷⁶

Era 15 de junho de 1840, segunda-feira, quando o navio francês Ursin partiu do porto de Havre rumo ao Brasil. A bordo, um grupo de comediantes franceses, vaudevillistas, lançava sua sorte ao desconhecido e exótico país.

No Rio de Janeiro, o *Jornal do Comércio* não tardou a publicar a notícia. Dia 25 do mês seguinte, na página de rosto, o jornal anunciava que estava a caminho da corte “huma companhia completa de comicos francezes”⁷⁷. Sem saber ao certo do que se tratava, o colunista anônimo aconselha a sociedade teatral a aproveitar esta circunstância para preencher as companhias que ela se via obrigada a sustentar sem muito proveito.

As companhias, a que se refere o autor da frase anterior, ocupavam o então teatro São Pedro de Alcântara. Em janeiro de 1830, aparece a Companhia Nacional anunciando seus espetáculos nos jornais, os quais seriam oferecidos no Teatro Imperial. Mas, em março é anunciado uma nova Companhia Nacional, dirigida por Victor Porfirio Borja, para a qual “os artistas foram escolhidos segundo as circunstâncias e o gosto do país”⁷⁸. Os artistas que compunham esta companhia eram: Ludovina Soares (primeira dama), Luiz Antônio Gonzaga (ator); Adèle Pailler (primeira dançarina); Mme Heloisa Callarius; Maria Cândida de Souza (atriz); Mr Falcos; Justina Piaccentini (primeira dama cantora); Miguel Vacani (primeiro bufo cômico); Mme Clotilde Toussaint. Esta última logo passou a fazer parte da Companhia Cômica Nacional, criada em setembro do mesmo ano. A Companhia Italiana ainda estava na ativa, com espetáculos esparsos. No entanto, em todas as companhias, a nacionalidade e frequência dos artistas eram tão instáveis quanto seus programas de apresentações. Durante toda década de 1830, a lista de atores e atrizes que povoavam os periódicos⁷⁹ mostrou-se bastante diversificada. Entre os atuantes estavam Luigi Foresti, o primeiro bufo; Madame Schieronni a “prima dona contralto”⁸⁰; Agostinho Miro, o primeiro tenor; Maria Foresti, a segundo *donna*; M Pizzoni o “baixo-cantor”; Victor Isota, o primeiro tenor da Companhia Italiana; Justine Piacentine, prima donna da Companhia Italiana; Ludovina Soares, a prima donna da Companhia Portuguesa. O teatro ainda contava com M. Lefebvre, mestre de ballet; Francisco da Motta, professor da Academia de Música; e os artistas João Liberali, Mademoiselle Adèle Pallier, Carolina Piaccentini, Elisa Piaccentini, entre outros.

Nesse contexto, não é inédito dizer que o teatro, com seus artistas e público, buscava a vivência das experiências dos teatros além-mar⁸¹, com prima-donnas rivais – uma da Companhia

⁷⁶ LESAGE, Alain-René; ORNEVAL, D'. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*. Genève: Slatkine reprint, 1968, p.8.

⁷⁷ A grafia dos textos utilizados nas citações foram mantidas na forma original encontrada nas fontes.

⁷⁸ *Jornal do Comércio*, 28 de março de 1830.

⁷⁹ Os periódicos em que estes nomes aparecem são o *Jornal do comércio* e o *Diário do Rio de Janeiro*.

⁸⁰ Termo fornecido pelos periódicos.

⁸¹ Esta concepção é unânime na bibliografia sobre o tema, das quais alguns exemplos são: BUDASZ, Rogério, *Teatro e música na América Portuguesa: ópera e teatro musical no Brasil*, Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008; ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865, Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Vol 2. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; GIRON, Luís Antônio.

Portuguesa e outra da Italiana – atores, regentes de orquestras, até um mestre de ballet. Mas, é possível acrescentar que essa busca se enquadra na ansiedade apresentada, sobretudo, pela elite intelectual fluminense de partilhar as experiências da modernidade em voga nas principais cidades europeias, como Paris e Londres. Entretanto, a realidade encontrada nas grandes cidades europeias lhe escapava entre os dedos, pois no que diz respeito às práticas teatrais, no lugar de várias salas de espetáculo com repertório frequentemente renovado havia um único teatro que abrigava companhias desfalcadas e despreparadas, sem nenhuma frequência nas apresentações e com raras produções novas⁸². Normalmente, uma mesma obra era representada por mais de três meses seguidos, com espetáculos sem dias fixos e com pouca atenção, por parte da produção, com a qualidade técnica do que era apresentado, se comparado às práticas teatrais comuns nos teatros das grandes cidades europeias.

A juventude e imaturidade de instituições como o Conservatório Dramático Brasileiro⁸³, criado com o propósito de incentivar o desenvolvimento teatral no Brasil, contribuía muito para a situação amadora dos artistas que atuavam no país, pois com a falta de um centro de formação os teatros contavam apenas com autodidatas e artistas estrangeiros, cuja qualidade nem sempre era satisfatória. Por vezes, alguns artistas saíam da Europa, onde não haviam obtido grande sucesso ou já viviam como artistas ambulantes, numa empreitada quase que aventureira em direção às terras desconhecidas do “Novo Mundo”.

Mas, bem diferente do que acreditava o colunista do *Jornal do Comércio*, os artistas franceses que viajavam em direção ao Brasil vinham como uma trupe estruturada e não como artistas solitários confiando à própria sorte a busca de um posto em um teatro do Rio de Janeiro, para serem alocados nas carentes fileiras de artistas da corte. Eles saíram da França já como uma companhia teatral estruturada, sob a direção de Ernest Gervaise e a batuta do regente Morelli Landolfi⁸⁴. Traziam, também, um repertório pré-definido e pouco conhecido pelos fluminenses: vaudevilles e peças classificadas como *opéra-comique*.

Entre os artistas da Companhia estavam Mr Ségond; Mr Adrien; Mr Piel; Mr Eugène Moreau; Mr Guêné; Mr Édouard l'Épine; Mmes Florence Olivier e Gauthier; Mme Simon; Mlle Albertine; Mmes Moreau e Bégand; M Prat e Mme Prat; Mme Léon Giavelly; Mr e Mme Bégand; Mr e Mme Martin Givelly; e Mlle Favrichon, o grande nome do grupo, anunciada como a *ex-jeune première* dos teatros de Marseille e Lion.

Ao todo desembarcaram 22 artistas, dos quais 11 eram mulheres. Alguns vieram acompanhados da família, outros eram casados com artistas da mesma trupe. Junto ainda desembarcaram alguns técnicos de teatro, que auxiliavam na estruturação dos espetáculos.

Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte. São Paulo: Edusp, 2004; KIEFFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento – MEC-INL, 1976; SCHUWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2008; SCHUWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, entre outros.

⁸²BUDASZ, Rogério. *Op.cit.*

⁸³ A Corporação dos músicos do Rio de Janeiro apresentou um projeto para a criação do Conservatório Nacional, em 13 de agosto de 1838, mas a instituição só se tornou oficial em 21 de janeiro de 1847, pelo decreto n. 492 (52). Apesar da oficialização só ter ocorrido em 1847, este órgão já exercia o ofício a que se propunha desde o início da década de 1840. Questões referentes ao Conservatório Nacional e sua atuação frente aos teatros do Rio de Janeiro serão abordadas mais profundamente nos capítulos que seguem.

⁸⁴ Foi impossível, para esta pesquisa, encontrar a documentação de saída desses artistas da França e de entrada no Brasil. As informações sobre a atuação de cada um na Europa também são poucas, estas contam mais com informações fornecidas pelos artistas a jornalistas brasileiros que por documentação francesa.

Uma vez no Rio de Janeiro, eles se instalaram no Teatro de São Januário, única opção possível, visto que o Teatro São Pedro de Alcântara já estava ocupado pela Companhia Dramática Portuguesa e o Teatro São Francisco, ao lado, era pequeno e insalubre.

Logo que chegou, M. Gervaise buscou o auxílio financeiro do Governo brasileiro com o pedido de concessão de loterias para manter o seu espetáculo, a qual só foi autorizada um ano depois. Enquanto cavava possibilidades de sobrevivência, a então nomeada Companhia Dramática Francesa estreou no dia 24 de junho de 1840, com a apresentação de *Le Mariage de Raison*, vaudeville em 2 atos, e *L'Artiste*, vaudeville em 1 ato. O espetáculo foi realizado em benefício à Sociedade Francesa de Beneficência. Mesmo com a demora do Governo em dar a resposta sobre o pedido de auxílio à Companhia de Gervaise, os artistas recém-chegados contaram com o apoio, além da Sociedade Francesa de Beneficência, de outras instituições dirigidas por franceses, como o próprio *Jornal do Comércio*, fundado por Pierre Plancher.

Os textos publicados no periódico de Plancher sobre a nova companhia francesa ressaltam a expectativa dos colunistas de que houvesse uma melhoria da qualidade dos espetáculos e da diversificação do que vinha sendo colocado em cena no Rio de Janeiro. A Companhia Dramática Francesa, formada por comediantes⁸⁵ já atuantes em teatros do seu país, passou a ser a esperança para a reestruturação dos divertimentos oferecidos na cidade e, de certa forma, para uma maior aproximação das práticas culturais existentes nos grandes centros europeus.

O teatro de São Januário, disponibilizado para a Companhia Francesa, possuía o espaço físico um pouco melhor do que o teatro São Francisco, entretanto, sua localização era o ponto negativo. Ele ficava na Rua do Cotovelo⁸⁶, entre a praia de Dom Manuel e a Rua Dom Manuel, um pouco distante do eixo mais elitizado que se formava nos arredores do Teatro São Pedro de Alcântara.

Apesar dos contratemplos iniciais, M. Gervaise deu início, a todo vapor, aos trabalhos da Companhia, com espetáculos fixados para serem realizados todas as quartas feiras e sábados, oferecendo assinaturas de temporadas inteiras ou entradas avulsas. Os dias das apresentações eram seguidos à risca, toda quarta e sábado era certo que se encontraria divertimento junto aos comediantes franceses, salvo raros cancelamentos entre os anos de 1840 à 1846. Os *rélache* (suspensão do espetáculo) ocorreram poucas vezes, normalmente em vésperas de estreia de peças mais complexas.

Com o aumento do reconhecimento e do interesse por parte do público, o Teatro Francês viu a necessidade de aumentar o elenco e passou a receber outros artistas franceses. São frequentes os anúncios de estreias de artistas, como em 28 de junho de 1840, dia que se apresentou Mlle Rose Vaucelin. Em 21 de setembro do mesmo ano, começa a fazer parte do grupo Mlle Caroline Deblieux e dia 24, Mr Armand. Dia 05 de outubro, é anunciada a estreia de Mr Guênee nos papéis cômicos. Em 9 de junho de 1842, se apresenta pela primeira vez Mr Hevelin, contratado para os papéis de segundo e terceiro personagens apaixonados (*amoureux*) e também é o início de Mlle Laporte, contratada para ocupar pequenos papéis. Em 13 de junho é a estreia de Mlle Mélanie Joubert, contratada para realizar o papel de *Dejazet* e de jovens apaixonadas. Em

⁸⁵ A palavra “Comico” como utilizado no texto, tem o sentido de artista. O verbete “comico” do *Diccionario da Lingua brasileira* (1832), de Luiz Maria da Silva Pinto, classifica o substantivo como “o que se apresenta no Theatro”.

⁸⁶ Posteriormente a Rua do Cotovelo passou a se chamar Beco do Cayru e depois Rua Vieira Fazenda. Estas ruas desapareceram com a urbanização do Castelo e o local onde existiu o teatro, segundo Brasil Gerson, é hoje ocupado pelo Palácio da Justiça.

17 de junho, estreia Mr Eugène Dufour, contratado para os *jeunes-premiers* e os *premiers rôles jeunes*. No dia 29 do mesmo mês estreia Mme Codérat. Em 4 de outubro, é a primeira apresentação de Mme Dermortain. Em 29 do mesmo mês, é a vez de Mlle Nongareth, que passa a ocupar o posto de grande dama do teatro por ser ex-artista do *Théâtre du Gymnase Dramatique*, de Paris.

A Companhia Dramática Francesa trouxe uma nova realidade para os divertimentos noturnos do Rio de Janeiro. Em cada um de seus dois espetáculos semanais eram apresentadas, em média, três peças, das quais pelo menos uma era inédita. Nesse ritmo, de 1840 à 1845, o teatro francês representou 435 títulos diferentes de um total de 755 peças postas em cena, enquanto o Teatro São Pedro de Alcântara lutava com seus vários meses sequenciais encenando uma só obra e com as instabilidade de suas companhias.

O fluxo de peças inéditas apresentadas pelo teatro francês respondia à situação da Companhia e do público. De forma mais específica, nos anos que se seguiram à sua presença em solo fluminense os números entre apresentações, estreias e anúncios, foram:

Tabela I: Obras representadas pelo Teatro Francês (Companhia Dramática e Companhia Lírica), no Rio de Janeiro.

Anos	Total de Representações	Total de Estreias	Total de Anúncios
1840	82	58	40
1841	206	127	95
1842	128	87	72
1843	160	87	81
1844	134	46	101
1845	45	30	22
1846	54	21	42
1847	123	22	78
1848	08	06	05

Apesar da diversidade e da dinâmica imposta pela Companhia, uma mescla de problemas internos e jogos políticos fez com que ela se desestruturasse em meados de 1845. Em sua defesa estavam os colunistas do *Jornal do Comércio*, que como em um texto publicado em 16 de março de 1844, diziam: “a Companhia continua a trabalhar, e a maravilhar a esses poucos que, apreciadores do bom, frequentam o Teatro de S. Januário”.

A primeira grande crise enfrentada pela Companhia Dramática Francesa foi, em meados de outubro de 1842, com a saída de M. Gervaise da direção, assumindo M. Fortuné Ségond. A falta de experiência de Ségond somado à pressão exercida pelas companhias do Teatro São Pedro de Alcântara firmou um período de altas e baixas para o Teatro Francês

Impulsionados pelos impasses existentes dentro do grupo, em 1844, o casal Dermortain decide realizar seus próprios espetáculos no teatro São Francisco. Para isso, eles engajaram vários artistas da Companhia Dramática Francesa. O repertório apresentado era o mesmo do teatro São

Januário, disputando o mesmo público e intensificando a desestruturação que vivenciava a Companhia Francesa.

No mesmo ano, o grupo de Ségond ganha um importante auxílio para atrair o público, a Companhia Ravel⁸⁷. Os novos artistas apresentavam números de divertimento semelhantes aos encontrados nos espetáculos das feiras francesas e em alguns teatros secundários dessa capital, com equilibristas, mágicos, trapezistas, dançarinos de corda. Ségond cede grande parte das suas noites de representações para a nova companhia, deixando o final do espetáculo por conta dos vaudevilles representados por seus comediantes.

Em 1846, as dificuldades se agravaram com a disputa imposta por parte dos diretores do teatro São Pedro de Alcântara pelo aluguel do teatro São Januário. Esta disputa elevou o valor da sala, impossibilitando a permanência da Companhia Dramática Francesa. Mesmo com dificuldades, os espetáculos do Teatro Francês se estenderam até agosto de 1846, mantendo a prática de pôr em cena peças inéditas.

O fim das apresentações da Companhia Dramática Francesa é fruto da sua dissociação e não de sua extinção. Os comicos apenas se desagregaram da companhia, mas continuaram em atividade na corte, salvo aqueles que já haviam retornado à França, principalmente por motivo de doença.

Menos de um mês após o anúncio da última representação da Companhia Dramática, um outro grupo de artistas franceses alugaram o teatro São Januário para suas representações. Subia à cena a *Compagnie Lyrique Française*⁸⁸ sob a direção de M. Levasseur. Seu primeiro espetáculo foi realizado na noite de 23 de setembro de 1846, com a apresentação de *Le pré-aux-clerics*, *opéra-comique* em 3 atos, de Hérold.

Além de M. Levasseur, os jornais⁸⁹ também citavam como parte da trupe M. Mullot, M. Guillemet, M. Frédéric, M. Georges, M. Formose, M. Jules, M. Pousseur et Mme Mège, Mme Bougnot, Mme Simon-Jennevil, Mme Pousseur, Mme Geneuil, Mme Levasseur, Mme Aubrée e Mlle Duval.

Josephine-Artémise Duval era o nome mais aclamado entre os integrantes da Companhia. Ela foi apresentada pelos jornais fluminenses como importante artista do *Théâtre de l'Opéra-Comique*, um dos principais teatros de Paris. Como era o objetivo, esta notícia chamou a atenção do público que encheu a sala de espetáculo para ver o desempenho da jovem francesa e se deparou com um estilo singular de teatro lírico, reivindicado pelos franceses como produto genuíno do país.

Após findar o contrato da Companhia com o teatro São Januário, já acordado com João Caetano, conhecido artista fluminense, em dezembro de 1846, eles se transferiram para o teatro São Francisco, pequena sala há pouco reformada, muito melhor localizada em comparação ao teatro São Januário, pois ficava ao lado do teatro São Pedro de Alcântara, próxima aos principais acontecimentos sociais da corte. No decorrer de quase dois anos, os artistas colocaram em cena peças do gênero *opéra-comique*, representando as obras na íntegra e mantendo a frequência de apresentações bastante comum aos teatros franceses, principalmente ao teatro *Opéra-Comique*, em Paris, que promovia réцитas todos os dias da semana. Por inúmeros motivos, a Companhia resistiu apenas até 22 de janeiro de 1848. Com o fim da *Compagnie Lyrique* vários de seus

⁸⁷ A Companhia Ravel dá início a suas representações na Sala São Januário no dia 9 de junho de 1844. Cf: Tabela de óperas.

⁸⁸ Não há informações à respeito da orquestra que acompanhava a Companhia, somente sobre os cantores.

⁸⁹ Estes nomes foram retirados dos anúncios e críticas publicadas no *Jornal do Comércio e Diário do Rio de Janeiro*.

artistas ainda permaneceram no Rio de Janeiro se apresentando em concertos ou mesmo em espetáculos do teatro São Pedro de Alcântara. Mlle Duval permaneceu no país durante algum tempo se apresentando nas mais diversas ocasiões, até partir rumo à Inglaterra, onde se consagrou como professora de canto⁹⁰.

A *Compagnie Dramatique* e a *Compagnie Lyrique* foram os primeiros grupos de artistas teatrais franceses que vieram para o Brasil de forma organizada, estruturaram e apresentaram um espetáculo mais sistemático, aos moldes dos que aconteciam em Paris. A chegada dos dois grupos de artistas não só ofereceu a oportunidade à jovem corte brasileira de conhecer uma gama maior de obras líricas e dramáticas, de tradição francesa, como também impôs um novo olhar sobre a produção teatral do Rio de Janeiro e uma outra dinâmica ao oferecimento de divertimentos pelas salas de espetáculo da corte.

Observar a trajetória das duas companhias é entender um pouco mais as questões sociais e culturais que envolviam a produção teatral no país. O desmembrar das experiências vividas por esses artistas franceses promove questionamentos a respeito de assuntos diversos, tanto de cunho político e moral, como sobre a censura, os privilégios à companhia de um teatro em detrimento da outra, as normas e regras referentes aos teatros e aos artistas, as diversas formas de leitura de uma peça; ou de cunho artístico, como a adaptação das peças às novas salas e ao novo público, a reprodução de práticas originárias na França. De maneira geral, circunscreve a ânsia de uma geração em se inteirar dos movimentos e discussões correntes na matriz da sociedade ocidental, a Europa, preocupação que já colocava o público fluminense frente às problemáticas de seu tempo.

A experiência dessas duas companhias francesas se torna mais contundente se observarmos que somente alguns anos mais tarde, em 1855, o teatro francês retoma com grande força sua atuação na cidade do Rio de Janeiro, com a fundação do teatro *Gymnasio Dramático* (*sic*), cuja estrutura reproduzia a do teatro *Gymnasio Dramatique*⁹¹, de Paris.

A permanência das companhias francesas durante a década de 1840, no Rio de Janeiro, está relacionada ao período vivido por seus habitantes, com a busca pelas práticas de civilidade, cujo modelo era a cultura francesa. Por outro lado, há uma dificuldade em assimilar essa cultura quando colocada em prática pelo grupo de comediantes franceses. Mas, o deslocamento desses artistas e o novo ritmo que impuseram aos entretenimentos fluminenses foram uma das vertentes motivadora de novos olhares acerca da idealização de uma arte nacional.

1.1 RIO DE JANEIRO, A CIDADE E SEUS ESPETÁCULOS

Se fosse o caso, aqui, de uma genealogia do teatro de ópera no Rio de Janeiro seria necessário voltar ao século XVIII para observar as tentativas de implantar um teatro na colônia, ou ainda de fomentar práticas de sociabilidade características da corte portuguesa, ampliando o eixo de relações mantido com as práticas musicais proporcionadas pelas instituições religiosas. Entretanto, desde a leva de aberturas de casas de óperas pelas principais cidades da colônia – Salvador e Rio de Janeiro (1760), Vila Rica (1769), Belém (1775)⁹² – seus usos estavam submetidos ao estreito controle do poder vigente, o bispo ou o governador do Estado. O alvará de

⁹⁰ Archives Nationales AJ³⁷ 352.

⁹¹ Ver: SOUZA, Silvia, *op. cit.*

⁹² MAMMÌ, Lorenzo. “Teatro em música no Brasil monárquico”. In: JANCSÓ, Instván; KANTOR, Iris (org). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol. 1, São Paulo: Hucitec, 2001, p. 40.

17 de julho de 1771 autentica a função política das salas de espetáculo na colônia, argumentando que o estabelecimento dos teatros públicos devia ser bem regulado, “pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto ser a escola, onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários”⁹³.

A argumentação era de que a presença do teatro servia como regulador das práticas de civilidade tidas como necessárias e que deveriam ser implantadas na colônia, visto o seu cotidiano de hábitos mais ligados à lida com a terra e à natureza pouco violada, escravos e índios, que aos usos e costumes das cortes e centros urbanos Europeus. A abertura de salas de espetáculo e a representação de óperas, mesmo que realizadas conforme as possibilidades de cada local, podem ser consideradas como uma tentativa, que precede a vinda da corte portuguesa para o Brasil, de normatizar dos costumes com base em um modelo de moral e de comportamento classificados como civilizados. A ópera, durante os séculos XVIII e XIX, é tida como alegoria das relações sociais idealizadas, por ser vista como a obra musical mais prezada na escala de valores da sociedade de corte⁹⁴.

Mas, é com a adequação do Rio de Janeiro à sede da corte portuguesa que se faz iminente não só a edificação, mas a estruturação de um teatro que funcionaria como regulador dos comportamentos por meio da disseminação do conhecimento e de normas de conduta referentes à vida cortesã. O teatro passa a representar um papel fundamental na vida fluminense após a instalação da corte, como centro de todas as manifestações políticas e sociais⁹⁵.

A predileção dos Bragança pela música era antiga⁹⁶. Não era de se admirar que junto com a corte viessem, também, artistas europeus em número suficiente para colocar em cena algumas peças. Mas, a chegada de D. João marca o início do fluxo constante desses artistas. As modificações e investimentos urbanos realizados após a chegada da corte, como a reestruturação do teatro, a vinda de artistas europeus, a presença da família real nas noites de apresentações, transformaram profundamente os espetáculos fluminenses que, se ainda não eram como os europeus, também não se assemelhavam mais com os do tempo da colônia.

Mesmo que com a concorrência dos artistas europeus, o teatro não conseguiu a excelência da metrópole ou das grandes cidades da Europa, ele se tornou o palco da vida política joanina, funcionando como um termômetro da popularidade do governo, pelo menos entre as classes superiores. O palco está próximo ou é a própria continuação do paço, da capela, do trono, um espaço de reforço e continuação dos discursos políticos, sejam eles esboçados pela presença da corte no teatro, pela representação de seu domínio em festejos ou pelas narrativas das peças apresentadas⁹⁷.

Com a partida de Dom João e a abdicação de Dom Pedro I, o principal teatro da corte, agora Teatro de São Pedro de Alcântara, continua no centro dos jogos políticos, com papel fundamental na representação do governo perante o povo.

O início da Regência foi marcado pela mudança do nome do teatro, em 1831, para Teatro Constitucional Fluminense, onde foi comemorada, no dia 3 de maio do mesmo ano, a abertura das Câmaras Legislativas com a representação do drama *O dia de júbilo para os amantes da*

⁹³ *Apud: idem ibidem.*

⁹⁴ Ver: ELIAS, Norbert, *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, J. Zahar Editora, 1995. p.36.

⁹⁵ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

⁹⁶ *Idem*, p. 94.

⁹⁷ *Idem*, p. 109.

liberdade, do dramaturgo português José Joaquim de Barros. A peça, cujo título já anunciava os ânimos incitados do público, foi precedida do *Hino ao Grande e Heroico de 7 de abril de 1831*, musicado por Francisco Manoel da Silva e com letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva:

Os bronzes da tirania
Já no Brasil não rouquejam;
Os monstros que o escravizavam,
Já entre nós não vicejam
(...)
Homens bárbaros gerados
De sangue judaico e mouro,
Desenganai-vos: a Pátria
Já não é vosso tesouro.
Uma prudente regência
Um monarca brasileiro
Prometem-nos venturoso
O porvir mais lisonjeiro⁹⁸

Não só o governo tinha o teatro como eixo representativo de seus interesses, o espaço também era apropriado com função semelhante pela plateia. É comum relatos de motins na sala de espetáculo, como o descrito por Carl Seidler, em 1831. O autor narra que testemunhou o alvoroço iniciado quando um espectador gritou por várias vezes “Viva à República!”. Em resposta outros gritaram “Viva Dom Pedro II” e, de repente, caiu o pano, os bicos de gás se apagaram, “punhais relampejavam mais do que baionetas”, e o tumulto foi estabelecido. Na primeira fila um juiz de paz reclamou silêncio e o mesmo jovem que primeiro deu viva à república exibiu de “suspensórios arriados e indecentemente”, aquilo que Seidler diz não poder comentar, seguido de um breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e ordenou ao oficial da guarda que imediatamente mandasse carregar as armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não escapasse nenhum desordeiro. Mas, no momento em que apareceram às portas os soldados de baionetas na mão, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da plateia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como “maré tempestuosa”. Resultado: três mortes e vários feridos⁹⁹. Este episódio foi o ápice para que se determinasse o fechamento do teatro durante dois meses.

Essas manifestações efervescentes representavam o posicionamento, ideias, críticas do público dentro de um espaço considerado fundamental ao poder vigente para a sustentação e difusão de seus discursos políticos, evidenciando o desequilíbrio de interesses, mas também, a familiarização do público com o espaço e a consciência de que ele pertencia à espera política.

O teatro como cenário do político e os movimentos abruptos de discordância ou posicionamentos diversos por parte dos espectadores não eram realidade apenas de um país que vivia um “processo civilizador”. Desde a popularização das salas de espetáculo, durante o século XVIII, estes espaços passaram a ser termômetro da opinião pública sobre assuntos políticos. Na França, não são raros os episódios de disputas e motins que se iniciaram dentro de salas de

⁹⁸ *Apud*. SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2002, p. 32.

⁹⁹ SEIDLER. CARL. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins, s.d., p. 47.

espetáculo. Para controlar os ânimos dos espectadores foram elaboradas leis que regiam tanto o funcionamento dos teatros quanto o conteúdo daquilo que eles se propunham a apresentar¹⁰⁰.

Assim como no Rio de Janeiro, Paris, na década de 1830, também encontra o teatro como centro de manifestações políticas. Henry Buguet ao se dedicar a escrever a história do teatro do Vaudeville, em *Foyers et Coulisses: Vaudeville*, afirma que o teatro da Place de la Bourse, o teatro *Nouveautés*, posteriormente Teatro do Vaudeville, foi um dos primeiros palcos da Revolução de 1830. Com o título *Rapport de Police*, Buguet narra que na ocasião a fachada desse teatro foi iluminada, na noite de terça-feira 27 de julho, pelas chamas que devoravam os pedaços de madeira trazidos pelo corpo de guarda, instalado de um dos lados da Bolsa. Depois de conquistada a vitória, os espectadores do *Nouveautés* foram celebrar, pois desde 2 de agosto os autores e atores estavam prontos a isso. Nesse dia, Charles X, ainda em Rambouillet, enviou ao Duque de Orléans a carta pela qual ele anunciava sua abdicação e a renúncia do *Delfin* à favor do Duque de Bordeaux, e o nomeava como oficial de justiça do rei, reconhecendo o jovem príncipe sob o nome de Henri V. Enquanto a carta corria para o seu destino, o teatro da Place de la Bourse pronunciava à sua maneira o famoso “*Il est trop tard*”, que deveria ser repetido dezoito anos depois, segundo o autor. Os artistas Villeneuve e Masson apresentaram algumas cenas improvisadas com o título de “*A-propos patriotique*”, que representavam o faubourg Saint-Antoine em meio às lutas de 29 de julho, com idas e vindas de combatentes, os feridos carregados por soldados que passavam ao lado do povo, etc. No meio da peça um operário de nome Gacheux, depois da invasão popular das Tuilleries, senta-se no trono, outra personagem o questiona: “*Y est-on bien?*”; Oh!, responde Gacheux, “*si tu savais comme on s’enfonce la dedans! Pour n’y pas rester, quand on y est, faut-il qu’un homme soit cornichon*”¹⁰¹.

A representação de *A-propos patriotique* no teatro *Nouveauté* foi a primeira de uma sucessão de peças colocadas em cena com a temática da Revolução de Julho. Logo em seguida, em 17 de agosto, o teatro do Vaudeville apresentou *27, 28 et 29 Juillet*, de Etienne Arago, diretor do teatro, e de Duvert. Em 25 de setembro, é a vez de Bayard apresentar sua obra sobre o movimento, *Les Manie des places*, escrita com a colaboração de Scribe. Mas, a obra que causou maior impacto sobre a temática foi *Le Procès d’un Maréchal de France*, representada no teatro *Nouveautés*, anunciada para 22 de outubro de 1831, mas vetada pelo comissariado de polícia. A proibição da peça só aguçou o interesse do público, provocando uma forte reação contra a ordem de fechamento do teatro naquela noite. Buguet descreve a cena:

Devant le théâtre, sur cette place de la Bourse, centre de la vie parisienne, la foule ne tarda pas à grossir et à se répandre en discours animés. Toutefois, des officieux-agents ou échos-involontaires de la police assignèrent pour motif à l’interdit une démarche faite auprès du gouvernement par la famille du maréchal Ney, afin que des souvenirs cruels ne fussent pas portés sur le théâtre (...) M. Lanblouis, persévérant dans sa résistance, afficha de nouveau la pièce pour le lendemain dimanche. A quatre heures, quand la foule se pressait déjà devant les bureaux, un commissaire de police, celui de la veille, se présenta, réitérant la défense déjà faite. Cette fois, il était accompagné de deux pelotons de garde municipale, l’un d’infanterie, l’autre de cavalerie. Ils furent placés devant l’entrée, que le public, s’animant de plus en plus, menaçait sérieusement de forcer. Devant ce déploiement armé et pour prévenir une véritable émeute avec

¹⁰⁰ Questões que abrangem a legislação teatral francesa e a maneira como o teatro se enquadrava na sociedade do século XVIII e XIX, serão melhor desenvolvidas no Capítulo II desta tese.

¹⁰¹ BUGUET, Henry. *Foyers et Coulisses: Vaudeville*. Paris : Tresse & Stock, 1874, p. 128-129.

ses fâcheuses conséquences, le directeur, tout en renouvelant sa propre protestation fondée sur la Charte de 1830, consentit enfin à ne pas jouer le *Procès d'un maréchal de France*, qui fut remplacé par un autre spectacle, dont faisait partie le *Voyage de la Liberté*, titre qui, dans la circonstance, ne manquait pas d'ironie. Mas le public n'accepta pas ce changement, et, comme il persistait, d'une voix de plus en plus impérieuse, à réclamer l'ouvrage interdit, les portes, que l'on avait ouvertes, furent refermées, e le luminaire fut éteint. Néanmoins, la foule ne se dispersa pas et pendant toute la soirée une vive agitation régna aux alentours.¹⁰²

Não é raro este tipo de narrativa que coloca os teatros franceses, em especial os secundários, como protagonistas de manifestações políticas. Considerando o lugar social ocupado pelo teatro na vida das cidades, local onde se vê e se é visto, de exposição de opinião e posições partidárias¹⁰³.

Provavelmente, mesmo com o preconceito que cercava as narrativas sobre o Brasil feitas pelos viajantes, Seidler não descreveu o espanto ou a reprovação de um “civilizado” europeu ao comportamento do público fluminense no episódio do tumulto que levou ao fechamento do teatro São Pedro de Alcântara, em 1831, sendo que a presença de manifestações políticas nos teatros era corrente em Paris e também em Londres.

Ter o teatro como veículo de diálogos políticos era preocupante tanto na Europa quanto no Brasil, por esse motivo ele se tornou alvo de proibições e censura que funcionavam como controle do potencial de difusão das opiniões discordantes daquelas do poder vigente.

Consciente do lugar que o teatro começava a conquistar no Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 1831, o governo baixou um decreto determinando que

(...) ninguém dentro do theatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos actores, os de – bravo, *caput* ou fora – , e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranquilidade do espectáculo os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar esse carácter.¹⁰⁴

No Rio de Janeiro, a estreita relação do poder político com o teatro é marcada pela troca de benefícios, como a concessão de loterias e subvenções, desde o início do século XIX, e a tentativa de regulamentação de suas atividades.

Nos teatros franceses, as políticas públicas de cerceamento de suas atividades já eram praticadas desde o século anterior. Elas não funcionavam apenas como controladoras da plateia e de seu potencial reivindicador, mas também como forma de regimentar o espetáculo em si, delegando as características das obras que poderiam ser apresentadas em determinada sala de espetáculo. O gênero do repertório era fixado por lei aos teatros e os direitos a eles concedidos foram por várias vezes revogados¹⁰⁵.

¹⁰² *Idem*, p. 136-37.

¹⁰³ Sobre o papel dos teatros na Europa do século XVIII e XIX ver: SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

¹⁰⁴ Decreto nº 400. *Coleção das leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831.

¹⁰⁵ A questão envolvendo os gêneros teatrais franceses, a relação destes com as leis regulamentadoras dos espetáculos, será abordada no Capítulo II desta tese.

No Brasil, o remanejamento das práticas sociais do Rio de Janeiro depois da chegada da corte portuguesa reposicionou o teatro no cotidiano dos fluminenses. A utilização desse espaço como palco para os jogos políticos do Império desde Dom João VI, somado à simbologia que classificava o hábito de frequentar espetáculos teatrais como “civilizado”, criou uma nova relação entre o espectador e a sala de espetáculo, familiarizando-os. A popularização deste meio e sua apropriação, à medida que abria espaço para a expressão da opinião pública, fez surgir, para o poder vigente, a necessidade de regulamentar seus usos, por meio de um aparato legal cujo traço distintivo era uma política que tinha em vista o controle sobre as manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que, cada vez mais, eram delegadas à polícia prerrogativas de fazer-se respeitada.

Ao contrário da preocupação francesa em relação ao teatro, que passava pelo controle comportamental dos espectadores e se estendia ao formato das obras compostas e representadas em cada teatro, no Brasil o enfoque eram os usos do espaço, direcionado pela visão de que o teatro era a “escola de moral”, que deveria “instruir divertindo”, como afirma o autor anônimo de um artigo publicado no jornal *O Par de tetas*, em 1833.

As colocações desse autor acusam exatamente a falta de estrutura para que o teatro da corte cumprisse o objetivo de instruir e ensinar moral. Acusa o teatro de São Pedro de Alcântara, descrito por ele como “o único recreio de uma corte civilizada”, de se encontrar em um nível de degradação e indignidade, por oferecer “dramas vazios do útil e carregados de monstruosidades” e representados por artistas mal preparados, cuja “falta de estudo lhes vedam o conhecimento daquilo que repetem”.¹⁰⁶

Ainda no ano de 1833, Francisco Manoel da Silva fundou a Sociedade Beneficente Musical¹⁰⁷, também conhecida como Corporação dos Músicos, para regulamentar a produção musical na corte. O posicionamento do governo em relação às artes enfatizava a importância da mesma para o desenvolvimento de um povo. A fala de Felix Emilio Taunay, então Ministro do Império, publicado no *Jornal do Comércio*, do dia 24 de dezembro de 1833, com o título de “Academia das Belas Artes desta Corte”, ressalta os pontos principais recorrentes nos discursos sobre o tema. Taunay inicia dizendo que as artes imitativas são inerentes à propensão natural do coração humano, além disso, elas são as “flores da civilização”, pois elas desenvolvem o gosto puro do belo físico tão simpático ao belo moral, enobrecendo a natureza humana, imprimindo a imagem da virtude da inteligência. Depois de enfatizar a importância da arte, ele, tomado pelo cargo do qual proferia o discurso, sublinha que “pertence ao Governo Liberal e Ilustrado, que nos rege, promover esta benfazeja influência das Artes, promovendo a sua cultura, não só com proporcionar aos alunos meios de estudo, (...) porém, oferecendo-lhes ao longe as perspectivas de necessárias aplicações dos talentos adquiridos, servindo-se para usos de utilidade pública, das faculdades exercidas na contemplação das teorias”.¹⁰⁸ Este discurso, apesar de proferido para a Academia de Belas Artes, é representativo dos elementos utilizados para classificar a importância do teatro e da música.

Apesar do florescimento dos discursos de apoio às artes, o repertório do teatro São Pedro de Alcântara viu suspensa as apresentações de óperas entre os anos de 1832 e 1844. Na verdade,

¹⁰⁶ *O Par de Tetas*, Typ. de Gueffier, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1833.

¹⁰⁷ Conservatório Musical só foi oficialmente criado pelo decreto número 496¹⁰⁷, em 21 de janeiro de 1847. A Corporação dos Músicos (Sociedade de Música), existente desde 1834 por força do compositor Francisco Manoel da Silva, apresentou ao governo a ideia de um Conservatório Musical, tendo sua primeira aula acontecido em 13 de agosto de 1838¹⁰⁷, estava criada uma instituição que daria suporte efetivo para a vida musical da corte.

¹⁰⁸ *Jornal do Comércio*, 24 de dezembro de 1833.

o principal teatro da corte nunca teve uma temporada de ópera frutífera e organizada. As obras ficavam ao encargo de artistas itinerantes, ou então de alguns poucos artistas estrangeiros, sendo o elenco completado com quem havia disponível na cidade. O resultado da falta de estrutura, como um centro de formação de músicos, era a pouca frequência das apresentações, a baixa variedade de peças oferecidas ao público e de qualidade dos espetáculos. A prática mais comum era por em cena apenas parte das óperas, como as árias mais conhecidas, que já tinham sido interpretadas muitas vezes pelos artistas.

Com o levantamento feito pelo pesquisador Paulo Kühl¹⁰⁹ sobre as apresentações de ópera na corte, de 1808 à 1827, é possível perceber a inconstância própria de um universo teatral em estruturação.

Em 1808, o teatro conhecido como Casa da Ópera, apresentou *L'Italiana in Londra*, de D. Cimarosa e libreto de G. Petroselli; e *Pietà d'Amore* de G. Millico e libreto de A. Lucchesi. No entanto, nada garante a forma como as duas obras foram representadas, se foram feitas apenas alguns números musicais, o que é pouco provável é que elas tenham sido representadas na íntegra. Em 1809, a mesma sala de espetáculo passa a ser chamada de Teatro Régio, no qual reinam as obras de José Maurício N. Garcia, com três títulos apresentados, e de Marcos Portugal, com quatro obras colocadas em cena. No total, entre os anos de 1809 à 1812, apenas nove obras aparecem como tendo sido apresentadas.

O Teatro Régio passa a se denominar Teatro São João em 1813, período em que alguns poucos autores somam-se à Marcos Portugal e José Maurício, como Puccita, F. Paër e, em 1819, G. Rossini, com *Tancredi*. Neste intervalo de seis anos apenas doze obras foram anunciadas para apresentação, entre elas uma foi apresentada no Teatro do Rocio e duas na Quinta da Boa Vista.

De 1819 até o incêndio do Teatro São João, em 1824, seu palco foi tomado pelas obras de G. Rossini. As representações variavam entre *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Italiana in Argeri*, *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*. Um total de 55 anúncios de espetáculo, dos quais 27 são compostos das peças de Rossini citadas acima¹¹⁰.

Alguns meses após o incêndio o teatro é reaberto com o nome de Teatro São Pedro de Alcântara. O repertório continua sendo composto majoritariamente das obras de Rossini *L'infanno felice*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira (1º Ato)*, *Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia* e *Italiana in Argeri*. Alguns outros autores aparecem esporadicamente, como V. Puccita e P. Generali, mas sem muita expressividade. De fato, as produções operísticas disponíveis no principal teatro da corte, o São Pedro, estavam longe do que se esperava para sua posição de teatro real e este desacordo era o ponto chave das críticas publicadas nos jornais.

Pode-se dizer que é um pouco ultrapassado, ou mesmo infundado, afirmar que os críticos idealizavam as práticas teatrais europeias, com base em relatos e não na vivência dessa realidade. Entre os anos de 1830 e 1840, os folhetins dramáticos se tornaram os principais veículos de informação e crítica ao teatro da corte. Eles eram um tipo de revisão semanal dos espetáculos teatrais publicados nas primeiras páginas dos jornais, nos quais se apresentavam um resumo do enredo da peça e considerações a respeito do desempenho dos atores e dos demais responsáveis pelo espetáculo, incluindo a orquestra e o coro, assim como o cenário e as vestimentas¹¹¹. A grande maioria dos textos não partiam de idealizações, mas sim de informações precisas feitas

¹⁰⁹ KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil – século XIX (Rio de Janeiro)*. CEPAB – IA – Unicamp. Setembro 2003.

¹¹⁰ Para a análise correta dos dados é necessário observar que entre os 55 anúncios 16 não há informação sobre a obra ou o autor.

¹¹¹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

com base no cotidiano do teatro fluminense. As referências às obras eram dadas com segurança e a relação delas com o seu meio literário demonstrava conhecimento sobre o universo europeu. Um exemplo é o texto publicado no *Jornal do Comércio*, de 01 de março de 1840. Nele, o autor se propõe a falar sobre a peça *O Gaiato de Lisboa* e inicia sua análise com uma crítica à organização da companhia que dirigia o teatro, dizendo que

(...) o theatro (...) he teimosinho em injuriar a intelligência pública (...) estrondosamente foi annunciado que o dos domingos e quintas feiras ou dias santos terão os amadores do theatro divertimento para passar a noite: esta promessa foi ultimamente violada. Quinta feira 26 (...) o theatro estava fechado (...) com a falta perdeu o theatro (...) pode ser calculado em hum conto de réis. Estará tão rica a empreza que deva desprezar e contribuir para arrefecer o entusiasmo público?¹¹²

Mas, ao descrever a obra, o autor anônimo do folhetim aponta, com precisão, a matriz pela qual a obra foi elaborada. “O Gaiato de Lisboa he huma imitação, ou antes traducção do Gamin de Paris, de Bayard e Vanderburch, accomodada aos usos e costumes de Portugal. Isto he, em vez de Sena figura o Tejo, em vez dos nomes das ruas e praças de Paris, figurão os das ruas e praças de Lisboa”, afirma o folhetinista.

A peça *Le Gamin de Paris*, da qual o autor da crítica afirma ter sido a base para *O Gaiato de Lisboa*, é uma *comédie-vaudeville* em dois atos, escrita por Jean-François Bayard (1796-1853) e Louis-Émile Vanderburch (1794-1862), representado pela primeira vez em Paris, no *Théâtre du Gymnase Dramatique*, em 30 de janeiro de 1836¹¹³.

Apenas quatro anos separam a estreia de *Le Gamin de Paris*, em Paris, e a apresentação de sua versão aportuguesada como drama no teatro do Rio de Janeiro. A crítica citada acima diz que a peça não foi bem recebida pelo público fluminense, não por julgar o texto ruim, já que “se conseguiu excitar o riso, foi sem duvida a despeito de Bayard e Vanderburch”, mas pela falta de preparo e aptidão dos artistas. Sobre a obra ele diz que “Este enredo, se bem que hum pouco vulgar, entretecido, todavia, de episódios galantes e adequados, e realçado pela bem escoçada descripção dos caracteres das personagens, produzio hum drama, senão huma obra prima no seu gênero, ao menos bem interessante para agradar a hum público illustrado”. No entanto, o folhetinista adverte que a obra não se faz sozinha, necessita da boa atuação do ator, “entregai os primores dos teatros clássico e romântico a péssimos cômicos, e nós desconhecereis a obra do gênio”, e é exatamente este ponto que ele julga ter sofrido a obra.

Os actores não sabião os papeis, e a representação, principalmente no primeiro acto, tocou a meta da monotonia. O character mais difficil do drama, o do Gaiato, foi confiado á senhora Amalia, vestida de homem. Era necessário que esse papel fosse desmpenhado por huma criança ... mas a Sra Amalia, talvez por não saber o papel, não imitou a desenvoltura dos gestos de hum capadócio.¹¹⁴

¹¹² A ortografia da língua portuguesa foi atualizada em todas as citações dos jornais do século XIX. “Folhetim”, *Jornal do Comércio*, 01 março 1840.

¹¹³ Mais informações sobre a obra *Le Gamin de Paris* no Catalogo de obras francesas apresentadas pela Companhia Dramática Francesa e Companhia Lírica Francesa, nos teatros do Rio de Janeiro, entre os anos de 1840 e 1848. Anexo II da presente tese.

¹¹⁴ “Folhetim”, *Jornal do Comércio*, 01 março 1840.

A forma como os atores conduziam o espetáculo, sem decorar os papéis, necessitando do auxílio do ponto com frequência, a falta de desenvoltura nas representações, juntamente com a prática de realizar apresentações esporádicas, sem uma frequência estabelecida e com repertórios incansavelmente repetidos, eram reclamações que estavam sempre presentes nas críticas dos periódicos. Entretanto, ao contrário do que é possível imaginar ao se deparar com as colocações de um habitante do Rio de Janeiro, tão diferente e distante dos teatros de Paris, suas observações têm bases sólidas fundadas no conhecimento do repertório atual apresentado nos teatros franceses, como nas considerações sobre o *Gaiato de Lisboa*, em que o crítico reconhece a obra original, cita seus autores, suas características e julga o desempenho dos atores brasileiros partindo da potencialidade do texto, não explorada pela falta de preparo do elenco do teatro São Pedro de Alcântara.

No ano de 1840, o Rio de Janeiro já contava com uma crítica teatral bem estruturada e frequentemente publicada nos jornais da corte; tinha o teatro São Pedro de Alcântara como representativo das intenções políticas e como principal divertimento, pelo menos para aqueles que almejavam vivenciar as práticas civilizadas da sociedade; via-se estruturar instituições como o Conservatório Musical, onde o discurso do potencial educativo e moralizador das artes poderia se materializar por meio do cerceamento da liberdade dos espetáculos. Mas, ainda se questionava a qualidade da arte produzida. Estes questionamentos se tornarão mais contundente com a chegada do grupo de comediantes franceses, um grupo coeso, dispostos a oferecer o seu próprio espetáculo e não a se misturar aos artistas já atuantes no teatro São Pedro. Mesmo sediados em um teatrinho secundário, a comparação do que o grupo francês começava a oferecer com o que era produzido pela companhia do teatro principal, levou a uma profunda crise questionadora de todos os elementos formadores do espetáculo e das práticas às quais o público fluminense estava habituado.

1.2 CONSTRUÇÕES E IMAGINÁRIOS

A chegada da Companhia Dramática de M. Ernest Gervaise ao Rio de Janeiro está longe de ser o primeiro contato da corte com a arte francesa ou artistas franceses, assim como também não foi a aproximação inicial entre as terras brasileiras e os gêneros *vaudeville* e *opéra-comique*.

Mas, a proximidade do universo teatral fluminense, por meio das críticas publicadas nos jornais, com a literatura e os gêneros das obras apresentadas nos teatros franceses, vai muito além da constatação de que os literatos brasileiros conheciam aquilo que era produzido na Europa, em especial na França, caracteriza o domínio dos autores sobre os discursos da modernidade. Não só os escritos de literatos e filósofos como Rousseau, Marmontel, Voltaire, Goethe, Alexandre Dumas, e outros mais, ou a música, mesmo que fragmentada, de Meyeeber e Auber, aproximavam os fluminenses das ideias modernas, mas a própria realidade do Rio de Janeiro como corte de um Império, agora independente, se confundia com as problemáticas do período.

Nesse contexto, a presença de um grupo de comediantes franceses intencionados em representar um repertório francês específico, ressalta ainda mais o estado de contradição proporcionado pela experiência da modernidade¹¹⁵. A dicotomia que marca o Rio de Janeiro é a sensação de viver no limiar de dois mundos distintos, o de um lugar que não é nem totalmente colônia nem totalmente corte. Onde os discursos modernos se misturam à exótica paisagem

¹¹⁵ Sobre modernidade ver: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

tropical e têm como servos escravos africanos, a Companhia Dramática Francesa representava a real possibilidade de frequentar espetáculos aos moldes dos que aconteciam na capital francesa.

Que os relatos sobre a França estavam presentes no imaginário do Rio de Janeiro isto pode ser facilmente constatado com a simples leitura de algumas páginas dos jornais, onde se encontra a reprodução de romances de escritores franceses, anúncios sobre liceus franceses que enfatizam o estado de progressiva civilização em que se achava o Brasil¹¹⁶, notícias sobre a economia e a política do mesmo país. Mas, o Brasil também era encontrado na França, seja pelos imaginários sobre a terra exótica, construídos por narrativas de viajantes e conquistadores, ou pelos escritos de franceses que estiveram em terras brasileiras, como os componentes da “Missão” de Lebreton, ou mesmo pela relação com brasileiros residentes na França¹¹⁷.

O século XVIII reforçou o imaginário sobre o Brasil, mas agora com relatos envolvidos por uma necessidade de organizar os conhecimentos, passando de memórias para narrativas descritivas que buscavam apresentar as mais detalhadas características do lugar tratado ao leitor. Embalados pela tendência dos compêndios de saberes, o Brasil aparece na obra de Antoine-François Prévost, *Histoire générale des voyages ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre*. O volume sobre a América foi publicado entre 1754 e 1759, estando o Brasil no capítulo IX do tomo XIV. O livro segue a voga do pitoresco que tomava o velho mundo, constituindo-se de uma coleção de escritos de viajantes. No entanto, a obra aborda elementos além da natureza exuberante, como o sistema de governo, e ainda lista diferentes nações indígenas, com a inclusão de mapas das províncias¹¹⁸. Ele dedica a terceira parte ao “caráter, costumes e usos dos brasileiros”, onde descreve as guerras, o canibalismo, a poligamia e a nudez, e por fim, trata da história natural do país que, para ele, “era mesmo em tudo diferentes”¹¹⁹.

Jean-François de La Harpe, conhecido autor e crítico literário, libretista de vaudevilles produzidos nas feiras de Paris, também se dedicou a escrever sobre viagens e viajantes. *Abrégé de l’histoire générale des voyages* foi editado a partir da década de 1780, aparecendo o Brasil no livro 6. O autor se limita em juntar observações alheias, transformando “em verdade” relatos individuais, enfocando as riquezas do país e as suas potencialidades infinitas, informações

¹¹⁶ “Notícias Particulares: Lyceo Francez”. *Diário do Rio de Janeiro*, 02 de janeiro de 1840.

¹¹⁷ Exemplos de textos que construíam imaginários sobre o Brasil são: os relatos sobre a França Antártica de André Thévét e Jean de Léry, desembarcados no Rio de Janeiro, em 1555; ou pela experiência da França Equatorial, fundada pelos franceses no Maranhão em 1612, empreitada relatada pelos padres Claude d’Abbeville e Arsène de Paris na *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l’Isle de Maragnan et terres circonvoisines où est traicté des singularitez admirables et des moeurs merveilleuses des Indiens habitants de ce pays*, publicado em 1614.

Memoires de M. du Gué-Trouin, publicado em 1730, narra a investida de Duguay Trouin no episódio em que dominou o Rio de Janeiro, em 1711. O livro, que obteve grande sucesso por aliar aventura e um ambiente exótico com natureza exuberante, evoca as riquezas das terras e a beleza da natureza brasileira. No entanto, o tema não era inédito, o Brasil aparecia como terra de grande beleza natural e riqueza esplendorosa em textos como o de Joannes de Laet, um historiador, teólogo e geógrafo, cujo título é *Histoire du Nouveau Monde ou Description des Indes Occidentales*, publicado em 1640; ou o de Blaise-Francois de Pagan, *Relation historique et géographique de la grande rivière des Amazones*, publicado em 1655. As narrativas das aventuras vividas em terras brasileiras continuam a aparecer durante o século XVIII, como o texto anônimo, traduzido do inglês, que recupera a viagem de George Ansons, *Voyage à la mer du Sud – Fait par quelques officiers commandants le vaisseau de Wager*, publicado em 1756, que tem como interesse central os costumes dos índios e como estes oferecem um novo tratado para a humanidade. A respeito da literatura Francesa sobre o Brasil ver: SCHUWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo : Cia das Letras, 2008.

¹¹⁸ *Idem*, p. 44.

¹¹⁹ *Apud: Idem, ibidem*.

preciosas para aqueles que buscavam novas possibilidades de vida. Estas potencialidades brasileiras ainda são ressaltadas por Louis Antoine Bougainville, em *Voyage autour du monde*, livro publicado em 1771, que descreve o país como terra coberta de ouro, diamantes e terras preciosas, enfatizando as rendas obtidas pelo monarca português. O “Eldorado Brasileiro” ainda persistia em descrições do início do século XIX.¹²⁰

Depois de aberto os portos do Brasil, graças à instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, os franceses ainda esperaram até 1815 para poderem entrar legalmente no país, data em que foi firmado um acordo de paz entre Portugal e França.

Logo em 1816, chega ao Brasil um grupo de artistas liderados por Joachim Lebreton. Que tenham vindo como missão oficial pedida pelo governo do Brasil ou como exemplo de bonapartistas constrangidos a emigrar em razão das proscricções estabelecidas entre julho de 1815 e janeiro de 1816¹²¹, este grupo viajava munido com as informações contidas nos compêndios sobre o “Novo mundo” e nos relatos dos viajantes. Joachim Lebreton era colega de Alexander von Humboldt, membro do Institute de France, que, a exemplo de Prévost e La Harpe, também membros do mundo letrado francês, contribuiu para reforçar a imagem da América. Ele percorreu toda a América Espanhola e, em 1811, teve seu livro *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne* traduzido para o francês.

Junto do grupo de Lebreton estava Jacques Arago que definiu o lugar no qual havia acabado de aportar:

Aqui está o Brasil, terra fecunda talvez das mais fecundas da Terra; nós diríamos uma natureza à parte, uma natureza privilegiada. Para se enriquecer, a cobiça precisa apenas cavoucar o solo; para viver, o homem não precisa mais do que respirar (...). Aqui nadam muitíssimos peixes nos rios, muitíssimas aves voam no ar, muitíssimas frutas pesam sobre as árvores (...)¹²².

Nas primeiras páginas de *Souvenir d'un aveugle*, Arago volta ao mesmo lugar comum classificando o Brasil como possuidor de riquezas sem paralelos, com uma natureza infinita, e clima o mais agradável, mar delicioso. Jacques Arago era um viajante e literato francês, nascido em 1790. Entre seus irmãos estavam François Jean Arago, cientista e político, que durante a Monarquia de Julho foi um dos homens importantes do partido Republicano e depois da Revolução de 1848 tornou-se ministro da guerra; e Étienne Arago, dramaturgo e político, suas principais obras são *vaudevilles* que escreveu em colaboração com autores com Charles Varin (Charles Voiron [1798-1869]), Desvergers (Armand Chapeau [1810-1867]) e Théaulon de Lambert (1787-1841), entre outros. Em 1829, Étienne Arago se torna diretor do Teatro do Vaudeville. Sua atuação política ativa se mostra, também, em suas obras teatrais, a forma de seus *vaudevilles*, assim como os temas, sempre jogam com estas questões.

Jacques Arago, o irmão explorador, depois da breve passagem pelo Rio de Janeiro, partiu a bordo do navio *l'Uranie*, com o pretexto de seguir uma missão científica acompanhando Claude-Louis de Freycinet. Com base nessa experiência ele escreve a obra *Voyage autour du monde*, de tom humorístico baseado em questões culturais e críticas políticas.

¹²⁰ Ver: *idem*, p. 45.

¹²¹ Ver: *idem*. No discurso de Félix Emilio Taunay, no Jornal do Comércio, em 24 de dezembro de 1830, faz referência à missão de Lebreton dizendo que “em 1813, a catástrofe do Império de Napoleão deu lugar a que muitos artistas procurassem terras mais sossegadas, animando-se então alguns, com o auxílio e as promessas de Encargos de Negócios do Príncipe Regente, em Paris, a passarem para o Brasil”.

¹²² *Apud*: SCHUWARCZ, Lilia Moritz. *op.cit.* ARAGO, Jacques. *Souvenir d'un aveugle*, p. 77-78.

Jacques Arago também compõe *vaudevilles*, como *Le Prix de folie*, *vaudeville* escrito em colaboração com seu irmão Étienne e apresentado em 1833; *Les Papillotes*, com M. Ancelot (1794-1854); ou *Un élève de Rome*, *comédie-vaudeville* em 1 ato, com Varin e Philippe-Auguste-Alfred Pittaud de Forges (1803-1881), em 1837.

Morreu em 27 de novembro de 1854, no Rio de Janeiro, aos 64 anos, depois de muitas viagens pelo mundo e várias peças de sua autoria representadas na Europa e mesmo nos palcos fluminenses, principalmente pela Companhia Dramática Francesa. A sua estadia no Rio de Janeiro e a ligação que ele possuía com o teatro do Vaudeville e com os outros teatros de Paris, aproxima ainda mais os relatos sobre a corte brasileira e seu cotidiano dos ouvidos dos artistas que passavam por essas salas de espetáculo.

Num movimento contrário ao de vinda do grupo de artistas franceses e de viajantes em busca das riquezas ou do exotismo da terra, jovens brasileiros, oriundos de um meio letrado do Rio de Janeiro, partiam rumo à França buscando aproximar-se de ideias “modernas”, as quais eles já haviam tomado conhecimento no Brasil.

Em Paris, também floresceu os argumentos de brasileiros à respeito dos mais variados assuntos e, envolvidos por estes diálogos, Francisco de Salles Torres Homem, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva e Manuel de Araújo Porto Alegre fundam a Revista *Nitheroy*, em 1836. *Nitheroy* era uma revista brasileira, publicada em Paris, e dedicada às ciências, letras e artes¹²³, cujo lema firmou-se em “tudo pelo Brasil e para o Brasil”. A revista funcionou como uma forma de inclusão do Brasil nas discussões e movimentos que estavam ocorrendo na França e em toda a Europa. Seria uma inclusão no movimento romântico, ou mais especificamente, no próprio discurso da modernidade se levarmos em conta as considerações de Nachman Falbel, que diz ser o Romantismo fruto das experiências da modernidade¹²⁴.

A argumentação da revista girava em torno de afirmações como “cultivar tudo que é justo, santo, belo e útil para levar a pátria ao caminho da civilização”¹²⁵, e se encarregou de difundir ideias, criar a imagem e interpretar o homem brasileiro.

Foram publicados apenas dois volumes de *Nitheroy*. Já no primeiro volume Araújo Porto Alegre dedica mais de vinte páginas à uma reflexão sobre a música¹²⁶, intitulada “Ideias sobre a música”. O texto enfatiza que “o AMOR, com letras maiúsculas, é o grande inventor da música”¹²⁷, afirmando o caráter psicológico da análise de viés romântico¹²⁸. Mas, Araújo Porto Alegre continua dizendo que a música tem uma função social, pois “é para a sociedade o que a boa distribuição de luz é para um quador, ambas dão vida e alma às coisas a que se aplicam”¹²⁹. Para uma nação, ela reveste-se de imensa importância: “afronta a pátria e seus filhos armados para tomarem vingança, pondo-lhes à testa a música, e vereis se dobrar a coragem, e cheios de heroísmo partir precipitados para os campos de guerra onde nas urnas do destino colherão a vida, ou a morte, a vitória ou a desonra”¹³⁰.

¹²³ *Nitheroy, Revista Brasiliense – Sciencias, Lettras e Artes*. Paris, Duvin et Fontaine, Libraries, 1836.

¹²⁴ FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do Romantismo”. In: GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, p. 24.

¹²⁵ *Nitheroy, Revista Brasiliense – Sciencias, Lettras e Artes, op.cit.*

¹²⁶ *Nitheroy*, vol. 1, pp. 160-183.

¹²⁷ *Idem*, p. 164.

¹²⁸ NUNES, Benito. “A visão Romântica”. In: GUINSBURG, Jacob. *Op. cit.*, p. 54.

¹²⁹ *Nitheroy, op.cit.*, p. 164.

¹³⁰ *Idem, ibidem*.

Assim como J. J. Rousseau, na “Lettre sur la musique française” (Carta sobre a música francesa¹³¹), distingue o grau de civilidade de um povo pelas características de sua música, Porto Alegre decreta que “o brasileiro é sensual e, portanto melódico”. Traçando um processo linear com a história do povo, ele afirma ainda que o “primeiro sentimento de uma geração infante é a melodia, civilizada aparece a harmonia”, por isso que a Europa tem caráter harmônico. Mas, diz ele, “o caráter da música brasileira é e será melódico, porque a língua e a origem de um povo cheio de imaginação o ordenam”.¹³²

Depois de teorizar sobre a música e sua relação com o povo brasileiro, Porto Alegre volta seus olhares para as experiências musicais já vividas em terras brasileiras e a maneira como elas foram frutíferas. Como a Capela Imperial, que no período que era Real, “se ufanava em face do mundo como um dos melhores conservatórios de música, e sem a menor dúvida, a melhor orquestra do mundo num santuário”¹³³, pois era “cheia dos melhores cantores da Itália, como Fasciotti, Tanner, Majoranni e outros”¹³⁴.

A chegada ao Brasil dos cantores europeus tem grande impacto tanto na argumentação de Porto Alegre como nas páginas dos jornais. Na chegada de Mme Barbieri a Gazeta do Brasil escreve: “Madama Barbieri é discípula do conservatório de Paris onde se ensina bem a música”¹³⁵.

Junto com a Capela Real ele ressalta, também, “um teatro de canto, e dos mais belos que se podem ver”, e que os cantores presentes nessas duas instituições “reproduziam as mais belas composições da Europa tanto no Santuário como no teatro”, e conclui dizendo que estas tão suntuosas qualidades artísticas “não podiam deixar de influenciar uma grande abalada no gosto musical”¹³⁶.

Concepções semelhantes à de Porto-Alegre sobre a música está bastante presente nos jornais da corte. No ano de 1840, elas apareciam intercaladas aos anúncios de daguerreotipo que proclamavam a certeza de que o Brasil vivenciava a modernidade. No *Variedades*, do Jornal do Comércio, publicou-se em 17 de janeiro, que finalmente havia passado o daguerreotipo para cá dos mares, e a fotografia, que até então só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria e pelos fatos que excedem quanto se tem dito pelos jornais foi apresentada com um ensaio fotográfico ocorrido na hospedaria Pharoux, “foi o abade Combes quem fez a experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da Corveta francesa *l’Orientale*, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos que se deseja conservar a imagem”¹³⁷. O autor da nota ainda ressalta a precisão minuciosa do aparelho, “que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista”¹³⁸.

Uma semana antes, dia 10 de janeiro, a mesma coluna expunha como título “A linguagem da música”. De início o autor anônimo anuncia que “é velho dizer-se que a música pode excitar as paixões; e se alguém o duvidasse, ai estavam as histórias de Alexandre Magno, de Penélope e de Alfaribi para tirar-lhes as cataratas dos olhos.”¹³⁹ Contrapondo-se ao “velho” e colocando-se

¹³¹ ROUSSEAU, J. J.. “Lettre sur la musique française”. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

¹³² *Idem*, p. 179.

¹³³ *Idem*, p. 180.

¹³⁴ *Idem*, p. 181.

¹³⁵ Joaquim José de Carvalho. “Theatro São Pedro”. *Gazeta do Brasil*, n. 44, 27/10/1827.

¹³⁶ *Idem*, *ibidem*.

¹³⁷ “Variedades”. *Jornal do Comércio*, 17 de janeiro de 1840.

¹³⁸ “Variedades”. *Jornal do Comércio*, 17 de janeiro de 1840.

¹³⁹ *Idem*, 10 de janeiro de 1840.

na posição daquele que conhece o “novo” o autor informa ao público que “há hoje pessoas ainda mais exigentes; tais pretendem que com as notas de música se pode exprimir tudo quanto se quiser com a mesma precisão que por meio de palavras”. No entanto, sua postura caminha mais em direção à crítica do novo que ao seu apoio, com tom de reprovação o autor afirma que “alguns compositores de agora estão com tudo na ideia de que é possível compor música tais que sem o auxílio da letra se possa perceber por meio delas tudo quanto se quer fazer entender: diz-se mesmo que já existem algumas compostas neste sentido”.¹⁴⁰

Por outro lado, em 1840, ano da chegada dos artistas franceses, os escritores brasileiros das colunas dos jornais já se sentiam como conhecedores das práticas e conceitos artísticos europeus, por isso, consideravam-se capazes de questionar ou mesmo de julgar a posição em que se encontravam os outros países em relação às artes. No dia 31 de janeiro, o texto intitulado “Do estudo da música e dos concertos de amadores em Londres” considera que “sob a relação musical ainda não está firmada na Europa a reputação da Inglaterra. (...) o grau de aperfeiçoamento a que tem levado as artes úteis (...) deram lugar à opinião de que nas cabeças inglesas pouco espaço existe para as preocupações da arte”¹⁴¹. Utilizando-se da relação já conhecida entre as formas musicais melódicas e harmônicas com o grau de civilidade ou de desenvolvimento em que se encontra cada nação, o autor argumenta que Deus colocou no coração de todos os homens, em grau mais ou menos subido, o sentimento da harmonia, não podia criar uma nação inteira de homens por tal modo deserdados. Mas, enfatiza que é antes uma questão de geografia ou de política, que de organização, o motivo da inferioridade inglesa. A explicação histórica para a posição na qual ele classifica a Inglaterra é de veio político, justificada pela organização tardia de seu poder, assim a conclusão do autor é que quando a revolução musical, que deu um giro pelo globo, apareceu na Itália, a Inglaterra consumava uma revolução social, organizava sua unidade política, e não é neste momento de luta que os povos se mostravam mais dispostos a receberem a semente fecunda das letras e das artes.¹⁴²

Certos da consciência que detinham naquele momento sobre a música da Europa, sendo capazes de citar compositores franceses e expor sua importância, o domínio e a familiaridade destes literatos brasileiros, presentes cotidianamente nos jornais fluminenses, com a arte europeia e principalmente a arte francesa, fica claro em frases como: “por agora, contentar-nos-emos de dizer como respondeu um dia o famoso compositor Grétry¹⁴³ a um literato”.¹⁴⁴ Sendo Grétry um importante autor do gênero *opéra-comique*, em 1840, o teatro do Opéra-Comique e seus compositores já dispunham de elevada importância, fato que o autor anônimo brasileiro mostrava não ignorar.

Mesmo sem serem representadas nos teatros fluminenses, as obras francesas, cujo julgamento dos próprios críticos brasileiros afirmavam que “tanto ruído fez no mundo teatral”¹⁴⁵,

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*

¹⁴¹ Athenoem. “Do estudo da música e dos concertos de amadores em Londres”. *Jornal do Comércio*, 31 de janeiro de 1840.

¹⁴² *Idem, ibidem*.

¹⁴³ André Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) era um conhecido compositor de um gênero específico do teatro lírico francês, o *opéra-comique*. Ele é considerado um dos responsáveis pela estruturação da forma deste gênero, o qual, no período em que Grétry compunha, ainda pertencia ao rol dos teatros secundários de Paris, considerado como menor em relação ao Teatro da Ópera e ao *Comédie Française*. O teatro Opéra-Comique conquista um espaço entre os primeiros teatros da França e torna-se subsidiado pelo governo apenas no início do século XIX.

¹⁴⁴ A organização dos teatros franceses e a estruturação de seus gêneros musicais são temas que serão melhor abordados no Capítulo II desta tese.

¹⁴⁵ “Variedades: Roberto do Diabo”. *Jornal do Comércio*, 14 de janeiro de 1840.

eram narradas e comentadas pelos literatos que publicavam nos jornais do Rio. Não raro o “Variedades” do Jornal do Comércio oferecia sínteses de óperas francesas, como quando tratou de *Roberto do Diabo*¹⁴⁶ (*sic*), de Meyerbeer, sem necessariamente elas estarem em cartaz de algum teatro da corte.

Esta pretensa familiaridade com o universo teatral francês fez surgir um novo posicionamento que negava a possibilidade do Brasil ser uma cópia do primeiro e argumentava na direção contrária à visão que pregava a necessidade de se adequar o Rio de Janeiro às práticas teatrais francesas, como anuncia o “Verdadeiro Imparcial”, nas Correspondências do Jornal do Comércio, dizendo que não tardará, porém, muito que por aí apareça alguém a recomendar aquela prática, debaixo do nome de progresso, sem se lembrar de que cada terra tem seus usos, e que nem todas as carapuças servem numa mesma cabeça¹⁴⁷. A afirmação surge de uma crítica à colocação de outra nota publicada dias antes, quanto às práticas recorrentes no teatro São Pedro de Alcântara. Com tom sarcástico ele aborda a presença de quitandeiras e outros comércios nos pátios do prédio comparando o que se via ali com aquilo que acontecia nos teatros das grandes cidades europeias. O texto contesta o que ele acredita ser uma informação idealizada sobre os usos dos teatros na Europa, contrapondo as práticas recorrentes nesses recintos com as necessidades e costumes fluminenses, negando os hábitos e a possibilidade de implantação artificial das práticas correntes nos teatros franceses.

Admira-me como o protector das quitandeiras, e advogado do negocio de pé de moleque, não se lembrou da necessidade de desembuchar as goelas, esquecendo-se de recommendar que nos corredores se introduzão, á maneira dos theatros parisienses, vendelhões volantes de *orchata*, *limonada*, *cerveja* e *charope de vinagre*, aturdindo de todas as partes os ouvido com altos pregões, apenas e cada vez que o panno se corre.¹⁴⁸

Desde o início de 1840, aparecia nos *Annúncios* do Jornal do Comércio uma certa *Société Dramatique Française* que oferecia espetáculos esporádicos repletos do gênero *vaudeville*, com títulos como *Thérèse, ou l'orpheline de Genève*; *Zoé, ou l'amant prêt*¹⁴⁹; *Le mariage de Raison*; *L'Artiste*¹⁵⁰. Nesses espetáculos, chefes de família podiam acompanhar as damas nas galerias. Sendo assim, eles eram provavelmente oferecidos para os franceses residentes no Rio de Janeiro, como o editor de música Pierre Laforge, que se mudou para a corte em 1834, e se instalou na Rua do Ouvidor, mesma rua da sede do Jornal do Comércio, fundado e dirigido por outro francês, o Pierre Plancher. Outros possíveis espectadores destes espetáculos eram os membros da *Société Française de Bienfaisance*. Quanto aos artistas, o anúncio de 24 de julho afirma que o espetáculo oferecido em benefício da *Société Française de Bienfaisance* seria realizado por *plusieurs amateurs*. A realização de espetáculos produzidos por amadores demonstra a necessidade que este grupo sentia de ter à sua disposição um teatro francês. Esta necessidade é uma resposta bastante provável para o interesse do grupo de comediantes

¹⁴⁶ O título original da obra seria *Robert le Diable*.

¹⁴⁷ Verdadeiro Imparcial. “Correspondências: Theatro São Pedro de Alcântara”. *Jornal do Comércio*. 28 de janeiro de 1840.

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁹ “Annúncios: Société Dramatique Française”. *Jornal do Comércio*, 14 de fevereiro de 1840.

¹⁵⁰ As referências completas de todas as obras citadas, como autor, data de estreia, etc., se encontram no Catálogo de obras francesas representadas no Rio de Janeiro, em anexo ao final desta tese.

franceses, dirigido por M Gervaise, em ir para o Rio de Janeiro, mas, talvez, podemos encontrar outras especulações a este respeito.

1.3 EM BUSCA DE EUROPEUS: A IMIGRAÇÃO E OS ARTISTAS FRANCESES

Em 1869, M. Ruelle-Pomponne publica, em Paris, um livro com o título *Une épopée au Brésil*, cuja primeira frase do “*Avant-Propos*” já anuncia os ânimos pelos quais ele irá descrever o país.

Le Brésil est en Europe un pays peu connu, les histoires qui ont paru jusqu'à ce jour sont ou très peu complètes ou remplies d'erreurs. Ne sachant pas la langue, n'étant pour ainsi dire sortis de Rio la capitale, ou n'ayant fréquenté qu'une société choisie dont une bonne part fit ses études en Europe, la plupart des historiens n'ont vu que le vernis superficiel qui couvre un pays dans l'enfance du bien, et dans la vieillesse du mal ; qui végète dans son inertie, sa paresse et... bien d'autres vices.¹⁵¹

Para Pomponne o Brasil é um país pouco conhecido na Europa, mas não pouco comentado. Ele é pouco conhecido porque os relatos sobre o país são feitos ao que realmente ele é aos olhos desse desiludido emigrante. Nas frases que seguem às citadas acima, Pomponne afirma que são bastante difundidas na França descrições sobre o Brasil feitas por viajantes. Além desses, podemos considerar também os artistas que estiveram no país, como Debret, Taunay e mesmo Arago¹⁵². Mesmo que estas publicações não chegassem às mãos de uma grande parcela da população, provavelmente, as descrições enfatizando a fauna e flora exuberantes, os nativos, etc., propagavam-se e faziam parte do imaginário sobre o país. Por outro lado, os artistas e o público dos teatros tinham um maior acesso a estas informações, visto sua relação mais próxima com os escritores e também com o Brasil apresentado, de diferentes formas, nos palcos parisienses.

Em 22 de novembro de 1851, no *Théâtre de l'Opéra*, foi apresentada pela primeira vez uma obra intitulada *La perle du Brésil*¹⁵³, de Félicien David (1810-1876). A peça foi idealizada como *opéra-comique* e depois transformada em *grand opéra* para ser apresentada no principal teatro da cidade. Nessa obra, o Brasil aparece com sua natureza selvagem representada pela índia Zora, que é levada para Portugal pelo Almirante Don Salvador, quem se apaixona por ela. A marca do exótico brasileiro ficou tão arraigada à imagem do compositor que todas as suas caricaturas eram ornamentadas com palmeiras ou animais da fauna brasileira, como o desenho de Paul Hadol, ao lado, em que David é representado deitado em uma rede suspensa por duas dessas árvores. Sobre sua cabeça alguns pássaros voam livres e abaixo estão suas óperas, sendo *La perle du Brésil* representada pelo macaco.

¹⁵¹ POMPONNE, Ruelle. *Une épopée au Brésil*. Paris : Librairie Internationale, 1869, p. I.

¹⁵² Grande parte desta bibliografia foi citada no item 1.2. “Paris e Rio de Janeiro: Velhos conhecidos”, deste capítulo da tese. As referências bibliográficas completas podem ser encontradas no item “Bibliografia”.

¹⁵³ O libreto da obra é de autoria de J. Gabriel e Sylvain Saint-Étienne. As personagens são: Zora, jovem brasileira; a Condessa de Cavallos; Don Salvador, almirante português; Lorenz, chefe da guarda do palácio; Rio, jovem marinheiro e quatro chefes brasileiros, portugueses, oficiais da marinha, guardas, brasileiros e três desconhecidos.

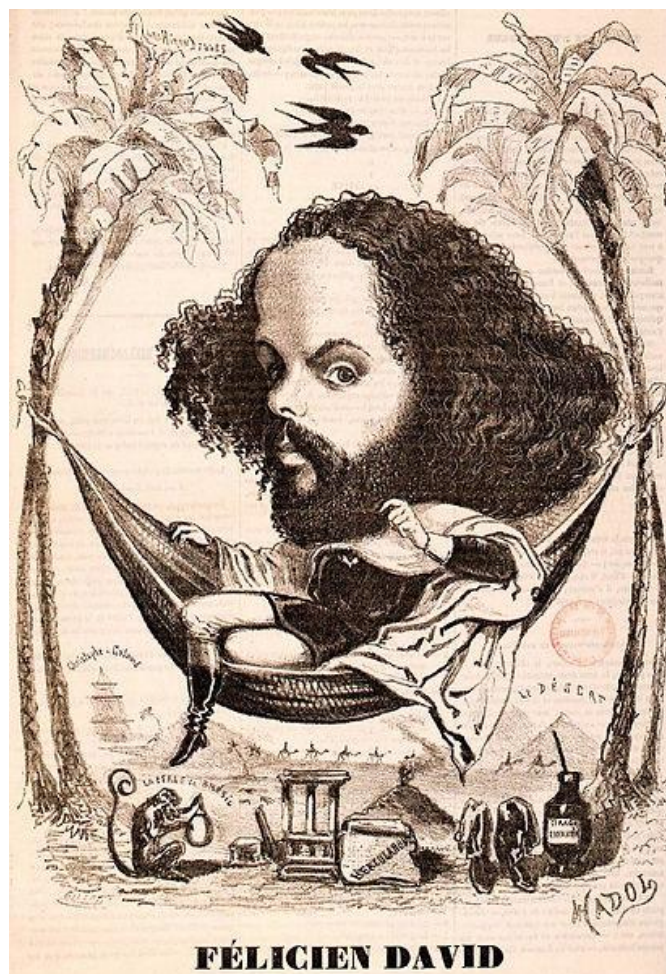
O tema Brasil se enquadra perfeitamente no momento de valorização do exótico pelos teatros franceses. Mesmo sendo mais uma narrativa entre várias representantes do exotismo, ela não deixa de dar origem a uma representação sobre o Brasil, criando imaginários que, somados às descrições correntes, consolidam os signos com os quais o país é reconhecido.

Quase duas décadas depois da estreia de *La Perle du Brésil*, em 1866, Jacques Offenbach, com base em um libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, apresenta um outro tipo de brasileiro no palco do Palais-Royal. A opereta *La vie parisienne*, também classificada como ópera bufa, traz no primeiro ato um número musical intitulado *L'air du brésilien*. Este brasileiro, ao contrário do índio de *La perle du Brésil*, é um cosmopolita que sai do Brasil para gastar, na noite parisiense, as grandes somas de dinheiro com boa bebida, boa comida e *coquettes*.

O figurino desenhado para a personagem o coloca bastante distante do imaginário do selvagem ou de alguém que não tivesse contato com o “mundo civilizado” europeu. Pelo contrário, ele se apresenta vestido ricamente com casaca e portando cartola. No desenho ainda são representados dois empregados uniformizados com elegância, carregando sua bagagem. O brasileiro é, agora, um consumidor, alguém que pode pagar pelos luxos que Paris tem a oferecer e, sobretudo, sabe apreciá-los.

Mesmo sendo um tipo caricato, passível de se passar por qualquer outras nacionalidade, é a figura do brasileiro que Offenbach coloca em cena, é o brasileiro cosmopolita e de gosto que o público assiste no teatro. De certa maneira, Pomponne escreve para o francês que já viu o brasileiro cosmopolita e não apenas o índio e o exótico.

Dessa forma, a afirmação feita por Pomponne de que o Brasil era um país pouco conhecido tem um sentido claro se observarmos a continuação de sua narrativa. Ele conta que passou doze anos no país e enfatiza, “*malheureusement pour moi*”. Mas, como ele mesmo diz, sua experiência foi diferente da vivida pela maioria que “*vingt ans de séjour passés dans une capitale, vivant à la mode française, fréquentant seulement des étrangers, ne savent au bout de ce temps ni la langue, ni les coutumes, ni les mœurs*”¹⁵⁴. Segundo ele, todo estrangeiro que ia ao Brasil, ia primeiramente ao Rio, se ele era ligado à embaixada, engenheiro, se ele tinha uma



Desenho Paul Hadol, 1861. Gallica – BNF.

¹⁵⁴ *Idem, ibidem.*

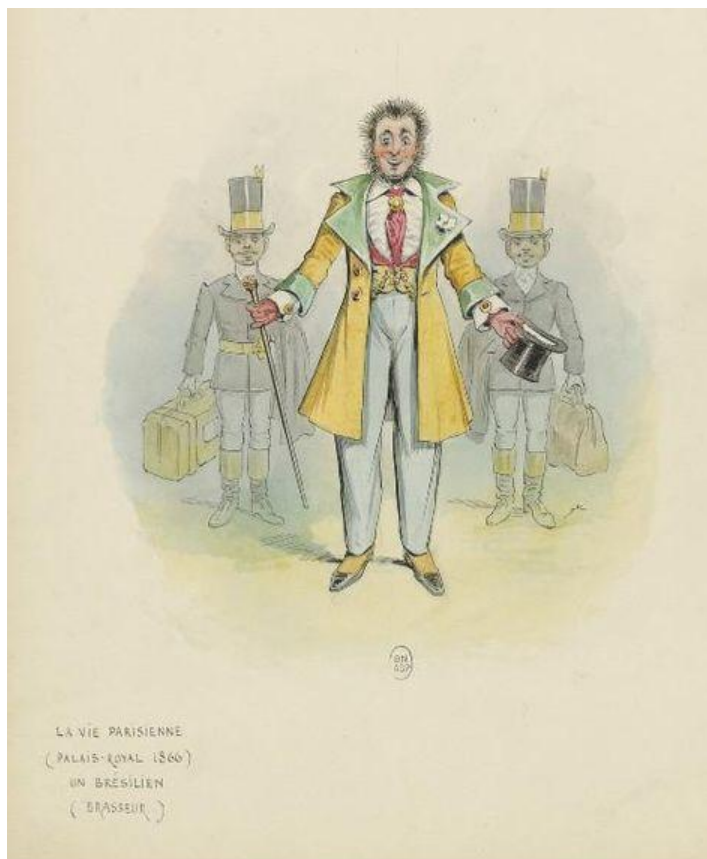
posição social bastante elevada, ou se ele era rico (o que era raro)¹⁵⁵, ele ficava no Rio, e às vezes, ia fazer uma visita a algumas fazendas (ricas propriedades rurais) vizinhas; “puis viennent la chaleur, les moustiques, les fièvres, la mauvaise nourriture (même étant riche), le manque des avantages que procure la fortune ou même l’aisance en Europe, et il repart après un séjour de quelques mois, n’emportant que de bons souvenirs”¹⁵⁶.

O discurso hostil de Pomponne se torna ainda mais interessante quando ele fala dos brasileiros como “généralement affables, au moins en apparence”, mas ele afirma que qualquer incomodo que eles possam trazer desaparece visto à distância, dita entre amigos. Assim, a narrativa sobre sua experiência no país toma forma de grandiosidade e é possível dizer: “- Oui, j’ai passé six mois en Amérique, au Brésil, un pays superbe, jamais d’hiver, un printemps perpétuel, des femmes charmantes, etc...”¹⁵⁷.

Ele classifica a experiência dos viajantes no novo país por sua situação financeira. Se ele for pobre, tiver um ofício, for colono ou desempregado, como a maior parte, ele deve, de início, procurar uma maneira de sobreviver.

Aquele que tem um ofício encontra trabalho, mas o que ele ganha não dá para os gastos, sendo assim, ao ir da França para o Brasil, ele apenas muda de cidade e de patrão, pois a vida continua na mesma situação que tinha antes. Os colonos são os mais miseráveis. Chegam com mulher e filho vindos em barcos à vapor para levá-los à milhas para dentro do país, em lugares quase desertos coberto de florestas virgens e a cada um era dado um lote de terra. À primeira vista, ressalta Pomponne, isso parece vantajoso, mas há um outro lado. É prometido ao colono na hora da partida que ele encontrará seus compatriotas já estabelecidos, que haverá uma casa, o campo já desmatado, médicos, padres, etc. Quando ele chega, encontra uma meia dezena de cabanas em terras cobertas de matas, e muitas doenças. “Il est de croyance dans le pays que la gale que l’on guérit rentre dans le corps et tue le malade, aussi un quart de la population en est-elle couvert”¹⁵⁸.

Os apontamentos pessimistas sobre a experiência dos colonos continuam na narrativa dos trabalhos que eles deviam realizar, debaixo de chuva, doenças e ferimentos, os quais só os mais



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Desenho de Brasseur. *Un Brésilien*. Gallica - BNF.

¹⁵⁵ A consideração de que era raro um rico ir para o Brasil é feita e enfatizada por Pomponne em seu texto.

¹⁵⁶ *Idem. Ibidem.*

¹⁵⁷ *Idem*, p. II.

¹⁵⁸ *Idem*, p. III.

robustos aguentavam. “Il est dit, et ce n’est pas une exagération, que pour que les bois du Brésil soient habitables, il faut y faire disparaître d’abord plusieurs générations”.¹⁵⁹

Se ainda não parece tão ruim, ele continua e afirma que sua narrativa ainda é bastante pálida face à realidade:

Arrive la fin de l’année, plus de subside du gouvernement, le colon est obligé pour vivre de se mettre, comme terrassier ou manœuvre, à la solde des ingénieurs du gouvernement qui font des mesurages, Dieu sait comme, et des routes pour rire. Mais enfin le colon vif, son champ se couvre de broussailles et de ronces, sa famille vit, ou meurt comme elle peut ; s’il a des filles grandes et gentilles, le directeur ou messieurs tels ou tels en prennent soin..., ses enfants en bas âges, les fazendeiros voisins les adoptent et les élèvent pour en faire jusqu’à vingt-un ans des serviteurs gratuits (avec approbation du gouvernement).¹⁶⁰

Além disso, ainda havia a fome e o ataque dos índios, que comiam toda a produção quando os colonos tinham a sorte de não serem mortos por eles “et mangent (les indiens) les pauvres propriétaires par-dessus le marché!”¹⁶¹

A situação dos colonos europeus imigrados no Brasil, que Pomponne relata com um tom de denúncia, não foi ignorada pelos críticos brasileiros. Quase vinte anos antes de seu livro ser publicado em Paris o problema já era abordado nos jornais da corte brasileira. Em um texto de 1844, publicado no *Jornal do Comércio*, L. Bergasse diz que o fracasso das tentativas de promover a imigração de europeus tinha sido causada pela falta de cumprimento das promessas feitas aos trabalhadores.

Chegarão ao meio de matas virgens e de terras incultas sem que nada se tivesse preparado para recebê-los, sem que uma boa direcção fosse dada aos seus trabalhos, e sem que capitaes suficientes fossem empregados para que esses trabalhos, applicados às culturas tropicaes, produzissem, com menos horas de trabalho, resultados mais vantajosos do que as culturas feitas na Europa.¹⁶²

A condição de colono, ou a oferta de terras por preços módicos, foram alguns dos principais motivadores da imigração de europeus. Pelo menos era a visão de Leroy-Beaulieu, em *De la colonisation chez les peuples modernes*, afirmando que certamente a maneira mais segura de atrair os imigrantes era doando terras, pois o que as massas proletárias da Europa mais desejavam era tornarem-se proprietárias.¹⁶³

Pomponne se classifica em outra categoria de imigrante, na dos jovens que são atraídos ao país pelas ideias “romanescas”. Como fotógrafo, ele diz ter tentado por várias vezes melhorar de posição social, mas nunca deixou de viver mediocrementemente. Entre altos e baixos, ele exerceu o ofício de fotógrafo, geômetra, explorador de ouro, comissário de viagem, agricultor, exportador de produtos químicos, etc. Tendo muito visto, ele afirma o engodo lançado pelas belas descrições dos viajantes publicadas e difundidas na França. Sendo assim, sua intenção era “seulement un

¹⁵⁹ *Idem*, p. IV.

¹⁶⁰ *Idem*, p. V.

¹⁶¹ *Idem*, p. IV.

¹⁶² BERGASSE, L. “Correspondências”. *Jornal do Comércio*, 12 de março de 1844.

¹⁶³ LEROY-BEAULIEU, Paul. *De la colonisation chez les peuples modernes*. Paris : F. Alcan, 1880.

livre écrit consciencieusement dans le but d'être utile à ceux qui comme moi pourraient s'embarquer sans connaissance de cause"¹⁶⁴.

Apesar da decepção presente no discurso de Pomponne ao tratar do país que existia fora dos limites da cidade do Rio de Janeiro, ele é fruto de um interesse, ou mais precisamente, de um movimento de incentivo à imigração, processo conhecido como “colonização moderna”¹⁶⁵, esta questão ocupou uma parte significativa dos intelectuais ingleses nos anos 1830 e 1840 e também ganhou os analistas franceses, sobretudo a partir dos anos 1840¹⁶⁶. A “colonização moderna”, cujo termo “moderno”, explicado por Jules Duval, foi empregado para marcar as diferenças das que tiveram vez no Antigo Regime¹⁶⁷, teve como motivação principalmente as questões econômicas, miséria e excesso populacional nos países europeus.

As explicações sobre este novo movimento estavam impressas nas páginas dos periódicos franceses tornando-se corrente a todos que tinham acesso a eles. Charles Lavoillé, em 1852, escreve em um texto da *Revue de deux Mondes* que “l’imigration au XIXeme siècle est devenue un fait général, permanent, regulier ... l’émigration européenne dans le nouveau monde”¹⁶⁸.

Desde a década de 1830, as informações acerca do Brasil se proliferaram na França. Entre 1830 e 1880, a *Revue des deux Mondes* publicou 40 artigos sobre o Brasil, sendo que os dois primeiros foram escritos por Ferdinand Denis e Auguste de Saint Hilaire. Dentre os textos mais famosos está um escrito em 1835, por Théodore Lacordaire, depois de percorrer a América do Sul de 1825 à 1832, intitulado “O Outro dos Pinheiros”. O texto fala sobre a história dos bandeirantes paulistas e essa ficção teve um destino curioso: passou a ser citada como um documento original do século XVIII.¹⁶⁹

A ação civilizadora reforçada pela consciência da situação social e da necessidade de ocupação dos “braços ociosos”, dignas do discurso moderno, estavam presente nos textos de incentivo à emigração para o Brasil, como enfatiza Benjamin Pourcel, em 1849, no trabalho intitulado *Études des intérêts réciproques de l'Europe et de l'Amérique. La France et l'Amérique du Sud*, oferecido ao governo francês com o intuito de incentivar uma imigração contínua, mas prudente e regularizada, uma emigração ordenada, sistematizada de braços ociosos que, não produzindo, não podem consumir¹⁷⁰.

Ao apresentar o Brasil, Pourcel diz que é um império imenso e o mais magnificamente dotado pela natureza, possui cerca de 1.200 léguas de costa e os mais belos portos do mundo. Sua extensão é de 250.000 léguas quadradas de território, onde vivem cinco milhões de habitantes, que representam vinte habitantes por léguas quadradas, sendo que a Holanda mantém 2.300 no mesmo espaço. Desses cinco milhões de brasileiros, um quinto aproximadamente é raça branca pura, e o restante é composto de negros e de mestiços em todos os graus. Continua dizendo que

¹⁶⁴ *Idem*, p. VII.

¹⁶⁵ O elevado número de propaganda ilusória sobre os valores do Brasil e os benefícios de imigrar levou o governo francês, em 1875, a proibir a saída de franceses com destino ao Brasil. Sobre este tema ver: LESSA, Monica Leite; SUPPO, Hugo Rogério. “A emigração proibida: o caso França-Brasil entre 1875 e 1908”. In: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX e XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹⁶⁶ SILVA, Ligia Osorio. “Propaganda e realidade: a imagem do Império do Brasil nas publicações francesas do século XIX”. *Revista Theomai (edición electrónica)*, nº 3, 2001.

¹⁶⁷ *Apud. Idem*.

¹⁶⁸ LAVOILLÉ, Charles. *Revue des deux Mondes*, oct/nov, 1852, p. 92.

¹⁶⁹ DANTAS, Luis. “A presença e a imagem do Brasil na *Revue des Deux Mondes* no século XIX”. In: *Imagens Recíprocas do Brasil e da França* (Projeto France-Brésil), Paris IHEAL, 1991, p. 139-146.

¹⁷⁰ PURCEL, B. *Études des intérêts réciproques de l'Europe et de l'Amérique. La France et l'Amérique du Sud*. Paris: Guillaumin et Cie., 1849, p. 13.

na época em que viviam, elementos tão combustíveis ameaçam esse vasto império de uma decomposição social se a Europa não intervisse energicamente por uma corrente de imigração rápida que fizesse dominar o quanto antes o elemento branco na população brasileira, a fim de evitar um cataclismo iminente. Conclui, então, que havia nessa empreitada uma urgência tanto maior na medida em que o destino do Brasil estava por um fio.¹⁷¹

O discurso que salientava a importância da imigração para o desenvolvimento do Brasil não era ignorado pelos cidadãos letrados da corte. A ideia de que se fazia necessário incentivar a imigração europeia para promover o branqueamento da população, revestido de investimento no desenvolvimento das riquezas agrícolas, era abertamente discutido nos jornais. Em 12 de março de 1844, na coluna Correspondências do Jornal do Comércio, L. Bergasse publica um texto intitulado “Colonisação” (*sic*) que começa dizendo:

Sr. Redactor – O governo brasileiro parece muito preocupado com o projecto de substituir successivamente à população negra do império colonos livres vindos das differentes partes do mundo. Esta preocupação é tanto mais sabia e digna dos homens illustrados que manejam o leme do estado, que a colonisação é o único meio de vivificar as immensas riquezas agrícolas deste vasto império.¹⁷²

Nesse tempo, Bergasse já se dizia consciente das falhas cometidas pelo governo brasileiro em relação ao processo de imigração de colonos europeus para cultivar as terras do império. O autor argumenta que um dos erros cometidos nas primeiras tentativas foi a classe de homens escolhida, que tendo morado nas cidades, “contraíram toda a sorte de vícios, e para decidi-los a deixar a sua pátria, prometeram-lhes vantagens que nunca se deviam realizar nos lugares para onde foram transportados.”

Apesar das propagandas e dos interesses convergentes do governo francês e brasileiro, a análise de Leroy-Beaulieu anos depois, em 1882, é que a emigração francesa permanecia uma escolha individual e pouco apreciada pelos franceses metropolitanos. Entretanto, como experiências pontuais, é possível citar a trajetória de alguns franceses ilustrados ou de futuro promissor que se aventuraram em terras brasileiras independentes. Camille Cléau é um deles. Secretário de Jean-Antoine Letronne, professor do *College de France* e colaborador de Michaud, da *Academie Française*, na *Biographie Universelle*. Ele embarcou para o Brasil em 1844, munido de excelentes recomendações dos estudantes brasileiros que conheceu em Paris. De início, seu interesse era em virar monge, mas a regra exigia que os estrangeiros se naturalizassem, o que era permitido apenas depois de dois anos de residência. Depois de dois anos ele se tornou noviço no monastério de São Bento com o nome de irmão Camillo de Montserrat, mas seu gosto pelo estudo e erudição o fez negligenciar a vida religiosa. Em 1850, ele se torna professor de Geografia e História do Collegio Pedro II, cinco anos mais tarde, um decreto imperial o promoveu diretor da Biblioteca Imperial e Pública do Rio de Janeiro¹⁷³. Mário de Lima Barboza narrou a experiência de Camille Cléau no capítulo LXVI – “Un français directeur de la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro” – em seu livro *Les français dans l’histoire du Brésil*, publicado na França, em 1923. O capítulo LXI, da mesma obra, é destinado à história de Pierre

¹⁷¹ *Idem*, p. 36-7.

¹⁷² BERGASSE, L. *Op.cit.*

¹⁷³ BARBOSA, Mario de Lima. *Les français dans l’histoire du Brésil*. GAZET, Clément (trad.). Paris : A. Blanchard, 1823.

Plancher, fundador do Jornal do Comércio. Plancher é apresentado como um tipógrafo de carreira e grande editor, tendo mantido relações com a “fine fleur de l’intellectualité et de la politique française, entre autres Chateaubriant, Benjamin Constant, Régnault-Warin”¹⁷⁴. De 1815 à 1823, sua casa na rua Poupée nº 7 era um centro de agitação de ideias políticas. Plancher era bonapartista e liberal, afirma Barbosa. Além de editor ainda era escritor, escreveu *Napoléon considéré comme général, premier consul, empereur, prisonnier à l’île d’Elbe et à Sainte-Hélène ou Vie Impériale de ce Grand Capitaine*, em 5 volumes, apesar de apenas 2 terem sido publicados. Por causa dessa obra Plancher teve que deixar a França “pour aller chercher asile dans un pays de ses sympathies”. Claro que o país era o Brasil, aonde ele chegou em 1824, e se estabeleceu na rua do Ourives, nº 60. Três anos mais tarde mudou-se para a rua Ouvidor, nº 80. Começa a publicar um jornal com o título de *Spectador Brasileiro*, que durou três anos. Para Barbosa, Plancher não veio ao Brasil apenas para ganhar a vida, mas para cooperar com o desenvolvimento das artes gráficas no país. Sendo assim, em 23 de maio de 1827, o *Spectador Brasileiro* deixa de circular, para em 1º de outubro do mesmo ano, voltar sob o nome de *Jornal do Comércio*. “Une ère nouvelle allait commencer pour Plancher qui plaçait délibérément son nouvel organe au service des Brésiliens”¹⁷⁵.

Além da característica da emigração francesa de ser muito mais um movimento individual e não de grandes massas, aqueles que saíam do país tendiam a recriar as características urbano-comerciais da sociedade de onde provinham e apresentavam certa dificuldade em formar colônias de outra natureza. Pomponne, em sua cartilha para orientar interessados em emigrar para o Brasil, considera que os franceses “ne réussissent à l’étranger que comme coiffeurs, parfumeurs, maitres de dance, etc, pourquoi pas aussi comme cuisiniers, la caricature serait complete”¹⁷⁶. Como o relato do comerciante Victor Athanase Gendrin, de que no navio que o trouxe ao Brasil, em 1816, só encontrou compatriotas interessados em se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro como artesão, sendo que ele próprio era sócio de uma loja de tapete¹⁷⁷. Apesar de ter dito ser uma característica dos franceses a estagnação nessas profissões quando saem do país natal, Pomponne culpa a sociedade brasileira por não lhes oferecer outra forma de ganhar dinheiro, assim os imigrantes acabavam se transformando em professores de música, de dança ou garçom de café¹⁷⁸.

Discursos e relatos sobre emigração e colonização moderna permearam os primeiros decênios do século XIX. Mas, as experiências de chegada de franceses não se restringem apenas à situação dos colonos ou dos jovens aventureiros. O momento em que se encontrava a França, na década de 1830-40, possibilitou um outro movimento, o dos grupos de artistas, que não poderia ser classificado como emigração, visto que a intenção não era de sair e permanecer em outro país, mas sim de mobilidade, já que a saída seria temporária. O período conhecido como Monarquia de Julho abriu diversas possibilidades para os artistas de partirem para o exterior levando consigo a arte teatral francesa. As leis francesas que regulamentavam o ofício do artista deram maior definição aos direitos e deveres dos diretores de companhias itinerantes, os quais aproveitaram para partir rumo a outros países levando grupos normalmente bem formados, ex-alunos do

¹⁷⁴ *Idem*, p. 286.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 289.

¹⁷⁶ POMPONNE, Ruelle. *Op.cit.*

¹⁷⁷ GENDRIN, V. A. *Récit Historique exact et sincère, par mer, par terre, de quatre voyages 1816-1823*, Versailles, 1856.

¹⁷⁸ POMPONNE, Ruelle M. *Une épopée au Brésil*. Paris : A Lacroix, 1869, p. VI.

Conservatório de Paris que ainda não haviam obtido sucesso nos palcos dos principais teatros franceses¹⁷⁹.

Nesse período, há um grande fluxo de grupos teatrais tanto para os países europeus quanto para a América do Norte. Com a vinda da *Compagnie Dramatique Française*, em 1840, o Brasil se enquadra, também, nesse movimento artístico.

O momento vivido pelo Rio de Janeiro foi o que promoveu o interesse dos artistas franceses pela cidade. A existência de algumas salas de espetáculo, a necessidade do grupo de franceses, já instalados na cidade, de terem à disposição os gêneros do teatro francês, e o interesse de outros em ter contato com a língua e a cultura francesa, possibilitaram a instalação de um teatro francês na corte. Seria pouco provável que um grupo de artistas se interessasse em desembarcar na corte brasileira se a visão da mesma fosse vinculada apenas a relatos de natureza exuberante e índios selvagens, ou às desventuras dos colonos e aventureiros atraídos pelo engodo do enriquecimento fácil. Ao contrário, a corte estava presente para os artistas de Paris nos testemunhos dos estudantes brasileiros, mas também, nas descrições de franceses como Plancher ou Arago.

De fato, o Rio de Janeiro, em 1840, apresentava uma estrutura social e urbana capaz de atrair os olhares de grupos de artistas. A cidade já possuía alguns teatros, mesmo que as companhias não dessem conta de manter equilíbrio e qualidade nas apresentações, se comparadas com as que eram realizadas na Europa. Além disso, já havia público para este tipo de espetáculo, em especial os próprios franceses.

Apesar de, no período, o número de franceses residentes no Rio de Janeiro não ter sido muito grande¹⁸⁰ em comparação à soma total dos habitantes, eles equivaliam a um importante público, o qual ansiava pelo teatro conterrâneo. Eles se articulavam em torno de instituições como a *Société Française de Bienfaisance*, e se mantinham próximos a um universo francês, representado pela Rua do Ouvidor.

De certa forma, a Rua do Ouvidor e a *Société Française de Bienfaisance* criavam um aspecto de reconhecimento destes franceses, incompleto sem as experiências sociais de âmbito público que eram proporcionadas pelo teatro.

O teatro tem um papel fundamental nas relações francesas, indo muito além que simples divertimento¹⁸¹. Para suprir a necessidade de espetáculos no universo francês do Rio de Janeiro, foi organizado a *Société Dramatique Française*, composta por amadores, que se representaram, com certa frequência, até a chegada do grupo de Gervaise, em 1840, o qual responderia às expectativas do público fluminense e transformaria, por completo, as práticas teatrais da corte.

1.4 BEM VINDO NOVO TEATRO DO VELHO MUNDO: O BRASIL NOS PALCOS DA MODERNIDADE

A vinda de comediantes franceses para o Brasil não é um caso isolado, faz parte de todo um contexto que engloba a organização teatral francesa, a importância alcançada pelo teatro francês durante o final do século XVIII e todo o século XIX e o papel representado por alguns

¹⁷⁹ Sobre as leis e regulamentações francesas referente ao teatro ver : Capítulo II, item 2.1 da presente tese.

¹⁸⁰ Sobre imigração francesa ver: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org.). *Franceses no Brasil: séculos XIX e XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹⁸¹ As considerações sobre o teatro francês serão melhor abordadas no Capítulo II desta tese.

gêneros específicos, o *vaudeville* e o *opéra-comique*, centrais nos jogos discursivos da modernidade.

Durante todo o século XIX, o teatro francês se multiplicou por diversas cidades dentro e fora da Europa, como São Petersburgo, Moscou, La Haye, Berlin, Nova Orleans, Nova Iorque, São Francisco, Jassy (na Romênia), Viena, Turin, Varsóvia, Madrid, Hamburg, Copenhagen, Cairo, etc¹⁸². A grande difusão de obras francesas pelo mundo coloca o teatro como um dos principais vetores de manutenção da presença da cultura francesa em diversos países, possível por ele ter obtido sucesso na sua adequação à uma verdadeira “indústria teatral”¹⁸³, tornando-se de produzir grande quantidade de obras destinadas a um público diversificado. Além disso, a relação estabelecida entre o Estado e os gêneros teatrais, definidos pelas casas de espetáculo às quais estavam ligados, possibilitou a estruturação mais clara de um “teatro nacional”, que diferia nitidamente dos outros teatros e ocupava posição singular na construção dos significados de nação. Neste sentido, a argumentação de Fumaroli, ao tratar da proliferação da cultura francesa além de suas fronteiras, é de que “le théâtre français exerce en effet une domination très nette sur tous les autres théâtres nationaux. Cette domination s’inscrit dans le cadre de la suprématie culturelle de la France que remonte à l’époque moderne”¹⁸⁴.

Mas, a estrutura que organizava a distribuição do teatro dentro da França era, também, a que mantinha a exportação dessas obras e a emigração dos artistas para outros países. Retomando a afirmação de Fumaroli, o teatro francês só conseguiu se difundir por outros países de forma coesa por causa da sua ligação com o Estado, através de subsídios e legislações que fixavam os direitos e deveres dos teatros, artistas, e cerceavam as suas obras, tanto nas representações como na forma. Entretanto, não foi um projeto de Estado que impulsionou a partida dos artistas para outros países, mas foi a estrutura legal na qual os artistas estavam inseridos que ofereceu suporte para essa expansão.

O processo de estruturação legal do teatro francês levou todo o século XVIII e encontrou novas definições desde o início do século XIX. Nos dois séculos, o teatro teve um papel fundamental nas relações sociais e de poder dentro da França. As grandes disputas, como a Querela Lullistas e Ramistas, a Querela dos Bufons, ou a posterior Gluckistas e Piccinistas, são movimentos que extrapolam os limites das discussões artísticas, estando muito mais presentes no campo do político.

Por ocupar um lugar de destaque na sociedade e na política, um quadro jurídico começa a ser estruturado desde o século XVIII, para regulamentar a produção e representação dos teatros franceses. Dentre as regras de abertura das salas de espetáculo, regulamentação de preços e apresentações, imposições de direitos e deveres para as salas existentes, estão regras concernentes aos direitos de autor e à formação de comediantes itinerantes (*comédiens ambulants*).

Em 1824, aparece mais claramente uma “Disposição Geral” para a existência de grupos de comediantes itinerantes¹⁸⁵ no interior da França. O Artigo 2 das *Dispositions générales* impõe que todas as trupes só poderiam existir sob a direção de alguém nomeado por três anos pelo

¹⁸² Há um estudo que cita a presença do teatro francês no Brasil, mas ele trata apenas do início do século XX. MARCEROU, Philippe. “La tournée du Théâtre-Antoine en 1903: bilan du Théâtre-Libre et présentation d’un répertoire singulier en Espagne, au Portugal et en Amérique du Sud”. In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*

¹⁸³ Termo pensado a partir da expressão usada por Sainte-Beuve, em 1839: “littérature industrielle”. Cf: YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*

¹⁸⁴ FUMAROLI, Marc. *Quand l’Europe parlait français*. Paris : Editions de Fallois, 2001.

¹⁸⁵ Outras legislações foram lançadas sobre esse tema, no entanto, a mais específica é a promulgada em 8 de dezembro de 1824. *Réunion par ordre chronologique des lois, decrets, ordonnances, avis du Conseil d’Etat et arrêtés*, pp. 448-458.

Ministério do Interior. O diretor ganhava um *brevet* para a condução do grupo de comediantes, o qual ele não poderia ceder a ninguém, sob pena de perder os seus direitos. Nenhuma mulher poderia requerer o título de diretor de comediantes. Quanto aos artistas, era necessário cadastrá-los todo início de ano como parte da trupe e o diretor não poderia engajar nenhum aluno da *École Royal de Musique et de déclamation* sem uma autorização especial. As *troupes ambulantes* eram autorizadas a se apresentar em locais onde não existia nenhum outro grupo instalado. O repertório, por lei, deveria ser os pertencentes aos teatros secundários de Paris e, somente por autorização, conseguiam colocar em cena algum título dos teatros principais¹⁸⁶. Quase na sua totalidade, as peças eram criadas em Paris e depois difundidas no interior da França e para outros países.

O trânsito das obras nas mãos dos grupos de artistas no interior da França e a expansão dessas apresentações para outros países tornou-se fonte de preocupação para os autores. Em vista disso, em 1837, uma sociedade é criada e dotada de estatutos legais para responderem às demandas de utilizações de obras francesas, a *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*. Imaginada por Beaumarchais desde 1777, ela só foi realmente fundada em 1829, por Scribe. Seu objetivo era permitir, no domínio teatral, a percepção dos direitos do autor, cujo princípio tinha sido estabelecido pelas leis de 13-19 de janeiro de 1791 e de 19-24 de julho de 1793, da qual o artigo I diz o seguinte:

Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république, et d'en céder la propriété en tout ou en partie.¹⁸⁷

O artigo 5 do Estatuto da Société, de 18 de novembro de 1837, explicita esta missão: 'L'objet de la Société est: (...) 2º la perception à moindres frais des droits des auteurs vis-à-vis des administrations théâtrales à Paris et dans les départements'¹⁸⁸.

Este artigo não trata da representação de obras no exterior. Até os anos de 1860, as obras dramáticas circulavam praticamente livres de um país a outro, assim como os grupos de artistas, sem que fossem pagos os direitos por sua publicação ou representação. Só na segunda metade do século é que se tem início a criação de um conceito de propriedade literária e é o surgimento desta concepção que cria a ideia de propriedade da obra.

Na primeira metade do século XIX, cada autor podia tomar emprestado livremente sujeitos ou trechos de outros autores, o repertório estrangeiro era uma fonte inesgotável de possibilidades¹⁸⁹.

Por isso que, sem maiores problemas, artistas estrangeiros traduziam, adaptavam e colocavam em cena peças do repertório francês, criadas em Paris. As livres traduções, sem o pagamento de direitos de qualquer espécie, facilitou a difusão do repertório francês, mesmo que as peças fossem transfiguradas pelas adaptações de artistas de outros países, elas transpunham a barreira da língua que dificultava a compreensão e assimilação das obras.

De uma forma geral, foi a presença de grupos de artistas franceses em outros países que facilitou a difusão desse teatro. As regras às quais estavam submetidos dentro da França, como a

¹⁸⁶ Sobre a divisão dos teatros de Paris ver Capítulo II desta tese.

¹⁸⁷ Artigo I, lei de 19-24 de janeiro de 1793.

¹⁸⁸ *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, tome I, exercice 1866-1869, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1869, p. 5.

¹⁸⁹ YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.* p. 21.

obrigatoriedade da manutenção de uma frequência de apresentações, a autorização para trabalharem apenas com determinado gênero teatral, proporcionavam a essas trupes o domínio de um repertório específico.

O grupo de comediantes, sob a direção de M Gervaise, que partiu rumo ao Brasil era parte dessa realidade. Como comediantes itinerantes tinham em seu repertório principalmente o gênero *vaudeville*, de peças produzidas nos teatros secundários de Paris, mas apresentavam, também, de forma esporádica, *opéras-comique*, peças mais complexas que necessitavam de maior desempenho dos artistas e, consequentemente, da orquestra.

A vinda desses artistas provavelmente não foi motivada por nenhum convite oficial do governo brasileiro. O principal teatro da corte estava ocupado por outros artistas e assim ficou. Os comediantes franceses foram se instalar na Praia de São Manoel, em um teatro recém-construído pela Sociedade de Atores do Teatro da Rua dos Arcos.

O interesse dos comediantes pelo Brasil está ligado a duas vertentes: o prestígio alcançado pelos artistas, que ainda não estavam alocados em um bom teatro na França, ao retornarem do exterior; e atender a uma necessidade presente do grupo de franceses que já residiam no Brasil, os quais ansiavam por representações desses gêneros.

Por outro lado, a chegada desses artistas coincide com um momento específico do universo artístico fluminense. Havia um esforço pela formação do teatro, impulsionado pelas condições políticas que vai desde a entrada em períodos menos tumultuados que os da Regência, momento de grandes manifestações e confrontos por todo o país; e ideológico, com a ascensão de D Pedro II ao trono como Imperador legítimo do país, abrindo margens para a busca da imagem de nação independente em contraposição àquelas que ligavam o Brasil ainda à Portugal.

No Rio, M. Gervaise organizou seu teatro aos moldes das exigências e costumes franceses, com representações periódicas e com grande fluxo de peças inéditas. O anúncio da primeira representação, feito em francês no *Jornal do Comércio*, indicava o preço dos ingressos: “Baignoires (1er ordem) – Rs 8\$000, Premières (ordem nobre) – 10\$000, Secondes – 6\$000, Orchestre – 2\$000, Parterre – 1\$000”¹⁹⁰.

No dia da estreia, 19 de agosto, o burburinho dos jornais dava o tom da ansiedade pelo novo. O *Jornal do Comércio* dedica todo o seu Folhetim à Companhia Dramática Francesa, com a análise das duas obras anunciadas – *L’Enfant trouvé*, traduzido pelo jornal como *O enjeitado*, e *Le Cabaret de Lustucru*, que ficou *A taberna de Lustucru*. Antes de falar das obras, o autor do folhetim argumenta:

Os merecimentos principaes de ambas essas comedias são huma multidão de trocadilhos, de ditos engraçados e picantes, e a complicação do entrecho e de certo, mui facilmente ficaria essa espécie de belleza perdida para o espectador que não fosse mui versado na lingua franceza. Para obviar a esse inconveniente, aqui damos huma breve exposição de ambas as comedias¹⁹¹.

Com propriedade de um conhecedor da língua francesa, cujo domínio o permite traduzir o enredo da peça, o autor, sobre *L’Enfant trouvé*, diz que “cumpre confessar que esta peça, cuja execução é de suma dificuldade, é muito própria para servir de pedra de toque por onde se avalie o talento da nova companhia no gênero cômico”¹⁹². Sobre *Le Cabaret de Lustucru*, julga que é

¹⁹⁰ “Theatros”. *Jornal do Comércio*, 21 de agosto de 1840.

¹⁹¹ “Folhetim”. *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1840.

¹⁹² *idem ibidem*

um vaudeville tão cheio de graça, de trocadilhos, de ditos picantes, que impossível é dar ideia adequada dele¹⁹³.

No dia seguinte, o Folhetim do *Jornal do Comércio* ocupa-se, outra vez, apenas da nova Companhia de cômicos franceses. O texto foi aberto ressaltando a importância da chegada da companhia francesa ao Rio de Janeiro.

São a todos evidentes as vantagens que podem resultar para a capital do Imperio da existência de huma companhia dramática que nos de huma ideia da scena franceza no ponto de vista em que melhor pode ella sobresahir. Ninguém ha que negue a falta que soffre esta vasta e opulenta cidade de divertimento dignos de sua civilisação; ninguém ha também que desconheça quão util he que a lingua universal do mundo illustrado, lingua a que tanto e com tamanho proveito se applisão os Brasileiros, se vultarise mais e mais em nossa população.¹⁹⁴

O estabelecimento do teatro francês na corte era a possibilidade concreta de viver as práticas do mundo civilizado. No argumento do Folhetim do dia 21 de agosto, o teatro francês era digno da civilização fluminense à qual as outras companhias não respondiam à altura. Além disso, era a oportunidade de promover um melhor aprendizado da “língua universal do mundo ilustrado”, o francês.

A estreia da Companhia contou com a presença da Família Real e, junto, de um grande número de espectadores que, pela novidade e expectativa sobre um divertimento considerado de um meio civilizado, saíram do centro do Rio de Janeiro para lotar a pequena sala do Teatro São Januário, na Praia de São Manoel.

Segundo a narrativa do Folhetim, a estreia se passou a seguinte forma:

Deu começo ao espectáculo, hum prologo analogo á circumstancia, composto (ao que diz o cartaz) por hum dos actores da sociedade, para inteirar os espectadores da formação da companhia, e do fim que leva em mira. Tendo por capitulo hum habillissimo artista, tenctona a companhia representar dramas, comedias e vaudevilles, e conta com o bom acolhimento do illustrado publico desta cidade, que lhe compense as fadigas da longa viagem, os incommodos de huma completa mudança de habitos e de residencia, e os sacrificios a que sujeitou se para na capital do Imperio de Santa Cruz, transplantar tão util quão agradável innovação. Conviámos que não serão frustradas essas esperanças, e que a par da Imperial protecção de que já gosa a companhia, não lhe faltará essa benevolência que do publico implora.¹⁹⁵

A conclusão do autor do Folhetim foi que é possível notar duas qualidades essenciais, e elas chamaram sua atenção por ele não estar acostumado a elas: “As peças haviam sido muito bem ensaiadas, os atores sabiam os seus papéis com perfeição, e nenhuma só vez houve quem ouvisse a voz do ponto.”¹⁹⁶

O ponto foi o grande eixo de comparação entre o desempenho e qualidade do teatro francês e das companhias que representavam no teatro São Pedro de Alcântara. A figura do ponto e sua atuação em palco ressaltavam as práticas das duas companhias e as diferenças entre os

¹⁹³ *idem ibidem*

¹⁹⁴ “Folhetim”. *Jornal do Comércio*, 21 de agosto de 1840.

¹⁹⁵ *idem ibidem*

¹⁹⁶ *idem ibidem*

artistas e a qualidade das produções dos dois teatros. Dessa forma, ele é o símbolo do início do movimento de modificação no conceito e nas práticas artísticas oferecidas pelas salas de espetáculos da corte, que coincidiu com as primícias das discussões em torno das ideias de um teatro nacional.

O desempenho dos artistas franceses foi o que mais os críticos dos periódicos admiraram. No Folhetim do *Jornal do Comércio*, do dia 28 de agosto, o autor diz que os seus apontamentos sobre as qualidades da Companhia Francesa era para ver se despertava o zelo do teatro de São Pedro. Entre as qualidades elencadas por ele estavam que os atores franceses sabem sempre os seus papéis, as peças são muito bem ensaiadas, os espetáculos bem escolhidos, os intervalos duram, quando muito, um quarto de hora, o divertimento acaba às onze horas, e há, sobretudo na representação, admirável harmonia, auxiliando para que sobressaíssem as “belezas das composições”. São estas as condições que o autor afirma ser essenciais em um teatro, e complementa, “é tempo de vermos sair a cena brasileira do torpor em que tem jazido”¹⁹⁷.

Além da estrutura de organização apresentada pelos comediantes, a prática estabelecida pelo teatro francês de oferecer espetáculos duas vezes por semana, às quartas feiras e sábados, nos quais eram representadas mais de uma peça, por vezes, três peças por noite, impôs um novo ritmo ao teatro principal, o São Pedro, e promoveu diversidade de entretenimento para o público fluminense. Este, tendo por voz o autor dos Folhetins, se dizia ávido de tal realidade e se surpreendia pelas novidades.

De dia em dia o Theatro Francez adquire novos títulos à estima do público, arrancam novos e merecidos applausos aos espectadores que o frequentam e passam na sala de São Januário duas noites divertidas por semana (...) Eh força confessar que também o diretor da companhia, M. Ernest Gervaise, não se poupa a esforços e fadigas para variar seus espectáculos e dar-lhes sempre o atractivo da novidade: seus companheiros secundam seus esforços, e difficilmente se compreende como possam estudar tantos e tão diversos papéis ao mesmo tempo, e como há pessoas tão injustas que se arrebetão, afligem-se e indignam-se por uma falta de memoria, alias raríssimas em alguns dos actores do theatro francez (...)

Nestes últimos tempos o theatro francez tem mimoseado o público com a representação de dramas interessantes, de comédias que fazem rir ainda ao mais casmurro e exigente espectador (...)

Ultimamente tem annuciado M Gervaise (...) as peças que pretende fazer representar e devemos felicita-lo pela escolha. Aos habituados ao Theatro Francez, as pessoas que na sala de São Januário achão um passatempo honesto e divertido não deixarão de acudir ao annuncio¹⁹⁸.

A instalação dos artistas franceses e a consolidação de um teatro francês no Rio de Janeiro dos anos de 1840, com todas as suas características que envolvia frequência de representação, organização do espetáculo com horários definidos, fluxo de obras inéditas, qualidade dos artistas, todos os pontos ressaltados pelos críticos do período, contrapõem-se à imagem de uma vida teatral fluminense que se restringia ao teatro São Pedro e às companhias dramáticas e de ópera italiana. No entanto, o universo do qual estes artistas franceses são oriundos e sua concepção de

¹⁹⁷ “Folhetim”. *Jornal do Comércio*, 28 de agosto de 1840.

¹⁹⁸ “Theatro Francez”. *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro de 1840.

teatro e de gênero teatral são o que de fato modifica abruptamente o meio cultural do Rio de Janeiro, levando as discussões sobre arte e teatro à caminhos desconhecidos.

As relações estabelecidas na França entre teatro, discursos artísticos, discursos políticos e Estado, são o que estruturam um meio artístico bastante distinto das experiências dos outros países. A imposição do Estado sobre o funcionamento das salas de espetáculo direcionou o desenvolvimento das características de cada gênero teatral, o processo se estendeu por todo o século XVIII, se firmando no século.

A modificação das relações sociais francesas pós Revolução, alterou os discursos e as apropriações desses gêneros teatrais. *Vaudeville*, *opéra-comique*, *opéra*, *comédie française*, todas estas denominações possuíam mais que definições artísticas, representavam manifestações de âmbito político, estético e ideológico.

Nesse contexto, o *vaudeville* e o *opéra-comique*, no século XIX, respondem como obras genuínas francesas, produções próprias do gênio francês. Além do discurso nacional que engloba os dois gêneros, eles representam um papel fundamental nas relações de significado no qual o teatro está enquadrado, são o espaço de experimentação artística. Por serem considerados gêneros híbridos, de contrabando, cujos sujeitos são constituídos normalmente por crítica social, tanto a forma quanto a abordagem dos temas possuíam certa flexibilidade que foi explorada ao extremo pelos autores e artistas do período. Era no teatro do *Vaudeville* e no teatro do *Opéra-Comique* onde os autores encontravam brechas para burlar as formas oficiais impostas a cada gênero teatral, onde se abordavam temas políticos conflitantes, transformando-se em espaço de resistência aos discursos oficiais. É frente a esses dois gêneros do teatro francês que se encontram os posicionamentos do comportamento moderno, com as críticas aos vínculos desconexos encontrados no meio social e a desestruturação das normas legais impostas sobre as artes e, consequentemente, à liberdade de criação.

O repertório que a Companhia Dramática Francesa ofereceu aos fluminenses, de 1840 à 1846, foi composto, majoritariamente, de *vaudevilles* e alguns títulos de *opéras-comiques* menores, escritas em um ato. Logo em meados de 1846, a Companhia Lírica Francesa, que ocupou o lugar vago pela Companhia Dramática, tem o seu repertório composto exclusivamente de *opéras-comiques* renomadas na França.

Os *vaudevilles* apresentados pela primeira companhia eram peças recentes, atuais, escritas por autores renomados, como Eugène Scribe (1791-1861); Jacques Étienne Victor Arago (1790-1854), cujo irmão havia estado no Brasil com a grupo de Lebreton, em 1816; Louis-Émile Vanderburch (1794-1862); Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier [1787-1865]); M. Adolphe Charles Adam (1803-1856); Jean-François-Alfred Bayard (1796-1853); M. Ancelot (1794-1854); Charles-Théodore (1806-1872) e Jean-Hippolyte Cogniard (1807-1882), conhecidos como Cogniard Frères; Joseph-Bernard Rosier (1804-1880); Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827); Félix-Auguste Adolphe Duvert (1795-1876); Ferdinand de Villeneuve (1799-1858); Desvergers (Armand Chapeau [1810-1867]); Anicet-Bourgeois (1806-1872); MM Lockroy (Joseph-Philippe Simon [1803-1891]); Paul Dandré, pseudônimo literário coletivo que agrupa três autores dramáticos do século XIX: Eugène Labiche (1815-1888), Auguste Lefrac (1814-1878), Marc-Michel (Marc-Antoine-Amédée Michel) (1812-1868); Charles Varin (Charles Voiron [1798-1869]), entre outros.

Entre os autores das obras representadas pela Companhia Lírica Francesa estão os grandes nomes do gênero *opéra-Comique*, como Nicolas Dalayrac (1753-1809), André Ernest Modeste Grétry (1741-1813); François-Adrien Boieldieu (1775-1834). Mas, o principal entre eles, cujas

obras mais importante foram colocadas em cena no Rio de Janeiro, foi Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871).

Os principais autores franceses eram contemporâneos às representações no Rio de Janeiro e os títulos apresentados no Brasil, em sua maioria, ainda estavam em cartaz nos teatros de Paris. Algumas obras tinham menos de quatro anos entre a estreia em um teatro da capital francesa e a estreia no teatro fluminense¹⁹⁹. Os gêneros *vaudeville* e *opéra-comique* eram teatros de vanguarda e, com as duas companhias que atuaram no Rio de Janeiro nos anos de 1840, o público fluminense tinha a chance de se integrar aos discursos correntes na França.

Sendo assim, a experiência inovadora vivida pelo público teatral do Rio de Janeiro não está na chegada de uma Companhia Dramática Francesa ou da Companhia Lírica Francesa, mas sim no que consistia ser uma companhia francesa, um artista francês e, principalmente, qual o repertório escolhido para ser representado. Conhecer a origem dos gêneros que compunham o espetáculo oferecido pelos artistas franceses é imprescindível para compreender o papel representado por sua presença nesse meio e as mudanças que nele incitou. Somente considerando estas Companhias teatrais como um todo, mais o conceito generalista de teatro sustentado pelo século XIX, que é possível entender o porquê o tão esperado teatro da civilização não deu frutos além desses restritos oito anos. Digo restrito, não por equivalerem a um curto período de tempo, que se considerarmos a rápida permanência das companhias teatrais itinerantes, o tempo em que o teatro francês permaneceu no Rio é bastante largo. Mas, por ele ter se restringido há estes oito anos e ter sido ignorado posteriormente, tornando-se apenas fragmentos de história.

¹⁹⁹ Todas as informações referentes às obras representadas pelas Companhias Francesas no Rio de Janeiro estão reunidas no Catálogo que se encontra em anexo nesta tese. Nele, constam informações acerca da produção da obra na França e a produção no Brasil.

CAPÍTULO II

*Entre Teatro e Estado, o nascimento do vaudeville
e do opéra-comique*

Dans le siècle où nous sommes
Je vois qu'il existe à Paris,
Et le Panthéon des grands hommes,
Et le Panthéon des petits²⁰⁰.

Há singularidades nas duas companhias francesas de teatro, presentes no Rio de Janeiro nos anos de 1840, que devem ser observadas, como a origem e, conseqüentemente, a estrutura que herdaram dos teatros de Paris, além dos gêneros que faziam parte de seus repertórios. Os artistas que compunham as duas companhias vinham de uma tradição particular de teatro, promovido pelas regras governamentais que regiam as casas de espetáculo da França. Estavam inseridos em outro universo, no qual o *vaudeville* e o *opéra-comique* tinham lugar específico e faziam sentido dentro de seu conjunto de signos, parte de uma tradição teatral que, no século XIX, passou a valorizar os dois gêneros como representantes da identidade francesa.

Esses artistas franceses saíram de seu país no momento de maior reconhecimento do *vaudeville* e *opéra-comique* por parte dos especialistas e chegaram ao Rio de Janeiro com a bagagem cheia de peças recentes e de repercussão nos teatros europeus. A estrutura teatral de origem desses artistas foi a base para a organização do teatro francês na corte brasileira. Conhecer a origem desse teatro e as leis que o regia contribui e muito para compreender como se deu sua presença nos palcos fluminenses.

Por outro lado, o espaço conquistado por esses dois gêneros, dentro e fora da França, como teatro de expressão crítica do pensamento político e social, por meio de narrativas que satirizavam o comportamento cotidiano, ou abordavam fatos políticos relevantes no período, classificando-os como espaço de liberdade, teve grande impacto na recepção dessas obras na maior parte dos teatros em que estiveram presentes, inclusive na corte de D. Pedro II. Assim, é o contexto de origem e os discursos que os envolviam, no século XIX, que possibilita compreender o lugar ocupado por esses gêneros franceses na história do teatro brasileiro.

O *vaudeville* e do *opéra-comique* têm origem nas feiras parisienses. Estes dois gêneros, provenientes de um mesmo espetáculo, desenvolveram-se fora do circuito teatral de privilégios formado pela prática francesa de regulamentação artística imposta pelo governo. Apesar de marginal quanto origem, a trajetória de ambos está sempre presente nas bases dos discursos sobre a música e a arte francesa, em meio às querelas e disputas, até serem retomados, pelo século XIX, como representantes do estilo genuíno francês.

Por volta da segunda metade do século XVII, época em que os espetáculos *Forain* começaram a ganhar um caráter mais homogêneo, as principais feiras parisienses eram a *Foire Saint-Germain* e a *Foire Saint-Laurent*. A primeira se localizava entre a igreja de Saint Germain de Prés e a Saint Suplice (*rive gauche*) e funcionava entre o início de fevereiro até o domingo de páscoa; a segunda ficava nas proximidades do *faubourg Saint Denis* (*rive droite*) e permanecia aberta entre agosto e outubro. Os espetáculos oferecidos eram bastante variados com a apresentação de saltadores e dançarinos em cordas, monstros, gigantes, anões, animais estranhos e treinados conhecidos como *animaux savants*, marionetes, figuras de ceras e jogos de feira²⁰¹. Com o passar do tempo esse tipo de divertimento foi dando lugar à pequenas comédias em prosa

²⁰⁰ M de Piis. *Les deux Panthéons*, vaudeville, 1792.

²⁰¹ BRAZIER, N. *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur créations jusqu'à ce jour*. Paris : Aladin Librairie, 1837.

ou verso entremeadas por música, conhecidas posteriormente como vaudeville.

O termo vaudeville era utilizado anteriormente ao seu emprego nas feiras parisienses com um significado muito mais abrangente do que o utilizado no século XVIII e XIX. Dizia-se vaudeville as pequenas canções que satirizavam os acontecimentos diários ou anedotas escandalosas. Era de praxe o autor terminar suas peças com estes *couplets* que os artistas cantavam sucessivamente. Os trechos musicais normalmente não faziam parte da ação e eram usados só como forma de ênfase a determinado assunto. A simplicidade e facilidade dos versos faziam com que fossem facilmente aprendidos pelo público.

No final do século XVII, essas pequenas peças foram se estruturando e passaram a utilizar como parte musical paródias de árias ou canções conhecidas. O sucesso dos espetáculos de vaudeville acarretou na reação dos teatros parisienses detentores dos direitos de representação de gêneros específicos, a *Comédie Française* e o *Opéra*, sobretudo porque os espetáculos das *Foires* parisienses recebiam públicos das mais diversas classes sociais, tornando-se concorrência direta aos outros teatros. Assim, no final do século XVII e durante todo o início do século XVIII, essas representações foram alvo de proibições e sanções, ora de ter partes cantadas, ora de utilizar bailes, danças, maquinarias e decoração, como foi reivindicado pela *Comédie Française*, em 1709, ou de se servir de qualquer forma de diálogo, em 1710²⁰².

As leis de privilégios que regiam os teatros de Paris forçavam os espetáculos das feiras a se reestruturarem a cada proibição. A adequação de forma feita para se esquivar das regras impostas dava a estes teatros mais visibilidade e eles ganhavam na definição dos gêneros das obras apresentadas por eles. Em resposta à supressão dos diálogos e das árias, em 1710, os artistas *forains* criaram a “*pièces à la muette*”. Os atores subiam em palco e gesticulavam a intenção de cada cena, o texto que não podia ser dito era apresentado em cartazes erguidos para o público que cantava, acompanhado pela orquestra, os refrãos dos vaudevilles. Dessa forma, eles cumpriam a determinação de não utilizarem na peça, nem falas, nem partes cantadas pelos artistas.

Ao contrário de desestabilizar o teatro como se pretendia, a estratégia para contornar a proibição foi fonte de grande sucesso e, por consequência, de maior difusão desses espetáculos entre a população.

Os jogos de poderes entre os teatros parisienses, fundamentais na distinção e estruturação de gênero dos teatros das feiras parisienses, são o ponto convergente de valorização dada a estes espetáculos pelos textos do século XIX. Nicolas Brazier, poeta e *vaudevilliste* francês, é enfático quando trata das sanções impostas pelos grandes teatros aos espetáculos das feiras para ressaltar a capacidade desses grupos artísticos de burla-las. Para ele, as exigências do poder brutalizam estes pequenos espetáculos de tal maneira que elas são expressas mesmo nos versos de um vaudeville, escrito por Panard²⁰³:

Les lois ne sont
Les lois ne sont qu'une barrière vaine
Que les hommes franchissent tous,
Car par-dessus les grands passent sans peine
Les petits par-dessous²⁰⁴

²⁰² CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*, Paris, Berger-Levrault, 1877.

²⁰³ Charles-François Panard (1689-1765), poeta, dramaturgo e vaudevillista.

²⁰⁴ Citado em: BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 67.

A representatividade do público era distinta nas práticas estabelecidas nos espetáculos das feiras e nos “grandes” teatros de Paris. Nos teatros regulares do século XVII, havia a preocupação com o julgamento da peça apresentada por um seguimento do público, a aristocracia, acomodada nos camarotes reais, cujo ângulo de visão do palco era mais favorecido. Esta postura está impressa na arquitetura dos teatros do período, que favorecia a visão e permitia maior interação das classes mais abastadas com os atores no decorrer do espetáculo. Nesses teatros o *parterre*, ou a plateia, não possuía grande visibilidade por causa da altura do palco e da aglomeração das pessoas que permaneciam em pé durante todo o desenrolar da apresentação. Foi apenas em meados do século XVIII que os teatros começaram a tomar novas formas, dando melhores condições de visibilidade e conforto para a plateia, a qual era composta pela classe média, estudantes, intelectuais e pessoas de menor renda.

As feiras, por serem sazonais, não possuíam espaços de espetáculo com a estrutura dos teatros, compostos de camarotes e locais de hierarquização. Os espaços para espetáculos existentes nas feiras, conhecidos como *loges*, eram espaços fechados por pranchas de madeira, onde se colocavam cavaletes verticais para que as pessoas se acomodassem²⁰⁵. O público era bastante heterogêneo, ocupando o mesmo local diversas classes sociais. Este arranjo permitia à plateia se expressar, se não da mesma forma, com a mesma intensidade dos camarotes da aristocracia dos grandes teatros.

A relação do público do século XVIII com o teatro é muito diferente da que vemos hoje e a da que existia no século XIX. O silêncio que impera em nossas salas de espetáculo após a abertura das cortinas e os aplausos aguardados apenas no final da apresentação eram condições impensadas para o público setecentista. O comportamento da plateia regia-se pelo papel do teatro no ceio desta sociedade, o qual era o lugar de representação do ser público em um período que vivia a estruturação dos lugares do público e do privado. O teatro funcionava como o local de encontro e de expressão das relações sociais ocorridas fora do palco.

Para esse período, uma peça não “simbolizava” a realidade, ela a criava através das convenções da realidade²⁰⁶. A compreensão se dava por sinais mais que por símbolos, não se procurava os significados implícitos em uma fala ou em um ato, o significado inteiro estava presente no que era dito e em um gesto. Para o público, o ator em cena representava a “verdade” de sua expressão e não um texto literário.

A compreensão de sinais mais que de símbolos, explicada por Sennett, torna inteligível a reação e a repulsa das classes mais abastadas pelos espetáculos das feiras, pois estes artistas punham em cena temas do cotidiano e de práticas comuns às pessoas pertencentes aos mais diversos níveis sociais. Os textos possuíam uma linguagem direta, menos poetizada e a gesticulação utilizada em cena fugia às convenções costumeiras daquelas dos grandes teatros e tendiam ao esdrúchulo. A maneira de representar assustava enquanto sinal da realidade existente. Por outro lado, estes espetáculos eram dignos representantes da mentalidade existente, buscavam a caracterização das relações sociais dadas em seu meio como forma de crítica ou simplesmente para ressaltar a hilaridade que determinadas posturas ou feitos já provocavam, mas que ficavam mais visíveis realizadas por um ator em cena. Em uma vida organizada por convenção abstrata e impessoal, era o palco que abrigava a regra de discurso mais apurada da sociedade do século XVIII.

A percepção do mundo por sinais permitia que a emoção da plateia se misturasse à exposta no palco, esvaecendo os limites entre o real e o texto literário. No decorrer da peça, a

²⁰⁵ *Idem*, p. 60.

²⁰⁶ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p.106.

plateia se tornava envolvida e sobre o controle, interferindo diretamente na ação dos atores. Esse comportamento faz com que a obra teatral do século XVIII não se constitua apenas do texto e da interpretação dos atores, como acontece nos teatros de nossos dias, mas tenha como parte fundamental a reação da plateia, cuja intenção direciona o sentido final da obra.

A interação do público com o espetáculo é o que garante a sobrevivência dos espetáculos das feiras, como na ocasião das proibições de se utilizar fala e canto em cena, que deram origem às peças pantomimas, nas quais o público era quem executava as partes cantadas, direcionando o sentido e o gênero da obra.

Para o século XVIII, estes espetáculos *forain*, que a partir de 1714 também ficaram conhecidos como *Opéra-comique*, eram fontes de um enorme paradoxo. O local onde eram representados e o seu formato faziam com que eles fossem bastante populares e que as pessoas os reproduzissem em qualquer lugar, “*huit vers sur un air ... c’est si vite retenu! Cela va si loin!*”²⁰⁷. Por outro lado, estas mesmas características o elegia, aos olhos de intelectuais e da aristocracia, como espetáculo de pouco valor.

A relação do público com o teatro já havia se modificado no decorrer do século XVIII. As companhias de teatro passaram de itinerantes a fixas, com espetáculos regulares e com atores contratados. Os teatros passaram a ter regulamentação interna e a responder às regras do governo, os atores deixaram os ofícios múltiplos para se especializarem em determinado gênero. A plateia se familiarizou com as peças, impulsionada pela regularidade das companhias, e passou a exigir maior refinamento daqueles que estavam representando.

A chegada de uma companhia italiana à Paris, em 1752, para apresentar óperas bufas no Teatro de Borgogne, estimulou ainda mais tais mudanças e trouxe novidades que acenderam os ânimos de mais um embate teórico sobre os caminhos seguidos pelo teatro na França, movimento conhecido como *Querelle des Bouffons*.

Os textos da Querela dos Bufons enquadram de forma clara as contradições de posição dos literatos sobre os espetáculos realizados nas feiras. Em contrapartida ao julgamento negativo do gênero *forain*, os participantes da querela concordam no ponto que considera o vaudeville, como forma, produto genuíno da cultura francesa. No verbete “vaudeville” do *Dictionnaire de Musique*, Rousseau o define como uma espécie de poema particularmente dos franceses²⁰⁸. Tal afirmação já se encontrava no prefácio do *Théâtre de la Foire*, de Lesage e d’Orneval, publicado ainda em 1721, cujo trecho enfatiza que o *Théâtre de la Foire* se caracteriza pelo Vaudeville, espécie de poesia particular dos franceses, estimada pelos estrangeiros, amada de todo mundo, e o mais adequado de todos a fazer cumprir as projeções da mente, a reforçar o ridículo, a corrigir os costumes²⁰⁹. Lesage, como bom vaudevillista, defende o gênero classificando-o como o mais eficaz reformador dos costumes. Mesmo Favart tenta, em 1752, atribuir ao gênero uma origem nacional anterior à dramaturgia musical italiana dizendo que esse espetáculo, tão análogo a uma base cômica, à genialidade musical que caracteriza a Nação, seguramente precede as óperas bufas italianas²¹⁰.

²⁰⁷ BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 13.

²⁰⁸ ROUSSEAU, J. J., verbete: “Vaudeville”. “Dictionnaire de la musique”. In : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, 1995.

²⁰⁹ LESAGE, Alain-René e D’ORNEVAL. *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra-comique*. Vol. I. Genève : Slatkine reprint, 1968 (Paris, Gandouin, 1721-1737), p. 8.

²¹⁰ FAVART. *Theatre de M. Farvart, ou Recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu’il a donnés jusqu’à ce jour*. Paris : Duchesne, 1763, p. VI.

A necessidade de Favart em identificar a origem do vaudeville como anterior ao teatro italiano responde às inquietações lançadas pela Querela dos Bufons que contrapunham o teatro italiano ao francês. O impasse dos anos de 1750 ainda ressoava nos ouvidos dos partidários do vaudeville e do *opéra-comique* no século XIX, como nos escritos do engenheiro M. de Rouvière, o qual afirmava que “les italiens nous laissèrent en partant le gout de l’opéra *buffa* ou de la comédie à ariettes, d’où est né l’opéra-comique”.²¹¹

A posição de Rouvière em relação ao *opéra-comique* não é estranha a de seus pares. No século XIX, há um reencontro do público com os gêneros *opéra-comique* e vaudeville e, com ele, a tentativa dos teóricos de resgatar as origens desses dois gêneros elegendo-os ao posto de ópera e teatro genuinamente francês. O número de livros publicados sobre a história dos *Théâtres de la Foire* e do *Opéra-Comique* cresceu e também as reedições das coletâneas e da história dos vaudevilles.

A base do argumento dos autores oitocentistas é a frase de Nicolas Boileau (1636-1711), poeta e crítico francês do século XVI que diz que “le français né malin, forma le vaudeville”²¹². Para ele, os vaudevilles são uma ligação de poemas em boas palavras e bastante férteis.

A necessidade de esquadrihar a história dos teatros *forains* foi reforçada pela separação e promoção dada pelas leis governamentais de regulamentação dos teatros, tanto da forma vaudeville como da *opéra-comique*, à Théâtre National.

No decorrer dos séculos XVIII e XIX, as trajetórias do vaudeville e do *opéra-comique* se confundem e se afastam em movimentos nada sincronizados. São os regimentos teatrais somados aos discursos teóricos que afirmam ambos como gêneros distintos e de importância fundamental no cenário da música francesa.

2.1 LEIS E NORMAS PARA TEATROS NA FRANÇA

A vida teatral de Paris foi se definindo pelas legislações e jurisprudências impostas pelo Estado. Não só o funcionamento dos teatros estava à mercê das regulamentações governamentais, mas as sanções, delimitações, extinção de espetáculos, foram cruciais no processo de definição de gêneros autorizados a serem postos em cena em teatros específicos. Na França, o desenvolvimento dos gêneros teatrais e como eles deveriam ser constituídos, como a ópera, o vaudeville, o *opéra-comique*, não eram temas de domínio literário ou estético, mas sim político.

Em 1853, Adolphe Lacan, advogado da Corte Imperial de Paris, publicou o que ele intitulou de *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*²¹³, um compendio das regras impostas aos teatros franceses desde o século XVII, período que ele determina como origem da Ópera de Paris²¹⁴, cuja estabilidade é alcançada por decreto real, em 1689.

²¹¹ ROURIÈRE, M. *Histoire des théâtres et des lieux d’amusemens publics de Paris*. Paris : Librairie des étrangers, 1837, p.27.

²¹² BOILEAU. “Art poétique”. In: *Œuvres*. Paris : éd. Sylvain Menat. Vol. 2. Garnier-Flammarion, 1969, p. 97.

²¹³ LACAN, Adolphe. *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*. Paris : Éd. Durand, 1853.

²¹⁴ O autor marca a origem da Ópera de Paris pela a união dos atores italianos, naturalizados franceses, dos quais Pierre Perin foi quem produziu a primeira ópera em língua francesa. Em 1659, o mesmo ator obteve a permissão de criar em Paris, e em outras cidades do reino, academias de música para cantar peças de teatro, como se praticava na Itália, na Alemanha e na Inglaterra, no período de doze anos, com a autorização de cobrar do público o que ele achava justo e a proibição de qualquer outra pessoa de representar qualquer peça parecida ou música em verso na língua francesa, sem o seu consentimento. A autorização ainda definia que as óperas eram peças de música totalmente diferentes das comédias recitadas e que, por isso, os nobres (*gentilshommes*) e as damas poderiam cantar

O estabelecimento do teatro de ópera, da Comédie Française e a criação de regimentos internos que determinavam os direitos e deveres dos artistas, seguiram as transformações ocorridas no próprio ofício de ator. Com o aparato legal que reconhecia e normatizava as salas de espetáculos, os artistas passaram de nômades e sem especialização, a firmar contratos com teatros subsidiados. Estes contratos determinam o período de permanência que o artista deveria cumprir com a companhia e o papel que ele viria a desempenhar, cômico, *Jeune premier*, *Amoureux*, etc.

A especialização do teatro e os regimentos teatrais regulamentadores do ofício de ator foram se aprimorando durante toda a primeira metade do século XVIII. Às margens do desenvolvimento dos teatros “oficiais” também se desenvolviam pequenos espetáculos realizados durante o período de permanência das feiras sazonais.

Em 1697, depois da união dos comediantes em um único grupo chamado Comédie Française, os artistas que se apresentavam na *Foire Saint-Germain* e na *Foire Saint-Laurent* começaram a utilizar o repertório do grupo italiano instalados no *Hôtel de Bourgogne*. No início do século XVIII, estes espetáculos caracterizados como *jeux*, por mesclarem pequenas peças, dançarinos em corda, exposição de anões e gigantes, animais exóticos, começaram a atrair cada vez mais público, ameaçando a receita dos teatros privilegiados, os quais haviam deixado de ser um divertimento aristocrata produzido e custeado pela corte, por isso necessitavam cada vez mais da renda proveniente dos bilhetes adquiridos pelo público. Como detinham privilégios concedidos pelo Rei, utilizaram-se deles para tentar proibir as apresentações dos espetáculos *forains*. As tentativas foram variadas. O teatro da *Opéra* quis interditar lhes o canto, a *Comédie Française* tentou impedir a utilização da fala nestes espetáculos e a *Comédie Italienne* tentou assegurar a exclusividade das representações de pantomima, todas essas medidas eram respaldadas pelas leis que regiam o funcionamento das salas de espetáculo de Paris.

uma ópera, sem contraverter os títulos de nobreza, nem perder seus privilégios, direitos, imunidades, etc (LACAN, p. 349). A autorização e exclusividade concedida a Perrin ainda não se constituem na estruturação de uma companhia de ópera estável, assim como a descrição dos possíveis atores, caracterizavam-se apenas na organização de um divertimento de corte, em que fazer parte e assistir o espetáculo ocupavam o mesmo patamar.

Ao se tratar de artistas populares, que tomavam o espetáculo como função, tanto a falta de estabilidade de grupo, com regimentos internos e direitos de atuação indeterminados, quanto à ausência de uma ideia de profissionalização do corpo artístico fazem parte do pensamento relacionado às artes de representar próprio do século XVII. O nomadismo e a falta de especialização dos atores podendo ser trágico, cômico, cantor, dançarino, contorcionista, era o que compunha as companhias artísticas seiscentistas. Da mesma maneira que uma companhia ia de cidade em cidade representar seu espetáculo, os artistas não tinham nenhuma obrigação de permanecer em um grupo, migravam de grupo em grupo de acordo com suas necessidades ou interesse. No caso da concessão fornecida por Louis XIV a Perrin, a sua permanência na corte é mais caracterizada pelas práticas do século XVII e não como o estabelecimento de um teatro fixo de ópera, como aconteceria no final do século.

O teatro de Ópera de Paris só alcança certa estabilidade aos moldes da presente nos séculos XVIII e XIX, em 1689, quando Jean-Nicolas de Francine (1662-1735) conquista a permissão do rei de dar continuidade ao estabelecimento organizado por Lulli e de estruturar a *Academie Royale de Musique*, em Paris e em outras cidades do reino.

Outra ordem real referente aos espetáculos, do dia 21 de outubro de 1680, reúne em um só grupo os comediantes do *Hotel de Bourgogne* e dos da Rua Guénémand. Estes dois grupos eram constituídos de artistas nômades. Esta ordem do rei, origem do *Théâtre Français*, fazia desses comediantes uma companhia fixa, tendo como privilégio as representações em Paris e proibindo qualquer outra trupe de se apresentar na cidade sem uma ordem expressa do rei. O texto promulgado deixa claro as intenções do rei com esta união, “rendre les représentations des comédiens plus parfaites, par le moyen des acteurs et actrices auxquels elle a donné place dans ladite troupe” (LACAN, p. 296). Este ato deu origem a uma associação entre os comediantes, firmada em 1681 e em 1682, o grupo consegue do rei Louis XIV sua proteção com uma pensão de 12,000 livres por ano.

Conforme iam ganhando público os espetáculos das feiras se modificavam, diminuindo a apresentação de números de corda e de elementos exóticos para abrir espaço para pequenas peças que começavam a ser compostas pelos seus próprios artistas. Apesar de em 1706, a *Comédie Française* ter conseguido que o *Lieutenant Général de Police* proibissem os teatros das feiras de utilizarem diálogos, em 1708 a viúva de Maurice e Alard conseguiu, por meio do pagamento de uma taxa, a autorização do teatro de *l'Opéra* para utilizarem a troca de cenário, de cantores e de dançarinos no decorrer das peças²¹⁵. Em 1709, uma nova ordem comandada pela *Comédie Française* proíbe os teatros das feiras de utilizarem ballets, danças, maquinarias de espetáculos e decoração. Não contentes com a permanência dos espetáculos mesmo após as últimas proibições, a *Comédie Française* faz com que fosse proibida toda forma de diálogo e de monólogo. Para burlar mais esta proibição, Alard representa o que ficou conhecido como “*pièce à la muette*”, um tipo de pantomima cujos dizeres dos versos que deveriam ser cantados, são apresentados escritos em grandes cartazes, fazendo com que o público os cantasse.

Em 26 de dezembro de 1714, Catherine Baron e Gauthier de Saint-Edme conquistaram a autorização de abrir um espetáculo, o qual eles denominaram de *Opéra-Comique*. Eles passaram a dirigir duas companhias de atores: a *Nouvel Opéra-Comique* de Dominique e a *Nouvel Opéra-Comique* de Baxter e Saurin ou Bel Air.

No entanto, de 1719 a 1721, o *Opéra-Comique*, assim como os outros espetáculos das feiras, foram proibidos de se apresentarem, com a exceção dos espetáculos de danças de corta e de marionetes. Em 1722-23, o espetáculo sofreu outra supressão. Apesar das constantes sansões, os teatros *forains* continuam a obter grande sucesso de público graças à representação de vaudevilles. As peças criadas para as feiras somavam uma quantidade considerável, o que possibilitou a publicação de nove volumes do *Théâtre de la Foire*, por Lesage e d'Orneval, em 1737, com libretos e partituras de vaudevilles.

Em 1744 e 1745, novamente o teatro *Opéra-Comique* tem de fechar suas portas. Mas em 1751, a Cidade de Paris pede a reabertura do teatro e vende os seus privilégios a Jean-Monnet. Em 1762, o teatro de *Opéra-Comique* e da *Comédie Italienne* se instalam no *Hôtel de Bourgogne* com o nome de *Théâtre Italien*.

Em 1779, um decreto do Conselho de Estado suprime as comédias em língua italiana e retiram do teatro os atores italianos. No entanto, as peças em francês continuam a serem apresentadas pelos atores franceses. Em conformidade com esse ato, em 31 de março de 1780, outro decreto impõe o título de *Opéra-Comique* em substituição o de *Comédie Italienne* à companhia do *Hôtel de Bourgogne*.

Depois da Revolução de 1789, em 13 de janeiro de 1791, a Assembleia Nacional proclama a liberdade dos teatros. O artigo 1º anuncia que “tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.”²¹⁶

Com essa resolução diversos estabelecimentos foram abertos oferecendo os mais variados gêneros de espetáculo. Desde a liberdade completa, foram abertos 51 teatros em Paris, Brazier nos fornece a lista das salas de espetáculos que passaram a existir:

Concert Spirituel et Théâtre Monsieur, rue Feydeau

²¹⁵ CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu'à 1791*. Paris : Berger-Levrault, 1877.

²¹⁶ LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris : CNRS Editions, 2002, p. 231.

Théâtre de l'Opéra, boulevard à côté de la porte Saint-Martin. Cette salle fut construite pour recevoir l'Opéra, qui, le 8 avril 1781, devint la proie des flammes une seconde fois, et le 5 octobre de la même année l'Opéra s'ouvrit à la porte Saint-Martin.

Théâtre Italien, entre les rues de Savoie et Marivaux.

Théâtre de Louvois, rue de Louvois.

Théâtre Comique et Lyrique, rue de Bondy.

Théâtre Montansier, au Palais Royal.

Théâtre de la Nation, faubourg Saint-Germain, sur l'emplacement de l'Odéon.

Théâtre des Variétés, rue de Richelieu.

Théâtre de Molière.

Théâtre du Marais, rue Culture-Sainte Catherine.

Théâtre d'Emulation, rue Notre-Dame-de-Nazareth.

Théâtre de la Concorde, rue du Renard-Saint-Méry.

Théâtre des Muses ou de l'Estrapade, près du Panthéon.

Théâtre du Mont-Parnasse, sur le boulevard neuf.

Théâtre du Vaudeville, rue de Chartres.

Théâtre de Henri IV, vis-à-vis le Palais de Justice.

Théâtre d'Audiot ou de l'Ambigu-Comique, boulevard du Temple.

Théâtre des élèves de Thalie, *idem*

Théâtre de Nicolet, grand danseur du roi, *idem*.

Théâtre des Petites Comédiens français, *idem*.

Théâtre du Lycée Dramatique, *idem*

Théâtre du café Yon, *idem*.

Théâtre de Liberté, à la Foire St-Germain.

Théâtre du Vauxhall, boulevard St-Martin.

Théâtre du Cirque, au Palais-Royal.

Théâtre des Variétés comiques et Lyriques, à la foire St-Germain.

Théâtre des ombres chinoises, Palais Royal.

Théâtre du sieur Moreau, *idem*.

Théâtre de Thalie ou théâtre Moreux ou de Saint-Antoine, rue Saint-Antoine.

Deux théâtres en bois, place Louis XV.

Théâtre du café Guillaume.

Théâtre de la rue des Martyrs.

Cirque d'Astley, faubourg du Temple.

Théâtre de la Gaité. (Ce devait être celui de Nicolet qui avait pris ce nom à l'époque de la Révolution)

Théâtre de la Cité (Le même que celui de Henri IV)

Théâtre du Lycée des Arts. (Même que celui du Cirque, au Palais Royal)

Théâtre des Sans-culottes (rue Saint Martin, le même que celui de Molière)

Théâtre de la rue Antoine.

Théâtre de Mareux.

Théâtre de Jeunes Artistes

Théâtre des Jeunes Elèves, rue de Thionville.

Théâtre de la rue du Bac.

Théâtre des Troubadours et des Victoires nationales, rue Chantereine.

Théâtre de Doyen, alors rue Notre-Dame-de-Nazareth.

Théâtre de la rue de Nazareth

Na visão de Patrick Taïeb, a lei de liberdade dos teatros promulgada por Charpelier em 13 de janeiro de 1791, estendia aos espetáculos o princípio do liberalismo econômico em que o perfeccionismo das artes está ligado diretamente à concorrência entre os teatros. No entanto, o efeito proveniente desta disposição se manifestou paralelamente a ela. A rápida multiplicação das salas de espetáculos, as condições desastrosas com as quais elas se colocaram em concorrência e a atribulação da vida política que proporcionou a dispersão do público das grandes instituições foram as causas principais do fechamento de muitos dos teatros abertos no período²¹⁸.

Em julho de 1801, os teatros *Feydeau* e *Opéra-Comique* da sala Favart foram reunidos, mediante ordenação do Estado, e se instalaram na sala do Teatro *Feydeau*. O mesmo artigo que unia os artistas dos dois teatros fixava também a orquestra em 1 regente, 6 primeiros violinos, 6 segundos violinos, 4 violas, 6 violoncelos, 4 contrabaixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 4 trompas, 2 fagotes, 1 harpa²¹⁹.

A separação do teatro *forain* denominado *opéra-comique*, o qual apresentava peças de vaudevilles e comédias entremeadas de *ariettes*, e sua união com a companhia italiana fez com que um gênero teatral se desenvolvesse separadamente e de maneira distinta dos vaudevilles que continuaram a ser representados nos pequenos teatros e nas feiras de Paris. Como univitelinos criados em locais diferentes, tanto o *opéra-comique* quanto o vaudeville desenvolveram características próprias, mas mantiveram como base a utilização do canto e da fala entremeados em uma mesma obra.

Neste período, vários teatros representavam o mesmo gênero de peça e eram oferecidos espetáculos todas as noites da semana, nos mais variados valores. Os gêneros vaudeville e *opéra-comique* estavam presentes nas seguintes salas:

Théâtre Ventadour – le drame, la comédie, le vaudeville avec air nouveaux, cœur et intermèdes. Tous les jours (1,800 places).

Théâtre Royal de l'Opéra-Comique – opéras-comiques. Tous les jours (1,200 place)

Gymnase Dramatique – comédies-vaudevilles. Tous les jours (1,237 places)

Théâtre du Vaudeville – vaudeville et farces. Tous les jours (1,240 places).

Théâtre du Palais-Royal – drames, comédies, vaudevilles, genre grivois. Tous les jours (1,200 places).

Théâtre de la Port-Saint-Martin – drames, comédies, vaudevilles. Tous les jours (1,000 places).

Théâtre de l'Ambigu-Comique – drames et vaudevilles. Tous les jours (1,200 place).

Théâtre de la gaité – drames et vaudevilles. Tous les jours (1,200 places).

Théâtre des Folies Dramatiques – drames et vaudevilles. Tous les jours (900 place)

Théâtre de la Porte Saint-Antoine – drames et vaudevilles. Tous les jours (800 place)

Théâtre du Panthéon – drames et vaudevilles. Tous les jours (740 place)

²¹⁷ Brazier. *Op.cit.* p. 426-430.

²¹⁸ LEGRAND, R. ; TAÏEB, PATRICK. “L’Opéra-comique sous le consulat et l’Empire”. PRÉVOST, Paul (org). *Le théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Paris : Ed. Serpenoise, 1995, p.02.

²¹⁹ LEGRAND. *op.cit.*, p. 234.

O vaudeville e o *opéra-comique* já separados como gênero pela trajetória seguida por cada um, vão ser, em 1806, legalmente definidos pelo decreto de 8 de junho. O artigo 4 do decreto diz que “les répertoires de l’Opéra, de la Comédie-Française et de l’Opéra-Comique seront arrêtés par le ministre de l’intérieur, et nul autre théâtre ne pourra représenter à Paris des pièces comprises dans les répertoires de ces trois grands théâtres sans leur autorisation et sans leur payer une rétribution qui sera réglée de gré à gré et avec l’autorisation du ministre”²²¹. O mesmo texto ainda determina, no artigo 8, que nenhuma companhia ambulante pode existir sem a autorização dos ministros do interior e da polícia.

A redução progressiva da facilidade em abrir e manter uma sala de espetáculo fez com que o número de teatros, em Paris, caísse de cinquenta e um, no final do século XVIII, para vinte e dois, em 1807.

Le Grand Opéra	Le théâtre Sans-Prétentions
Le théâtre français	Molière
Feydeau	La Cité
Favart	Le Théâtre Mareux
Louvois	Le théâtre des Muses
L’Odéon	Le Marais
Le Vaudeville	Les jeunes-Élèves
Le théâtre de la porte Saint-Martin	Les Troubadours
Montansier	Les Jeunes-Comédiens
L’Ambigu	Le Cirque Olympique
La Gaîté	Le Théâtre des Victoires

Em 25 de abril de 1807, são promulgadas as definições do que viria a ser o repertório de cada teatro para que o decreto editado em 1806 viesse a ser cumprido.

Esse decreto divide os teatros em “Grands théâtres” e “théâtres secondaires”. O artigo 1º determina os gêneros dos considerados *Grands théâtres*, os quais representariam conforme as prerrogativas ligadas a este título. De acordo com as novas determinações, os teatros ficariam divididos da seguinte maneira:

1º Le Théâtre Français (Théâtre de S. M. l’Empereur) ce théâtre est spécialement consacré à la tragédie et à la comédie... aussi des comédies jouées sur les théâtres dits italiens, jusqu’à l’établissement de l’opéra-comique... le théâtre de l’Impératrice (l’Odéon) sera considéré comme annexe du Théâtre Français, pour le comédie seulement.

2º Le Théâtre de l’Opéra (Académie Impériale de Musique). Spécialement consacré au chant et à la danse. Son répertoire est composé de tous les ouvrages, tant opéras (pièces entièrement en musique) que ballets (du genre noble et gracieux)

3º Le Théâtre de l’Opéra-Comique (Théâtre de S. M. l’Empereur) – destiné à la représentation de toute espèce de comédies ou drames mêlés de couplets,

²²⁰ ROURIÈRE, M. *Histoire des théâtres et des lieux d’amusemens publics de Paris*. Paris : Librairie des étrangers, 1837, p. 22.

²²¹ *Les Théâtres – lois – règlements – instructions – salle de spectacle – droits des auteurs – correspondants – congés – début – acteurs de Paris et de département*. Paris : Chez alexis Eymery, 1817.

d'ariettes et de morceaux d'ensemble. L'Opéra Buffa est un annexe à l'Opéra-comique ; il ne peut représenter que des pièces écrites en italien²²².

O teatro do Vaudeville, nesta nova ordem, passa a ser considerado como *théâtre secondaires*: “1º Le théâtre du Vaudeville. Son répertoire ne doit contenir que de petites pièces mêlées de couplets, sur des airs connus et des parodies”²²³.

Além do teatro do Vaudeville, completavam a lista dos “*théâtres secondaires*” o *Théâtre des Variétés*, o *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* e o *Théâtre dit de la Gaîté*.

Quanto aos demais teatros, o item 4 do artigo 1º determina que aqueles autorizados pela polícia antes do decreto de 8 de junho de 1806 serão considerados como anexo dos teatros secundários ficando a cargo do diretor de cada estabelecimento escolher entre os gêneros pertencentes aos teatros secundários aquele que convém a seu teatro. Eles ainda poderiam apresentar, assim como os teatros secundários, qualquer peça do repertório dos grandes teatros, desde que fossem autorizados pelo administrador desse espetáculo, pago uma taxa e, por fim, que fosse liberado pelo *Ministre de l'Interieur*.

No entanto, em julho de 1807, um novo decreto reduziu definitivamente o número de teatros de Paris para oito:

L'Opéra	Le Vaudeville
Théâtre Français	Les Variétés-Montmartre
Feydeau	La Gaieté
L'Odéon	L'Ambigu

Todos os outros teatros deveriam ser imediatamente fechados.

As leis de 1807 atingiam também os artistas. As regras impostas determinavam o tempo de trabalho de cada ator e de permanência nos teatros com os quais tinham firmado contrato. Eles não poderiam deixar o local onde estavam alocados sem a permissão do superintendente nomeado para supervisionar as salas de espetáculo, quem também fiscalizava as atividades de cada teatro, proibidos de mudar o seu regimento interno sem prévia autorização.

Apesar das proibições acima, em setembro de 1808, o teatro Porte Saint-Martin conseguiu permissão para reabrir, assim como o *Cirque Olympique*, em 1811, sendo incluído entre os teatros secundários.

Um decreto de 1815 regulamenta o ofício de diretor de trupe de comediantes dividindo-os em duas categorias: “*directeur de troupes stationnaires*”, para espetáculos permanentes, e “*directeurs de troupes ambulants*” escolhidos e nomeados pelo ministro do interior. Somente os diretores nomeados pela formalidade citada poderiam montar grupos de comediantes após provar ter condições de manter uma empresa teatral. É também o Ministro do Interior que determina o gênero que deverá ser empregado por cada companhia, mas se a cidade onde eles residem não houver um teatro fixo, então a trupe é autorizada a representar tanto peças do repertório dos teatros de primeira ordem, quanto os secundários da cidade de Paris.

No mesmo ano, os cinco grandes teatros de Paris foram colocados sob a autoridade do diretor da *Maison du Roi*:

- L'Opéra (Académie Royal de Musique)
- Le Théâtre Français, rue de Richelieu
- L'Opéra-Comique (Feydeau)
- L'Odéon (annexe de la comédie française)

²²² LACAN, Adolphe. *Op.cit.*, p. 432-433.

²²³ LACAN, Adolphe. *Op.cit.*, p. 434.

L'Opéra Italien (Favart)

E os seis teatros secundários passaram a ficar sob a autoridade do Ministro do Interior e do Prefeito de Polícia:

Le Vaudeville, rue de Chartres

Les Variétés

La Gaieté, boulevard du Temple

L'Ambigu, boulevard du Temple

Le théâtre de la Porte Saint-Martin

Le Cirque Olympique, le faubourg du Temple.

O jurista Lacan explica a posição em primeira ordem do *Théâtre Français* e seu anexo *l'Odéon* por terem ambos a responsabilidade de reformar os costumes e de conservar a pureza da língua²²⁴. Nesta divisão, além de estarem dispostos em categorias diferentes de classificação, o Vaudeville e o *Opéra-Comique* também passaram a ser tutelados por poderes governamentais distintos.

Em 1830, depois do sucesso conquistado pelo teatro do Vaudeville sob a direção de Étienne Arago, ele recebe o título de *Théâtre National*, período considerado próspero por Brazier, “Eh bien ! jamais les grands théâtres ne se sont trouvés dans un état plus prospère”²²⁵. Mesmo como *Théâtre National du Vaudeville*, o gêneros vaudeville e *opéra-comique* já se definiram, não só pelo teatro e lugar ocupado dentro da trama de poderes teatrais, mas como intenção artística.

2.2 O TEATRO E O ESTADO – DISTINÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Qual o limiar entre o vaudeville e o *opéra-comique*? Nem sempre fica completamente clara a resposta desta questão, sobretudo para nós, menos familiarizados com o universo singular do teatro lírico francês. As dúvidas podem surgir como na leitura das considerações de Mark Darlow, nas quais ele se diz surpreendido com a colocação de Denise Launay, ao falar do sucesso da trupe de Bambini, porque ela emprega termos frequentemente utilizados para descrever o sucesso do vaudeville de Lesage, Favart, Framery, Sedaine, La Harpe e de outros autores, dizendo que “leur saison coïncide avec un moment où le public est las des tragédies et de tout l'appareil fabuleux et pompeux qui les accompagne; il lui faut de la *simplicité*, mais aussi de la vie, de la *gaieté*, de l'*esprit* s'il est possible”²²⁶. Opondo-se à esta afirmação, ele diz que a comédia em vaudeville se caracteriza por sua concepção livre, por isso que Philippe Vendrix e Manuel Couvreur sublinham que “l'opéra-comique, considéré d'un point de vue strictement théorique, se présente comme le lieu idéal de réaction à la tradition française”²²⁷. Neste jogo argumentativo de Darlow, os termos vaudeville, comédia em vaudeville e *opéra-comique* aparecem como sinônimos, representando o mesmo espetáculo que os outros autores fazem referências.

No entanto, apesar de aparecerem muitas vezes como sinônimos, e em certo período histórico o terem sido de fato, eles se tornam gêneros distintos oriundos de um movimento muito

²²⁴ LACAN, Adolphe. *Op.cit.*, p. 15.

²²⁵ BRAZIER, N. *Op.cit.*, p. 175.

²²⁶ *La Querelle des Bouffons*, texte des pamphlets avec introductin, commentaires et index par Denise Launay, Genève, Minkoff, 1973, p. XIV. Citado em: MARK, Darlow. “Vaudeville et distanciation dans l'opéra-comique des années 1750”. In: FABIANO, Andrea (org). *Op.cit.*, p. 44.

²²⁷ VENDRIX, Philippe ; COUVREUR, Manuel. “Les enjeux théoriques de l'opéra-comique”. VENDRIX, Philippe. *Op.cit.*, p.273.

mais político que estético. A definição do que viria a ser *opéra-comique* e *vaudeville* é firmada por lei, no início do século XIX, entretanto, décadas antes já havia sido instaurado o processo de desmembramento dos espetáculos das *foires*, cujo início está na autorização para a abertura de um espetáculo com o nome de *Opéra-Comique*, conquistada pelos feirantes Gauthier de Saint-Edme e Catherine Baron, em 26 de dezembro de 1714.

A estruturação de alguns divertimentos oferecidos nas feiras sob uma direção centralizada proporcionou a criação de um espaço para o desenvolvimento de um formato de espetáculo que fugia às regras e modelo oferecidos no *Opéra* e na *Comédie Française*. A diversificação do que era apresentado nos palcos das feiras foi incentivada tanto pelo sucesso de público quanto pelas proibições impostas pelos teatros oficiais, visto a sua crescente popularidade.

Foi durante todo o século XVIII que o *vaudeville* e o *opéra-comique* delinearam suas formas. Partindo dos espetáculos das feiras parisienses, os dois gêneros ainda unidos em um único tipo de obra, conquistaram espaço entre os grandes teatros de Paris. Sua origem e o seu formato não deixaram de ser percebidos pelos principais discursos do período, provenientes de embates de ideais artísticos.

Além de simples divertimento, o século XVIII viu nascer novos usos dos teatros, principalmente como sujeito de proposições novas, lugar de criação de discursos dos mais diversos gêneros, tanto no palco quanto na plateia. Este século presenciou, também, a modificação da estrutura social, perceptível na modificação dos espaços internos das salas de espetáculos e dos espaços externos, com seus cafés e suas discussões acaloradas.

A construção de salas de teatro, com um espaço interno reorganizado, é consequência do crescimento da importância social da burguesia²²⁸ e do papel que os espetáculos adquiriram no cotidiano dessas pessoas. De fato, a modificação da estrutura dos teatros faz parte da reestruturação dos espaços urbanos, ocasionada por seus novos usos. Os lugares de sociabilidade, de reunião de pessoas desconhecidas, o que definia o espaço público em contraposição ao privado, tornou-se uma atividade especializada no século XVIII, acontecendo em três locais distintos: nos cafés, nos parques para pedestres e nos teatros²²⁹.

O teatro, assim como os cafés neste contexto, era um lugar de expor, debater ideias, seja impulsionado por temas ou desenvolvimento das peças, seja em debates de cunho político e estético que aconteciam nos saguões dos teatros ao fim do espetáculo. O espaço conquistado pela burguesia dentro dos jogos políticos crescia concomitantemente ao espaço oferecido a ela dentro das novas salas de espetáculo.

No século XVIII, as salas dos teatros começaram a ser pensadas para dar maior visibilidade à plateia, ao contrário das anteriores, cuja preocupação era de garantir o conforto e a diversão dos camarotes reais e da aristocracia. No entanto, o público dos grandes teatros de Paris, como a *Comédie Française* e o *Opéra*, tendiam a ser de elite, mais que da burguesia, pois os bilhetes eram caros. Apesar disso, alguns lugares acabavam se destinando à classe média, estudantes e intelectuais, o *parterre* (plateia), o público que se mantinha fiel. Os cafés, instalados nos prédios dos teatros, davam a continuação das discussões originadas nas salas de espetáculo.

²²⁸ Termo utilizado tendo em vista a definição dada por Richard Sennett: “o termo “burguesia” é mais abrangente do que “classe média”; este indica a posição de uma pessoa no meio de uma escala social, mas não diz como ela chegou até lá. “Burguesia” indica que alguém ocupava essa posição porque trabalhava na administração ou no comércio não feudal; os administradores de uma propriedade podem ocupar uma posição média na sociedade, mas não fazem parte de uma burguesia”. SENNETT. *op.cit.*, p. 68.

²²⁹ SENNETT. *op.cit.*, p. 76.

Outro espaço também começava a se firmar no período, as feiras ao ar livre, fixadas por determinadas épocas do ano em regiões específicas da cidade.

As peças apresentadas pelos feirantes começam a tomar espaço dos divertimentos de curiosidade. Em 1710, Dominique apresenta *Arlequin Atys*, parodia de *Atys* de Lully e *La foire galante*, parodia de *l'Europe galante*, de Campra. As parodias das óperas e das tragédias compuseram uma parte importante do repertório dos *forains*, ilustrando diariamente as querelas entre a *Foire* e os teatros privilegiados.

O sucesso destes espetáculos chamou a atenção de jovens autores que começaram a trabalhar para os teatros das feiras. Alain-René Lesage foi um dos grandes contribuidores para o desenvolvimento dessas obras. Foi uma de suas peças que recebeu, pela primeira vez, a classificação de *opéra-comique*: *Télémaque*, paródia de mesmo nome da ópera de Destouches, foi apresentada na feira de Saint-Germain, em 1715. Gillier, contrabaixista da Comédie Française, compôs a música, escrita para uma orquestra de 8 violinos, 1 contrabaixo, 1 flauta, 1 oboé, 1 baixo, 2 trompas, e 1 cravo²³⁰. Entre 1712 e 1735, Lesage escreveu uma centena de peças para os teatros das feiras.

Apesar de seu caráter popular, este teatro começou a ganhar terreno e conquistar quantidade cada vez maior de público, o que o tornava concorrente potencial para os teatros oficiais de Paris. Mesmo Lesage chamava a atenção para as relações conflituosas que se estabelecia em vista do sucesso do teatro marginal: “Les Comédiens Français firent cesser ces représentations qui attiraient déjà beaucoup de monde”²³¹, afirmou ele. No entanto, as proibições impostas ao espetáculo do Opéra-Comique foram fundamentais para o desenvolvimento do formato do gênero, pois os artistas e autores se adaptavam a cada impossibilidade de representação, ora de utilizar fala, ora de haver canto, ou cenário, ou diálogos, etc.

Les forains, voyant que le public s’imaginèrent avec raison que, si les acteurs chantaient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairaient encore davantage. Ils traitèrent avec l’opéra qui, en vertu de ses patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles, et le spectacle alors prit le nom d’Opéra-Comique. On mêla peu à peu de la prose avec les vers, pour mieux lier les couplets, ou pour se dispenser d’en trop faire de communs. De sorte qu’insensiblement les pièces devinrent mixtes.²³²

O vaudeville a que se refere Lesage está longe do formato que ele tomará no século XIX. Nesse período, vaudeville era simplesmente a canção utilizada no final das peças, assim também ressalva Escudier, em seu *Dictionnaire de Musique*, dizendo que vaudeville “fut tout simplement un couplet, et non une réunion de couplets reliés par une action scénique”²³³. A especificação do significado e formato do vaudeville que era utilizado no início do século XVIII, não faz parte das preocupações do *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, publicado um século antes do de Escudier, no qual o termo é definido como “une sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets bandins ou satyriques”²³⁴, pois para os espectadores da década de

²³⁰ LEGRAND, R. *op.cit.* p. 224.

²³¹ LESAGE, Alain-René. “Preface”. *Théâtre de la foire*, 1722.

²³² *Idem*, *Ibidem*.

²³³ ESCUDIER, Léon et Marie. *Dictionnaire de Musique: théorique et historique*. Paris : E. Dentu, 1872.

²³⁴ ROUSSEAU, J. J.. “Dictionnaire de la musique”, in *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, 1995. Verbete “Vaudeville”.

1760, ainda não estava claro a forma que o vaudeville alcançaria no século seguinte, uma reunião de *couplets* ligados por uma ação cênica.

Em 1714, ano de abertura do teatro *foire* com o título de *Opéra-Comique*, as paródias de peças de sucesso dos outros teatros da cidade já representavam a maior parte de seu espetáculo, diminuindo o espaço dos dançarinos de corda e de outras atrações. As obras representadas neste teatro passaram a se confundir com a própria instituição, de maneira que logo em 1715, o termo *opéra-comique* foi pela primeira vez aplicado a uma peça, *Télémaque*, de Lesage.

O novo formato de espetáculo faz com que o teatro Opéra-Comique ganhe terreno. As peças, cada vez mais, tomam como enredo as intrigas do cotidiano, representadas como paródias, em que os atores cantam árias conhecidas por todos, os vaudevilles. Inclusive os próprios dissabores e impasses vivenciados por eles e os teatros privilegiados são colocados em cena, como na peça *L'Opéra-comique assiégé*, de Lesage e de Orneval, estreada em 1730.

O cenário produzido para esta peça era composto de um forte, no centro e ao fundo, de onde foi retirado o nome Opéra-Comique, para fazer alusão à ordem de fechamento que havia recebido; logo à frente estão duas tendas, à esquerda a da Comédie Française e à direita a da Comédie Italienne, representando o cerco feito pelos dois teatros ao Opéra-comique. O forte era a alegoria da resistência do Opéra-Comique às investidas sofridas pelos teatros principais.

O teatro *Opéra-Comique* conquistou um verdadeiro desenvolvimento com a direção de Jean Monnet. Ele esteve à frente dos artistas *forains* durante dois períodos, de 1743 a 1744 e de 1752 a 1757. Monnet

considerava o espetáculo como o “enfant de la gaieté française, le berceau et l'école de plusieurs sujets qui se sont distingués ensuite sur nos grands théâtres”²³⁵. Por considerar este teatro como lugar de formação de novos atores, a principal estratégia de Monnet foi reunir um número considerável de bons artistas em começo de carreira para fazer parte da trupe.



“L’Opéra-Comique assiégé”, de Lesage (1730). Frontispício, gravura de Jean-Louis Demarne, 1731. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

²³⁵ MONNET, Jean. *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*. Londres, 1772, p. 45.

Monnet afirma que as dificuldades vividas pelo teatro *Opéra-Comique* eram consequência de sua má administração e não por falta de potencial ou por inferioridade do repertório. Ele culpa os antigos diretores pela situação que se encontrava o teatro. “Le Sieur Pontau, alors possesseur du privilège, homme d’esprit mais faible et peu propre aux détails d’une pareille direction, avait laissé tomber ce spectacle dans un si grand avilissement qu’il en avait absolument éloigné la bonne compagnie”²³⁶. Ainda afirmava que Pontau e Boizard haviam deixado o teatro na mais profunda desordem,

La livrée y était en possession du parterre; elle décidait des pièces, sifflait les acteurs et quelquefois même ses maîtres quand ils s’avançaient trop sur le devant de la scène. Les loges des actrices étaient ouvertes à tout le monde; la salle, le théâtre étaient construits à peu près comme les loges des baladins de la Foire Saint-Ovide. La garde s’y faisait par un officier de police et sept ou huit soldats de robe courte; l’orchestre était composé par des gens qui jouaient aux noces et aux guinguettes; la plupart des danseurs figuraient avec des bas noirs et des culottes de couleur; rien en un mot n’était si sale, si dégoûtant même que les accessoires de ce théâtre²³⁷.

Como forma de solucionar os problemas mencionados, Monnet conseguiu a autorização do rei para construir um novo anfiteatro, com decoração e acomodações apropriadas ao seu julgamento. A medida mais importante, porém, era encontrar novos artistas. Dentre os novos nomes da trupe de Monnet está Favart, contratado como diretor de cena e autor; Boucher para a confecção de cenários e figurinos; para a orquestra ele convida Bodin de Boismortier, Blaise e mesmo Jean-François Rameau, o sobrinho de Jean-Philippe Rameau, que viria a ser o personagem de “Le Neveu de Rameau ou La satire seconde”, de Denis Diderot, um diálogo entre o filósofo e o compositor. A orquestra montada por Monnet era composta de dezoito músicos e o diretor ainda conseguiu trazer o comediante Préville, famoso artista da trupe de Rouen; e o dançarino Noverre, para fazerem parte do *Opéra-Comique*.

Os resultados das modificações foram imediatos e as reações contra eles também, com mais uma tentativa de proibição orquestrada pela Comédie Française e Italienne.

On donnait alors à l’Opéra *Les Indes galantes*. M. Favart qui avait bien voulu s’attacher à mon spectacle, pour l’inspection des pièces et des répétitions, fit la parodie de cet opéra qui eut le plus grand succès et où les demoiselles Puvigné et Lani, avec le sieur Noverre, se distinguèrent par le pas de trois de *L’Acte des Fleurs* sous les noms de la Rose, Zéphire et Borée. Ces trois sujets étaient dirigés par Mlle Sallé, Mm. Dupré et Lani; l’orchestre par M. Rameau; Les décorations et les habits par M. Boucher. Cette Foire, qui fut soutenue par des débuts et par plusieurs nouveautés de M. Favart, attira un concours de monde étonnant.²³⁸

A utilização de vaudevilles, não só como termino da peça, mas também no decorrer das paródias, era a característica principal dessas obras, representadas tanto no teatro do *Opéra-Comique* quanto na *Comédie Italienne*, e também por outras tantas trupes que se apresentavam

²³⁶ *Idem, ibidem.*

²³⁷ *Idem, p. 46.*

²³⁸ *Idem, p. 51-52.*

em Paris ou no interior da França²³⁹. Para Maurice Barthélemy, “l’introduction du vaudeville dans le genre naissant en constituera la caractéristique principal pendant longtemps tout en facilitant la participation du public au spectacle”²⁴⁰, podendo, assim, definir o vaudeville como “une chanson légère qui, en France, du XV au XIX siècle, court par la ville et dont tous les couplets se chantent sur une seule mélodie”²⁴¹.

Durante a direção de Monnet as peças sofreram um grande desenvolvimento proporcionado pelas modificações realizadas por ele na administração do teatro, mas também impulsionado pelas discussões estéticas em voga, disseminadas pelo embate conhecido como Querela dos Bufons.

Barthélemy, porém, considera que estas modificações datam de bem antes de 1743, e transformam o vaudeville de forma simples em estruturas mais complexas e em elemento essencial de definição do espetáculo.

Théâtre de la foire un conservatoire d’airs connus, on peu dire que l’opéra comique a évolué, vers 1715, vers mise en ordre de structures musicales précises, bien qu’elles ne soient pas originales il est fondé essentiellement sur la parodie qui ressemble des formes usuelles de l’air (binaire, ternaire en rondeau, strophique, à refrain) enfin, il y a l’apparition du vaudeville qui, plus simple encore, va devenir le genre distinctif de ce spectacle.²⁴²

Em 1750, começam a aparecer tentativas de regularizar os espetáculos oferecidos pelo teatro do *Opéra-Comique*, o que cada vez mais diferenciavam as obras produzidas por esse teatro das apresentadas pelos demais. Desde 1721, o prefácio do *Théâtre de la Foire* de Lesage e de Orneval já apresentava uma discussão enfocando a forma das obras, enfatizando que é a utilização do vaudeville que dá origem a uma dramaturgia de baixa qualidade, caracterizada pela brevidade da trama e supervalorização do espírito e do ridículo, no lugar de uma ação que segue em desenvolvimento.

Chaque pièce contient une action simple, et même si serrée, qu’on n’y voit point de ces Scènes de liaison languissantes qu’il faut toujours essayer dans les meilleures Comédies. Quand cette précision, dont les autres Théâtre semblent s’éloigner, serait en effet un défaut, elle était absolument nécessaire au nôtre, et devenait la première de nos règles. Nous nous sommes aperçus que les Scènes chargées de Couplets, quelque riche que fût leur fond, devenaient ennuyeuses, à cause du chant qui fait ordinairement languir ; c’est pourquoi nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu’effleurer les matières, que d’ennuyer en les épuisant. Il ne faut donc pas qu’on nous reproche de n’avoir pas dit tout ce que nous pouvions dire dans certaines Scènes qu’on aurait voulu plus étendues²⁴³.

²³⁹ Um exemplo da variedade de espetáculos que se utilizavam de paródias e de *vaudeville* é o número de paródias feitas sobre as *Indes galantes*, ópera-ballet de Rameau e libreto de Fuzelier, apresentada na *Académie Royale de Musique*, em 1735. Na feira de Saint-Laurent, com texto de Carolet, foi apresentado *Les Amours des Indes* e *Grenouillère galante* e na Comédie Italienne encenou-se *Les Indes Chantantes*, com música de Mouret.

²⁴⁰ BARTHÉLEMY, Maurice. “Alexis Piron et l’Opéra-Comique”. In: VENDRIX, Philippe. *Grétry et l’Europe de l’opéra-comique*. Liège : Madarga, 1992, p. 43.

²⁴¹ *Idem, ibidem*.

²⁴² *Idem, ibidem*.

²⁴³ LESAGE, Alain-René; ORNEVAL, D’. *Le Théâtre de la Foire ou l’Opéra-Comique*. Genève: Slatkine reprint, 1968, p.8.

A noção de *esprit*, utilizada para designar o vaudeville, pode ser vista como uma herança da lexicologia musical de Furetière, designando um contorno da alma, que traduz uma graça e sofisticação na conversação ou na escrita²⁴⁴. Gotthold Ephraim Lessing tenta desenvolver o termo quanto a qualidade literária dentro de seu pensamento estético:

L'Esprit (...) ne cherche que des ressemblances et dissemblances (...) ne s'amuse qu'à des événements qui n'ont rien de commun entre eux que d'être arrivés en même temps. Lier les événements ensemble, nouer et embrouiller leur fil, de manière que nous perdions à tous moments l'un par l'autre : voilà ce que l'esprit sait faire, et pas davantage²⁴⁵

Como representantes do pensamento de sua época, os diretores e autores do teatro *Opéra-Comique* mantinham-se como colaboradores dos conceitos lançados pela Querela dos Bufons, em resposta à modificação da percepção do teatro, a qual foi impulsionada pelos novos usos e costumes do meio social.

Apesar de não ser o foco direto dos questionamentos da Querela dos Bufons, o teatro do *Opéra-Comique* não ignorou os apontamentos artísticos discutidos pelos filósofos. A representação de *Troqueurs*, com libreto de Vadé e música de Dauvergne, em 1753, pode ser considerada uma resposta a eles, pois foi a primeira peça classificada como ópera-comique, cuja música era inteiramente original, em substituição aos vaudevilles.

As experimentações propiciadas pelo teatro *Opéra-Comique* se direcionam à questão da ilusão. Favart afirma esta qualidade na obra de Madame Favart, *Amours de Bastien et Bastienne*, uma paródia do *Devin du Village*, de Rousseau. Assim, Favart diz que “les Anglais ne négligent rien pour cette illusion théâtrale (...) j'ose dire que ma femme a été la première en France qui ait eu le courage de se mettre comme on doit être lorsqu'on la vit avec des sabots dans *Bastien et Bastienne*”²⁴⁶. A utilização de decoração e fantasias pensadas para cada espetáculo vai de encontro à busca pela ilusão. O interesse pela ilusão se opõe às caricaturas características dos vaudevilles.

A busca era pela ilusão de trazer para o teatro a “verdade” e capturar a atenção do público. Nesse sentido, o vaudeville fugia à intenção. A consciência do valor e das limitações do vaudeville são bastante pontuais. Em um texto publicado no jornal *Mercure de France*, em 23 de dezembro de 1792, o autor pondera que apesar de conter uma crítica fina, sujeito agradável, esse gênero não possuía profundidade, por isso, todo sujeito forte, moral ou político, que exige desenvolvimentos e aprofundamento, não o convém.

A vulgaridade se encaixa cada vez menos na evolução contemporânea dos gêneros mais nobres à *adequatio* e ao modelo sensualista de recepção, evolução que os empresários e dramaturgos do *opéra-comique* (principalmente Jean Monnet e Charles-Simon Favart) buscaram progressivamente seguir, provocando uma tensão crescente entre o novo objeto moral e a distanciação inerente do vaudeville. O autor trata da questão da ilusão que se afasta da noção de referência a uma realidade externa à obra de arte (*l'aletheia*), para abordar uma nova concepção,

²⁴⁴ MARK, Darlow. *Op.cit.*, p. 48.

²⁴⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgie, ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes*. Paris : Junker, Durand, 1785, p. 153.

²⁴⁶ FAVART, Charles-Simon. *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*. Genève : Slatkine reprint, 1970, p. 120.

a da adequação da obra de arte, como cópia, um modelo, modificação que segue as artes visuais, o teatro e a música²⁴⁷.

Nas considerações de Philip Robinson, o vaudeville é o “médium predominant de ce théâtre (la foire) et qui impose normalement le mélange de la chanson au dialogue parlé, ne peuvent eux-mêmes être autre chose que comiques et légers”. Para ele, à medida que o *opéra-comique* se volta pouco a pouco em direção ao drama, depois de sua reabertura em 1752, e, sobretudo, depois de sua união com o Teatro Italiano, em 1762, há o abandono progressivo dos vaudevilles²⁴⁸.

Mark Darlow enfatiza que “nous savons que le vaudeville sera progressivement éclipsé par l’ariette au sein de l’opéra-comique dans les années 1760 une fois que les techniques de la parodie et de l’imitation des ariettes italiennes se seront imposées”²⁴⁹. Para o autor, sob um plano de expressividade musical, na Querela dos Bufons uma manifestação teórica crucial que testemunha a evolução da estética francesa e a procura de contingentes históricos de 1752, são as correntes estéticas subjacentes que fazem do vaudeville uma forma progressiva mal adaptada às visões do teatro, mesmo ao cômico, às quais a *ariette* se enquadra bem melhor.

Como parte dos jogos de intrigas do século XVIII, o vaudeville é frequentemente julgado, como no texto *Lettre de Madame ****, por falta de coerência dramática e pela vulgaridade do estilo²⁵⁰. Argumento este que ganha força com a conquista da música como elemento da dramaturgia.

Mas, a mudança na forma das obras apresentadas no teatro do Opéra-Comique não se restringe à substituição dos vaudevilles pelas *ariettes*, as danças e acrobacias em cordas foram pouco a pouco substituídas por danças e ballets, como uma aproximação da forma apresentada no teatro do Opéra, considerado como superior.

O vaudeville julgado pela Querela dos Bufons, não corresponde à noção anterior que classifica o termo como um simples *couplet* pautado em canção conhecida. Trata-se de uma obra dramática em que o texto falado é entremeado de trechos cantados com música não original. O enfoque desses vaudevilles não era a música, mas sim a trama, característica reconhecida pelos teóricos, assim Rousseau o descreve:

L’Air des *vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n’y fait attention qu’aux paroles, l’Air ne sert qu’à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste on n’y sert pour l’ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *vaudeville* appartient exclusivement aux François, et ils en ont de très piquants et de très plaisants²⁵¹.

A diferença do vaudeville oitocentista e das antigas canções francesas é mais evidente para os teóricos do século XIX, como para Escudier que a ressalta no verbete sobre o termo. Segundo ele, “le vaudeville donc que le Français croient avoir inventé, le vaudeville tel que nous le comprenons enfin, est d’origine italienne. Il est le frère aîné de l’opéra-comique”²⁵².

²⁴⁷ Ver: HOBSON, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge: C.U.P., 1982.

²⁴⁸ ROBINSON, Philip. “L’imaginaire et la distanciation comique chez Marivaux et Beaumarchais”. *Littératures classiques*, 27 (1996), pp. 343-351, p. 343.

²⁴⁹ MARK, Darlow. *Op.cit.*, pp. 44-45.

²⁵⁰ *Lettre de Madame ****. *Op.cit.*, 1745, p. 5-6.

²⁵¹ ROUSSEAU, J. J. “Verbetes: Vaudeville”. *Dictionnaire de Musique, op.cit.*, p. 531-532.

²⁵² ESCUDIER, Léon et Marie. “Verbetes: Vaudeville”. *op. cit.*, p. 477.

Na definição de vaudeville Escudier ainda acrescenta que,

Considérez sous le rapport musical, le vaudeville est un petit poème, le plus souvent d'un caractère plaisant et satirique, auquel on adapte des mélodies connues, soit analogues à la situation, soit en opposition avec elle. Le sujet du vaudeville est la parodie d'une pièce jouée avec succès ou tombée ; un événement remarquable du temps, qui donne prise à la satire. Peu de jours après l'exécution de la *Création*, d'Haydn, il parut un vaudeville intitulé la *Récréation*. La première représentation de la *Vestale* de Spontini fut suivie d'une parodie, la *Marchande de modes*. Le nom de l'auteur demeura inconnu quelque temps, et ce ne fut pas sans une grande surprise qu'on apprit que M. de Jouy, l'auteur des paroles de la *Vestale*, était aussi l'auteur de la parodie²⁵³.

Pouco a pouco, os autores do teatro Opéra-Comique começam a substituir os vaudevilles por *ariette* mantendo a estrutura de alternância entre texto falado e cantado dentro da obra. A *ariette* é definida por Rousseau como um diminutivo de um termo italiano significando propriamente uma pequena ária (*petit air*). No entanto, o sentido da palavra é modificado na França, onde se dá o nome de *Ariettes* às grandes partes musicais de um movimento cômico, cantado com acompanhamento de sinfonia e que são normalmente escritos em forma *Rondeau*²⁵⁴.

Ariette, como termo que começou a fazer parte do vocabulário francês por volta da metade do século XVIII, representava, sobretudo, a novidade. No entanto, a definição se dirigia mais ao termo que à forma, revelando assim, um problema de adequação ao texto que não havia sido sistematicamente focado na definição baseada nas estruturas da ária da tragédia e na transição para as características referidas à nova forma: “gai et marqué, légereté, vif”²⁵⁵.

Partindo do termo ária em direção à *ariette*, Vendrix estrutura a tabela seguinte como forma de definição das diferenças entre ambas:

Tabela 1: Formas de Árias

Árias	
Pequenas	Grandes
Dois Refrãos AABB	ABA ABACA (= Rondeau)
	Cômico = ariette ; Sériô = ária

Fonte: Vendrix. *op. cit.*, p. 182

A fusão entre o teatro do Opéra-Comique e a Comédie Italienne, ocorrida em 1762, representou o triunfo das peças em *ariettes* no lugar dos vaudevilles. Apesar da variedade de estilos apresentados pela nova trupe, que vai da ópera bufa italiana, passando pela comédia francesa, até peças denominadas *opéra-comique* e até mesmo alguns vaudevilles, essa fusão é o marco mais visível da separação do que era *opéra-comique* das obras representadas em outros teatros, pois a mistura do repertório da Comédie Italienne com o do teatro *forain* Opéra-Comique proporcionará, de fato, a estruturação de um gênero que crescerá graças à proteção de um teatro e, consequentemente, do Estado.

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de Musique*. Paris : Chez la Veuve Duchesne, 1768.

²⁵⁵ VENDRIX, Philippe ; COUVREUR, Manuel. *op. cit.*, 262.

O processo de abandono da forma vaudevilles pelos novos autores do novo teatro do Opéra-Comique não é imediato, o vaudeville passa a se limitar às seções conclusivas. As *ariettes* aparecem cada vez em maior número, em variedade e em sedução. Entre elas estão as peças compactas, próximas de *garottes* com acompanhamento de cordas, as melodias ligeiramente ornamentadas, delicadas e coloridas por oboés e flautas, as declarações de decisão ou de cólera, as árias características ou descritivas de caça, de tempestade ou de outros fenômenos naturais, os instrumentos de virtuosismo das *prima-donas* e mesmo as árias de diálogos. As formas variam em binárias, terciárias, rondos, estróficas, livres ou plurais, as tonalidades tendem em direção aos tons maiores, com seguimentos ou frases em menor, a fim de provocar contrastes de sentimentos²⁵⁶.

O abandono progressivo do vaudeville não ficou livre de diversos questionamentos, estava longe de ser uma transformação natural e despercebida. Esta mutação vai suscitar inúmeros debates. Alguns foram até colocados em cena, como em *Le Jugement de Midas* de Grétry, ou ainda em *Le procès des ariettes et des vaudevilles* (1760), de Favart et Anseaume, onde se opõem o mestre Goufin, advogado das *ariettes* e o mestre Grossel, defensor dos vaudevilles.

Flonflon

Il s'agit de nous maintenir, nous et tous les anciens airs de Pont-Neuf nos confrères, dans la possession immémoriale où je sommes de débiter notre marchandise à l'Opéra-Comique.

Grossel

Cela me paraît juste. Eh! Qui veut vous troubler dans cette possession?

La Commère

C'est la troupe des ariettes
Allant par sauts et par courbettes,
Chantant sans cesse A, a, O, o ;
C'est l'éternelle

Ritournelle

Qui vient toujours sans qu'on l'appelle.²⁵⁷

Apesar da experimentação de alguns autores, o vaudeville não foi totalmente abandonado. Enquanto alguns autores se dedicavam à composição de comédias em *ariettes*, outros se mantiveram fiéis aos vaudevilles. Solier faz a distinção entre eles: “Riccoboni, Favart, Sedaine, Poincinet, Anseaume, Lemonier, Harny, Collé, Framery avaient été les auteurs ordinaires des paroles de ces comédies à ariettes, tandis que Vadé, Panard et Laujon s'étaient consacrés presque exclusivement au vaudeville”²⁵⁸.

A capacidade dramática apresentada pelo novo *opéra-comique* se tornou tema de diferentes pensadores. Diderot toma as *ariettes* de Duni, “Je suis un pauvre diable” e “Ô terre, reçois mon trésor”, e de Philidor, “Mon cœur s'en va”, para ilustrar suas teorias sobre a imitação musical. Ele questiona qual seria o modelo da declamação e do canto, e a resposta é dividida entre a declamação, se o modelo é vivo e lógico; o barulho, se o modelo é inanimado. Assim, ele adverte que se deve considerar a declamação como uma linha e o canto como outra linha que

²⁵⁶ Ver: VENDRIX, Philippe ; COUVREUR, Manuel. *op. cit.*, p. 182.

²⁵⁷ FAVART e ANSEAUME. *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, 1760, p. 3.

²⁵⁸ SOLIER. *op. cit.*, p. 8.

serpenteia sobre a primeira. Mais esta declamação será forte e verdadeira, mais o canto a cortará em um maior número de pontos; mais o canto estará carregado de verdade, mais ele será belo²⁵⁹.

O teatro trazido pelos italianos é decisivo no desenvolvimento das *ariettes*. Depois de *Les Troqueurs*, de Dauvergne, e de *Le Devin du village*, de Rousseau, que tem seus conceitos reafirmados na *Lettre sur la musique française*, em que Rousseau diz que “les Français n’ont point de musique n’en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sent a tant pis pour eux”²⁶⁰, um dos precursores da *comédie mêlée d’ariettes*, o compositor napolitano Egidio Duni, responde à Rousseau.

Tandis qu’à Paris un auteur s’efforçait de prouver que la langue qu’on y parle n’était pas faite pour être mise en musique, moi, Italien vivant à Parme, je ne mettais en chant que des paroles français. Je suis venu ici rendre hommage à la langue qui m’a fourni de la mélodie, du sentiment et des images. L’auteur anti-français aurait dû aller en Italie et ne faire chanter que des paroles italiennes ; il a fait le *Devin du village* ; il n’y a jamais eu d’inconséquence aussi aimable. Il est fâcheux qu’il n’ait pas continué ; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions²⁶¹

Após a Querela dos Bufons, que classificou a forma vaudeville como vulgar e baixa, o gênero será constantemente descrito como uma forma “scintillante, véhicule de figures de pensée, telles l’ironie, l’esprit, ou le “sel”, plutôt que como forme musicale”²⁶².

Esta mudança de classificação que passa a julgar o vaudeville de gênero baixo a veículo de figuras do pensamento e do espírito está ligada ao desenvolvimento do mesmo como obra, o que se tornou possível a partir do decreto da Assembleia Nacional que, em 1791, aboliu os privilégios dos teatros, dando possibilidade a todos de abrirem teatros. “Le genre vaudeville se perfectionnait extrêmement à cause du nombre de théâtre qui le joué”²⁶³. Aproveitando-se da nova situação legal, Pierre-Antoine-Auguste de Pii e Pierre-Yves Barré abrem o teatro Vaudeville, onde seriam representadas obras do mesmo nome.

Nicolas-Étienne Framery, redator do *Journal de musique* e autor de diversas comédias, faz referência à concepção das diferenças entre vaudeville e música, baseado na valorização da linguagem e da paródia trazida pelo vaudeville. “La musique est faite pour peindre des passions, des sentiments, et quelquefois des images. Les Vaudevilles ne sont que l’expression de l’esprit sous la forme de la finesse ou de la naïveté”²⁶⁴.

Ao tratar da transição do *opéra-comique* em vaudeville para a *comédie mêlée d’ariettes* e para o *drame lyrique*, Framery declara que “dés l’instant qu’on a renoncé aux Vaudevilles pour la Musique, on a dû renoncer aux pensées fines pour les tournures gracieuses de chant”²⁶⁵

Em 1801, foram fundidos ambos os teatros que tinham em seu repertório peças classificadas como *opéra-comique*, *Feydeau* e *l’Opéra-Comique*, dando origem ao Théâtre National de l’Opéra-Comique. Alguns anos depois, em 1807, um novo decreto imperial estipula,

²⁵⁹ DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*, t. XII, p. 158-164. As duas *ariettes* citadas são, sucessivamente, de *L’Île des fous*, de Anseaume et Duni (1760) e de *Maréchal ferrat*, de Quétant et Philidor (1761).

²⁶⁰ “Lettre sur la musique française”. *Ouvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 328.

²⁶¹ DUNI, Egidio. *Avertissement du Peintre amoureux de son modèle*, 1757, s.p.

²⁶² MARK, Darlow. *Op.cit.*, p. 47.

²⁶³ BUGUET, Henry. *Foyer et Coulisses:Vvaudeville*. Paris : Tresse, 1874, p. 13.

²⁶⁴ *Journal de musique théorique et pretiquee, dramatique et instrumentale, dédié à Madame la Dauphine*, 7 juillet 1770, Genève: Minkoff reprint, 1972, vol.I, pp. 556-557.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

de maneira precisa, o que viria a ser uma peça de *opéra-comique* e uma peça vaudeville. Por uma definição muito mais política que estética, fica determinado que o recém criado Théâtre National de l'Opéra-Comique é especialmente destinado à representação de todo gênero de comédias ou dramas *mêlés de couplets*, de *ariettes* e de *morceaux d'ensemble*; e caberia ao Théâtre du Vaudeville, além de outros teatros secundários, a representação de comédias ou dramas entremeados com partes cantadas não originais²⁶⁶. Desta forma, por lei, o gênero estava ligado à instituição. Berlioz, mais tarde ira considerar que esta imposição vindo do Estado “somme donc l'opéra-comique de choisir définitivement d'embrasser soit le parti du vaudeville, soit celui de l'opéra, au lieu d'osciller perpétuellement entre les deux”²⁶⁷.

Para La Harpe, como para a maioria de seus contemporâneos, o conceito de *opéra-comique* requer duas realidades: de início, aquela do *opéra-comique* enquanto instituição, com seu repertório variado herdado de sua história complexa, em seguida, aquela de uma obra lírica que não é estritamente trágica, inteiramente cantada ou que faz alternância entre canto e declamação²⁶⁸.

Apesar da separação, o vaudeville e o *opéra-comique* continuam como gêneros muito próximos, ambos se caracterizam pela alternância de dois meios de expressões diferentes, o texto falado e o cantado. A diferença entre os dois gêneros reside apenas na origem da parte musical: no vaudeville as árias se apropriam de sonoridades, árias e refrãos conhecidos do público, enquanto o *opéra-comique* se distingue normalmente por sua parte musical ser inédita, e por se tratar de uma composição que enfatiza o lado musical, sem a importância que o texto toma nos vaudevilles. Para Olivier Bara, o *opéra-comique* “est un drame d'un genre mixte, qui tient à la comédie par l'intrigue et les personnages, et à l'opéra par le chant dont il est mêlé”²⁶⁹.

No século XIX, o *opéra-comique* passa a apresentar estrutura musical mais complexa, e dispor de uma presença mais substancial da música. A combinação de uma música mais elaborada com partes faladas é considerada pouco estável, mas leva a soluções inesperadas, como a gestão do tempo dramático e a articulação entre as formas variadas na duração da representação de encenação.

Já o vaudeville passa a fazer parte do repertório de vários teatros Parisienses. “Le vaudeville était déjà joué dans six théâtre: c'est marquer beaucoup de prédilection pour ce genre frivole que d'en créer un septième qui lui fut encore spécialement consacré”, como anuncia Buguet ao falar da abertura do teatro Gymnase Dramatique²⁷⁰. Para este autor, “le vaudeville comprit que sa mission était de relever l'esprit public, et le vaudeville se montra fidèle à sa mission”²⁷¹.

Neste cenário de hierarquia teatral, os autores se levavam por interpretações superficiais dos critérios de classificação genérica de um subtítulo. As salas de espetáculo determinavam um enquadramento de natureza bastante particular que denominava, então, um determinado estilo (motivos, harmonia) ou mesmo, influenciava diretamente a percepção de uma obra cujo estilo seria mais ou menos apropriado ao enquadramento imposto *à priori*. As delimitações do gênero

²⁶⁶ Sobre a legislação dos teatros franceses ver item 2.1 deste mesmo capítulo.

²⁶⁷ BERLIOZ. “Article”. *Revue et Gazette musicale de Paris*. 3^e année, n^o 38, dimanche, 18/09/1836.

²⁶⁸ LA HARPE. “De l'opéra-comique et du vaudeville dramatique”. In : *Lycée au cours de littérature ancienne et moderne*. Paris, 1817.

²⁶⁹ BARA, Olivier. *op. cit.*, p. 349.

²⁷⁰ BUGUET, Henry. *op.cit.*, p. 224.

²⁷¹ Idem, p. 123.

são relativas também em termo de proporções, de amplitude, tanto do ponto de vista espacial (grande palco) quanto de estilo (motivos melhorados) ou ainda acústicos (maior sonoridade).

Philippe Vendrix e Manuel Couvreur advertem que as definições de uma poética do *opéra-comique* são, por vezes, anacrônicas, pois se baseiam sobre fontes heterogêneas e não sobre um documento escrito para este fim²⁷². Os jogos de encontro e de separação entre os teatros, envolvidos por uma legislação impositora e que ignorava as questões estéticas, contribuem para fragilizar a noção de gênero entre os espetáculos parisienses. Onde uma definição genérica requer uma forma de inscrição da obra em função de sua essência, ignorando sua historicidade, em um sistema estético universalizante, o *opéra-comique* se revela a instituição – sua direção, seu orçamento, sua sala, seus empregados, seus concorrentes. Por isso que no decorrer do percurso tanto do vaudeville quanto do *opéra-comique* suas formas escorregaram além das definições pré-estabelecidas, se moldado em estruturas totalmente distintas àquelas impostas e aceitas até o início do século XIX.

2.3 O SÉCULO XIX E A PROMOÇÃO DO GÊNERO MENOR

A *Querelle des Bouffons*²⁷³ colocou o teatro das feiras como tema entre as discussões dos literatos e artistas na França do século XVIII, mas é no século XIX que o *opéra-comique* e o vaudeville encontram sua redenção e a separação definitiva entre si.

²⁷² VENDRIX, Philippe; COUVREUR, Manuel. *Op.cit.*, p. 214.

²⁷³ Essa querela é considerada como um divisor de águas no que tange à produção e à estrutura do teatro lírico produzido na França. Em linhas gerais, o desencadeador de toda a discussão estética em torno do modelo francês de teatro foi a apresentação, em 1752, da ópera intitulada *La Serva Patrona*, de Pergolese, pela trupe italiana dos “*Bouffons*”.

No entanto, essa querela é o cerne do questionamento a respeito da linguagem predominante do teatro musical francês, seguidor das regras da dramaturgia da poética clássica. Na metade do século XVIII, esse sistema entra em crise: crise poética do modelo clássico, crise institucional da *Académie Royale de Musique*, crise da recepção devido às mudanças da exigência do público. Nesse contexto de fragilidade e transformação, o debate sempre latente e nunca terminado entre os simpatizantes da ópera francesa e os da ópera italiana ganha uma amplitude inesperada, tendo como um dos seus resultados a publicação de 60 cartas e panfletos, os quais versavam à tendências políticas, por vezes mais que estéticas. Um dos textos que iniciam toda a discussão é a *Lettre sur Omphale*, de Grimm, seguida de muitas outras manifestações de apoio ou reprovação a seus argumentos, como foi a estreia da ópera em um ato *Le Devin du Village*, de Rousseau, a *Lettre à une dame*, de Holbach, *Au petit prophète*, de Diderot. As opiniões se diziam críticas à estética do teatro lírico francês ou se configuravam como apoio ao mesmo, apoios voltados a uma visão que ligava o teatro à questões maiores de nacionalidade.

Posicionado à favor daqueles que apoiavam a necessidade da reforma lírica francesa, Rousseau define os dois lados da “*Querelle*” como sendo um mais inflamado, mais numeroso, composto de pessoas importantes, dos ricos e das mulheres, apoiavam a música francesa (lado do Rei – *Le coin du roi*); o outro, mais vivo, mais seguro, mais entusiasmado era composto de verdadeiros conhecedores, de pessoas de talento, de homens com genialidade (lado da rainha – *Le coin de la reine*). Com o tom dado por Rousseau nessa afirmação não é difícil constatar que a dimensão das discussões se centravam também no campo político, e não só no estético.

Embora haja dimensões políticas maiores, é possível resumir a crítica feita à música francesa em três pontos, cujo denominador comum é a busca pela simplicidade e pelo “natural”. 1. A falta de simplicidade da música (no que diz respeito à escritura, ao acompanhamento, às estruturas) e do texto na exposição da ação; 2. A falta de realismo (dança não integrada à ação, decoração muito sofisticada); 3. Separação insuficiente entre o recitativo e a ária. E elas se desenrolam em múltiplas outras questões mais específicas, como a discussão sobre os formatos das árias e recitativos.

No entanto, desde sua origem a “*Querelle*” se apoiou sobre a oposição incongruente de dois gêneros que, por vocação, não tinham nenhum ponto em comum: a *tragédie en musique*, e sua pesada concepção (tendo como ponto

Meio século depois do início da *Querelle*, o teatro do *opéra-comique*, antes sediado nas feiras, posteriormente unido ao teatro italiano e estabelecido em outras salas de espetáculos existentes na cidade, alcançou em 1801, o título de *Théâtre National de l'Opéra-Comique*. A conquista desta posição foi impulsionada pelo sucesso de público que o teatro obteve com a representação de peças de novos compositores, sobretudo, de Grétry, Boiieldieu e Dalayrac.

Desde 1783, o *Opéra-comique* ocupava uma nova sala, a primeira Sala Favart, e permanecia em atividade intensa, apresentando todos os dias um número cada vez maior de novas criações, atraindo um público cada vez mais denso e heterogêneo que reclamava cenas mais vastas e modernas. Os ganhos com o crescimento do público permitiu à companhia deixar a velha sala do *Hôtel de Bourgogne* para se instalar em uma região mais arejada e muito requisitada pelos parisienses para seus passeios, o boulevard des Italiens²⁷⁴.

Ao contrário do nomadismo em que vivia o teatro *Opéra-comique* durante o período em que se apresentou nas feiras, no século XIX ele passa a ter uma surpreendente estabilidade geográfica.

O vaudeville, depois de separado como gênero do *opéra-comique*, consegue certa visibilidade perante a crítica somente a regulamentação dos teatros no início do século XIX, quando passa a ter uma sala destinada apenas à representação desse tipo de espetáculo.

Mesmo com a “ascensão” do *opéra-comique* a teatro real e a independência do vaudeville dos teatros das feiras, nos primeiros anos do século XIX, assim como se via em anos anteriores, os dois gêneros foram considerados pela crítica literária de obediência clássica como um objeto unânime de escândalos e desdém²⁷⁵.

de referência *Omphale* de Destouche), e a *opera buffa*, proveniente de *intermezzi* cômicos integrados à *opera seria* e que colocava em cena personagens burgueses e populares. Silvie Bouissou tenta entender essa incongruência argumentando que provavelmente o público e os “eruditos” da época associavam a *opera buffa* à ópera italiana e a *tragédie en musique* à ópera francesa, e afirma que, em 1752, ainda não existia na França um gênero equivalente à *opera buffa* e que o *opéra-comique* buscava ainda suas especificidades.

Todavia, com base no contexto geral pode-se pensar também que, apesar de parecer incongruente a oposição entre esses estilos de espetáculos, aos olhos das personagens da querela era muito mais coerente comparar dois gêneros “legítimos” pelo reconhecimento do governo e pela posição social conquistada, do que uma arte menor, produzida por comediantes em teatros improvisados nas feiras sazonais. Ao contrário dos espetáculos oferecidos no *Théâtre de la Comédie Française* e no *Théâtre de l'Opéra*, os vaudevilles, apresentados nas Feiras, eram classificados como “híbrido” por misturarem textos falados e trechos musicais não originais, e vistos como inferiores – “*basse*” – pelos frequentadores dos teatros oficiais.

Assim, a desconsideração dos espetáculos do *opéra-comique*, os vaudevilles, como possível escape para a questão estética do estilo francês está mais relacionada à sua posição na hierarquia dos teatros na sociedade parisiense do período do que por ele ainda não estar totalmente estruturado, já que nesse período os elementos principais de definição do gênero já estavam presentes nesse tipo de composição.

Apesar de tudo, os questionamentos que opunham a ópera bufa italiana, cujo cômico não era nem aquele dos vaudevilles e nem o satírico imaginado por Rameau com *Platée*, e a ópera trágica apresentada pelo *Théâtre de l'Opéra*, abrem espaços importantes para o desenvolvimento e sedimentação do gênero *opéra-comique*, até então marginalizado.

Por outro lado, as críticas sobre a música francesa levantadas pelos debates da *Querelle des Bouffons* abriram espaço político para a expansão do *Théâtre de la foire*, cujas réцитas deixaram de ser proibidas pelos ensejos dos teatros do “rei”. É em vista disso que Phillipe Vendrix ressalta que jamais na história de um gênero lírico, teóricos do teatro e da música se depararam com a força de proposição de um modelo ideal, como acontece no *opéra-comique*.

²⁷⁴ LEGRAND, R. *Op.cit.*, 2002.

²⁷⁵ COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Phillipe. “Les enjeux théoriques de l’opéra-comique”. VENDRIX, Phillipe (org). *Op.cit.*, p. 213.

Anos mais tarde, o discurso sobre estes gêneros toma rumos bastante distintos. O que antes era considerado como baixo e sem valor representativo dentro do que se considerava arte, passa a ocupar o lugar de arte francesa genuína.

A ideia de que o vaudeville é fruto da originalidade francesa já era encontrada nos escritos de autores dos teatros *farains*, mas esta concepção só reaparece entre os discursos instigados pela *Querelle des Bouffons*. No entanto, mesmo defendendo o caráter francês da obra, o vaudeville, assim como o *opéra-comique*, não deixam de ser considerados inferiores para os teóricos da querela.

Por outro lado, é o século XIX que reforça a concepções de que “Le vaudeville est donc français de la tête au pied”²⁷⁶, como afirma Brazier, com a legitimidade de um “historien fidèle”²⁷⁷, em sua crônica publicada em 1837.

Dessa forma, a época em que esses gêneros do teatro francês chegaram ao Brasil era a mesma em que os discursos passaram a valorizá-los como expressão maior da arte de seu país.

Ao mesmo tempo em que o teatro do Vaudeville alcança status de teatro nacional, em 1830, se posicionando entre os privilegiados da cidade de Paris, cresce o interesse da crítica pelo gênero, assim como pelo *opéra-comique* e pela trajetória dos teatros tidos como secundários.

O resgate da história do vaudeville, consequentemente do *opéra-comique*, retoma como ponto forte a frase de Boileau, teórico do século XVII, de que “le français né malin, forma le vaudeville”²⁷⁸. A ascensão dos gêneros híbridos oriundos das feiras dentro dos estudos teóricos está diretamente ligada à valorização deste teatro como fonte literária²⁷⁹.

A reflexão relativa ao gênero lírico acaba se aprimorando, e testemunha também as inúmeras facetas da estética musical do século XIX. Estas facetas esbarram na questão da nomenclatura, sobretudo, em relação ao gênero híbrido do vaudeville e do *opéra-comique*. O termo “ópera” pode designar, ao longo do século XVIII e XIX, todas as obras dramáticas, ou ser reservado a um espetáculo com música sem diálogo ou se distinguir por obras que se estruturam tendo partes musicais intercaladas com partes faladas²⁸⁰. Para François-Joseph Fétis, como para Castil-Blaze, em análises das primeiras décadas do século XIX, a ópera francesa tem dois gêneros: o *grand opéra* cantado de um extremo a outro, e o *opéra-comique* em que os atores falam e cantam de forma intercalada²⁸¹.

O esforço desses teóricos se concentrava, sobretudo, na tentativa de enquadrar cada obra em gêneros específicos e os decodificar, assim como a classificações de P. Lichtenthal para quem “le but du grand opéra est de représenter les caracteres sublimes” ou a especificação de Chales Soulier de que o *grand opéra* “est mêlé de danses”²⁸²

²⁷⁶ BRAZIER, N. *Op.cit.*

²⁷⁷ *Idem*, p. 369.

²⁷⁸ BOILEAU. “Art poétique”. In: *Œuvres*. Paris : éd. Sylvain Menat. Vol. 2. Garnier-Flammarion, 1969, p. 97.

²⁷⁹ A introdução da tragédia em música no domínio da crítica literária aparece desde 1672, pela querela que opôs Perrault à Boileau e Racine. Neste embate Charles Perrault defende que, a existência da tragédia em música é legitimada pela “poética” aristotélica. Em seu livro *Parallèle des Anciens e Modernes* ele se concentra em demonstrar “que cette sorte de pièces de théâtre que nous appelons d’opéra manquait à l’accomplissement du genre dramatique” e que se trata, portanto, de um progresso da literatura francesa sobre aquela da antiguidade. Perrault ainda explicita a diferença entre comédia e ópera, a mesma teoria que será empregada por anos. Para ele, “dans une comédie tout doit être ordinaire et naturel; dans un opéra tout doit être extraordinaire et au dessus de la nature. Rien ne peut être trop fabuleux dans ce genre de poésie” (PERRAUT. Charles. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. s.l., 1688-1697, p. 283) .

²⁸⁰ LACOMBE, Herve. *Op.cit.*, p.303.

²⁸¹ *Idem*, p. 302.

²⁸² *Idem*, p. 304.

Castil-Blaze tenta tabular as categorias líricas por meio de características fixas, dividindo-as entre sérias ou cômicas, unicamente cantadas ou entremeadas de partes faladas. François-Étienne Choron, ex-diretor do teatro do *Opéra* e um dos fundadores do Conservatório de Música Clássica e Religiosa, e Adrien La Fage, professor de canto e composição e mestre de capela em Paris, na obra intitulada “Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie Musicale”, apresentaram maior consciência da complexidade dos gêneros representados nos teatros, estruturaram marcações mais especificadas, incluindo a diferenciação das obras pela linguagem e técnica utilizada²⁸³.

Outra classificação realizada por Choron e La Fage relaciona o gênero da obra com o teatro no qual ela foi produzida. Principalmente após a regulamentação dos teatros no início do século XIX, o gênero permanece estritamente ligado ao seu teatro de origem, por conseguinte, as especificações do formato da obra se confundem com o espaço físico no qual ela é representada e nessa classificação há espaço para a definição inclusive do vaudeville, o qual é ignorado por outras classificações anteriores.

A diferenciação das obras que utilizavam partes faladas no lugar de peças inteiras em músicas foi o centro de diversos trabalhos durante o século XIX, como acontece nas definições de Choron e La Fage representadas nas tabelas acima. Já Pierre Larousse, em seu *Grand dictionnaire*, de 1866, atribui uma menor importância à alternativa com ou sem texto falado, do que os dicionários anteriores. As relações de gênero líricos propostos no verbete “*opéra*” não ficam totalmente presas a esta dicotomia. Assim, o verbete *Opéra* designa um “grand poème dramatique, sans dialogue parlé”, no entanto, pode se tratar também de um “poème dramatique en musique”. A esta definição global segue uma série de definições particulares que tem como elemento secundário o texto falado²⁸⁴.

Além da oposição texto falado e cantado, outro elemento de definição de gênero é o cômico, ligado ao teatro do *Comédie Française* ou ao cômico musicado. P. Lichtendhal procura definir o gênero cômico com música a partir de um estilo particular: “en musique, le comique consiste dans une application particulière des expressions mélodique et harmonieuses de l’art, au moyen desquelles on tâche d’éveiller chez l’auditeur le sentiment de la gaîté et de l’engager à rire”²⁸⁵. Assim, P. Lichtenthal e M. Escudier definem os principais elementos de classificação da obra mista, na qual se incluem as do *opéra-comique* e do vaudeville.

Em sua análise, Lacombe afirma que é o gosto que determina as convenções que se deve respeitar em acordo com as práticas de uso a fim de produzir um objeto que seja conveniente à sua destinação. Estas convenções são tomadas pelo compositor, atuando no campo da ação da forma e se definem no momento da criação, do lugar de representação, do público, por isso ele afirma que “le même ouvrage présente la dimension historique d’une définition générique”²⁸⁶.

No entanto, no início do século XIX, principalmente a partir do período conhecido como *Restauration*, que vai de 1814 a 1830, a reflexão sobre a criação lírica foi concentrada em jornais consagrados à vida teatral. Os discursos teóricos presentes nos periódicos são frequentemente suscitados por um ataque contra os pontos de escape que o *opéra-comique* criava frente às regras vigentes. O discurso sobre o gênero foi, primeiramente, um discurso contra, que pretendia a

²⁸³ CHORON, F.E. ; LA FAGE, A. *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou Encyclopédie Musicale*. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret, 1838.

²⁸⁴ Verbetes *Opéra*: LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel - 17 Rue Montparnasse, 1866-1876.

²⁸⁵ Citado em: LACOMBE, Herve. *Op.cit.*, p. 321.

²⁸⁶ *Idem*, p. 306.

eliminação do julgado monstruoso e ilegítimo de purificar um espetáculo cujo caráter híbrido é normalmente recusado por ser proveniente de um passado popular dos teatros *forains*.

As teorias sobre o *opéra-comique* elaboradas por artigos publicados em diversos periódicos, por volta dos anos de 1821, devem muito à visão idealizada do século XVIII, que almejava purificar um gênero ameaçado pela falta de pureza trazida pela sua condição bastarda e pelo público menos aristocrata²⁸⁷.

Durante o século XVIII, o *opéra-comique* estava longe de permanecer com o tom e forma sonhados pelos jornalistas. Os teóricos do século da razão não obtiveram sucesso na tentativa de classificar estas obras entre os outros gêneros líricos e dramáticos, se bem que “La Harpe”, por volta de 1790, reconhece a riqueza de “cet opéra-comique si acrédité de nous jours, où nous l’avons vu prendre tant de formes différentes”²⁸⁸.

Na visão de Hervé Lacombe, as análises musicais presentes nos escritos franceses do século XIX referentes à atividade lírica são superficiais e pouco desenvolvidas. Entretanto, os discursos sobre uma obra e as teorias relativas ao pertencimento dela a tal e tal gênero vão além das polêmicas levantadas pelos diálogos impostos pelos jornalistas²⁸⁹.

Os anos de 1824-1825 propiciaram uma reviravolta nos discursos sobre o *opéra-comique*. Os críticos do *Le Globe* enfocaram os desenvolvimentos paralelos da arte lírica na Itália e na Alemanha e colocaram a necessidade de uma modificação radical do *opéra-comique*. Essa necessidade de mudança pode ser vista em discursos como o publicado no *Le Miroir* de 18 de junho de 1821, “l’un des événements majeurs à l’origine du renouvellement de la réflexion sur la musique dramatique est la découverte de Weber (...) il révèle un style large et soutenu, une manière franche et hardie, ses effets son varies, ni vague, ni déplacée”²⁹⁰.

Perante a crítica, a importância do teatro *Opéra-comique* e do gênero que ele representa cresce o suficiente para atrair a atenção do público,

A lui seul, ce théâtre occuperait journellement 2 ou 3 feuilles quotidiennes... cette importance se fonde principalement sur l’action qu’il exerce à l’égard des autres théâtres dont il joue presque tous les genres. En effet, cette opéra dit comique cesse bientôt de l’être, et se montre tragique, demi-séria ou buffa, selon qu’il lui en prend fantaisie, il participe aussi de la comédie, du vaudeville et des variétés quand il lui plait ; enfin ce théâtre est pour ainsi dire, le panorama des autres²⁹¹.

O gênero híbrido deste espetáculo oferece um leque de possibilidades de criação para os autores das obras que, durante todo o século, percorrem os mais diversos caminhos, por vezes se afastando do cômico e se aproximando dos preceitos estéticos propagados no teatro do *Opéra*.

No início do século XIX, o vaudeville não ganha grande espaço nos escritos teóricos sobre teatro, apesar de trazer consigo, como herança, a definição de que era uma “espèce de

²⁸⁷ BARA, Olivier. *Le théâtre de l’Opéra-comique sous la Restauration, Enquête autour d’un genre moyen*. Olms : Hildesheim, 2001, 306.

²⁸⁸ Citado em: *Idem*, p. 340.

²⁸⁹ LACOMBE, Herve. “Définitions des genres lyriques dans le dictionnaires français du XIXe siècle. In : PRÉVOST, Paul (éd.). *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Metz : Serpenoise, 1995, p. 297.

²⁹⁰ *Idem*, *ibidem*.

²⁹¹ *Journal des théâtres*, 27 decembre 1820.

poésie particulière aux français”²⁹². Mesmo tendo um teatro cedo, foi somente com a conquista do título de teatro nacional que o gênero vaudeville começa a ter mais visibilidade.

O vaudeville, tomado como obra genuína francesa, passa a ser idealizado e utilizado como analogia para o engrandecimento da identidade nacional. “Les vaudevilles les mieux tournés et les plus à propos ont toujours été l’œuvre de Français”, escreve Brazier, em 1837²⁹³.

A primeira estratégia de valorização do vaudeville e da afirmação de sua genuinidade francesa foi demarcar sua origem dentro da história do país. “La Provence fut peut-être le berceau du vaudeville considéré comme chanson: car c’est sous ce beau ciel que les troubadours commencèrent à chanter”²⁹⁴. Assim como Solier na frase anterior, outros autores comprometidos com a história dos teatros franceses ou apenas com a história do vaudeville, marcam a origem do gênero. Henry Buguet inicia seu *Foyers et Coulisses: vaudeville*, dizendo que “la Provence fut le berceau du vaudeville, considéré comme chanson”²⁹⁵. A frase de Buguet é, por assim dizer, uma cópia literal das considerações feitas por Brazier sobre a origem do gênero, que depois de demarcar a Provence como berço do vaudeville, começa a narrar a sua “verdadeira” origem, deixemo-lo contar:

Quelques-uns prétendent néanmoins que l’origine du vaudeville ne remonte pas au-delà du règne de François I^{er}; mais cette opinion est erronée. On trouve, en effet, dès le règne de Charles VI, une chanson sur le siège de Péronne par les Bourguignons. Tous les reuils des époques suivantes renferment de véritables vaudevilles. (...) tous les grands événements furent chansonnés dès lors. (...)

Quant à l’origine du mot vaudeville, elle ne remonte qu’au quinzième siècle. Vers 1450, vivait un nommé Olivier Basselin, qui était maître foulon dans une petite ville de la Basse-Normandie, appelée vire, et qui s’adonnait, pour se distraire de ses occupations, à faire des chansons. Olivier Basselin chantait au milieu des troubles et des guerres civiles qui affligeaient la France à cette époque. Un fait honorable pour les chansonniers, c’est qu’on trouve dans une vieille chronique qu’Olivier Basselin fut tué dans une sortie que firent les Français après la bataille de Formigny, bataille dont le résultat fut de chasser les Anglais de la Normandie.

Olivier Basselin n’a laissé aucune trace de son passage; ses *vaux de vire* n’étaient connus et chantés qu’aux environs de sa ville natale. On appelait ses chansons des *vaux-de-ville*, parce qu’on les chantait à Vire, et surtout dans le pays voisin, dit la Vallée ou le Val, ou les Vaux-de-vire. De là vient que par corruption l’on donna le nom de vaux-de-vire, puis enfin de vau-de-ville aux couplets qui après avoir été chantés par les habitants des campagnes le furent par ceux des villes (...)

On a d’abord dit: vaux de vire, comme on vient de le voir, puis voix de ville, et enfin, VAUDEVILLE.²⁹⁶

Rousseau, um século antes, também fazia menção à origem do vaudeville, mas sem o enfoque de sua raiz genuína francesa como valor maior. No verbete “Vaudeville” de seu

²⁹² ROUSSEAU, J. J. Verbetes “Vaudeville”. “Dictionnaire de Musique”. *Œuvres Complètes*. Vol 5. Paris: Gallimard, 1995.

²⁹³ BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 04.

²⁹⁴ SOLIÉ, Émile. *Histoire du théâtre royal de l’Opéra-Comique*. Paris: chez tous les libraires, 1847, p. 08.

²⁹⁵ BUGUET, Henri. *Foyers et Coulisses: vaudeville*. Paris: Tresse & Stock, 1874, p. 01.

²⁹⁶ BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, pp. 07-10.

Dictionnaire de Musique, a origem do gênero é descrita apenas a título de informação e não de legitimidade.

On fait remonter l'origine de ce petit Poème jusqu'au règne de Charlemagne : mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de vire en Normandie ; et comme, pour danser sur ces Chants, on s'assemblait dans le Val de Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudeville*²⁹⁷.

Depois de narrar toda a origem nacional, ou mesmo ao molde do nacionalismo do século XIX, Brazier arremata a história dizendo “qu'importe le nom qu'on lui donne? Son esprit ne changera jamais, puisque, depuis son origine jusqu'à ce jour, il a rempli la même mission (...) le vaudeville doit toujours être de l'opposition, sous peine d'être froid et bête”²⁹⁸.

No julgamento de Brazier e Solier, o vaudeville celebra igualmente (desde sempre) todas as coisas que os franceses jamais negligenciaram, Marte, Venus, Bacchus, a Glória, as mulheres e o vinho). “Le vaudeville et donc français de la tête au pieds”²⁹⁹.

A valorização do gênero promove o *foyer*³⁰⁰ do teatro do Vaudeville a ocupar um lugar na literatura do período, aparecendo em romances como “Les enfants de Paris”, de Emile Vanderburch, ou em “Scènes de la vie de Province”, de Balzac.

Não é fácil precisar se a importância do vaudeville é consequência da conquista do título de teatro nacional, ou se esta conquista é que é consequência da importância que o gênero adquiriu no século XIX. O fato é que ele foi descrito pelos teóricos como o porta-voz da crítica francesa, “le vaudevillistes ne s'humilient pas devant un pouvoir qui pouvait disposer de leur vie et de leur liberté... ils chantaient gaîment en face de la mort : c'est l'esprit français”³⁰¹, diz Brazier sobre Radet et Desfontaine, presos no período revolucionário por apresentar vaudevilles proibidos.

Brazier ainda conclui: “En un mot, tous les gouvernements, toutes les censures se sont déchaînées contre le vaudeville”³⁰². Como provenientes de um lugar comum, o *opéra-comique*, assim como o vaudeville, é representado pelos escritos do século XIX como teatro original francês e seu caráter contestador e revolucionário, apesar de menos marcado que os direcionados ao vaudeville, também são postos em evidência.

Para os discursos do período, é o *opéra-comique* o gênero em que se encontraria o cerne da reforma do teatro lírico na França, frente aos questionamentos da Querela dos Bufons. Solier considera este teatro como antecipador da “revolução” provocada pela querela. Para ele,

De ce jour date la révolution musicale que, l'année précédente le théâtre de la foire avait tentée d'une façon bien moins significative avec « Le troqueurs » de Dauvergne. Desboulmier écrit: c'est l'espèce d'enthousiasme qui s'empara des français pour les airs de la servante-maitresse, encouragés par l'immense succès de cet ouvrage, les acteurs parodièrent, à l'exemple de Baurans, les meilleurs opéras dus au génie de leurs compatriotes; et, tandis qu'ils en épuisaient la liste,

²⁹⁷ ROUSSEAU, J. J. *Dictionnaire de Musique*. Paris : Chez la Veuve Duchesne, 1768.

²⁹⁸ *Idem*, p. 10.

²⁹⁹ *Idem*, p. 01.

³⁰⁰ Tradução para *foyer* encontrada no dicionário Petit Robert: Sala de um teatro onde se fuma, se bebe, onde se recebe os atores, os espectadores (Tradução livre). Optei por manter o termo na língua original, pois acredito que ele é carregado de sentido para o teatro francês, o qual seria impossível traduzir de forma precisa.

³⁰¹ BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 103.

³⁰² *Idem*, p. 12.

nous avons vu Duni voler de ses propres ailes et faire une musique originale pour des ouvrages français³⁰³.

No entanto, o que este autor acredita ser importante no que tange o *opéra-comique* é sua origem francesa e o papel que representa perante o público, “l’opéra-comique plaisait tellement au public, que durant le temps des foires Saint-Laurent et Saint-Germain, les autres théâtres de Paris étaient désertes”³⁰⁴. A preferência do público por esse teatro é o que justifica, na visão de Solier, a perseguição infringida a ele pelos outros teatros, ou mesmo da crítica de décadas antes. Opondo-se ao negativismo dos julgamentos anteriores, ele valoriza a popularidade do teatro afirmando que “l’opéra-comique est un théâtre royal, sa situation florissante atteste que le public y rencontre un délassement de prédilection; le genre qu’il cultive est véritablement français”³⁰⁵.

Por esses discursos que a essência popular do *opéra-comique* se torna um lugar comum, não só nos textos enciclopédicos ou estudos específicos do tema, como também nas críticas publicadas nos jornais e nas análises realizadas por outros compositores. Um exemplo é a afirmação de Richard Wagner, em sua análise sobre *La Reine de Chypre*, de Halevy e Saint-George, apresentada pela primeira vez em 1841, onde ele ressalta que “l’opéra-comique est de essence populaire et chorégraphique”³⁰⁶.

Heinrich Heine ao falar sobre a ópera “Déserteur” de Monsigny, em 1844, enumera as características da música francesa presentes na composição cujo gênero é definido pelos próprios autores como *opéra-comique*:

Voilà de la vraie musique française! La grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même de la poésie au cette dernière n’est pas absente mais c’est une poésie sans le frisson de l’infini sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans « morbidezza », je dirai presque une poésie jouissant d’une bonne santé³⁰⁷.

A busca pela valorização do gênero se estende pelo século afora. Os temas de estudos sobre esse teatro se diversificam, buscando entender sua história e estrutura, cujo centro permanece o cômico, como Charles Beauquier, em 1877, classificou em um capítulo intitulado “Le comique au point de vue musical”, as invenções de sons, ou de harmonia às quais se limitam segundo os meios cômicos da música. “Dans l’opéra-comique de notre période, le rire naît effectivement face à une forme de « lardeur » musicale, choquant le principe du beau musical”³⁰⁸.

De certa forma, os estudos que se seguem, como exemplo a própria bibliografia citada anteriormente, continuam a pensar tanto o *opéra-comique* quanto o vaudeville como formas originais da cultura francesa, apesar de considerarem a importância do teatro italiano em sua estruturação.

É em meio à valorização e popularização desses gêneros que eles partem rumo aos teatros de outros países. Esse movimento, no qual está inserido o Brasil, leva não somente o gênero, mas a representação do próprio francês presente nele.

³⁰³ SOLIER, *op.cit.* p. 7.

³⁰⁴ *Idem*, p. 74.

³⁰⁵ *Idem*, *ibidem*.

³⁰⁶ *Revue et Gazette Musical*, 27 fév. 1842.

³⁰⁷ “Les époques de la musique: L’opéra-comique ». In : *Revue de deux mondes*, 09-10-1905.

³⁰⁸ Citado em: BARA, *op.cit.*, p. 502.

2.4 OPÉRA-COMIQUE, UM ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO E VAUDEVILLE COMO TEATRO REAL

Por que o *opéra-comique* e o vaudeville? Por que foram esses os principais gêneros que compunham o repertório das companhias itinerantes que partiram para além das fronteiras francesas? Tais questões são legítimas e necessárias visto a amplitude da expansão do teatro francês durante a *Monarchie de Juillet* e o ponto em comum entre essas experiências, a predominância do *opéra-comique* e do vaudeville no repertório apresentado nos teatros estrangeiros.

Tanto o vaudeville quanto o *opéra-comique*, enquanto teatro *forain*, cresceram como resistência às normas vigentes impostas a favor e pelos teatros detentores de privilégios concedidos pelo governo. As diversas estratégias elaboradas pelos artistas das feiras para burlar as proibições que sofriam se transformaram em importante abertura para a experimentação de novas linguagens e o desenvolvimento de diferentes técnicas teatrais. No decorrer dos tempos, estes espetáculos passaram da apresentação de simples comédias entrecortadas por divertimentos variados, para peças mais complexas, cujas partes cantadas eram ligadas por textos falados, formando uma unidade dramática estruturada.

Não é a realidade de espetáculo marginal, em relação ao público e à origem, que direciona os discursos e a construção da memória sobre os dois gêneros, mas sim sua condição de espaço de liberdade de criação e, por isso, de lugar para uma possível reestruturação do teatro lírico francês, é o que os marcará a partir dos debates da Querela dos Bufons. O teatro da *foire* passou a ser visto, sobretudo, como um movimento do pensamento, onde tanto a forma quanto o conteúdo forneciam crítica direta ao sistema vigente, artístico e político, se há como separar estas vertentes.

A origem desses gêneros foi de fundamental importância para marcá-los, como coloca o autor da segunda metade do século XIX, Alexis Azevedo, como gêneros de tolerância, quase de contrabando que se transforma em uma forma de arte livre encontrada pela inspiração e escolhida pelo gosto³⁰⁹.

Solier tenta descrever a genealogia do espetáculo de maneira a reforçar sua posição de gênero de possibilidades:

Expliquer quelle chose était ce qu'on appelait alors l'opéra comique serait fort difficile. Nous voyons bien apparaitre, jouées par des sauteurs, en 1640, la comédie des chansons, en 1661, l'inconstant vaincu, pastorale en chansons; en 1662, la nouvelle comédie des chansons, et en 1678 les foires de l'amour et de la magie, avec danses, bouffonneries, machines, etc. Mais ces informes ébauches nous représentent tout au plus les premières bégaiements du vaudeville (...) à vrai dire, les opéras comiques ne furent que des vaudevilles pendant bien longtemps³¹⁰.

O cenário singular que apresentava o teatro das feiras chamou a atenção de artistas renomados, isto somado ao esforço de Monnet ao dirigir o teatro Opéra-Comique no final do século XVIII, fez com que as atenções se voltassem para esse espetáculo. Lesage foi um dos autores que contribuíram para o desenvolvimento das peças apresentadas nos teatros das feiras. Foram cento e uma peças de sua autoria representadas entre 1713 e 1739³¹¹, consagrando-o como

³⁰⁹ Citado em: Solier. *op.cit.*, p. 65.

³¹⁰ *Idem*, p. 04.

³¹¹ BUGUET, Henry. *op.cit.*, p. 26.

um dos criadores do formato de obra apresentada no teatro do Opéra-Comique, seu nome é diretamente ligado à origem deste espetáculo, como no livro de Rourière, *Historie des Théâtres*:

Ce nouveau spectacle ouvre la vogue par l'esprit, la grâce, la gaité de ses pièces. Lesage, entre autres hommes de lettres, lui fournit plusieurs pièces ; le succès de l'opéra-comique offusqua les comédiens français qui en vertu de leurs privilèges réussirent à ôter la parole a ses acteurs. Ceux-ci furent réduits à jouer des pantomimes ; mais le public leur restant fidèle, le spectacle rival fut supprimé tout-a-fait en 1718, de par les comédiens du roi... le 19 avril 1762, sous l'habille direction du Sieur Jean Monnet, un des spectacles le plus a la mode et mérita d'être réuni aux comédiens italiens privilégiés, l'opéra comique alla s'installer a l'ancien hôtel de bourgogne³¹².

Vários outros autores conquistaram evidência nos palcos dos teatros *forains* e contribuíram para a definição do gênero, como Charles-Simon Favart³¹³ (1710-1792), que é considerado o autor da transição entre a *comédie en vaudeville* e a *comédie mêlée d'ariettes*.³¹⁴ Michel-Jean Sedaine³¹⁵ (1719-1797), é um dos mais conceituados autores de *comédies en vaudeville*, nas quais encontrou um veículo pessoal de expressão artística, por obras que colocam em cena personagens variados em situações interessantes, fazendo-os agir de maneira espontânea e humorística, conferindo ao teatro do Opéra-Comique um novo estado de divertimento que não é nem o da comédia nem o da tragédia, nem o do vaudeville ou da farsa, mas que empresta de todos estes gêneros alguns elementos que lhe caiba melhor.

Sedaine não recebeu uma formação acadêmica regular, o que o deu liberdade para inventar regras dramatúrgicas dentro do novo gênero, misturando fala e canto, dando à música um papel importante no desenvolvimento do drama. Sua postura consciente da utilização alternante entre fala e canto é expressa, por exemplo, no seu prefácio de *Rose et Colas*, ao tratar do *Roi et le Fermier*, com música de Monsigny e apresentada pela primeira vez em 1762:

C'est l'instant où, das le *Roi et le Fermier*, le roi est reconnu. Les compliments affectueux des courtisans, les interrogations du roi, la criante de Richard d'avoir manqué de respect, la surprise mêlée de joie dans jenny, respectueuse dans la

³¹² ROURIÈRE, M. *op.cit.*, p. 43.

³¹³ Durante a carreira, ele tende a buscar a autenticidade da linguagem e da encenação, o que era uma preocupação frequente entre os autores da Comédie Italienne, por isso, suas personagens representavam e tinham características condizentes à sua condição social. Outros autores de menor visibilidade reforçaram as modificações apresentadas por Favart, como Louis Anseaume (1721-1784) e Antoine-Alexandre Poinsinet (1735-1769), ambos antigos libretistas da Comédie Italienne.

³¹⁴ Sobre autores e compositores do teatro das feiras no final do século XVIII ver: PENDLE, Karin. "L'opéra-comique à Paris de 1762 à 1789". In: VENDRIX. *Op. cit.*

³¹⁵ Sua primeira obra classificada de *opéra-comique* foi *Le diable à quatre*, de 1756, em colaboração com François-André Philidor. Suas peças até 1761, como *Jardinier et son Seigneur* e *On ne s'avise jamais de tout*, tem como principal colaborador o mesmo autor, eles escrevem obras cômicas e emotivas cujas partituras são compostas de vaudevilles, *ariettes* parodiadas, de músicas inéditas ou ainda das três juntas. Seus libretos são carregados de situações reais com personagens bem desenhados que falam e agem de acordo com seu estado.

Pode-se considerar outra fase de Sedaine entre os anos de 1762 e 1778, que se inicia com *Le Roi et le fermier*, com música de Monsigny. Neste período, ele escreve *Le Déserteur* (1769), com música também de Monsigny, fazendo referência às teorias de Diderot. Esta obra marca uma etapa importante no desenvolvimento do *opéra-comique*, a inocência dos temas campestres e a sensibilidade, sempre buscadas no gênero, se unem à mistura do patético e cômico, ao seio de uma intriga onde a verossimilhança é descartada à favor dos efeitos de emoção.

Além das referências às teorias em voga, neste período Sedaine faz uma frutífera parceria com Grétry que resulta em uma obra cujas partes musicais integram de forma eficaz a trama da ação dramática, a *Le Magnifique*.

mère, naïve dans la petite fille, étonnement simple dans les gardes; tout ce concours de passions et d'affections n'eût été qu'un dans la nature, et rendu dans le même instant. La tragédie ou la comédie eût été forcée de le prolonger, de faire parler les acteurs l'un après l'autre, et d'affaiblir la situation pour la rendre nettement avec noblesse ou décence; et la musique, en les faisant parler ensemble, a le droit de fixer le tableau et de le tenir plus longtemps sous les yeux³¹⁶.

A importância desse autor no desenvolvimento do gênero é algo cultivado, sobretudo, após a Revolução. Nas considerações de Hoffman, Sedaine deu ao *opéra-comique* um movimento, um calor, uma variedade de quadros e situações que não se conhecia antes dele. Ele incitou um interesse que frequentemente era levado ao entusiasmo e dessa maneira, ele enriqueceu a esfera do teatro. Por outro lado, ele fez desaparecer a graça, a elegância, o estilo, e até os hábitos de falar francês corrompendo o gênero, apesar de tê-lo enriquecido³¹⁷.

Na França, era muito recente o conceito italiano de números construídos de uma série de pequenas unidades mais ou menos independentes, tanto que Sedaine intitula cada seção desses números como se eles fossem peças desgarradas do geral: trio, quarteto, sexteto, etc, mas é uma tentativa de utilização desta forma apresentada pela relação com as obras italianas.

Jean-François Marmontel³¹⁸ (1723-1799) foi outro importante autor do teatro *forain*, ele ficou conhecido principalmente pelos seus *Contes Moraux*, e mantém a intenção moralista em seus libretos, cuja principal contribuição foi com o compositor Grétry. Alguns outros autores ainda tiveram considerável participação nesse período do teatro das feiras, como Jacques-Marie Boulet de Monvel (1745-1812), Barnabé-Framian de Rozoi (1745-1792), Thomas d'Hèle (1740-1780), Benoît-Joseph Marsollier des Vivitières (1750-1817).

Outro compositor de melodias expressivas foi Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817), que apesar de não ter se aprofundado muito nos estudos musicais de estilos fora o francês, possui um senso dramático bastante desenvolvido. Ele alcançou grande reputação com a escolha de sua ópera *On ne s'avise jamais de tout*, com libreto de Favart, para as festividades de abertura do novo Teatro Italiano, em 3 de fevereiro de 1762. Mas, o seu interesse pela encenação e

³¹⁶ SEDAINE. Prefácio de *Rose et Colas*, 1764. Citado em: LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris : CNRS Editions, 2002, P. 55.

³¹⁷ HOFFMAN, François-Benoît. *Œuvres*. Paris: Lavigne, 1834, p. 527.

³¹⁸ O diálogo falado dos libretos de Marmontel é inteiramente em verso e em rimas livres. Sua escrita contém um tom arcaico, aristocrático, que não aparece nos trabalhos da maior parte de seus contemporâneos. Mas, suas personagens dialogam de maneira viva, com frases curtas, produzindo uma rapidez próxima aos textos de Molière. Além de reconhecidos libretistas, o teatro das feiras contava ainda com um grupo de bons cantores e de renomados compositores. Na segunda metade do século XVIII, o repertório do teatro das feiras foi acrescido das paródias de óperas bufas. Os autores adaptavam textos franceses e algumas partes de acompanhamentos renovados e a peça era integrada junto com as comédias em vaudevilles às novas paisagens musicais. De pouco em pouco, peças com músicas novas foram integradas ao espetáculo, até que por volta do final dos anos de 1760, poucas novas paródias foram introduzidas no repertório. Adolphe-Benoît Blaise ainda persistiu na composição de paródias até 1769, sobre libreto de Favart e de outros colaboradores. Suas composições faziam jus à atenção dada ao texto em detrimento da música, cenário em que os acompanhamentos transparentes de Blaise não distraiam o espectador interessado nas partes vocais. Mas, apesar de pastiches, suas obras possuíam considerável atenção teatral, pois para preparar uma partitura ele era obrigado a selecionar timbres apropriados aos novos textos, mas que fossem suficientemente conhecidos em sua forma original, para que seu reconhecimento surtisse um efeito dramático. O primeiro compositor, depois de Dauvergne com *Les trouqueurs*, a escrever uma partitura original foi Egídio Romualdo Duni (1709-1775), a *Le Peintre amoureux de son modèle*, em 1757. Ele apresenta em cena um estilo simples e discreto que se mostra nas linhas da escrita melódica italiana.

coordenação entre música e movimento ultrapassa sua preocupação por uma unidade musico-dramática isolada. Já François-André Danican Philidor³¹⁹ (1726-1795), formado pelo estilo francês, apresenta uma superioridade técnica em relação aos seus contemporâneos. A sua superioridade era mais uma questão de domínio teórico do que de estilo³²⁰. Uma de suas obras principais é *Tom Jones*, bem recebida pela crítica e pelo público, assim escreve as *Correspondances littéraires* de março de 1765:

Jamais pièce n'avait été annoncée plus magnifiquement, et jamais chute n'a été plus éclatante; la platitude du poète a fait assommer le musicien à grands coups de sifflets (...) comme le sujet de la pièce est charmant, on a consulté M. Sedaine. Celui-ci a supprimé plusieurs pousinades, a mieux arrangé le second et le troisième acte et, à la faveur de ces changements et de la belle musique que Philidor n'a eu garde de changer, *Tom Jones* a beaucoup réussi à cette reprise. C'est sans difficulté le meilleur ouvrage de Philidor. Ce compositeur a beaucoup de nerf et de chaleur, un style très vigoureux, beaucoup de noblesse et de coloris dans sa musique. On lui reproche de piller avec une grande intrépidité les meilleurs compositeurs d'Italie³²¹.

Apesar da superioridade técnica de Philidor foi Grétry³²² um dos mais prolíferos compositores do período, tendo escrito mais de vinte *opéras-comiques*. Grétry acrescenta novas características ao gênero com a declamação do texto, para isso, ele normalmente aplica técnicas dos antigos vaudevilles em diálogos e os dois se aproximam de autênticas conversações e sua habilidade com a orquestração se desenvolve no momento que ele começa a perceber as possibilidades dramáticas dos instrumentos e das partes instrumentais da obra³²³. Em seus textos escritos como uma análise de sua arte, ele defende a adaptação da declamação somada à “verdade” psicológica das descrições das personagens e situações.

J'entendais beaucoup raisonners sur la musique, et comme, le plus souvent, je n'étais de l'avis de personne, je prenais le parti de me taire. Cependant je me demandais à moi-même, n'est-il point de moyen pour contenter à peu près tout le monde? Il faut être vrai dans la déclamation, me disais-je, à laquelle le Français est très sensible. J'avais remarqué qu'une détonation affreuse n'altérerait pas le plaisir du commun des auditeurs au spectacle lyrique, mais que la moindre inflexion fausse au Théâtre Français, causait une rumeur générale. Je cherchai donc la vérité dans la déclamation, après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la métamorphoser en chant, serait le plus habile. Oui, c'es au Théâtre Français, c'est dans la bouche des grands acteurs, c'est là que la déclamation

³¹⁹ A amplitude de sua linguagem harmônica, fruto de suas viagens pelos territórios alemães e austríacos, confere às suas obras uma grande variedade e uma imaginação mais viva que a dos autores do período. A música de Philidor se orienta em direção à rapidez do ritmo harmônico. Além disso, ele explora a orquestra em todos os efeitos e cores. A variedade da escrita de Philidor se desenvolve paralelamente aos seus sujeitos, da ternura simples das primeiras comédias em vaudeville ao estilo sinfônico moderno de suas últimas obras.

³²⁰ PENDLE, Karin. *Op.cit.*, p. 133.

³²¹ *Correspondance littéraire*, mars 1765, t. VI, p. 218.

³²² André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) fez seus estudos na Itália, mas se familiarizou com a linguagem em voga na França durante a segunda metade do século XVIII. Voltado para questões morais e musicais, ele escreve melodias ligeiramente ornadas, dobradas inteiramente ou em partes por violinos e, às vezes, por um ou mais instrumentos de sopro, assim sua orquestração permite ouvir a melodia que se impõem como veículo de sentimentos.

³²³ Ver: GRÉTRY, A.E.M. *Reflexions d'un solitaire*. Bruxelles et Paris : Librairie National d'Art et d'Histoire, 1920.

accompagnée des illusions théâtrales fait sur nous des impressions ineffaçables auxquelles les préceptes les mieux analysés ne suppléeront jamais³²⁴

Os primeiros *opéras-comiques* de Grétry são escritos em colaboração com Marmontel. Em suas memórias, o autor de *Contes Moreaux*, considera *Zémire et Azor* como seu melhor libreto, uma transposição do conto de *La belle et la Bête* em um horizonte de fantasia. O cômico, a emoção e o maravilhoso se misturam dando a Grétry numerosas ocasiões para estruturar música descritiva. Marmontel descreve em suas memórias a impressão que *Zémire et Azor* causou, conta que logo que a peça foi anunciada em Fontainebleau, os burburinhos eram de que se tratava do conto da Bela e a Fera e que a principal personagem andaria em quatro patas. Os amigos estavam preocupados com o insucesso da obra; Grétry tinha o ar abatido; Clairval, que já havia representado vários outros papéis escritos pelo autor, demonstrava certa repugnância em representar este que havia lhe escrito. Quando Marmontel questionou o motivo pelo qual sentia repulsa em representar esse papel, Clairval respondeu que como poderia ter interesse em representar um papel onde ele seria tão feio e repugnante? Repugnante, responde Marmontel, isso você não será! Você causará medo em um primeiro momento, mas em sua feiura haverá graça e nobreza. A roupa de Azor era composta de uma calça imitando a pele de um tigre, com uma longa cauda, as costas despeladas, enormes garras nas quatro patas, dois longos chifres na cabeça e uma máscara disforme com dentes de porco selvagem. Com essa roupa, sua entrada em cena surpreendeu enormemente. Marmontel sentou-se ao lado da orquestra e atrás dele havia um banco com damas da corte que diziam entre elas “ele não é mais tão feio” e, um instante depois, “ele é belo”.³²⁵ As possibilidades de experimentação, como em *Zémire et Azor*, modifica a percepção do público quanto à obra, passando pela representação das personagens. O espanto, o estranhamento não eram raros nessas apresentações, nem mesmo na França, quanto mais para o Brasil de anos mais tarde.

Depois de Marmontel, Grétry estabelece uma frutífera colaboração com Sedaine que rendeu *Richard Cœur de Lion*. Sobre a ópera Grétry pondera: “Si j’acceptai sans hésiter ce bel œuvre dramatique, j’avoue que la romance m’inquiétait de même que mon confrère. Je la fis de plusieurs manières, sans trouver ce que je cherchais, c’est-à-dire le vieux style capable de plaire aux modernes”³²⁶.

Outros compositores podem ser mencionados pela participação ativa na fase de transição, como Nicolas Dezède (1740-1792) que tem como presença constante em sua obra o tema pastoral; Stanislas Champein (1753-1830); e Nicolas Dalayrac³²⁷ (1753-1809) marcando o fim de um período.

³²⁴ GRETRY. *Mémoires*, 1797, t.I, p.169.

³²⁵ MARMONTEL, Jean-François. *Mémoires d’un père pour servir à l’instruction des enfants*. Paris : Mercure de France, 1999, p. 311-312.

³²⁶ GRÉTRY, A.E.M. *op. cit.*, p. 369. Em 1780, os artistas das feiras, agora unidos ao teatro italiano, vem o título Opéra-Comique ser substituído por Comédie Italienne ou Théâtre Italien. Neste período, Corby e Le Moët eram os diretores do teatro Opéra-Comique, que contava com M Taconnet como corepetidor e com os atores MM Laurette, Delisle, Borette, Paran, Saint-Aubert, Audinot, Clairval, Guignes; e atrizes Mesdemoiselles Deschamps, Rosalie, Nessel, Arnould, Dezzi, Florigay. Mas, o gênero italiano foi rapidamente substituído pelo gênero desenvolvido nas feiras, sobretudo, em resposta à lei de 25 de setembro de 1779, que suprimia as comédias em língua italiana. No ano seguinte não havia mais artistas italianos na companhia que ainda conservava o título recebido, mas em 31 de março de 1780, o teatro volta a se chamar Opéra-Comique.

³²⁷ Ele estreou no Teatro Italiano com uma série de comédias de costume. Um tempo depois, com seu colaborador habitual, Benoît-Joseph Marsollier, ele criou as duas obras consideradas como principais comédias sentimentais do século XVIII, *Nina* (1786) e *Les deux petits Savoyards* (1789). Uma característica marcante na obra de Dalayrac é a

O espaço marginal ocupado pelo teatro das feiras, e posteriormente sua junção com o que restava da companhia italiana, propiciava a liberdade de linguagem utilizada pelos autores e compositores, liberdade que Solier vai considerar como o lugar onde a genialidade do Nacional era mais desenvolvida, “c’est la que le génie National de nous compositeurs s’est le plus nettement développé”³²⁸

Solier classificou o novo gênero, melhor estabelecido depois da união dos artistas do teatro das feiras com os italianos, como fruto das qualidades provenientes de ambas nacionalidades, “les italiens se contentent de beaux sons. Les français veulent des paroles. De ces paroles et de ces sons unis avec art, s’est formé l’opéra-comique”³²⁹.

Entretanto, é durante o período revolucionário e sob o Diretório que os teatros marginais mostram sua força de opinião. Neste período, a vida teatral se torna estreitamente ligada aos eventos políticos, dos quais o público era parte importante, transformam os espetáculos em reflexo das emoções populares. No teatro Opéra-Comique e no teatro Vaudeville, há a criação de inúmeras peças com temas patrióticos, tanto que a *comédie mêlée d’ariettes*, acostumada a vertentes do patético e do espetacular, começa a se orientar em direção ao drama.

Chateaubriand faz uma descrição dos ânimos de Paris entre 1789 e 1790, dizendo que em todos os cantos da cidade havia reuniões literárias, sociedades políticas e espetáculos. Até o Marechal Gouvion Saint-Cyr representou um papel na peça de Beaumarchais, *Mère coupable*, encenada no teatro do Marais. Nos teatros, os atores publicavam as novidades e a plateia se envolvia pelos *couplets* patrióticos. As peças de *circonstances* levavam à loucura: se um pároco aparece sobre o palco; o povo grita: “Calotin! Calotin!” E o pároco respondia “messieurs, vive la nation!”³³⁰

Alguns hábitos teatrais também mudaram com a Revolução, como o início de apresentações gratuitas de peças patrióticas, as notícias militares que eram anunciadas dentro do teatro, etc³³¹. “Aquis aux idées nouvelles, l’Opéra-Comique s’engage dans le mouvement révolutionnaire: le “don patriotique” qu’il envoie à l’Assemblée Nationale”, é publicado na *Feuille du jour*, em 3 de agosto de 1791. Esse fato marcava mais claramente o lugar ativo do político como parte desse teatro.

impressão de que ela parece ser mais unificada que as da maioria de seus contemporâneos, devido a alguns elementos musicais e estruturais que reaparecem em várias reprises durante toda a partitura. Tendo como foco as melodias, ele cria solos de estilos e formas variadas, possibilidade dada à versatilidade do teatro das feiras, mas sua forma é mais simples, sempre refinadas e bem estruturadas de forma estrófica: *couplets*, canções, romances. A maior parte dos duetos desse compositor se inscrevem na vertente do vaudeville em diálogo, podendo ele o revestir de um determinado sentimento particular correspondente a uma situação nada habitual. Dalayrac compunha tendo em mente a orquestra disponível no Teatro Italiano. Ele pensava a orquestra como um veículo do drama, mas quando a voz está presente, os instrumentos são renegados ao segundo plano, apenas os solos dos sopros seguem ou reforçam as linhas vocais. Sua música é viva e variada em caráter de expressividade, se apresentando como um tipo de sucessor de Grétry.

³²⁸ SOLIER, “Introduction”. *op.cit*, p. III.

³²⁹ *Idem*, p. 21.

³³⁰ CHATEAUBRIAND. François René de. *Mémoires d’outre-tombe*. Paris: Bordas, 1989, p.324-325.

Exemplos de peças patrióticas que alcançaram enorme sucesso são *Pierre le Grand* e *Guillaume Tell*, ambas compostas por Grétry. Esta onda de temas patrióticos continua a marcar o teatro, mesmo depois de alguns anos: *Le Chêne patriotique ou la Matinée du 14 juillet* (1790) de Dalayrac; *Le Pelletier de Saint-Fargeau ou le Premier Martyr de la République française* (1793), de Blasius; *La Cause et les effets ou le Réveil du peuple en 1789* (1793), de Trial; *La prise de Toulon par les Français* (1794), de Lemièrre; *Joseph Barra* (1794), de Grétry; *Agricole Viala ou le Héros de treize ans* (1794), de Porta; *Les Épreuves du Républicain ou l’Amour de la Patrie* (1794), de Champein; *La Journée du 12 Germinal* (1795), de Dalayrac.

³³¹ LEGRAND, Raphaëlle. *op.cit.*, p. 87.

Aproveitando-se do decreto da Assembleia Nacional proclamando a liberdade dos teatros, de 1791, o vaudevillista Pierre-Antoine Auguste de Piis, antigo colaborador do Teatro Italiano, com a colaboração de M. Pierre Yves Barré, abriu o teatro Vaudeville, com a intenção de apresentar todo o repertório de vaudevilles em um teatro próprio a eles.

O Teatro do Vaudeville ficava na Rua de Chartres e foi aberto em 12 de janeiro de 1792, com a apresentação da peça de autoria de M. Piis, em três atos, intitulada *Les deux Panthéons*. A nova trupe foi composta de atores provenientes de vários teatros de Paris. A mobilidade dos artistas também foi regulamentada pelos decretos de 1791. Se um artista tivesse insatisfeito com sua companhia poderia migrar para outra que considerasse mais apropriada, liberdade que será abolida logo no início do século XIX, com novas leis que visavam organizar a vida teatral francesa, as mesmas que delimitariam novamente o número de teatros tanto na capital quanto no interior do país.

Rosières, antigo ator da Comédie Italienne, foi designado para o cargo de instrutor do novo grupo, que foi composto de artistas de renome. Além de Piis e Barré, estavam presentes Radet, Desfontaines, os dois irmãos Ségur, Prévost d'Iray, Deschamps, Desprez, Demeaufort, Davrigny, Bourgueil, Armand Gouffé, Georges Durval, Vertpré, Duchaupe, ator de farsas e aclamado cantor de canções; Carpentier, que representava os Gilles, os Valetes, os Gascons; Henri, o 1º *amoureux*; Laporte, o Arlequim e diretor de espetáculos itinerantes, entre outros atores de menor reputação³³².

Rourière afirma que a iniciativa de M. de Piis de abrir uma sala de espetáculos foi motivada por um sentimento de vingança por não ter recebido a pensão requerida por ele à Comédie Italienne.

Par un sentiment de vengeance assez pardonnable, M de Piis, qui longtemps après devait devenir secrétaire général de la préfecture de police, conçut l'idée de transporter son répertoire de vaudevilles sur un théâtre ad hoc, après avoir toutefois sollicité de la comédie-italienne une pension modique et trop méritée qui lui fut refusée.³³³

No entanto, a intenção de Piis era o menos importante tendo em vista os riscos impostos ao gênero vaudeville e previstos por Rourière de que se não fosse a abolição dos privilégios, em 1791, permitindo o estabelecimento de teatros, o vaudeville, “si florissant”, estava condenado à morte³³⁴, já que a tradição dos espetáculos das feiras começava a desaparecer.

A abertura do Teatro do Vaudeville manteve a característica com a qual o gênero era reconhecido pelo público, com cenas engraçadas e espirituais, sem pretensões artísticas e literárias maiores, mantendo-se popular, pelo menos até o Império. O cartaz exibido na entrada do teatro deixava em evidência a máxima de Bolieau: “Le français né malin, crée le vaudeville”³³⁵, reforçando a identidade francesa do gênero.

O francês “*malin*”, como sinônimo de astucioso, marca o vaudeville como instrumento de sátira e resposta direta às inquietações sociais julgadas importantes por seus autores. Durante um bom tempo, o vaudeville conseguiu sobreviver às pequenas querelas entre os teatros, cuja guerra se fazia ao som das canções, onde tudo se torna motivo para *couplets*. Em 1801, a Comédie-Française quis apresentar uma peça entremeada de partes cantadas, fugindo às normas de

³³² BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, pp. 91-97.

³³³ ROURIÈRE, M. *op.cit.* p. 34.

³³⁴ *Idem, ibidem.*

³³⁵ *Idem, p. 35.*

obediência ao repertório. O teatro do Vaudeville apresentou, logo em seguida, *La tragédie au Vaudeville*, de Barré, Radet e Destoutaine, dizendo com malícia, que se os comediantes franceses cantaram um vaudeville, o Vaudeville tinha o direito de cantar uma tragédia³³⁶. Um ano antes, o Teatro do Opéra anunciou um oratório chamado *La Création du monde*, de Haynd, dois dias depois o Vaudeville anuncia a *Récréation du monde*, de Pierre Barré e Desfontaine. Os autores Etienne, Nateuil e Moras, fizeram representar no Opéra-Comique *La Confession du Vaudeville*. Barré, Radet, Desfontaines dão como resposta a peça intitulada *Après la confession la pénitence*³³⁷.

Assim como os dois rivais do *opéra-comique*, o Teatro do Vaudeville também se transformou em lugar de expressão durante a Revolução. Aproveitando-se de sua trajetória de crítica social, o gênero colocava em cena, com linguagem simples, peças com enredo político. Buguet, usando as palavras de Brazier, afirma que, como exemplo dos outros teatros, o Vaudeville apresentava peças compostas “dans l’esprit du moment”, apesar disso, cada ator se autocensurava com receio de que alguma cena tumultuosa e contrária ao poder vigente os levassem à prisão, como aconteceu com Barré, Radet e Desfontaines, quando representaram *Suzanne*³³⁸.

Nos últimos anos do século XVIII, assim como no início do século XIX, o Teatro do Opéra-Comique e do Vaudeville apresentavam espetáculos todos os dias da semana, e a diversificação das peças representadas, com inúmeros títulos inéditos, atraía muitos espectadores. O sucesso de público ainda era garantido pelos atores. A trupe do Opéra-Comique contava com artistas como Clairval, criador de todos os grandes papéis masculinos e Madame Dugazon. O sucesso de Madame Dugazon foi de tal proporção que fez com que seu nome fosse dado a dois tipos de voz, ou melhor, a dois tipos de emprego vocal – *jeune Dugazon*, para os papéis ingênuos e de damas de companhia amáveis e vivas; e *mère Dugazon*. *Jeune* e *mère Dugazon*, correspondem aos papéis de sucesso representados por ela em sua fase juvenil e de mulher madura. O timbre de voz e o estilo de encenação tornaram-se referência a ponto de compositores posteriores substituírem a extensão vocal, tradicionalmente utilizada, à qual caberia determinada personagem, como soprano ou mezzo soprano, por *Jeune Dugazon* ou *mère Dugazon*, assim não delimitavam apenas a tessitura, mas também a atitude da cantora que deveria ser escolhida para o papel.

Em meio ao movimentado fim de século, alguns novos autores despontaram para o reconhecimento, como Méhul, que estreou em 1790 com a peça *Euphrosine et Coradin*; e François-Adrien Boieldieu, de quem o exotismo empregado em *Calife de Bagdad*, de 1800, marca um tipo de retorno do *opéra-comique* à comédia. Entre os atores mais estimados pelo público estão Elleviou, Martin e Gavaudan. Entre as mulheres está Madame Saint-Aubin.

Em 1801, com a união dos artistas da sala Favart e da sala Feydeau em uma única companhia, a escolha do repertório seguiu a reestruturação, com a reaparição de numerosas peças antigas e o retorno à estética da *comédie mêlée d’ariettes*, que pedia um texto agradável incrementado de música sedutora. Ao contrário dos tempos de revolução, agora o público busca o teatro Opéra-Comique para se divertir. A mudança de interesse é demonstrada como nas críticas mais contundente de Hoffman, que diz que o maior mal de Sedaine ao *opéra-comique* foi introduzir a comédia material, a qual surpreende os olhos sem causar interesse ao espírito, substitui um móvel a uma paixão, as decorações aos costumes, o movimento físico ao movimento

³³⁶ BARRÉ, RADET. *La tragédie au Vaudeville*. Paris: Chez Brunet librairie, 1801.

³³⁷ ROURIÈRE, M. *op.cit.* p. 37.

³³⁸ BUGUET. *Op.cit.* p. 35.

moral, meio grosseiro que agrada a massa, que tem mais charme quanto mais é exagerado, que “*ouvre la porte aux manoeuvres*” e que produz melodramas³³⁹.

Esta mudança de foco leva o *opéra-comique* novamente em direção ao estilo leve e cômico cultivado pelo vaudeville. Apesar de ser um gênero *léger*, como é classificado, o vaudeville sempre foi visto como arma de denúncia, como cita Buguet, os vaudevillistas são por natureza da oposição, as peças que tratam de temas atuais, do período pós-revolução, são as críticas mais mordente sobre acontecimentos e homens de alto escalão³⁴⁰.

Apesar da sua característica de denuncia, o vaudeville consegue se manter em cena em alguns teatros da cidade, todos classificados como teatros secundários logo que Napoleão reduz o número de salas de espetáculo a oito. No entanto, durante o Império, foi proibido temas políticos ao Vaudeville³⁴¹. Proibição que se sustentava somente ao se tratar da abordagem do político no palco, porque o teatro suscitava espaços de relações políticas nos mais diversos graus, um exemplo é a formação de grupos de artistas e literatos reunidos por interesses em comum, como a sociedade *Caveau*.

O primeiro grupo que levava esse nome surgiu no final do século XVII, se reunia no cabaret de Landel, situado no cruzamento de Buci, conhecido como Caveau. Era uma reunião mensal de poetas, filósofos, artistas e músicos e tinha como membros nomes como Panard, Piron, Fuzelier, Saurin, Sallé Crébillon, Duclos, Gentil-Bernard, Labruère, Moncrif, Helvétius, Rameau e o pintor Boucher³⁴². Esta sociedade se dispersou ao fim do ano de 1739, e, algumas outras vezes, determinados artistas tentaram retomá-la. Em 1796, o *Diner du Vaudeville* trás de volta o espírito do Caveau. Barré, Radet, Desfontaines e Piis são os fundadores. As regras colocadas são que o jantar será mensal e que cada participante e qualquer convidado deveriam apresentar uma canção, mas suas reuniões não passaram dos primeiros dias de 1802, apesar de ter como fruto a publicação de nove volumes com os *couplets* cantados pelos seus membros.

Em 1806, o Caveau é ressuscitado no Café de Cancale sob o nome de *Caveau Moderne*. Armand Gouffé e o editor Cappelle estavam à frente de sua abertura e entre seus membros encontravam-se Désaugiers, Brazier, Antignac, Piis, Ségur aîné, E. Dupaty, Laujon, Philippon de la Madelaine, Ducray-Duménil, Cadet Gassicourt, Grimod de la Reynière, etc. Désaugiers presidiu a reunião por algum tempo, para onde compôs boa parte de sua obra, como *Monsieur et madame Denis*, *Cadet Buteux*, *la Vestale* e *Treille de Sincérité*. Todo mês era publicado sob o nome de *Journal des Gourmands et des Belles*, o resultado destes jantares. Buguet descreve estas reuniões como a união do culto do vinho ao culto do espírito, a gastronomia à lira³⁴³. Estes jantares eram verdadeiros espaços de criação, pois o autor tinha a possibilidade de inovação que era impossibilitada pelo interesse dos espectadores nos teatros. Já no Caveau, formado por “les hommes les plus honorables (...): auteur dramatiques, gens de lettres, medecins, avoués”³⁴⁴, era o local ideal para a experimentação e para se fazer conhecer como artista. Béranger explicita esta característica em seu *couplet* de agradecimento pelo convite à participar desse círculo tão restrito:

Au Caveau je n’osais frapper;
Des méchants m’avaient su tromper :
C’est presque un cercle académique,

³³⁹ HOFFMAN, François-Benoît. *Op.cit.*, p. 527-528.

³⁴⁰ BUGUET. *Foyers et coulisses: Variétés*, p. 139.

³⁴¹ ROURIÈRE, M. *op.cit.* p. 36.

³⁴² BRAZIER, N. *op.cit.* 1837, p. 115.

³⁴³ BUGUET. *op.cit.* p. 50.

³⁴⁴ *Idem*, p. 56.

M'avait dit maint esprit caustique.
 Mais que vois-je? De bons amis
 Que rassemble un couvert bien mis.
 Asseyez-vous, me dit la compagnie.
 Non, non, ce n'est point comme à l'Académie,
 Ce n'est point comme à l'Académie³⁴⁵.

No palco do Teatro Opéra-Comique os sucessos se revezam em cena. Se o século XIX tem um espectador passivo mediante aos espetáculos cotidianos da cidade, tomados de entusiasmos repentinos e efêmeros, as composições do Opéra-Comique se renovam a passos rápidos, acompanhando as modificações sociais. Alguns compositores se destacam, como Nicolo Isouard, considerado como o mais representativo da estética do *opéra-comique* do Império³⁴⁶. Ele se destaca nas comédias de costumes com sátiras de jovens pretensiosos e burgueses ambiciosos. Sua música é cheia de vivacidade, apesar de ser reprovado por alguns teóricos que julgam sua música como carente em expressividade própria à tradição francesa de *opéra-comique*³⁴⁷. Uma das óperas mais populares de Isouard é *Cendrillon*, estreada em 22 de fevereiro de 1810, classificada como *opéra-féerie*, com libreto de Étienne. Só em 1810 o Teatro Opéra-Comique a representou setenta e nove vezes e ela ainda serviu de matriz para inúmeras paródias representadas nos teatros secundários da cidade: no Vaudeville foi representado *Rendez-vous des Cendrillons*; no Théâtre de l'Impératrice o *Sophie ou la Nouvelle Cendrillon*; no Gaîté o *Fête de Perrault ou l'Horoscope des Cendrillons* ou ainda no Théâtre des Jeux Forains foi representado o *La Famille des Cendrillons ou Il y en aura pour tout le monde*.³⁴⁸

Durante a Restauração, período que vai da queda do Império, em 1814, até a Revolução de 1830, outros autores despontam no Teatro do Opéra-Comique, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas pela má administração e pela concorrência imposta pelos teatros secundários, principalmente pelo Teatro do Vaudeville. Nesse período, entram em cena Herold, Auber e Boieldieu com algumas de suas obras mais importantes, como *Jean de Paris*, *Le Chaperon rouge* e *La dame blanche*, *Le domino noir*, *Le diamant de la couronne*, etc. Weber, em 1817, apresentou grande admiração pelo tom galante e o estilo “trovador” de *Jean de Paris*.

Le genre dont relève cet opéra s'est constitué il y a un siècle, en France d'abord, d'où il s'est ensuite répandu en Allemagne. On a tenté de lui appliquer l'appellation d'opéra de conversation, parce que la plupart du temps on n'y trouve aucune allusion à des faits historiques – tandis que nous nous laissons parfois entraîner très loin dans ce domaine – et qu'il abonde en détails sur les mœurs de la société contemporaine ou, plus exactement, de la société française. Ces opéras sont les frères musicaux des comédies françaises et, comme elles, nous offrent ce que cette nation a de plus aimable. La bonne humeur, les traits piquants et bien tournés amenés par quelque plaisante situation (...). Contrastant avec le sentiment plus profondément passionné propre à l'âme allemande et à l'âme italienne, ces opéras apparaissent, surtout du point de vue musical, comme les représentants de l'intelligence et de l'esprit³⁴⁹.

³⁴⁵ *Idem. Ibidem.*

³⁴⁶ LEGRAND, R. *op. cit.*, p. 103.

³⁴⁷ CASTIL-BLAZE, François-Henry-Joseph. *Histoire de l'Opéra-Comique*, ms, FPo (Rés 538,660).

³⁴⁸ LEGRAND, Raphaëlle. *op.cit.*, p. 105.

³⁴⁹ WEBER, Carl-Maria von. *La vie d'un musicien et autres écrits*. Lucienne Gérardin (trad.). Paris : Lattès, 1986, p. 225.

Para grande surpresa dos diletantes do século XXI que, salvo algumas exceções, poucos ouviram falar em Boieldieu, Weber, antigo conhecido deste grupo, continua dizendo que Boieldieu poderia sem dúvida figurar na primeira fila dos compositores franceses de seu período, e que para glória do público, se encontra Isouard do seu lado. Para Weber, todos os dois possuem um talento esplendido, por suas melodias fixantes e bem conduzidas, pela bela arquitetura dos movimentos tomados separadamente ou em conjunto, por sua instrumentação engenhosa, enfim, digno de um verdadeiro mestre, que sozinho pode fazer com que suas obras sejam duráveis e clássicas, Boieldieu precedeu sempre seus concorrentes³⁵⁰.

Apesar de discípulo de Méhul, Herold segue os passos de Boieldieu conciliando uma influência italiana, representada por Rossini, diretor do Teatro Italiano no período. Mas, a presença do estilo italiano na obra dos dois compositores era delimitada pelas questões francesas de expressividade melódica, elementos presentes nas principais obras de Herold, *Zampa* e *Le Pré-aux-Clercs*.

Mesmo com o sucesso das novas obras, o teatro Opéra-Comique seguia atormentado pela precária condição ocasionada por uma má administração e pela concorrência vinda dos teatros secundários. Em 20 de abril de 1829, a trupe deixa o Teatro Feydeau, em péssimas condições, para se instalar na nova sala da praça Ventadour, construída por Huvé.

Um ano depois da inauguração da nova sala e da redução do número de artistas pelo teatro Opéra-Comique, o Teatro do Vaudeville, até então tido como secundário e mesmo nessa posição com forças suficientes para fazer concorrência ao Opéra-Comique, recebe o título de Théâtre National du Vaudeville.

O sucesso desse teatro deve-se muito às obras de Eugène Scribe que encabeça uma nova geração de vaudevillistas com MM Mélesville, Delestre-Poirson, Carmouche, Frédéric de Courcy, Saintene, Bayard, Gabriel, Dupeuty, de Villeneuve, Wanderburch, de Lurieu, Th. Sauvange.

Ele começou a trabalhar para o teatro do Vaudeville por volta de 1810, e ajudou a fazer crescer o vaudeville de costumes, o qual tendeu a se aproximar da comédia de intriga, se afastando do estilo imposto no período revolucionário de peças heroicas, anticlericais e patrióticas.

Com a nova autorização para a abertura de teatros conquistada em 1815, Scribe auxilia na abertura de um novo teatro, cuja cena também era destinada ao vaudeville, o Théâtre du Gymnase. A intenção era criar uma sala que servisse à formação dos jovens artistas saídos do Conservatoire National, para que, posteriormente, fossem representar as peças do repertório da Comédie Française e do Opéra-Comique. Esta formação era realizada essencialmente pelo estudo e representação de vaudevilles.

Buguet afirma que graças ao teatro do Gymnase e à Scribe, “la comédie de bonne maison, la plaisanterie de bon aloi et le rire décent ont été sauvés”³⁵¹. Talvez, exatamente por isso o autor enxerga como público distinto, frequentador do rol de entrada deste teatro, um grupo bem diferente dos literatos e artistas fiéis ao Opéra-Comique e ao Vaudeville. Segundo ele, o rol do Gymnase é assombrado por companhias elegantes e distintas. Está sempre presente o mesmo “beau monde” de coronéis, diplomatas, de militares, voluptuosas viúvas e jovens damas em busca de marido³⁵².

³⁵⁰ *Idem*, p. 226.

³⁵¹ BUGUET. *Foyer et coulisses : Gymnase*, Paris : Tresse & Stock, 1874, p. 167.

³⁵² *Idem*, *Ibidem*.

A conquista de um público diversificado garantiu a sobrevivência do teatro quando se incendiou em 1838, que graças ao sucesso de *Passé Minuit* e do *Plastron*, pode se manter até a mudança para a sala da Bolsa, deixada pela companhia do Opéra-Comique, em 1840.

Este novo público, tradicionalmente frequentadores do teatro Opéra, foi atraído pelo sucesso de Ancelot e Mélesville, que nos anos de 1830, se ocupavam de dramas atuais como tema de suas obras.

Mas, o sucesso que o gênero vaudeville alcançou desde o início do século pode ser entendido observando o crescente número de bibliografias que surgiram sobre o tema e o tipo de abordagem que elas realizavam. Em 1817, um autor autointitulado “Amateur” compilou as diretrizes e normas legais infringidas aos teatros franceses, ao falar do vaudeville sua frase é enfática: “Un mot, une saillie, une épigramme suffisent au vaudeville pour se faire applaudir.”³⁵³.

Outra publicação curiosa é o *Manuel du Vaudevilliste*, publicado pela primeira vez por volta dos últimos anos da Restauração, como informa Henri Desbordes, quem o reeditou em 1861.

Desbordes tenta explicar como chegou ao texto e do que se trata seu conteúdo no *Avertissement* da edição. Como uma forma clara de advertência ao leitor contemporâneo ele começa narrando:

Un jour le hasard fait tomber entre nos mains un tout petit volume publié, vers les dernières années de la Restauration, sous le titre un peu prétentieux de *Manuel du vaudevilliste*. Nous parcourûmes cet opuscule et nous le trouvâmes intéressant. C’est un tableau piquant, quoique un peu chargé et même un peu paradoxal. – en certaines parties – des mœurs dramatique-littéraires sous la Restauration.

Nous avons pensé que le public prendrait à la lecture de ce petit livre le même intérêt que nous, et nous avons entrepris d’en donner une nouvelle édition.

(...)

Il s’adresse aux gens du monde, aux gens de lettres et aux gens de théâtre. Nous le recommandons principalement aux jeunes gens qui débute ou qui songent à débiter dans la carrière des lettres. Ils y trouveront d’utiles et d’excellents conseils³⁵⁴.

Na verdade, o livro aborda de maneira irônica os problemas enfrentados com a nova ordem teatral e a elevação do vaudeville à literatura. O manual não é uma cartilha de como se deve escrever um vaudeville, por volta dos anos de 1820, mas como o candidato a vaudevillista deveria se portar para conseguir sucesso, o qual estava mais ligado à sua posição social do que às suas qualidades artísticas.

Os pilares de sustentação das justificativas do autor para a nova forma de ver e se fazer teatro são fundamentados pelo momento de rapidez trazido pelo progresso. O autor afirma que a indústria realiza rápidos progressos na França, e o espírito dos negócios extremamente propagado por todas as classes sociais, e que são submetidas às regras particulares e a charlatanismos em objetos teóricos como a literatura, a integridade, o talento e a boa fé se tornaram acessórios, que sem a ciência de criar valor àquilo que se pode e àquilo que se é, é difícil de conquistar o degrau que se merece³⁵⁵. E ainda acrescenta que, o que se deve ter para ser um literato é uma reunião de qualidades indispensáveis que suplantam o talento e dispensam mesmo o rigor de tê-lo. Entre

³⁵³ *Les théâtres, lois, règlements... op. cit.*, p. 24.

³⁵⁴ DESBORDES, Henri. *Manuel du Vaudevilliste*. Paris: La librairie théâtrale, 1861.

³⁵⁵ *Idem*, p. XVIII.

estas qualidades, um autor deve ser grande, forte, dotado de beleza e, sobretudo, de gastronomia, este último se relaciona à capacidade que o autor deve ter de criar ligações com as pessoas certas por meio de inúmeros jantares e bebedeiras, se o candidato a autor não apreciar tal feito, é melhor que comece a apreciá-lo.

Sobre o sujeito, o texto explica que não é sempre que um autor coloca em cena uma feliz ideia ou uma inspiração dada ao acaso, uma anedota contada num café ou no rol dos teatros, uma aventura de *salon*, um evento público, não são os que alimentam mais frequentemente a inspiração dos autores. Mas, o que oferece uma mina fecunda a qual o autor explora com poucos esforços é a coleção dos teatros estrangeiros que cada autor deve ter em sua biblioteca e o antigo repertório de comédias francesas, ou seja, existe uma nova classe de autores que podemos denominar de *arranjadores*³⁵⁶.

Além da rica inspiração que pode consistir uma biblioteca a estes *arranjadores*, há ainda outras classes de autores. A indiscrição de alguns ou o desejo de falar sobre suas obras é um outro fornecedor frequente de temas para peças. Mas, uma vez o sujeito da obra encontrado, feito o empréstimo, copiado e raramente imaginado, o autor deve se preocupar em encontrar realizadores para as obras.

Ele separa os colaboradores em três espécies:

- *Le protecteur* (um protetor): chefe do escritório de censura, redator do jornal, administrador do teatro, para autorizar sua obra sem muitas modificações, falar bem de seu espetáculo e seu talento e autorizar a montagem da sua peça.

- *Le Piocher* (um trabalhador assíduo) : quem faz o planejamento, a planta, o cenário, os diálogos e os *couplets*, sob as ordens do autor, é claro.

- *Le coureur* (um frequentador de lugares estratégicos): para supervisionar a cópia dos manuscritos que se deve fornecer à censura³⁵⁷.

Dentro desse esquema, o meio mais eficaz para um autor fazer sua peça ser representada em um teatro é, de início, estudar a fraqueza do diretor. Alguns deles são atores para quem dá para prometer papéis, ou então, eles têm uma amante no teatro, que ficaria feliz com o papel de primeira dama.

O tom de crítica apresentado no texto mostra a percepção da transição que tanto a sociedade quanto o teatro vivia no final da segunda década do século XIX, transição que elevou o vaudeville de teatro marginal a teatro nacional e, de certa forma, a promoção trouxe a especulação pelo ganho, como o autor afirma: “La profession de vaudevilliste, qui ne ressemble pas mal aujourd’hui à un métier, est à présent un état honorable et lucratif, 15 a 20 fr de rente; un d’entre eux a gagné le double dans une année”³⁵⁸.

A análise de Dr Louis Véron sobre o perfil do trabalho de Scribe apresenta os resultados lucrativos do ofício de autor, os quais o *Manuel do Vaudevilliste* faz menção. Diz que ele trabalhou todos os dias de sua vida desde cinco horas no verão, desde seis horas no inverno, até às dez horas da manhã. Às dez horas, como ele lhe contou, ele tinha terminado seu dia; mas o resto do tempo, no mundo, durante longas horas de ensaios, ele só vive para o teatro; com sua relação de prazer e de trabalho, ele busca novas personagens e situações de comédia ou drama. Neste ritmo de trabalho, em trinta e um anos (1817-1848) o autor, tanto de vaudeville, de ópera,

³⁵⁶ *Idem*, p. 17.

³⁵⁷ *Idem*, p. 23.

³⁵⁸ *Idem*, p. 150.

de *opéra-comique*, de comédias em cinco atos e mesmo de balés, ganhou mais ou menos três milhões³⁵⁹.

O teatro Opéra-Comique também se beneficia do bom momento que vivem os gêneros e, na década de 1830, em que é instaurada a *Monarchie de Juillet*, encontra certo equilíbrio. Sobre o plano dramático e musical, o gênero *opéra-comique* estabelece um tipo de equilíbrio tentando responder à busca do público pela “cor local” nas peças, pelas intrigas mais vivas e rápidas, e pela definição de caracteres. Adam e Auber, auxiliados pelos libretos de Scribe, são os pilares do sucesso do teatro. São essas obras que chegaram ao Rio de Janeiro, peças contemporâneas que aboram questões do período, sem perder a bagagem trazida pelo lugar que ocupava na estrutura artística francesa.

O sucesso de Auber está ligado à sua capacidade de interligar a expressão herdada da tradição francesa com o estilo espiritual e virtuosístico das obras de Rossini, grande sucesso no Teatro Italiano. Entre as obras de Auber se encontram romances sentimentais e árias de bravura, uma escrita orquestral marcada por ritmos de dança e de conjuntos vocais habilmente estruturados. Superioridade reconhecida, como por Gérard de Nerval, que julga ter Scribe criado um gênero único de *opéra-comique*, ao qual Auber sabe aplicar uma música apropriada e segura que agrada a todos e deste conjunto espiritual e harmonioso resulta vários sucessos adoráveis, que não terão fim até a morte de um ou de outro. Da junção dos dois autores é que Nerval brinca com a dificuldade de definição do gênero, se acaso houvesse a separação de ambos iriam começar novamente a correr as questões: o que é um *opéra-comique*?... é uma ópera séria? É uma ópera bufa? É uma ópera jocoso-séria? Ou ainda não é de forma alguma uma ópera – “Aujourd’hui il suffit de dire: c’est de l’Auber, c’est du Scribe; c’est ce qu’ils voudront; c’est charmant!”³⁶⁰.

Wagner, considerando o teatro do Opéra-Comique como espaço de liberdade de criação, enfatiza que é lá que Auber pode revelar de forma certa e fácil toda a flexibilidade de seu talento. Sua música, sempre elegante e popular, fácil e precisa, graciosa e audaciosa, se deixa ir a seu capricho, tem todas as qualidades necessárias para conquistar o gosto do público e o dominar³⁶¹.

A popularidade de Auber se estende aos espectadores brasileiros. No entanto, os temas e as abordagens possíveis na França se tornam problemáticas no Brasil, como acontece com *Les diamants de la Couronne* e o estranhamento de valores e abordagem que a obra suscita dentre os literatos e censores brasileiros. O espaço de expressão do *opéra-comique* e do vaudeville, assim como o posicionamento político que ambos cultivaram desde o século XVIII são as bases para entender a relação de esses gêneros provocam na sociedade fluminense e, conseqüentemente, a profunda modificação nas concepções teatrais do período.

³⁵⁹ VÉRON, Louis. *Mémoires d’un bourgeois de Paris*. Paris : G de Gonet, 1853, p. 171-180.

³⁶⁰ NERVAL, Gérard de. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1989, p. 785.

³⁶¹ Wagner. “Halévy et la Reine de Chypre”. In : *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 février 1842.

CAPÍTULO III

Reminiscências: Théâtre Français e o Estranhamento dos Costumes

Et, puisque tu pris les devants,
Prouve, en dépit de nos savants,
Qu'avec les morts il vaut mieux rire
Que bâiller avec les vivants³⁶²

O vaudeville e o *opéra-comique* são produtos da cidade moderna e respondem a ela com a vivacidade proporcionada pelo diálogo que mantém com as questões encontradas no meio social do qual fazem parte. Ambos os gêneros são frutos do meio urbano, das feiras populares, bastante distante da realidade da vida de corte do século XVIII. A Revolução os redimi, permitindo a eles que saíssem das feiras e se tornassem teatro real, e o século XIX, reforçado pelo romantismo, transformou-os em gêneros “genuinamente franceses”.

A constituição do conceito de “arte francesa” tem em sua origem aquele de “Arte Nacional” que Bernard Thaon diz aparecer nos anos de 1830-1840³⁶³. Foi exatamente nesses anos de desenvolvimento do conceito de uma arte francesa que o teatro francês se expandiu por diversas partes do mundo, levado por artistas itinerantes ou pela necessidade de franceses emigrados. É certo que nesse período a situação política e econômica francesa possibilitou a mobilidade de artistas, e o crescimento da circulação de meios de comunicações e de partituras impressas também facilitaram a difusão desse repertório.

No Brasil, desde meados dos anos de 1830, uma sociedade de artistas amadores, denominada *Société Dramatique Française*, que era ligada à *Société Française de Bienfaisance*, instituição recém-criada no país, já anunciavam a apresentação do repertório francês em solo fluminense, sobretudo, de vaudevilles. Como a *Soirée Dramatique*, de 24 de junho de 1840, em benefício da *Société Dramatique de Bienfaisance*. O repertório dessa noite foi recheado com as peças *Le mariage de Raison – Vaudeville* em 2 atos, de Eugène Scribe e Antoine-François Varner, peça que foi representada pela primeira vez em Paris, no teatro do *Gymnase Dramatique*, em 10 de outubro de 1826; *La jeune femme colère – Comédie* em 1 ato, de Charles Guillaume Étienne, estreada no Teatro de Louvois, em 20 de outubro de 1804; e *L'Artiste – Vaudeville* em 1 ato, de Eugène Scribe e Perlet, representado pela primeira vez em Paris, no teatro do *Gymnase Dramatique*, dia 23 de novembro de 1821.

Além dos espetáculos em francês oferecidos para um público específico de emigrados, o repertório dos teatros de Paris ilustravam as noites do principal teatro do Rio de Janeiro. Nos primeiros meses de 1840, alguns desses títulos são traduzidos e apresentados no teatro de São Pedro de Alcântara. “A Pobre Moça”, título português dado para a tradução da obra de Anicet Bourgeois, estreada no teatro da Porta Saint Martin, subiu à cena fluminense em 1º de março. No dia 3 do mesmo mês, o crítico do “Folhetim” dá o veredito quanto à peça traduzida:

(...) a fatalidade ... he a idéa mal desse drama – A Pobre Moça – (...) nada tem de original, a idéa mai já tem dado nascimento a outros dramas mais bem concebidos e melhor desempenhados. (...) he hum bello drama sentimenta que não tem a pretensão de, na phrase dos ultra-romanticos, apresentar a sociedade tal como existe, isto he, descrevendo os vicios com as cores infernaes de huma imaginação desregrada.³⁶⁴

³⁶² BRAZIER. *L'Anniversaire, épître à Desaugueur*. 9 de agosto de 1828.

³⁶³ THAON, Bernard. “La question de l’architecture théâtrale française”. In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 452.

³⁶⁴ “Folhetim: Theatro de S. Pedro d’Alcantara – A Pobre Moça”. *Jornal do Commercio*, 03 de março de 1840.

Meses mais tarde, em julho, outra obra francesa é anunciada compondo o benefício da cantora Margarida Lemos, “O Doente Imaginário”, classificado pelo folhetinista como “indubitavelmente, das mais belas composições do cômico francês”³⁶⁵. O crítico segue dizendo:

“a fraça, disse Marmontel, he a insipida exageração ou a imitação grosseira de huma natureza indigna de ser apresentada aos olhos da gente limpa. A escolha dos objectos e a verdade da pintura caracterisam a boa comedia. O *Doente Imaginario*, a quem os medicos devem muito mais do que pensão, he hum dos quadros mais tocantes e moral de quantos existem no theatro”³⁶⁶.

O eixo comum da crítica das duas peças é o caráter de descrição da sociedade trazido por esse gênero. Os sujeitos das obras eram interpretações do cotidiano e práticas sociais, infladas pelos autores e transformadas em símbolos. Pela sua própria descrição, esses símbolos deslocados do seu meio perdem todo o sentido. Sendo assim, a emigração do gênero francês traz mais questionamentos que somente o contexto da saída de seu país e a instalação em outro, há o problema da adequação ao meio, o qual passa pela língua, mas principalmente pelos símbolos que tomam forma nas obras e não encontram interlocutores na plateia estrangeira. A distorção dos sentidos das peças, ou ainda, o estranhamento do símbolo é o que provoca a reação de rejeição e repulsa à abordagem³⁶⁷.

Os brasileiros cultivados, os que tinham acesso aos periódicos e livros, não se consideravam distantes das tradições francesas a ponto de não compreenderem as caracterizações simbólicas trazidas pelas peças teatrais. A França estava presente nos jornais, exposta em detalhes como na coluna “Variedades”, do *Jornal do Comércio*, de 1843, que se ocupou durante várias semanas da narrativa intitulada *Paris depois de 1838*. Mesmo Debret, num texto publicado em 1834, reafirma a proximidade entre Brasil e Portugal:

A moda, essa mágica francesa, em boa hora fez sua irrupção no Brasil. O Império de D. Pedro tornou-se um de seus mais brilhantes domínios: ela reina ali como déspota, seus caprichos são leis: nas cidades, toaletes, refeições, dança, música, espetáculos, tudo é calculado a partir do exemplo de Paris, e, nessa relação assim como em algumas outras, certos departamentos da França estão ainda bem atrás das províncias do Brasil (...). esse é, em resumo, o povo que percorreu em três séculos todas as fases da civilização europeia e que, instruído por nossas lições, logo nos oferecerá rivais dignos de nós, como o americano do Norte oferece neste momento a ele próprio.³⁶⁸

Os literatos brasileiros acreditavam manter um diálogo proveitoso com as correntes de pensamento francesas, o que possibilitava a eles tecer argumentos e apontar características, como sobre os “ultrarromânticos”, ou se colocarem a par dos discursos de nação e de arte nacional, além de interagirem com eles trabalhando-os dentro da realidade encontrada no Brasil.

Apesar disso, quando instalado em terras brasileiras o teatro francês se transformou no “outro”, criando um tipo de relação de alteridade que reforçou a visão dos literatos brasileiros

³⁶⁵ “Folhetim: Theatro de S. Pedro d’Alcantara. *Jornal do Commercio*, 13 de julho de 1840.

³⁶⁶ *Idem ibidem*

³⁶⁷ SENNETT, *op.cit.*

³⁶⁸ *Journal de l’Institut Historique*. Paris, 1 (3): 171, out. 1834, *apud* GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nações e civilizações nos trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1 (1), 1988, p. 13.

sobre a criação de um teatro nacional, num movimento paradoxal que renegava os gêneros franceses, mesmo mantendo o discurso que ressaltava a importância da língua para a cultura e do exemplo de “civilidade”. Mesmo conscientes da conta que mantinham com a França, a chegada de uma companhia francesa de teatro funcionou como um espelho que refletia as diferenças na própria imagem da corte brasileira.

O idioma dos textos do teatro francês aparece como uma barreira difícil de transpor no que diz respeito à compreensão da obra, seja quando traduzida, seja quando apresentada no original. O deslocamento dos símbolos sociais representados no enredo das peças também suscitou certa indisposição, principalmente por parte da crítica oficial, a mesma que reforçava, nas diferenças entre os teatros, a maior valorização do teatro nacional. Nesse caso, as críticas e a censura direta aos textos considerados de estilo “românticos” são produtos principalmente do deslocamento desses gêneros teatrais do seu meio original. No Brasil, os vaudevilles ou os *opéra-comique*, artefatos de um contexto cultural distinto, que os considerava como espaço de experimentação artística e de crítica, eram a representação do universo francês nem sempre era apreendido pelo público, proporcionando uma experiência teatral pouco profunda se comparada ao significado que tinha na França.

Por outro lado, pensando na inserção do Brasil em movimentos mais universais, a chegada dos comédicos franceses, no ano de 1840, coloca o país em um eixo bastante interessante de movimentação cultural. Entre as décadas de 1830-1840, houve uma grande movimentação de artistas franceses por diversas cidades da Europa e de outros continentes. Assim como no Brasil, as obras dos teatros parisienses tiveram grande importância na estruturação dos teatros nacionais desses países.

Roland Van Der Hoeven, em seu estudo sobre o teatro real de Monnaie e a presença do teatro francês na cidade, afirma que “La muette de Portici”, de Auber inflamou um país à procura de sua identidade. Com a presença dos artistas franceses, o público encontrou no teatro lírico de Bruxelas o lugar ideal para exprimir seu descontentamento – espaço revolucionário colocado como “lugar de memória” constitutivo da identidade nacional.³⁶⁹

Seguindo o mesmo fluxo, em 1839, Nápoles também recebeu um grupo itinerante de artistas vindos da França, para oferecer um repertório parisiense, em versão original, permanecendo na cidade até a crise revolucionária de 1848, que causou a ruína dos empresários franceses, atingindo até mesmo as trupes que estavam fora da França³⁷⁰. Programados para ficar na cidade apenas dois meses, a trupe foi convidada a permanecer por mais algumas temporadas. O público desse teatro era, majoritariamente, de uma elite social e cultural que dominava a língua francesa e era habituado a viajar, por isso conhecia os teatros e o repertório parisiense. Olivier Bara cita as considerações feitas por um jornal local sobre os espetáculos franceses. “Ces spectacles sont destinés à la plus brillante société napolitaine ou cosmopolite de la capitale du royaume des Deux-Siciles, et ne font pas d’ombre aux spectacles populaires et dialectaux”³⁷¹.

A presença dos artistas franceses em Nápoles foi tão significativa que originou um embate entre partidários do teatro francês e do teatro italiano. Os partidários do teatro francês afirmavam que o teatro italiano não tinha nada que valesse a pena comparar; os partidários do teatro italiano diziam que a “marchandise française” seria rapidamente banida.

Entre 1832 e 1852, outra companhia francesa se estabeleceu permanentemente em Jassy, onde era subvencionada pelo príncipe real, alcançando a mesma importância que a companhia

³⁶⁹ YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 36.

³⁷⁰ BARA, Olivier. “Théâtre français sur les scènes Napolitaines”. In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*

³⁷¹ *Idem*, p. 191.

real. O teatro francês só perdeu forças por volta de 1850, quando um movimento de apoio ao teatro nacional reduziu a importância das peças francesas³⁷².

Em Lisboa, no ano de 1834, chegaram M e Mme Rollan, M Charlet et M Paul, atores do teatro do *Gymnase Dramatique* sob a direção de Émile Doux, diretor de uma companhia que, como dezenas de outra na França, vivia de turnês pelo interior do país e, às vezes, pelo exterior. De certa forma, foi o momento vivido por Portugal, quando chegou o grupo de artistas franceses, que promoveu o gênero trazido por eles em detrimento do teatro português. Graça dos Santos atribui o período propício à chegada da trupe francesa à Guerra Civil entre liberais e absolutistas, seguida da restauração da Monarquia Constitucional e da ascensão ao trono de D Maria II, em 1835. Ainda considera que Lisboa, liberada pelos soldados de D. Pedro, manifestava outros gostos e começava a demonstrar uma curiosidade pelas formas de vida cosmopolita. Além disso, a Revolução de setembro de 1836 ressalta a necessidade de reforma e torna possível a reflexão no domínio cultural, possibilitando o encontro entre Émile Doux e Almeida Garrett, autor considerado pai do romantismo português e fundador do teatro nacional em Portugal³⁷³. Apesar do teatro francês já estar presente em Portugal desde 1834, tendo participação fundamental no desenvolvimento dessa arte no país, não há relação direta que possa ser estabelecida entre a experiência do teatro francês em Portugal e a vinda dos artistas franceses para o Brasil.

Durante as décadas de 1830-1840, um grupo de artistas também levou o teatro francês à São Petersburgo, com a participação de comediantes importantes como Louise Allan-Despréaux e seu marido, ambos também faziam parte do elenco do *Gymnase Dramatique*. Esse grupo seguia a prática de dinamicidade do espetáculo, com a criação de um grande número de peças novas durante a temporada de representação. O público era sempre o mesmo, mas o repertório se renovava a cada oito dias. De 1839 a 1885, foi montado quarenta a sessenta novas peças por temporada, o número de espetáculos chegou a cento e sessenta, predominando os vaudevilles e as comédias. No entanto, a restrição imposta a este teatro era que as peças que fizessem alusão às reformas na Europa ou a qualquer evento social não poderiam ser apresentadas em palco imperial.

Também em São Petersburgo, o principal gênero apresentado pelo teatro francês era o vaudeville. Um contemporâneo publicou em um dos jornais da cidade que “le vaudeville, c’est la vie même du théâtre français, c’est dans les rôles comiques qu’est présenté le mieux l’artifice des comédiens français”³⁷⁴.

No mesmo período, a Suécia também recebeu um teatro francês. O repertório desse grupo de artistas, assim como os outros citados, era formado majoritariamente por comédias e vaudevilles. A semelhança entre o repertório desses artistas franceses itinerantes, com a grande presença de vaudevilles, é a justificativa utilizada por Jean-Marc Gourdon para afirmar que, tanto o *opéra-comique* quanto o vaudeville, eram os melhores gêneros de exportação³⁷⁵. Entre os compositores apresentados no teatro sueco Eugène Scribe foi o mais presente, com uma centena de peças montadas. Ele era bastante conhecido no país, tanto pelo público quanto pelos autores. O Teatro Real de Stockholm já havia introduzido as obras de Scribe ao repertório em 1820, com

³⁷² YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 229.

³⁷³ SANTOS, Graça dos. “Un Français à Lisbonne: Émile Doux et l’avènement de la scène romantique au Portugal”. In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 328.

³⁷⁴ YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 372.

³⁷⁵ GOURDON, Jean-Marc. “Julien et les concerts promenades: invention ou réalité de l’exportation d’une tradition française? ”. In : YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, p. 443.

Une visite à Bedlam. Essa mesma peça foi apresentada no Rio de Janeiro pela primeira vez em 24 de março de 1841, pela Companhia Dramática Francesa, no teatro de São Januário³⁷⁶.

Essa expansão teatral francesa teve, inevitavelmente, consequências sociais e políticas. O repertório francês, melhor dizendo, o repertório parisiense, preconiza com ele certa visão de homem e de sociedade que Jean Claude Yon classifica como “progressista”, pois muitos dos autores dramáticos que eram considerados na França como conservadores são apreciados pela “*avant-garde*” política e intelectual de outros países. Um exemplo é Scribe, estigmatizado pelos românticos franceses como “burguês”, mas muito bem aceito pelos românticos de outros países, como o espanhol José de Larra, escritor romântico espanhol³⁷⁷, assim como os críticos e censores brasileiros, entre eles Martins Pena. Quanto ao conteúdo, Yon aponta que mesmo quando a peça francesa não trazia uma mensagem política clara, elas pareciam audaciosas no exterior, por seu conteúdo social. Uma concepção mais flexível dos costumes, certo equilíbrio nas relações pessoais entre um casal, a valorização do trabalho perante a hierarquia social, todos estes temas, e mais outros abordados, faziam do repertório francês o veículo de uma concepção “moderna” de sociedade. Sobretudo o vaudeville, sob sua aparente trivialidade, com sujeitos como o adultério, um dos que mais são abordados, dá provas de grande ousadia frente aos planos morais e sociais de outras nacionalidades, assim como ocorreu no Brasil. Exportando seu teatro, a França exporta também todo um conjunto de ideias, de atitudes e de comportamentos, o que não é nada trivial.

O Rio de Janeiro compartilhou o mesmo repertório que, na década de 1840, preenchia as *soirées* dos teatros das mais diversas cidades. A Companhia Dramática Francesa, dirigida por Gervaise, também tinha o vaudeville como principal gênero de suas apresentações e, sobretudo, vaudevilles contemporâneos, frutos do movimento romântico, bastante em voga na França desse período.

Nascido de uma reação contrarrevolucionária, o romantismo atribuiu ao teatro um papel social e civilizador³⁷⁸. Para Sennett, foi nos anos de 1840 que as pessoas se voltaram para o teatro para tentar resolver o problema das ruas, tornando a plateia a espectadora da verdade³⁷⁹. Mas, estas características já estavam presentes no vaudeville e no *opéra-comique* desde o século anterior, considerando os temas escolhidos e suas abordagens que giravam em torno da crítica à sociedade moderna de forma geral, englobando a aristocracia, a burguesia, a igreja, a política, etc.

Estas peças, no Brasil, receberam críticas dirigidas exatamente à sua concepção romântica. Outro tema encontrado nos vaudevilles e *opéras-comiques* que a censura do Conservatório Dramático considerava ofensivo eram os relacionados ao universo religioso.

O Teatro Francês teve que se adaptar às normas brasileiras de regulamentação das salas de espetáculos, as quais incluíam a suspensão das apresentações na quaresma e em dias santos. Também os artistas passaram por uma etapa de adaptação, eles às práticas fluminenses e os fluminenses à nova experiência cênica que lhes era oferecido.

O século XIX, seguindo o processo de separação entre palco e público, define o ator e o espectador, determinando que sem o ator não há espectador, o qual se transformou no *voyeur*, ou seja, sua relação com o ator era de observação de seu trabalho colocado como representação do real e não como símbolo do mesmo³⁸⁰. O interprete romântico, enquanto personagem pública, tinha como objetivo fazer com que a plateia fosse levada pela imaginação a acreditar que sua

³⁷⁶ Ver Anexo: Catálogo título nº 255.

³⁷⁷ YON, Jean Claude (org.). *Op.cit.*, pp. 8-9.

³⁷⁸ SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 335.

³⁷⁹ *Idem*, p. 239.

³⁸⁰ *Idem*, p. 245.

fantasia era “realmente”³⁸¹. A música do período também buscava esta fantasia, exigindo a caracterização dos ambientes representados por ela. No entanto, esse conceito já vinha sendo perseguido, desde o final do século XVIII, pelos compositores do *opéra-comique*, e foi bastante desenvolvido por Boieldieu e Grétry.

O fato em si pode ser a chegada de um teatro francês na corte de D. Pedro II, que se estabeleceu e apresentou ao público fluminense, ávido por exemplos concretos considerados como civilização, um teatro genuinamente francês. No entanto, os desdobramentos desse mesmo fato o torna fundamental para compreender as diversas relações existentes nessa sociedade, sejam elas culturais, políticas ou ideológicas.

A chegada da *Compagnie Dramatique Française* desordenou dois mundos distintos, mas que se julgavam conhecidos: a dos artistas franceses e a da sociedade do Rio de Janeiro. Os primeiros foram obrigados a se adequar a uma nova cultura, normas teatrais distintas e a um público que reforçava preceitos morais antagônicos à realidade que eles conheciam na França. Já o Rio de Janeiro viu seus conceitos de vida teatral totalmente desestruturados, por se depararem com uma nova forma de espetáculo, com organização diferente, técnicas e conceitos distintos.

Os fluminenses, ao contrário de se apropriar do teatro francês como concepção máxima de civilidade, num espírito diferente, começaram a enfatizar o desenvolvimento do que consideravam como teatro nacional. Esse veio nativista, somado à questões referentes à organização da companhia de Gervaise, decretaram o fim de um período, o fechamento do espetáculo das duas primeiras companhias francesas que conseguiram se estabelecer no Rio de Janeiro de forma concreta.

Exatamente por esses paradoxos e pela compreensão da importância dos gêneros apresentados pelas duas companhias francesas que é possível se dar conta, de uma forma mais abrangente, do papel que representaram para a mudança no pensamento fluminense sobre arte, principalmente sobre teatro e música.

3.1 REPERTÓRIO DO THÉÂTRE FRANÇAIS E A CONSCIÊNCIA DESSES GÊNEROS TEATRAIS NO RIO DE JANEIRO

GÊNEROS E REPERTÓRIO

As duas trupes francesas que atuaram no Rio de Janeiro, nos anos de 1840, tinham como repertório basicamente vaudevilles e *opéras-comiques*. A diferença entre ambas estava apenas na proporção em que os dois gêneros apareciam em seus espetáculos. A *Compagnie Dramatique Française* tinha como base de suas apresentações o vaudeville que, esporadicamente, dividia a cena com dramas consagrados pelo teatro da *Comédie Française*. Alguns *opéras-comiques* também faziam parte do repertório, mas as peças menores, normalmente em um ato, mantendo a característica de um divertimento mais simples. Depois de 1846, a *Compagnie Lyrique Française* inverteu essa proporção, o gênero principal de seus espetáculos era o *opéra-comique*, mas não deixava de representar vaudevilles e, raramente, dramas sem música.

As dimensões, o modo de expressão da obra (verso ou prosa, cantado ou falado), o tema do libreto, a concepção geral, integrando mais ou menos elementos visuais (cenário, dança), todas

³⁸¹ *Idem*, p. 260.

essas particularidades intervêm nas definições de gênero. A estes critérios internos ainda se juntam os critérios externos, tal como a relação com o público, se dividindo ainda segundo a natureza das impressões que as obras querem hesitar³⁸².

No caso do *opéra-comique*, a evolução do gênero no início do século XIX oferece um lugar cada vez mais importante à música e à intriga, que visa mais e mais o patético. “Le poème dépassait en importance la partition”, afirma Albert Soubies e Charles Malherbe, em sua história do *Théâtre de l’Opéra-Comique*, publicado em 1893. Pouco a pouco a proporção fala-canto se inverte, da mesma forma que a vocalização se modifica, por exemplo, o tenor de timbre leve e flexível é progressivamente substituído por um tenor mais lírico que pode lutar com as grandes orquestrações que começavam a ser empregadas, assim abandonando as linhas melódicas mais ornamentadas e graciosas³⁸³. De certa forma, também o *opéra-comique* segue a tendência de modificação vocal que se apresentava nos outros teatros líricos, o qual é claramente observado no teatro lírico italiano. Os sujeitos também sofrem modificações se tornando mais graves, ficando cada vez mais raros os momentos de pura comédia.

As formas de estruturação como *couplets*, romances, cenas de introdução estereotipadas, repetições de textos, também tendem a desaparecer. Desta forma, durante todo o século XIX, o *opéra-comique* caminha em direção ao drama, ao mesmo tempo em que se transforma em teatro de experimentação onde se busca uma nova sensibilidade, o que é possível de ver nas diferentes representações de cenas trágicas como a da morte de Marco Spada, herói de Auber e Scribe (1852) e mais tarde a expressão trágica de *Carmen*, criada por Bizet, em 1875. Lacombe vai além desta afirmação, dizendo que mais tarde o *opéra-comique* se transforma em lugar de “*avant-garde*”, com a criação, por exemplo, de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, em 1902.

Por outro lado, estas mudanças não impedem que outros elementos de sua forma permaneçam ainda nas novas composições como em *Carmen*, a qual possui uma densidade musical surpreendente dentro do contexto do teatro lírico francês e, no entanto, é estruturada com diálogos falados e cenas cômicas ou ligeiras; ou então *Manon*, cuja estrutura, próximo do drama lírico, não impede a presença de árias de formas diversas, frequentemente estruturada a partir de ritmos de dança, de diálogos falados ou apresentados em recitativos arioso.³⁸⁴

No caso do *opéra-comique*, são as mudanças que configuram o gênero e não a permanência. A relação entre estrutura e a diferença percebida em comparação com os gêneros desenvolvidos em outros teatros é o que caracteriza os pontos de pertencimento das obras a este grupo específico.

Já o vaudeville, seu caráter de música ligeira permanece face à valorização da dramaticidade da peça e à consciência de ter passado a ser visto como gênero literário, em meados do século XIX. Depois de 1830, principalmente com as obras do *Théâtre National du Vaudeville*, como as de Scribe e Bayard, a forma vaudeville se distanciou da simplicidade do teatro das feiras, e tornou-se bastante elaborado, muitos escritos em 3 atos e com estruturas dramáticas e musicais mais complexas.

Mas, no dispendioso bailado dos limites de gênero, várias outras nomenclaturas surgiram para designar essas obras, tornando mais árduo o estabelecimento de conceitos que deem conta de identificar e classificar esse tipo de teatro francês. Por outro lado, as diferentes denominações utilizadas para classificar as obras do teatro do Vaudeville e do Opéra-Comique representam

³⁸² LACOMBE, *op.cit.*, 1997, p. 234.

³⁸³ *Idem*, p. 236.

³⁸⁴ MARSCHALL. *Op.cit.*, p. 326.

exatamente a maleabilidade da forma, condição fundamental para transformá-los em espaço de experimentação e não condená-los à uma estrutura estagnada.

Manuel Couveur e Philippe Vendrix argumentam que para realizar uma análise dos títulos direcionados ao vaudeville e ao *opéra-comique*, é conveniente distinguir os termos genéricos de seu determinante, por exemplo: *opéra-comique* de *mêlé d'ariettes*. Com base em um conjunto de mais ou menos mil obras, os dois autores consideram possível ressaltar dezesseis termos genéricos indo do mais geral ao mais preciso.

1. *Opéra*
2. *Opéra-comique*
3. *Opéra bouffon*
4. *Comédie*
5. *Drame*
6. *Tragédie*
7. *Pastorale*
8. *Divertissement*
9. *Intermède*
10. *Parodie*
11. *Parade*
12. *Fait historique*
13. *Proverbes*
14. *Folie*
15. *Ambigu*
16. *Amphigouri*

Estes termos colocam em evidência a predominância do texto sobre a música³⁸⁵. Já o segundo termo usado nos títulos, os autores os dividiram em quatro grupos, segundo a indicação de uma característica geral, uma estrutura dramática, um ou vários modos de escrita literária, uma ou mais formas musicais. Eles dividem esses grupos da seguinte maneira:

Grupo 1: Características Gerais

- *larmoyant*
- *héroi-comique*
- *féerie*
- *parade*
- *héroïque*
- *burlesque-parada*
- *heroi-comico-rustique*

Grupo 2: Estrutura Dramática:

- em um ato
- em dois atos, etc...

Grupo 3: Forma de Escrita

- em verso

³⁸⁵ VENDRIX, P.; COUVEUR. *Op. cit.*, p. 258.

- em versos livres
- em prosa
- em prosa e em verso

Grupo 4: Características Musicais

- *en musique*
- *mêlé d'ariettes*
- *en vaudevilles*
- *en vaudevilles avec des ariettes*
- *mêlé de petits airs et de vaudevilles*
- *mêlé des ariettes parodie des italiens*
- *mêlé de morceaux de musique*
- *pastichée de ...*
- *imitée de l'Italien et parodiée sur la musique de ...*
- *mêlé de chants et de danses*³⁸⁶

Dentro desse quadro, a mesma obra, de uma edição à outra, se apresenta com um ou todos os elementos de seu título modificado. A variedade dos segundos termos se une aos primeiros para tornar mais complexo ainda todas as possibilidades de definição de gênero, que hoje é definida, globalmente, por *opéra-comique*.

Nos anos de 1840, o termo *opéra-comique* ainda não respondia por todas as obras que mais ou menos se encaixavam na sua forma, ou que não se enquadravam no repertório do teatro da Ópera. Sendo assim, o reconhecimento do vaudeville e do *opéra-comique* como signos separados é válido para analisar a compreensão dessas obras no Brasil.

Na compilação de dados de sua pesquisa sobre o teatro de opereta no Brasil, Paulo Maciel anuncia que, na divisão de música dos Arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro há um considerável número de títulos e autores classificados entre vaudeville, *opéra-comique* e opereta, número este muito maior do que o apontado pela bibliografia especializada no assunto³⁸⁷. Assim, ele aponta um total de 146 registros de partituras, com uma média de 60 títulos e 74 registros de libretos. No entanto, o número aumenta bastante se considerado o conjunto de títulos produzidos a partir destas obras, seja por paródias, ou por peças musicais mais curtas, feitas utilizando temas de trechos de sucesso dos espetáculos, as quais se desdobram em valsas, polcas, romances, etc³⁸⁸.

³⁸⁶ *Idem*, p. 260.

³⁸⁷ MACIEL. *Op.cit*, 2010, p. 03. A historiografia sobre o teatro brasileiro conta, em geral, com um total de 16 títulos, retendo-se apenas em operetas e suas paródias feitas no Brasil, como *Orphée aux enfers*, música de Offenbach e texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy e sua paródia *Orfeu na Roça*, de Francisco Correia Vasques; *La Grande Duchesse de Gérolstein* – texto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, música de Offenbach e a paródia *A Baronesa de Caiapó*, pelas mãos de Caetano Filgueiras, Manuel Joaquim Ferreira Guimarães e Antonio Maria Barroso Pereira (apresentada no Ginásio em 1868); *Barba de Milho*, de Augusto de Castro que é paródia de *Barbe-Bleue*, texto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach. Outra paródia dessa opereta é *Tragamoças*, feita por Joaquim Serra. (CAFEZEIRO, 1996; FARIA, 2001; PRADO, 1997). No que diz respeito à bibliografia sobre a história da música, a apresentação destas obras passam despercebidas frente à importância dada ao teatro lírico italiano.

³⁸⁸ Em um trabalho de análise quantitativa, Maciel lista e enumera as partituras provenientes das variações de temas dos espetáculos teatrais: “valsa e suas variantes (valsa-romanza, manola-valsa, valsa brilhante, suíte de valsas, valsa popular): 36; Canção: 4; Tango e variantes (tango-havanera, tango brasileiro, havanera, tanguinho): 20; Polca e variantes (polca militar, polca brilhante, polca-tango): 12; Quadrilha e variantes (grande quadrilha, quadrilha brilhante): 27; Fantasia e variantes (fantasia de salão, fantasia brilhante): 13; Fado e variantes (fado Gonzaga, fado

Ao observar as classificações dadas às obras é possível ver ainda a separação entre os três gêneros franceses: *vaudeville*, *opéra-comique* e opereta, e mais a *opera buffa* italiana. Dessa forma, do total de 176 registros de partituras 53 são operetas, 40 óperas cômicas, 13 óperas bufas e 40 sem definição. Enquanto os libretos são classificados como 35 óperas cômicas, 26 operetas, 3 óperas bufas, 3 óperas burlescas, 2 paródias *phantásticas*, 2 sem categorização, 1 ópera semi-séria e 1 denominada peça cômica e *lyrica*.³⁸⁹

No entanto, as subcategorias tratadas por Couveur e Vendrix aparecem na nomenclatura publicada nos anúncios dos espetáculos oferecidos nos teatros fluminenses. Os textos desses anúncios eram escritos em francês e a definição do gênero da peça que compunha o espetáculo era notificado com atenção. Assim, de 1840 à 1848 é possível encontrar nos jornais do Rio de Janeiro as terminologias seguintes:

- *Vaudeville*
- *Comédie mêlée de couplets*
- *Drame mêlé de couplets*
- *Comédie-vaudeville*
- *Vaudeville comique*
- *Drame-vaudeville*
- *Comédie mêlée de chant*
- *Drame historique mêlé de chant*
- *Folie-vaudeville*
- *Scène comique chantée*
- *Chanson mise en vaudeville*
- *Comédie mêlée de chants*
- *Vaudeville remis en comédie*
- *Vaudeville grivois*
- *Drame mêlé de chants*
- *Comédie morale mêlée de couplets*
- *Comédie-anecdote morale mêlée de couplets*
- *Drame historique morale mêlée de couplets*
- *Comédie morale mêlée de chant*
- *Vaudeville morale*
- *Comédie comique mêlée de chant*
- *Opéra-comique*
- *Opéra bouffon*
- *Comédie nouvelle mêlée de chant*
- *Mystère-folie-vaudeville*
- *Episode mêlé de chant*

Théâtre Français.

SALLE S. JANUARIO.

3^{me} REPRÉSENTATION DU 1^{er} ABONNEMENT TRIMESTRIEL.

Samedi, 9 mars 1844.

La première représentation de—LE SAUVEUR,—comédie en trois actes, mêlée de chant, par MM. Léon Halévy et Libévie.

ACTEURS.—MM. Demortain, Codérat, Segond, Armand, Piel, Auguste; M^{me} Armand, Nengaret, Codérat.

DIEU VOUS BÉNISSE! — vaudeville en un acte, par MM. Ancelot et Paul Doport.

ACTEURS.—MM. Demortain, Armand, Piel; M^{me} Armand, Tréfart.

Ordre du spectacle: — 1^o Le Sauveur, 2^o Dieu vous bénisse.

Le spectacle commencera à 8 heures précises.

S'adresser, pour la location des loges et des billets pris à l'avance, au bureau de l'agent-directeur, rue du Cano n. 34, au premier; et le jour de la représentation, au théâtre.

Nouveaux prix de l'abonnement pour 45 représentations.		Prix pour une représentation.	
Loges du 1 ^{er} rang...	60 \$ 000	Loges du 1 ^{er} rang...	6 \$ 000
Rang noble	90 \$ 000	Rang noble	40 \$ 000
3 ^{me} rang, de face...	45 \$ 000	3 ^{me} rang, de face...	5 \$ 000
de côté...	30 \$ 000	de côté...	4 \$ 000
Orchestre	48 \$ 000	Orchestre	2 \$ 000
Parterre	40 \$ 000	Parterre	1 \$ 000

Par ce nouveau mode d'abonnement MM. les abonnés profitent de la différence suivante:

Loges du 1 ^{er} rang...	4 \$ 000	au lieu de	6 \$ 000
Rang noble	6 \$ 000	"	40 \$ 000
3 ^{me} rang, de face...	3 \$ 000	"	5 \$ 000
de côté...	2 \$ 000	"	4 \$ 000
Orchestre	1 \$ 200	"	2 \$ 000
Parterre	600	"	1 \$ 000

Jornal do Comércio, 03 de julho de
1844.

brasileiro - lundu): 3; Fox-blue: 1; Romance: 2; Modinha: 1; Trio: 1; Marcha: 5; Marchinha: 1; Samba: 3; Pout-pourri: 3; Desafio e bate pé: 1; Ballada Romantica: 1; Recitativo: 1; Entrada: 1; La se villana: 1; Dueto: 1; Cake-walk: 1; Coro: 1; Barcarola: 1; Hino: 1; Cena dos pandeiros: 1; s.i. (3) (MACIEL, 2010:06). Este tipo de variação é bastante frequente tanto no Brasil quanto na França e, de certa forma, funciona como uma extensão do teatro para a casa do público, pois leva os temas dos espetáculos para serem tocados nos saraus privados. Em contrapartida, o número deste tipo de publicação também pode servir como termometro de popularidade da obra.

³⁸⁹ MACIEL. *Op.cit*, 2010, p. 05.

- *Chansonnette dialoguée, chantée*
- *Vaudeville anecdote*
- *Pièce mêlée de chant*
- *Vaudeville historique*
- *Drame vaudeville*
- *Comédie grivoise mêlée de couplets*
- *Comédie historique en trois époques mêlée de couplets*
- *Vaudeville populaire*
- *Drame populaire mêlé de chant*
- *Conte fantastique mêlé de couplets*
- *Comédie parade*
- *Comédie-vaudeville à travestissement*
- *Folie du jour en un acte, mêlée de couplets*
- *Tableau-vaudeville*
- *Engraçado vaudeville (vaudeville gaîté)*
- *Opéra-comique magique*
- *Vaudeville-féerie*

A especificação do gênero das peças que seriam apresentadas, assim como de seus compositores, ou do teatro parisiense onde foram estreadas, informações presentes nos anúncios dos espetáculos, demonstra um domínio e conhecimento desse repertório por parte do grupo de artistas que estavam no Brasil. Não só o diretor da companhia possuía esta familiaridade com as obras, todo o grupo conhecia o repertório e o distinguia como gênero. Depois de um desentendimento, dois desses artistas francêss começam a atuar, em 1844, ora no Teatro de São Francisco ora no Teatro de Santa Theresa. Os anúncios dos espetáculos oferecidos por eles contém um maior detalhamento sobre a obra do que os apresentados pela companhia do teatro São Januário. Além do nome da obra, dos autores e o gênero, ainda indica de qual teatro francês ela é proveniente. Assim, os espetáculos oferecidos pelo M e Mme Demortain definem as obras como: “vaudeville en un acte, du Théâtre de la Porte-Saint-Martin”³⁹⁰ ou “vaudeville en un acte, du Palais Royal”³⁹¹. A especificação do local da primeira representação da peça está ligada diretamente à regra de direito de repertório existente entre os teatros parisienses. Se a obra era apresentada em determinado teatro ela, então, era parte do repertório deste teatro, não podendo ser representada em nenhum outro, somente mediante os acordos e pagamento de subsídios.

A diferença encontrada entre a classificação de gênero dada pelos artistas franceses nos anúncios dos espetáculos oferecidos no Rio de Janeiro é um dado que permite supor qual a edição da partitura ou libreto que eles utilizavam, pois, como já foi dito antes, não era raro uma mesma obra ter classificações diferentes para cada edição. Podemos citar como exemplo deste tipo de variação o espetáculo anunciado para o dia 04 de janeiro, pelo *Théâtre Français* da *Salle St Januário*, denominado “*Le paradis de Mahomet*”. O grupo teatral o anuncia como sendo um

³⁹⁰ Jornal do Comércio, 24/04/1844. p.02.

³⁹¹ Jornal do Comércio, 19/04/1844. p.02.

“*drame mêlée de chant e de dance*”³⁹², porém, na partitura editada em Paris consta a terminologia “*opéra-comique en 3 actes*”, peça estreada no *Théâtre Feydeau*, no dia 23 de março de 1822.³⁹³

Com o espetáculo *Maison à vendre*, anunciado no dia 19 de janeiro do mesmo ano, também aparece esta diferenciação de nomes classificatórios. No *Jornal do Comércio* a chamada diz ser uma *opéra-comique en un acte*, no entanto, encontram-se duas outras denominações nas partituras dos arquivos franceses para esta obra de Dalayrac: “*comédie mêlée d’ariettes*” e “*comédie mise en musique*”, ambas do mesmo período, somente em outra, cuja reapresentação foi em 1853, ela passou a ser designada de *opéra-comique*.³⁹⁴

Quanto ao público fluminense, os jornais apresentavam certa consciência de gênero, que acabaram se aprimorando com a convivência diária com os proclames do *Théâtre Français*. Em janeiro de 1840, o crítico do *Diário do Rio de Janeiro* já fazia distinção entre os gêneros de uma peça traduzida e apresentada no Teatro S. Pedro de Alcântara, dizendo que o original se tratava de um vaudeville. A peça em questão é *O Gaiato de Lisboa*, adaptação do *Le Gamin de Paris*. O autor da “Revista Dramática” desse jornal distingue além do gênero, da fonte original da adaptação, também o autor, o teatro de estreia e as questões que implicavam a adaptação da peça para a realidade brasileira.

Antes de tudo cumpre dizer que o seu título original de vaudeville lhe assentava admiravelmente, porque sendo uma enviada de scenas, que só tem em mira desenvolver um tipo parisiense, puramente parisiense, o tipo de *gamin* que se tradusiu por gaiato e sem esse tipo o de um allegre cantor de ruas, jogador de pião, obreiro tipográfico (...)

O mesmo autor desse vaudeville, o Sr Bayard, quando o escreveu, não pensou compor obra litterária, e consequentemente tradusível, e só sim desenvolver um tipo, um carácter original de Paris, o qual deveria ser representado por um dos melhores actores daquela cidade, bouffe (*sic*) do theatro do Gimnasio Dramático.³⁹⁵

A crítica jornalística tornava familiar alguns termos teatrais que seriam frequentes depois de julho de 1840. Quando os comediantes franceses chegaram ao Rio de Janeiro não era inédito encontrar anúncios de peças classificadas como vaudeville, apesar de nunca ter sido representada no original, ou seja, nunca o público ter tido a oportunidade de assistir o que realmente seria esse gênero teatral.

CONHECENDO O GÊNERO E SEUS AUTORES

Depois da chegada da *Compagnie Dramatique Française*, o repertório francês dos teatros do *Gymnasio Dramatique* e do Vaudeville tornou-se bastante conhecido pelo público do Rio de Janeiro. Eugène Scribe era um dos compositores mais representados nos palcos fluminenses. Em um ano de presença da companhia francesa, o estilo de Scribe já parecia suficientemente familiar para a crítica, como a publicada no *Folhetim do Jornal do Comércio*, em 9 de janeiro de 1841,

³⁹² *Jornal do Comércio*, 04/01/1844. p.02.

³⁹³ BNF: F-Pn, Thb. 546. Esta é a referencia da catalogação dada pela Bibliothèque Nacional de France (BNF) para o documento que citei. Como se trata de um documento editorado, fora do mercado, achei mais coerente fazer a referencia ao seu código de guarda da biblioteca ao qual ele pertence.

³⁹⁴ WILD, *op.cit*, 2005, p. 314.

³⁹⁵ “Appendice – Revista Dramática : Theatro de S. Pedro de Alcântara, O gaiato de Lisboa – comédia em 2 atos.” *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de janeiro de 1840.

que afirma ser *La Seconde Année* um “desses vaudevilles de Scribe, cheio de fineza e de graça, em que reina o bom tom”. Em 1842, Scribe já era referência de bom teatro, de divertimento certo. O Folhetim de 23 de abril de 1842, ao tratar da peça “O Copo d’água”, que seria representada no Teatro Francês, pede “sigamos Scribe no engenhoso enredo da sua espirituosa comédia e acharemos o fio mágico que une sucessos à primeira vista tão disparatados”³⁹⁶. Os Folhetins que se seguem, continuam a reafirmar as qualidades de Scribe, e a anunciar o sucesso que o autor conquistava em Paris. Em *Une Chainé*, o autor do folhetim diz ser uma obra do “engenhoso Scribe, a quem se pode denominar a fecunda providência dos teatros, pois que segundo parece, produz toda a semana, e nem sequer descansa aos domingos”³⁹⁷.

A referência aos teatros franceses, com a ênfase na prática de oferecer espetáculos todos os dias da semana, sem descanso, é somada à demonstração que o autor do Folhetim faz do seu conhecimento sobre a recepção do público francês.

Eh a última e uma das melhores produções do incansavel Scribe, as folhas de Paris, tecem-lhe os maiores elogios, é o publico elegante da capital da França não cessa de applaudi-la três e quatro vezes por semana. Felicitamos Mlle Caroline por tão feliz escolha e desde já lhe promettemos uma enchente real³⁹⁸.

Essa familiaridade entre o autor do Folhetim e os teatros franceses torna legítimas suas considerações a respeito desse tipo de teatro, seja de qual gênero fosse ele, representado nos teatros do Rio. Mas, o diálogo promovido nos jornais abre espaço para outros leitores e colaboradores demonstrarem tal conhecimento. Em uma crítica publicada nos “Comunicados” do Jornal do Comércio, com o título “Theatro Francez”, o autor tece considerações em relação ao desempenho do teatro de Gervaise, comparando-o com a experiência que teve ao assistir a mesma peça em Paris, no próprio teatro do Vaudeville.

(...) ainda nos lembramos de ter assistido no theatro do Vaudeville, e sempre com novo prazer, a algumas das numerosas representações de *Leonide ou la vieille de Suresne*. Verdade seja que a excellente atriz a rechonchuda Mme Bras preenchia o papel da velha, e a engraçada Pauline Geoffroy o de Léonide... Verdade seja também que lá no Vaudeville Mlle Laporte não representava de filha de Mlle Favrichon, e que M Luvelin não fazia o papel de Charles...³⁹⁹

No caminhar dos anos de 1840, Scribe foi o autor mais apresentado nos palcos do teatro francês sediado no Rio de Janeiro. Suas peças sempre eram bem recebidas pela crítica e pela censura, que não via problemas na forma utilizada pelo autor em suas abordagens sobre as questões sociais. Do vaudeville, a supremacia de Scribe encontra continuidade nos *opéra-comiques* escolhidos pela *Compagnie Lyrique Française*.

Assim como Scribe, Auber também havia conquistado grande prestígio tanto junto ao público francês como nos teatros estrangeiros onde era representado. O anúncio de que a Companhia Lírica colocaria em cena a peça *L’Ambassadrice*, um *opéra-comique* em 3 atos, de Auber e libretto de Scribe e Saint-Georges, foi o suficiente para que os Folhetins do Jornal do Comércio se encarregasse de apontar suas qualidades e para que os espectadores se

³⁹⁶ “Folhetim – Theatro Francez”. *Jornal do Comércio*, 23/04/1842.

³⁹⁷ *Idem, ibidem*

³⁹⁸ “Folhetim – Benefício de Mlle Caroline”. *Jornal do Comércio*, 22/06/1842.

³⁹⁹ “Comunicados – Theatro Francez”. *Jornal do Comércio*, 12/10/1842.

manifestasse em publicações avulsas nos periódicos fluminenses. Assim, uma nota no *Jornal do Comércio*, de 07 de outubro, com o título de “a Embaixatriz, ópera de Auber”, dizia:

Linda e divertidíssima opera, que ser-nos-ha representada e cantada esta noite no theatro de S. Januario, *l’Ambassadrice* apresenta-nos a substancia moral da fabula dos dous ratos, o da cidade e o do campo, e muitas particularidades analyticas desse mundo de bastidores, que é o mundo em miniatura (...) Como se vê desta brevissima exposição, a *Ambassatrice* é opera de muito interesse, e offerece á musica posições em que desenvolva todas as suas riquezas..⁴⁰⁰

O público do teatro francês do Rio de Janeiro, habituado à maneira de fazer teatro trazida pela *Compagnie Dramatique Française*, já se mostrava ávido pelo repertório que a companhia lírica prometia apresentar, inédito na corte. Compositores como Hérold e Boieldieu, que antes só tinham estado presentes nos teatros fluminenses com aberturas ou pequenas árias, agora tinham suas peças montadas na integra. Assim, depois de ouvir *La Dame Blanche*, uma das primeiras peças oferecidas pela *Compagnie Lyrique* no teatro de S. Januário, o folhetinista se diz ansioso pelas obras primas de Auber, Adam, Halévy⁴⁰¹.

No entanto, foi a parceria entre Auber e Scribe que obteve maior sucesso perante o público fluminense. As considerações que se seguem sobre as peças dos dois autores acompanham o mesmo entusiasmo e avaliação positiva das peças apresentadas anteriormente.

(L’Ambassadrice) tem de espirituoso o encadeamento de suas scenas e dialogos. Scribe, seu autor, é dos escriptores francezes o de mais nomeada para esse genero de composição, e na *Ambassadrice*, sustentou o seu elevado grão de reputação. A opera por si só seria uma comedia de apreço; realçada porém pelo talento de auber, torna-se obra prima. Um canto alegre, vivo, e não poucas vezes melodioso e suave, ouve-se de principio a fim; e a instrumentação sabia e discretamente organisaada o acompanha ligeiramente sem afadigar a attenção do espectador. Ha pedaços de grande originalidade, e longo fora enumerar todos os lugares em que o compositor deu provas de talento e gosto⁴⁰².

No mesmo mês, Fra-Diavolo foi estreado e anunciado pelos jornais como mais um dos trabalhos fecundos de Scribe e música de Auber⁴⁰³. A nota publicada na coluna “Rio de Janeiro” do *Jornal do Comércio*, classifica a peça como “uma muito simples anedota exposta em cena em vez de ser narrada, e essas cenas habilmente dispostas para produzirem efeito dramático e conversadas com espírito e graça (...) junta-se ao diálogo vivo e espirituoso como os de Scribe, uma música digna de Auber, e ter-se-á explicada a aceitação que sempre tem tido essa ópera”⁴⁰⁴.

Tal familiaridade com o repertório do teatro francês possibilitava, aos leitores e folhetinistas dos jornais, expressar, se não um gosto transformado pela nova experiência, preferências claramente reconhecidas. Em 1847, o folhetinista manifesta seu descontentamento com *Chalet, opéra-comique* em um ato, de Adolphe Adam e libreto também de Scribe e de Mélesville. O autor da crítica afirma que “assim como há operas-cômicas (*sic*) que desejamos ouvir sempre, há também outras que exultaríamos de prazer se as víssemos desterradas para todo

⁴⁰⁰ “A Embaixatriz – opera de Auber”. *Jornal do Comércio*, 07/10/1846.

⁴⁰¹ “Folhetim – Companhia Lyrica Franceza – A Dama Branca”. *Jornal do Comércio*, 07/10/1846.

⁴⁰² “Companhia Lyrica Francesa – L’Ambassadrice – Mlle Duval”. *Jornal do Comércio*, 14/10/1846.

⁴⁰³ “Rio de Janeiro – Fra Diavolo”. *Jornal do Comércio*, 21/10/1846.

⁴⁰⁴ *Idem, ibidem*.

o sempre do repertório do Teatro São Francisco”. Entre estas ele acredita estar em primeiro lugar o *Chalet*, pois toda a ópera peca por ser longa demais e ainda se torna mais sofrível por ter sido mal representada. “Duas horas marcadas dura a representação do único ato de *Chalet* e o sentimento de prazer que todo o espectador vai buscar ao teatro troca-se em aborrecimento”⁴⁰⁵. Nesse caso, foi apenas o tempo de duração da peça somado ao mau desempenho que aborreceu o crítico, pois quanto à música, ele a julga não como ruim, pelo contrário, por nela encontrar motivos de originalidade.

O balanço do sucesso alcançado pela companhia com suas óperas e o quanto cada uma agradou é feito pelo folhetinista do Jornal do Comércio na ocasião da apresentação da peça *Le diamants de la couronne*. Trata-se de outro *opéra-comique* de Auber e libreto de Scribe em colaboração com Saint-Georges, representado no Rio de Janeiro, em 2 de janeiro de 1847. A comparação entre as obras dos dois artistas ressalta a preferência do crítico responsável pelos folhetins do jornal, a qual pode ser percebida por suas colocações no decorrer do ano.

Quando a Companhia Lírica Francesa levou à scena a opera cômica *L’ambassatrice*, algumas pessoas disseram que, se muitas operas houvessem como esta, fácil seria sustentar se a companhia, que o contrário a sua ruína era imminente. Depois da *Ambassatrice*, diversas operas temos ouvido, e ainda nenhuma pode-se igualar-se com esta. *O Domino noir* foi bem aceito, causou entusiasmo, mas bem longe esteve daquele delírio que se apoderou dos espectadores durante todas as representações da *Ambassatrice* parecia pois que outra opera não ouviríamos que tirasse a *Ambassatrice* do seu lugar de primasia. Mas Auber não eh um compositor vulgar, e no seu repertório não se encontra somente um primor de obra; muitas existem, e de subido mérito. Restava porém saber qual das suas operas viria, não fazer esquecer a *Ambassatrice* mas sustentar a comparação⁴⁰⁶

De fato, entre 1840 e 1848, os fluminenses tomaram maior consciência das diferenças existentes entre os gêneros do teatro. Por outro lado, a capacidade de percepção dessas obras por parte dos espectadores limitava-se ao sujeito e à forma de tratá-lo, com escrita leve e moralizante, como a do tão valorizado Scribe. Mas, não há indícios que refletissem o conhecimento do discurso do século XIX, que tentava legitimar o vaudeville e o *opéra-comique* como gêneros genuinamente franceses. Não pareciam reconhecer naquele teatro traços da nacionalidade artística, saturado de apropriações de caráter nacional. A única distinção feita sobre essas obras era em relação à escrita e ao conteúdo, com uma crítica ácida contra o movimento romântico francês, acusação pela qual muitas obras foram barradas pela censura do Conservatório Nacional.

O VALOR DA CENA FRANCESA

A chegada do grupo de comediantes franceses, em 1840, representou para os críticos brasileiros a real possibilidade de aproximar-se das práticas teatrais europeias. O entusiasmo passado para seus leitores mostrava o descontentamento com a organização teatral que existia no Rio de Janeiro. No Folhetim de 21 de agosto de 1840, o autor ressalta as vantagens que a capital do Império poderia ganhar com a chegada de uma companhia dramática, pois ela poderia oferecer

⁴⁰⁵ “Folhetim – Theatro de São Francisco”. *Jornal do Comércio*, 14/01/1847.

⁴⁰⁶ “Folhetim – Companhia Lyrica Francesa: Les Diamons de la Couronne”. *Jornal do Comércio*, 08/01/1847.

uma ideia da “cena francesa no ponto de vista em que ela melhor sobressai”, já que acreditava ser impossível negar a falta que sofria a cidade de divertimento “digno de sua civilização”⁴⁰⁷.

O interessante da argumentação do folhetinista é a ênfase na necessidade que a corte tinha de reformular a estrutura teatral, pois esta não condizia com a situação na qual a sociedade fluminense se encontrava. Um teatro desorganizado era incompatível com seu grau de “civilização”, sendo assim, aos olhos do crítico nada como um teatro francês para representar os hábitos de civilidade dignos do lugar.

Além de satisfazer a necessidade de um teatro organizado, próprio de seu estado social, o teatro francês, para o folhetinista, seria a grande oportunidade de instrução da corte, tanto na língua francesa para os jovens estudantes, como para os costumes das famílias que iam ao teatro. O posicionamento de crítica avaliadora do desempenho dos artistas franceses, também servia como um indicador do conhecimento prévio sobre o que seria o teatro francês. Sendo assim, o crítico, e junto os leitores, não se viam distantes das práticas culturais francesas, sofriam apenas pela carência de uma companhia teatral organizada, como a que chegava à corte.

Nesta direção, o folhetinista apresenta os benefícios aportados pela companhia de comédicos franceses.

Ora, uma companhia dramática franceza, não só dará satisfação a essa necessidade de divertimentos e recreios, senão também abrirá à juventude da capital do Império uma escola prática onde se aperfeiçoe ela no conhecimento dos idi(e)otismos (*sic*) dessa língua, ao modo de pronuncias suas palavras e de compreender o que nela se diz com natural rapidez. São sobejas essas considerações para que nos convençamos de quanto é oportuno que todos nos empenhemos para que prospere a companhia que anteontem deu sua primeira representação no theatro de S. Januário⁴⁰⁸.

O mesmo texto continua com considerações sobre o desempenho dos atores, tema que vai se tornar central nas considerações dos periódicos, com apontamentos como: “Mme Simon que no papel de Mlle Dubrosserão, no *Enjeitado*, deu provas do maior talento (...) o seu trajar e o sotaque próprio de Pezenas, tudo foi muito natural e apropriado”⁴⁰⁹.

Julgar o desempenho dos comediantes franceses era demonstrar o conhecimento sobre como o teatro francês funcionava, como na afirmação do texto assinado por “Um que entende o riscado”, onde ele diz que “todos os que entendem dos usos teatrais sabem que os papeis devem ser distribuídos conforme o foram no teatro Francês”. De certa forma, essa afirmação enquadra o público, representados pelo autor do comentário, como cientes do que seria um teatro francês, com suas regras e práticas.

No entanto, a valorização da cena francesa esbarrava em duas vertentes de pensamento, a daqueles que acreditavam na carência da cena brasileira de um teatro bem estruturado que conseguisse fazer representar as obras de forma fidedigna, e daqueles que, apesar de concordarem com os problemas existentes na forma de teatro que era até então apresentado na corte, defendiam com vigor o teatro São Pedro de Alcântara. O discurso de defesa do teatro São Pedro de Alcântara não estava ligado à importância de seus artistas, cuja maioria era de estrangeiros, mas ao que o espaço representava. Ele era o teatro da Corte, um símbolo que se confundiria, durante a década de 1840, com o nascente discurso de criação do teatro “nacional”.

⁴⁰⁷ “Folhetim – Theatro de São Januário: Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*, 21/08/1840.

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem*.

⁴⁰⁹ *Idem, ibidem*.

A chegada da companhia francesa reforçou o discurso de estruturação do teatro nacional, pois contrapunha as práticas habituais do teatro da corte com o exemplo do teatro de tradição e do “mundo civilizado”, como argumentavam os críticos do período. Tanto o anseio pelo que eles consideravam como civilização quanto a busca pelo signo do nacional são problemáticas da modernidade, nas quais os críticos, os literatos e os leitores fluminenses estavam inseridos. Por isso, o mostrar-se inteirado das práticas correntes nos teatros franceses era tão importante, porque os igualava na compreensão desse mundo que se apresentava perante eles, inserindo-os no processo, mesmo que no Rio de Janeiro, pelo menos no caso do teatro, a modernidade que, para os literatos da época, ainda não tinha se instalado de forma satisfatória.

A postura da crítica e do público dos teatros fluminenses foi se modificando com a convivência e experiência teatral proporcionadas principalmente pelo vaudeville. No decorrer dos anos em que a companhia francesa esteve no Rio de Janeiro, os questionamentos sobre as práticas teatrais foram se aprimorando e, com eles, a maneira de fazer teatro nas outras salas de espetáculo da cidade.

As relações de estranhamento dos hábitos e costumes entre os fluminenses e os artistas franceses, as quais passavam pelo papel representado pelos artistas na sociedade, pela forma de se pensar e fazer teatro na corte, ou mesmo pela própria valorização de uma arte nacional que começava a ser necessária, foram as ferramentas fundamentais para a modificação dos significados e das práticas teatrais no Rio de Janeiro.

3.2 OS ARTISTAS FRANCESES E A CORTE BRASILEIRA

OS CÔMICOS FRANCESES NOS TEATROS DO RIO DE JANEIRO

Quando o primeiro grupo de artistas franceses chegou ao Rio de Janeiro, em meados de 1840, o cenário teatral da cidade estava mais ou menos encaminhado. O teatro de São Pedro de Alcântara oferecia espetáculos regularmente, mesmo com diversos problemas técnicos se comparado aos teatros das grandes cidades europeias. Havia ainda alguns outros pequenos teatros espalhados entre a corte e Niterói, que abrigavam artistas e um público já formado e habituado a este tipo de divertimento. Além de teatro e público, o Rio de Janeiro já contava, também, com uma crítica teatral publicada cotidianamente nos principais periódicos da cidade⁴¹⁰.

De certa forma, salvo as deficiências próprias de um lugar que não possuía uma escola para formação de artistas, problemas semelhantes aos encontrados nas cidades do interior da França ou da Inglaterra, a corte brasileira cultivava a mesma estrutura teatral existente na Europa, seja pela forma dos espetáculos, seja pela crítica que se considerava especializada ou pelo posicionamento da plateia a propósito do que agradava ou não nas apresentações.

Em 1840, os jornais fluminenses já dedicavam uma coluna à crítica teatral. Esta coluna no *Jornal do Comércio* e no *Diário do Rio de Janeiro* denominava-se *Folhetim*. A versão francesa do *Folhetim* era o *feuilleton*. Richard Sennett classifica este tipo de publicação como sendo a “primeira explicação feita às pessoas de como deveriam se sentir”⁴¹¹ diante da apresentação de determinada peça e do desempenho dos atores no palco, ou da orquestra, era “o programa ou o jornal em que o escritor contava a seus leitores o quanto a Arte o fazia palpitar”⁴¹². O papel do

⁴¹⁰ Entre os estudos que abordam o tema das relações entre o teatro e a crítica está: GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004.

⁴¹¹ SENNETT, Richard. *Op.cit.*, p. 259.

⁴¹² *Idem, ibidem*.

folhetinista seria explicar para o público como ele deveria julgar o espetáculo em um ambiente em que esse não se sentia demasiado seguro para analisar por si mesmo.

Carl Schorske define o escritor e o seu ideal nos *feuilletons*:

O escritor de *feuilleton*, um artista em *vignettes* (esboços literários), trabalhava com aqueles detalhes e episódios discretos tão atraentes para o gosto que o século XIX tinha pelo concreto. (...) A resposta subjetiva do repórter ou do crítico a uma experiência, o tom de seus sentimentos, adquiriam uma clara primazia sobre o tema de seu discurso. Apresentar um estado de sentimento tornara-se o modo de se formular um julgamento⁴¹³.

Sendo assim, Schorske atribui ao escritor dos *feuilleton* certo tom subjetivo, que englobava seus sentimentos e sua experiência em um discurso crítico, aproximando-se de um texto literário, ou seja, é mais que uma simples análise musical. Mesmo com a supremacia da subjetividade, as colocações feitas pelo autor dos *feuilletons* respondiam às necessidades do público do período, direcionando seu olhar. Da mesma maneira, os Folhetins brasileiros serviam como um guia para o julgamento de espetáculos, direcionando os olhares do público. A linguagem dos escritores dos Folhetins dos jornais fluminenses mostravam conhecimento e proximidade com o universo teatral, dando mais credibilidade ao seu discurso, e trazia como modelo uma vertente subjetiva de análise, mas já se mostrava caminhando para considerações mais teóricas sobre a obra, como os apontamentos sobre qualidade vocal, vestimenta, posicionamento em palco, etc.

Foi com esta familiaridade com a linguagem teatral que os periódicos e seus leitores fluminenses receberam a companhia de Gervaise. O Jornal do Comércio foi o primeiro a apresentar cada um dos artistas enfatizando suas qualidades. O Folhetim de 21 de agosto de 1840, cujo subtítulo era “Companhia Dramática Francesa”, começou a descrição dos novos artistas do teatro de São Januário, falando do diretor, ensaiador e empresário da companhia Mr. Ernest Gervaise. Apesar de enfatizar que M. Gervaise era um dos bons atores de Paris, o folhetinista o julga pelo seu desempenho no papel de *Avoué*, da peça “O Enjeitado”, que o grupo apresentou em sua estreia. Nele, diz o crítico, “mostrou ator consumado, de ótima lição e tão senhor de sua arte, que seu desembaraço no tablado nada deixa a desejar.”⁴¹⁴

Seguindo a estrutura padrão dos Folhetins ao analisar o desempenho dos artistas, o crítico priorizou as colocações à respeito dos homens da companhia deixando para o final as considerações sobre as mulheres, com a exceção das vezes em que havia alguma grande atriz em palco. O próximo julgado foi M Fortuné Ségond, citado apenas como Ségond. Seu mérito nos papéis de Alcebiades, de Castelvillle e de Lustrucu, para o autor, foi ter desafiado “constantemente a hilaridade dos espectadores, especialmente na parte de Lustrucu”, afirma o crítico, descrevendo-o como um ator que tem “animação na fisionomia, fogo na dicção, natureza no gesto e perfeito conhecimento de cena”⁴¹⁵. Assim como foi apresentado aos leitores fluminenses, M. Ségond continuou sendo visto como excelente ator e com experiência de palco. Entre os outros artistas que vieram junto a Gervaise, Ségond era um dos mais experientes, o que o rendeu a direção da companhia quando Gervaise deixou o Rio de Janeiro, logo em meados de 1842.

⁴¹³ SCHORSKE, Carl. “Politics and psyche in Fin-de-siècle Vienne”. *Amerian Historical Review*, julho de 1961, p. 935.

⁴¹⁴ “Folhetim – Theatro de São Januário: Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*, 21/08/1840.

⁴¹⁵ *Idem, ibidem*.

Os próximos apresentados aos leitores do Jornal do Comércio foram M Adrien, que representou Rafn, de “O Enjeitado”, e M. Piel, encarregado do papel de Greville, Dufour e Hector. O folhetinista julgou M. Adrien como tendo “representado de modo a fazer conceber as mais lisonjeiras esperanças a todos quanto sabem que sua idade não excede a 20 anos”⁴¹⁶. Já M Piel é mais duramente taxado pelo crítico, que diz no Folhetim: “faltou a princípio segurança, por vezes ouvimos que sua voz tremia. Esperemos que não mais se intimide, pois não tem motivo algum para desconfiar de seu talento”⁴¹⁷.

A companhia ainda contava com M Moreau, que representou os papéis de St Jules e de Chamilly, e de M Guênee com o papel de St Yon. Para ambos, o folhetinista se absteve de tecer observações, visto a simplicidade e a pouca duração dos papéis que lhes couberam.

Passando às atrizes, lastimou que na estreia as primeiras damas da companhia não apareceram – Mme Florence Olivier e Gauthier. Apesar disso, afirma que as palmas merecidas pertenceram a Mme Simon, “que no papel de Mlle Dubrosserão, no Enjeitado, deu provas do maior talento. Não houve um só gesto, uma só inflexão de voz, que não revelasse uma atriz consumada. O seu trajar e o sotaque próprio de Pezenas, tudo foi muito natural e apropriado”⁴¹⁸. Mme Simon, na opinião do folhetinista, conseguia suprir um dos anseios do público dos teatros no século XIX, a verossimilhança das peças com o contexto proposto por elas, uma valorização da historicidade de seus temas.

Ainda foram apresentadas Mlle Albertine, como uma atriz cheia de vivacidade, “boliçosa”, travessa e que como cantora tem uma voz sonora e suave; Mmes Moreau e Bégand, com papel de pouca importância que impossibilitou qualquer juízo do folhetinista.

O desempenho dos artistas citados foi acompanhado de perto pelas publicações dos periódicos, sobretudo, pelo folhetim do Jornal do Comércio que, alguns meses mais tarde, voltou a apontar as qualidades de um dos comediantes franceses.

No Folhetim do dia 11 de novembro, M Gervaise volta a ser citado como digno dos maiores elogios, principalmente pelos esforços que fez para colocar em cena espetáculos variados. Além de diretor, o folhetinista declara que ele deve ser respeitado, pois “compenetrado do papel que representa, comove e abala o auditório”⁴¹⁹.

Como um balanço do desenvolvimento e adaptação da nova companhia, o crítico afirma que M Moreau e Guênee, que agrada por suas boas maneiras, tiveram rápidos progressos. Mas, os comentários negativos são destinados a M. Piel por ter adotado uma “dicção monótona, arrastada”⁴²⁰, e a M. Ségond que peca também pela falta de memória e sentença, “se M. Ségond continuar a fiar-se somente no seu desembaraço no tablado, perderá o crédito que a princípio adquiriu, o ator que ainda ha pouco mereceu tão justos aplausos aos papéis de *Mathias* e *l'Expérience* cairá no desagrado do público”⁴²¹.

Quanto às mulheres, o Folhetim afirma que Mme Olivier, contratada na qualidade de primeira dama, “está muito abaixo de tão distinto lugar. Representa sem energia, sem paixão, e só brilha pelo luxo de seu vestuário (...) fala tão baixo e com tanta rapidez, que as principais cenas foram de todas perdidas”⁴²². Mme Gauthier ganhou elogios por ter superado a timidez com que a

⁴¹⁶ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁷ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁸ *Idem, ibidem.*

⁴¹⁹ “Folhetim – Theatro de São Januário: Companhia Francesa”. *Jornal do Comércio*, 11/11/1840.

⁴²⁰ *Idem, ibidem.*

⁴²¹ *Idem, ibidem.*

⁴²² *Idem, ibidem.*

princípio se apresentou nos palcos. “Suas boas maneiras, a pureza de sua dicção a consciência do que representa lhe granjearam a afeição do público e lhe mereceram vivos aplausos”⁴²³. M Ségond permanece afastada da cena e Mlle Albertine continua sendo vista como bolicosa e tranquila, mas é a querida da plateia, cuja parcialidade excessiva em aplaudi-la é vista pelo crítico como possível desencadeador de efeito contrário, como o desleixo no canto⁴²⁴. Mme Simon continua artista bem conceituada depois de alguns meses, salvo nos papéis que deve mostrar dignidade, pois “as maneiras e o gesto de Mme Simon pecam por exageros”⁴²⁵. O texto crítico oferecia periodicamente ao leitor um relatório do desempenho e desenvolvimento dos artistas em cena. Considerações como timidez ou receio funcionavam como redentoras da má atuação, assim como outras características mais ligadas ao autor que à representação da personagem, desencadeavam duras críticas à pessoa e não ao profissional, distanciando-se de apontamentos que enfocassem a técnica de representar apenas.

Acompanhando as discussões sobre teatro que estavam sendo feitas na Europa, os críticos teatrais brasileiros listavam os problemas, mas acima de tudo, apontavam as qualidades presentes na Companhia Francesa, como boa dicção, postura em palco, vestimentas pertinentes para cada peça, etc.

Desde a chegada do teatro francês ao Rio de Janeiro, a crítica jornalística se manteve atualizada quanto os movimentos dos artistas, de forma que é possível traçar toda a sua trajetória seguindo as considerações publicadas nos Folhetins. A movimentação dos artistas, com a saída de antigos e a estreia de novos, era acompanhada de perto pelo folhetinista, que se mostrava totalmente à favor do teatro.

Entre 1840 e 1846, período em que a Companhia Dramática Francesa se apresentou no teatro de São Januário, vários atores passaram por seu palco e pelas páginas dos folhetins. Entre eles estavam M e Mme Armant. M Armant mereceu bastantes aplausos, diz o Folhetim do Jornal do Comércio, de 6 de outubro de 1841, pois ele mostrou bastante energia, porém, “faltou-lhe dignidade, nobreza, elegância, boas maneiras, mas tais faltas deveriam ser desculpadas porque ele representou um papel que não lhe pertencia”. Já Mme Armant encarregou-se da “difícilima parte de Panny Darbert, é uma atriz de merecimento, tem uma voz sonora e uma dicção pura.”⁴²⁶ A colocação subjetiva sobre a nova atriz, própria dos juízos feitos pelos escritores de Folhetins, como classifica Schorske, adverte que não havia sido possível apreciar o desempenho de Mme Armant devidamente, assim como todo o seu talento, por causa da excessiva emoção de que se achava possuída. “Estava com tanto receio que o tiro da peça das nove horas ... quando estava em cena, fê-la estremecer com muita força”⁴²⁷.

Dois meses depois da estreia de Mme Armant no teatro francês, já era possível encontrar manifestações populares a seu favor, como a publicação da coluna “Correspondências” tecendo considerações sobre a atriz:

De todas as artistas do theatro francez, Mme Armant he a mais instruida, sabe perfeitamente a sua lingua, falla inglez, e tem outros conhecimentos que ... diffiuldade em encontrar *chez ses dames*. Quando pela primeira vez appareceu em scena Mme Armant, não faltou quem, debaixo da extraordinaria ... de que ella estava possuida, não descobrisse o ... Muitos a acharam ruim, e até houve

⁴²³ *Idem, ibidem.*

⁴²⁴ *Idem, ibidem.*

⁴²⁵ *Idem, ibidem.*

⁴²⁶ “Folhetim – Companhia Dramatica Francesa: Un Secret”. *Jornal do Comércio*, 06/10/1841.

⁴²⁷ *Idem, ibidem.*

(que escandalo!) quem ouzasse por abaixo da bella Florence! Mas o pequeno, fraco, insignificante numero dos admiradores do salão, crescem prodigiosamente, e Mme Armant conta ja de numerosos sequito da apaixonadas. Esta atriz tem verdadeiro talento; apparece com graça e nobreza na scena; pisa com dignidade o tablado; sua voz, algum tanto encoberta, não será muito agradável, mas tem huma dicção pura e sonora, qualidade essencialissima sobretudo n'hum theatro ...as vezes ... pessoas menos versadas no idioma francez. O defeito de Mme Armant he falta de calor e energia; nem sempre corresponde á animação das scenas patheticas em que representa; falta-lhe ... fogo sagrado que tudo a abraza: esperarei para julga-la melhor, te-la visto desempenhar ... Catharlos Howrl.⁴²⁸

O partidarismo que exaltava e defendia Mme Armant a classificou como grande artista entre todos os teatros da corte. As discussões em defesa da atriz continuaram nas “Correspondências” do jornal. As comparações entre as artistas não se limitavam a uma única companhia de teatro, mas sim a todas que se encontravam em atividade. Em 4 de janeiro de 1842, um espectador desafia outras artistas em favor de Mme Armant: “Mas quem há aí *parmi ces dames* que o possa representar, já não digo melhor, mas que não fique muito e muito aquém de Mme Armant?”⁴²⁹ Como defesa à sua preferida, o autor da nota deprecia as demais atrizes da companhia, principalmente Mme Gauthier, “com a sua voz de galinha choca, sua fisionomia sem expressão, seu ar de batata descascada, seu lado que faz experimentar ao espectador a sensação de quem sorve uma colher de caldo sem sal... Basta. Ainda haverá quem rogue Mme Armant.”⁴³⁰

No entanto, com a mesma rapidez que as peças em cartaz eram substituídas, as preferidas do teatro francês também eram. Mme Armant deixou de ser alvo dos clamores do público para dar lugar à Mlle Caroline. A jovem atriz estava entre os três novos artistas que “vieram enriquecer a companhia francesa ... dignos em tudo da benevolência e dos aplausos do público de bom gosto que frequenta a sala de São Januário”⁴³¹.

O Folhetim classificou Mlle Caroline como dona de um “metal de voz claro e sonoro, pronúncia correta, que facilitam a compreensão de quanto dizem, mesmo para as pessoas menos atadas no idioma francês”⁴³². As características da nova atriz ressaltavam os problemas encontrados naquelas que já faziam parte da companhia. A dicção era imprescindível para a melhor compreensão do idioma, fator que dificultava a popularização do teatro francês. Sendo assim, o crítico afirma que as observações sobre a dicção e clareza da voz eram “aplicáveis à Mme Olivier, Morceau, Rose e, sobretudo, à Mme Gauthier, cuja voz tem tanto de suave como de fraca”⁴³³.

De fato, a crítica acima contrapunha não só a qualidade, mas também a técnica e o gênero desenvolvido por cada uma das atrizes. A jovialidade e as qualidades exaltadas pelo Folhetim não demoraram a aparecer nos discursos do público em geral, como o entusiasmo de um espectador por ter ficado frente a frente com quem ele classificou como a “mais agradável *jeune première* que tem pisado nos tablados da heroica cidade do Rio de Janeiro”⁴³⁴. Ilustrando seu estado de

⁴²⁸ “Correspondências: Theatro Francês”. *Jornal do Comércio*, 30/12/1841.

⁴²⁹ “Correspondências: Theatro Francês”. *Jornal do Comércio*, 04/01/1842.

⁴³⁰ *Idem Ibidem*.

⁴³¹ “Folhetim – Companhia Dramatica Francesa: Un Secret”. *Jornal do Comércio*, 06/10/1841.

⁴³² *Idem Ibidem*.

⁴³³ *Idem Ibidem*.

⁴³⁴ “Correspondências: Theatro Francez”. *Jornal do Comércio*, 22/01/1842.

espírito, o autor diz que lhe “faltam palavras para decididamente exprimir toda a vivacidade, toda a graça, toda a ligeireza, toda a decência, toda a fineza, toda a ingenuidade, toda a delicadeza de Mlle Caroline”, e continua a descrevê-la: “esta artista tem uma fisionomia picante, expressiva, pisa o tablado com esperteza e decência; e tem mãos divinas, aristocráticas, que com cuidado, mas sem afetação, apresenta sempre aos olhos do espectador por mil maneiras diversas *La coquette!*”⁴³⁵

Meses mais tarde, depois do arrebatamento provocado pelos predicados de Mlle Caroline, é a vez de Mlle Favrichon ocupar o lugar de favorita do teatro francês. Antes de setembro de 1842, Mlle Favrichon já havia participado de alguns espetáculos como artista da companhia francesa, mas não permaneceu como contratada. Posteriormente, seu nome foi utilizado para atrair o público, já que tinha sido divulgado como a atriz que se apresentou nos principais teatros de Paris.

O retorno de Mlle Favrichon ganhou destaque no *Jornal do Comércio*, aparecendo na primeira página, com o título de *Theatro Francez – Mlle Favrichon*. O dito reclame dizia:

Mlle Favrichon tem mais de um titulo á benevolencia e as sympathias dos amadores da scena franceza. Deixando em silencio muitos predicados que lhe devem grangear os suffragios do publico, e entre elles o seu talento como actriz, a quem, para fazer-lhe justiça, deveriamos dirigir alguma censura e tributar muitos elogios, limitar-nos hemos a lembrar que ella fez grandes serviços á administração do theatro no momento de uma dissidencia que podia vir a ser funesta, e que a ella talvez devamos a conservação da companhia franceza, tão compromettida naquelle tempo de crise.

(...)Mlle Fravrichon appareceu pela primeira vez quando o theatro, como fragil baixel açoutado pelas ondas, estava para dar á costa, desapareceu apenas raiairão os bellos dias, e apresenta-se outra vez agora que o mar se torna novamente procelloso, e o navio se acha de novo em perigo pelas exigencias e caprichos desta e daquela madame, a quem os annos deverião ter dado juizo, e que, por leviandade, indesculpavel, não reparão que ellas tem tudo que perder no naufragio. Oxala que desta vez permaneça Mlle Favrichon depois de passada a trovoadas e quando lhe succeder a calmaria!

(...) damos também os parabens ao publico, que, na reaparição desta engraçada senhora na scena, deve ser um accrescimo aos seus prazeres, e mais um penhor de estabilidade para o Theatro Francez.⁴³⁶

Z., como assinou o autor do trecho acima, acertou que Mlle Favrichon permaneceria como preferencia do público, ocupando o posto até meados de 1845, quando outro nome apareceu, o de Mlle Nongareth.

Apesar das dificuldades enfrentadas pela companhia com a mudança de direção, que em 1842, passou às mãos de M Ségond, o teatro francês ainda permanecia à frente na disputa pelos espaços dos periódicos fluminenses.

Em 1843, começa a circular o periódico *Minerva Brasiliense* e em seu primeiro exemplar há um balanço sobre a companhia francesa, com o título *Theatro Francez*. O texto se inicia dizendo que “há dois anos e meio uma companhia de artistas franceses abordou as praias do Rio de Janeiro, onde estabeleceu um teatro (...) Um bom teatro é um foco de civilização em que o

⁴³⁵ *Idem Ibidem*.

⁴³⁶ “*Theatro Francez – Mlle Favrichon*”. *Jornal do Comércio*, 23/09/1842.

povo se pode ir instruir, os ricos procurar um assunto sério e proveitoso de conversa, em que os homens estudiosos podem achar distrações, meditar, e as vezes desenvolver o seu talento.”⁴³⁷ Afirmado-se como imparcial, o *Minerva Brasiliense* assegura que estaria presente em cada um de seus números uma revista teatral, cujo objetivo era inteirar o público do merecimento das composições que a companhia francesa oferecesse e da maneira como os atores as tiveram desempenhado.

O propósito apresentado pelo periódico é bastante interessante, visto o lugar de destaque que coloca o teatro francês. No primeiro exemplar é anunciada uma coluna que se ocuparia apenas da companhia francesa, publicada páginas à frente de uma dissertação sobre a arte nacional, cujo título era “*Litteratura*”, e logo após, algumas poucas linhas destinadas aos comentários sobre o teatro de São Pedro de Alcântara. Perante os literatos fluminenses, como para os autores do periódico, o teatro francês tinha um espaço em destaque pela importância que havia conquistado nesse meio.

Para dar continuidade às colocações sobre o teatro, os autores do *Minerva Brasiliense* apresentaram os artistas que compunham a Companhia Dramática Francesa. Depois de dois anos de atuação, os artistas franceses foram novamente descritos um a um, como se fosse necessário reapresentá-los ao público, ou demarcar qual era o posicionamento do periódico sobre o desempenho artístico de cada um deles.

Mr Piel, actor natural e cuidadoso, Mr Ségond, empregado geralmente com bom successo nos papeis cômicos. Mr Dufour, que, se tivesse huma memória mais fiel, seria hum dos melhores da companhia, ainda que hum tanto falto de elegância e de flexibilidade. Mr Demortain fora de scena tem as maneiras de boa companhia, mas perde todas as suas vantagens físicas e eh muito frio no tablado. Mr Adrien, apesar de não ter nenhuma das qualidades necessárias para o theatro, e em quem se notam huma voz e gestos vulgares, talvez seja o actor mais útil à companhia; ele tem na scena hum porte que seus amigos gabam, mas que muito se parece com a desenvoltura. Seguem-se Mrs Armand, Prat e Codérat.

Mademoiselle Nongaret, artista de muito mérito, a quem perderam os excessivos elogios de seus admiradores. Mademoiselle Favrichon, que tem maneiras muito graciosas e distinctas, eh huma das artistas da companhia franceza mais hábil na boa comédia; sua voz eh branda, e pura a sua linguagem. Madame Armand poderia adquirir algumas boas qualidades se trabalhasse; sua voz eh demaziado forte, e fala muito mal sua língua, defeito imperdoável no theatro. Mademoiselle Caroline eh huma pequena atriz superficial, porém gentil e engraçada. Madame Simão, simples e natural nos seus *débuts*, perdeu-se agora exagerando até a caricatura todas as personagens. Seguem-se madame Demortain, madame Codérat, madame Moreau e madame Laporte.⁴³⁸

Apesar de já pertencer ao grupo de artistas, Mlle Nongareth só ganha maior visibilidade em meados de 1845. Um texto publicado nos Comunicados do Jornal do Comércio a classifica como uma sumidade dramática, que todos amantes da arte tiveram em conta boa fortuna na chegada dessa artista, “cujo talento lhe merecera e por muitos anos lhe assegurava um lugar nos teatros de Paris”⁴³⁹.

⁴³⁷ “Theatro Francez”. *Minerva Brasiliense*. 1/11/1843, p. 27.

⁴³⁸ *Idem Ibidem*.

⁴³⁹ “Comunicados: Benefício de Mlle Nongareth”. *Jornal do Comércio*, 28/06/1845.

Nem um mês separou a desagregação da Companhia Dramática Francesa da chegada da Companhia Lírica Francesa ao Brasil. Seis dias depois do desembarque da nova companhia teatral, o diretor M Levasseur colocava em cena o *opéra-comique* de Hérold, *Pré-aux-Clercs*, classificada pelo Folhetim como de difícilíssima execução⁴⁴⁰. A frieza da estreia foi justificada com os apontamentos padrões: “para cada cantor tudo era novo, o tablado, a orquestra, o público, os próprios companheiros; além disso, o cansaço de uma longa viagem, e a emoção que resultava deste complexo de circunstâncias, contribuía para aumentar a frieza”⁴⁴¹.

Entre os atores da companhia estavam Mme Mège, cantora de força; Mme Bougnol-Levasseur, quem o Folhetim classificou como “viva, animada e representou bem. Quanto à voz desejaríamos que cantasse com mais afinação”; M. Mullet Mergy, tenor, considerado como tendo uma “voz sofrível e acentuada, porém, um tanto velada e sombria, e de pequeno efeito nas notas agudas. Canta com expressão, representa bem, veste-se com cuidado e exatidão”, mas o conselho do Folhetim é que “não deitasse tanto a cabeça para o lado e que não ficasse com os cotovelos presos ao corpo e as mãos em ar de quem pede esmolas e o joelho esquerdo dobrado, quando canta a sua ária no primeiro ato, esta posição nada tem de graciosa e desfeia a sua figura, aliás agradável”⁴⁴².

As ponderações minuciosas da crítica incluem desde elementos técnicos como a voz, até a postura ou a aparência agradável do artista. O crítico continua suas considerações analisando o desempenho de M. Guillemet, que nas partes de canto agradou pelo “seu método correto”. Assim como M. Mullet, por vestir-se com elegância e estar sempre muito bem em cena, com boa dicção. M. Georges agradou o crítico, que diz não ter ouvido, há um bom tempo, uma voz de baixo tão sonora e agradável, porém, como ator deixava muito a desejar, “tem a dicção brusca, fala sempre por arrancos”. Ao M. Frédéric recomendou-se que abandonasse certo andar saltitado, por parecer embaraço na cena.

Este teatro ainda possuía um coro que, para o gosto da crítica, estava bem ensaiado e afinado. Mas, a grande estrela era Mlle Duval. O Folhetim conta que mesmo com muito talento Mlle Duval tremeu na estreia, mas obteve grande sucesso com o público, cabendo a ela as honras da representação.

É a flor mimosa da companhia, é um talento superior que se eleva muito acima de todos os outros. Tem boa voz, extensa, de grande agilidade, e vocalisa com uma habilidade verdadeiramente rara. Superou com muito talento as dificuldades da ária do segundo acto, executou os trinos com clareza e com a necessária gradação. Mlle Duval esteve arrebatadora...⁴⁴³

Josephine-Artémise Duval nasceu em Paris, no dia 22 de junho de 1824, iniciou seus estudos no Conservatório Nacional em 1840, na classe de Bordogni. Estudante de destaque, ela ganhou o prêmio de *opéra-comique* em 1843 e estreou no teatro *Opéra-Comique*, no dia 21 de outubro de 1844, no papel de Henriette, da peça *L'Ambassatrice*⁴⁴⁴. No ano seguinte, ela permaneceu no mesmo teatro, mas por não conseguir nenhum papel de relevância, resolveu não

⁴⁴⁰ “Folhetim – Theatro de S. Januário: A Companhia Lyrica Franceza”. *Jornal do Comércio*, 30/09/1846.

⁴⁴¹ *Idem Ibidem*.

⁴⁴² *Idem. Ibidem*.

⁴⁴³ *Idem. Ibidem*.

⁴⁴⁴ *Archives Nationales AJ*³⁷ 352.

renovar o contrato⁴⁴⁵. Em 1846, ela parte para o Rio de Janeiro. *Le Ménestrel*, em 16 de maio de 1847, publica uma nota elogiando os seus “impressionants succès au Brésil”⁴⁴⁶.

L'Ambassatrice é um dos primeiros *opéras-comiques* colocados em cena pela Companhia Lírica Francesa, no teatro de São Januário. Era um trunfo para conquistar o público, já que tinha no elenco Mlle Duval, que havia representado a mesma peça no próprio teatro do *Opéra-Comique*. Este fato não escapou aos jornais fluminenses, que anunciaram:

O desempenho corresponderá sem duvida ao merecimento da composição, e a noite de hoje, no theatro de S. Januario, sera divertidissima: afianção-no-lo o talento de Mlle Duval, encarregada do papel mais importante da peça, e a circumstancia de ter sido esta a parte em que estreou no Theatro Opera-Comique de Paris, ao sahir do Conservatorio. A musica é de Auber, a composição litteraria de Scribe.⁴⁴⁷

Esta obra foi colocada em cena pela primeira vez no teatro do *Opéra-Comique*, no dia 21 de dezembro de 1836, e teve um grande e durável sucesso, com 14 representações só em 1846. Visto a boa aceitação do público, as estudantes saíam do Conservatório e escolhiam voluntariamente o papel de Henriette para suas estreias. *Le Corsaire-Satan*, anunciava em 1º de fevereiro de 1846, que Mlle Duval deveria subir à cena, no papel de Henriette⁴⁴⁸. No entanto, de acordo com uma carta de sua mãe, Françoise-Angélique Duval, a Théophile Gautier o convidando para assistir o desempenho de sua filha e o alertando que o teatro *Opéra-Comique* a faria representar, sem nenhum ensaio, um papel que ela não interpretava há quinze meses, Mlle Duval subiu em palco apenas no dia 17 de fevereiro de 1846⁴⁴⁹.

Sendo assim, de 17 de fevereiro a 07 de outubro, pouco mais de seis meses separava a estreia de Mlle Duval no teatro *Opéra-Comique* e no teatro de São Januário. O sucesso de sua interpretação no Rio de Janeiro foi unanime, recebendo comentários e felicitações empolgantes. Ao contrário da singela recepção que teve no teatro de Opéra-Comique, a crítica teatral dá as boas vindas à cantora com entusiasmo, apresentando suas considerações a respeito da *première* de Mlle Duval em um longo e elogioso texto:

Mas não é só o canto: merece igual louvor a representação. O papel parece tão bem adaptado á jovem artista, todos os sentimentos, todas as scenas quadrão-lhe tão perfeitamente, que se conhece que é com intima convicção que Mlle Duval relata a propria existencia e todas as vivas emoções dessa vida de theatro, desse campo de gloria para onde a arremessou irresistivel vocação. Na representação, que decencia! Que talento! E quão brilhante a carreira que se lhe antolha, quando o fogo sagrado da paixão tiver espancado de todo alguma timidez, e houver communicado a consummada executora o calor e energia que ainda lhe faltão!

⁴⁴⁵ Archives Nationales AN F²¹ 1096.

⁴⁴⁶ A atriz permanece no Rio de Janeiro até 1848, quando parte para Londres para se representar no St James theater. No final da década de 1840, ela volta ao teatro de *Opéra-Comique*, na peça *Le domino Noir*. Nessa ocasião *La France Musical*, de 1º de julho de 1849 publica: “la voix de la débutante a de la force et de la souplesse de l’éclat et du charme (...) elle joue avec esprit”. Termina em Berlim, lecionando canto, officio no qual acaba por se consagrar (Berliner Musikzeitung).

⁴⁴⁷ “A Embaixatriz – ópera de Auber”. *Jornal do Comércio*. 07/10/1846.

⁴⁴⁸ GAUTIER, Théophile. *Correspondance Général*.

⁴⁴⁹ *Idem Ibidem*.

Ao lado de mlle Duval mal podemos falar das outras partes que entrão nesta opera. Mencionaremos todavia M Mullot, que se houve com itelligencia, e Mme Pousseur, que mostra muito conhecimento do tablado e um talento superior. Em todas as scenas do segundo acto, em que ataviada com roupas de gala, desconhece seus antigos companheiros e amigos, mostrou muita naturalidade e excitou prolongada hilariedade⁴⁵⁰.

Como a estrela principal, sua partida coincide com o fim da Companhia Lírica Francesa, que chegou ao Brasil dirigida por Levasseur para se apresentar no teatro de São Januário e acabou tendo como empresário o artista João Caetano, e sede o teatro de São Francisco.

O SER ARTISTA NO SÉCULO XIX: ASSIMILAÇÃO FLUMINENSE

Enquanto no século XVII e em boa parte do XVIII, os artistas foram marginalizados e, principalmente as mulheres, sofreram com a identificação do teatro com devassidão, sendo as atrizes profissionais alvo de censura como meretrizes⁴⁵¹, o século XIX apresenta um novo lugar para esse profissional, o qual passou a ser valorizado pelo seu desempenho frente a sua arte. O reposicionamento do artista no estrato social corresponde à própria mudança de conotação do teatro dentro desse espaço.

O Brasil, durante o período colonial, não contava com jurisprudência própria que conseguisse regulamentar a situação do teatro e dos artistas em seu território. No entanto, em 1771, um alvará é promulgado à favor dos artistas, decretando a retirada da marca de infâmia que recaía sobre eles⁴⁵². Apesar desta determinação, antes da chegada da corte portuguesa, o teatro no Rio de Janeiro tinha como artistas pessoas de situação social inferior, negros e mulatos. Essa situação não mudou muito no início do século XIX. Durante o governo imperial, o principal teatro da corte contava apenas com alguns estrangeiros nos papéis principais, limitando a presença negra a papéis secundários, ou pelo menos disfarçada sem apresentar características próprias⁴⁵³.

A movimentação de artistas estrangeiros pela corte não foi muito intensa durante o início do século XIX. Alguns artistas italianos chegaram ao Rio de Janeiro, como M Faciotti, mas a cidade ainda não havia recebido um grupo de artistas coeso e pronto para se apresentar como companhia teatral. Além da diferença expressa na forma de fazer teatro que um grupo organizado poderia proporcionar, outro fator de distinção e estranhamento podia ser notado no comportamento dos artistas franceses. Como eles se mantiveram próximos, trabalhando entre si, representando peças em sua língua, o contato com outros moradores do Rio de Janeiro fora do cotidiano do teatro e dos patrícios, era mínimo. Juntos conservavam seus códigos sociais, tornando mais difícil o estabelecimento de relações entre os costumes desses artistas e daqueles praticados em terras fluminenses.

Em 1840, o lugar do artista já estava praticamente estabelecido nas grandes cidades europeias. Paris investia na formação desses profissionais no Conservatório Nacional, para suprir as necessidades de seus teatros. Mesmo as mulheres encontravam novos espaços de expressão

⁴⁵⁰ “Companhia lyrica franceza l’Ambassadrice: Mlle Duval”. *Jornal do Comércio*. 14/10/1846.

⁴⁵¹ Ver: NICHOLSON, Eric A. “As mulheres e o teatro, 1500-1800: Imagens e representações”. In: DUBY, George, DAVIS, Nathalie (org.). *História das mulheres no ocidente: do renascimento à Idade Moderna*. Ed. Afrontamento, 1994, p.341-343.

⁴⁵² SOUSA, J. Galante. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed de ouro, 1968, p. 40.

⁴⁵³ MIAMMI, Lorenzo. “Teatro em música no Brasil monárquico”. In: JANCÓS, Istaván. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 1. São Paulo: Edusp, 2001.

dentro dessa arte. Sennett avalia essa mudança dizendo que na época do romantismo o ator encontrou com um novo código de personalidade imanente, criando uma nova identidade pública para si. A falta de limites em torno do eu público encontrada no comportamento do artista moderno, fazia com que sua arte prevalecesse em relação à sua personalidade privada⁴⁵⁴. Esta mudança favorece a mulher artista que ganha direitos antes impossíveis, por causa da antiga ligação de seu ofício com o meretrício.

Mesmo com o lugar social destinado ao ator, principalmente à atriz, durante o século XVIII, os artistas do teatro das feiras eram parte de uma realidade paralela. Antes de artistas eles eram feirantes, casados, com família. Dessa forma, as mulheres que subiam aos palcos das feiras para representar vaudevilles e *opéra-comiques*, tinham um lugar na sociedade que não era o mesmo das atrizes do teatro do Opéra ou da Comédie Française. Um exemplo foi o casal M. e Mme Favart, ambos eram autores de vaudevilles e ela famosa atriz do gênero, responsável por importantes inovações em palco e pela escrita de peças que alcançaram sucesso de público e crítica.

Mesmo tendo conquistado inúmeros direitos, como o do casamento, antes proibido⁴⁵⁵, o século XIX ainda carregava vários estigmas, preconceitos contra a figura do artista, sobretudo da artista. Mas, os cômicos da companhia de Gervaise apresentavam relações pessoais que se assemelhavam mais às práticas dos artistas das feiras que àquelas dos grandes teatros, reforçando a mudança de postura social do início do século. Entre os artistas franceses que desembarcaram no Rio de Janeiro, em 1840, a grande maioria era composta de casais como M. e Mme Armant, M. e Mme Olivier, M. e Mme Gauthier. As mulheres que portavam o título de Mademoiselle eram jovens, como Mlle Caroline, Mlle Albertine, Mlle Favrichon e, normalmente, viajavam acompanhadas pelas mães ou responsáveis, como aconteceu com Mlle Duval, cuja mãe se encarregava inclusive de sua carreira.

Dois anos depois da chegada do grupo francês, um texto publicado no “Miscelâneas”, do Jornal do Comércio, se dispôs a refletir sobre a nova condição das artistas. Com o título “As atrizes em Londres”, o autor começa exclamando:

Como estão mudados os tempos! Houve eras em que a profissão de comediante era, não somente pouco honrosa, senão até infame: ... em França, ainda não ha um seculo que os actores erao privados da sepultura. Molière e he era Molière! Teve de passar por esta vergonha, de que, felizmente, não teve noticia, a não ser no outro mundo. Hoje é muito pelo contrario: os actores são cavalheiros, fidalgos e grandes senhores. As actrizes sahem dos bastidores para serem condessar, marquezas, duquezas e até princezas⁴⁵⁶.

Na verdade, não só o papel do ator se modificou nas primeiras décadas do século XIX, a postura do espectador também sofreu alterações consideráveis. No teatro moderno, sem o ator não há espectador, pois este se transforma em *voyeur* dentro da sala de espetáculo, cujo comportamento passa a ser o de observar o desempenho daquele que representava, mantendo-se em silêncio. Tudo deve ser assistido, e não abordado, para entendê-lo, deve-se aprender a “arte de ver”⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ SENNETT. *op.cit.*, p. 245.

⁴⁵⁵ LEGRAND, Raphaëlle. *Op.cit.* p. 138.

⁴⁵⁶ “Micellanea: As atrizes em Londres”. *Jornal do Comércio*. 03/03/1842.

⁴⁵⁷ SENNETT. *op.cit.*, p. 264.

Assim como na Europa, os artistas mantinham-se sob o julgo do espectador, principalmente do crítico teatral que passou a dizer o que deveria ser considerado como importante ou a justificar o comportamento dos artistas em cena. Apesar do espectador ser a outra vertente da identidade do ator, o século XIX viu a personalidade adentrar o domínio público, e o posicionamento ser substituído pelo silêncio e pelo direcionamento de opiniões⁴⁵⁸. O espectador do teatro francês no Rio de Janeiro mantinha um diálogo permanente com os Folhetins, menos passivo do que poderia esperar Sennett nos teatros das grandes cidades europeias.

Não só o ator em cena é levado em consideração pelos Folhetins, como também o artista em si, com suas limitações, como nas considerações a respeito do desempenho dos artistas franceses, publicadas no *Jornal do Comércio* de 14 de novembro de 1840, a qual dizia que “os atores tem perdido o acanhamento natural a pessoa que tem de representar ante um público desconhecido; já se entregam ao arrebatamento de seus talentos, e mais senhores de si, certos de que agradam, tomam posse da cena e dão movimento e alma aos papeis que representam”⁴⁵⁹.

Da mesma forma, o texto assinado por “Um que entende do riscado”, ultrapassa a crítica ao desempenho da atriz e questiona o posicionamento da artista sobre o empasse da escolha dos papeis.

Mme Codérat representou sábado o papel de *Florette*, e há de representar hoje o de *Dorine*; mas ela não se queixa deste último; por quê? Porque lhe agrada! Mme Codérat quer campar de modesta, dizendo *que não tem o physico nem a idade própria para semelhante papel*; e contudo não há muito tempo, quando se fallava de representar os *Mysterios de Paris*, Mme Codérat reclamava a parte de *Rigolette*, por lhe pertencer. Ora, em que peça já se viu uma moça mais graciosa mais travessa, mais sedutora do que *Rigolette*? Na verdade parece-me que se Mme Codérat achou que era assaz bonita para representar os papeis de *Rigolette* e de *Dorine*, podia muito bem representar o de *Florette* sem fazer tanta bulha.⁴⁶⁰

A aproximação apresentada nesse trecho entre a crítica e a artista pode ser vista como a familiaridade do espectador com o teatro francês, em apenas um ano de sua estadia no Rio de Janeiro. Mas, se em Paris o comportamento da plateia era o de observar, preservando o silêncio, distinção do “meio civilizado” da cidade moderna, contraposto ao comportamento provinciano, o espectador do Rio de Janeiro se aproximava mais das plateias das pequenas cidades, com partidarismos e manifestações entusiásticas que eram tão mal vistas nos principais teatros da capital Francesa.

Assim como os artistas formados em Paris se escandalizavam e eram obrigados a se habituarem ao comportamento do público das províncias, os artistas franceses tiveram que se acostumar com a energia da plateia do teatro de São Januário. A reação do público era sempre enfática, com atitudes de reprovação ou apoio bastante acentuadas, como no episódio da apresentação de *L'auberge des adrets* e *Roberto Macaire*, por M. Moreau, o resumo do acontecido narrava que:

Quarta feira passada annunciou-se a representação desta peça, e a curiosidade de ver M Segond no papel de Robert Macaire levou muita gente ao theatro de S. Januário. (...) os espectadores mostravam sua impaciência principalmente por circular na sala a notícia de que M Segond havia adoecido repentinamente e que

⁴⁵⁸ SENNETT. *op.cit.*, p. 243.

⁴⁵⁹ “Théâtres Français – Salle Saint Januário”. *Jornal do Comércio*. 14/11/1840.

⁴⁶⁰ “Theatro de S. Januário – Benefício do Sr Armand e Mme Coderat, Florette, Dorine, Rigolette”. *Jornal do Comércio*. 07/10/1841.

M. Moreau se encarregara ao meio dia da parte de Roberto Macaire. Com effeito levantou-se o pano, e M Piel veio dar essa notícia ao público, pedindo indulgencia em nome de M Moreau...

A entrada de M Moreau na scena foi recebida com estrondosos bravos e applausos; por bons cinco minutos as risadas de todos os espectadores não permitiram a Robert Macaire pronunciar uma só palavra e na representação M Moreau não desmereceu sua entrada. Ainda hoje ao lembrarmos da figura de M Moreau, somos atacados de homérico frouxo de riso...

Não sabemos o que mais devamos ellogiar, se a maneira porque foi representado Roberto Macaire, se a feliz memória de M Moreau, que em seis horas de estudo decorou o papel, se o respeito que mostrou o director da companhia franceza não mudando o essencial do espectáculo⁴⁶¹.

Manifestações como a que aconteceu no caso da encenação de Roberto Macarie, por M. Moreau, eram frequentes e inflamadas pelas narrativas sobre os acontecimentos teatrais publicadas nos jornais. O periódico *O Gosto*, de 1843, título que já se impunha como direcionador dos julgamentos sobre o que era bom nas artes, teatro, literatura, moda, música, etc, tomou partido ante o impasse entre duas artistas do teatro francês. Sem citar os nomes dos envolvidos, mas com a certeza de que o leitor saberia sobre quem e o que se tratava o comentário, o texto começa dizendo que “todos sabem que há uma atriz chegada há pouco de França, que tendo em princípio achado oposição entre as outras atrizes, estas afinal cederam, mas novos embaços apareceram da parte da imprensa”⁴⁶². Em reação ao tratamento dado pela companhia à dita atriz, exigiram com “pateadas” em uma noite de espetáculo que o diretor viesse à cena, para dizer-lhes “se seria ou não escriturada a atriz, como exigiram os tacões de seus botins, e o diretor prometeu levar o negócio à sociedade, para ser decidido”⁴⁶³, só com essa promessa que o espetáculo pôde continuar. Em tom de ironia o autor do texto escreve: “Vivam os Franceses, dissemos nós! E aqui que se adotam quantos modelos eles nos dão, não se aproveitará este? Cremos que sim. Valha-nos o precedente, sancionado pela autoridade.”⁴⁶⁴

Se os modelos causavam estranhamento, os hábitos ligados a eles faziam parte dos grandes problemas na adequação dos comportamentos entre os artistas franceses e a vida urbana fluminense. Algumas práticas escapavam aos símbolos cultivados nos teatros de Paris, ou mesmo aqueles do interior da França, provocando mal entendidos, como o relatado pelas “Correspondências” do *Jornal do Comércio*, de 04 de janeiro de 1842. Indignado com o que ele considerou como “escândalo com que alguns membros da companhia tratam o público”, o autor da nota conta que um dos artistas do teatro francês, que depois de ter recebido dinheiro de um dos espectadores “assinante de cadeira”, por conta de seu benefício, enviou ao espectador a seguinte carta, copiada e publicada pelo autor: “Je vous remercie d’avoir bien voulu assister à la représentation donnée à mon bénéfice, mais les places n’étant point augmentées ce jour là, vous vous serez sans doute trompé en m’envoyant mil réis (soligné), de plus et que je vous fais remettre. Je vous salue, etc.”⁴⁶⁵ Cobrindo a carta, o artista colocou “um bilhete de dez tostões”.

⁴⁶¹ “L’ Auberge des Adrets – Roberto Macaire – M Moreau”. *Diário do Rio de Janeiro*. 10/12/1841.

⁴⁶² “Theatro Francez”. *O gosto: jornal de teatros, litteratura, modas, poesia, música e pintura*. Rio de Janeiro: Typographia de Cremière, Rua do Ouvidor, n. 104, 1843.

⁴⁶³ *Idem, ibidem*.

⁴⁶⁴ *Idem, ibidem*. As questões envolvendo a crítica à valorização da cultura e hábitos franceses serão abordadas neste capítulo, nos próximos itens.

⁴⁶⁵ “Correspondencia - Theatro Francez”. *Jornal do Comércio*. 04/01/1842.

Mostrando o seu descontentamento o autor termina dizendo: “E que tal! Onde se viu semelhante atrevimento! (...) Semelhante insolência revolta, e não é de esperar que fique impune a injúria que sofreu o público na pessoa de um de seus membros”⁴⁶⁶.

As intempéries entre o público e os artistas franceses nunca ficaram impunes. O desencontro e a incompreensão ocasionados por costumes distintos relativizou a postura e modificou as práticas daqueles que ocupavam os lados opostos desse teatro, os artistas franceses e o público fluminense.

ROUPAS E CONDUTAS

As roupas das personagens, vestimenta de palco, são itens fundamentais para o teatro de vaudeville e para o *opéra-comique* desde o século XVIII, quando esses gêneros ainda se apresentavam nas feiras, às margens dos grandes espetáculos de Paris. O teatro de M. Favart já traziam a preocupação em caracterizar os personagens com o uso de vestimentas apropriadas ao enredo da peça. Para o final do século XVIII, esta preocupação não era muito aparente, chegando ao extraordinário, visto o impacto que causou a entrada em cena de Madame Favart vestida como camponesa, mesmo espanto que, em 1761, a atriz provocou ao aparecer em palco vestida como uma princesa turca, com roupas importadas da Turquia especialmente para a ocasião⁴⁶⁷.

O teatro de *Opéra-Comique* e as peças de vaudeville buscam, sobretudo, a ambientação do texto em cena. Este ideal é perseguido não só utilizando cenários e maquinarias, mas também pelos compositores ao escrever as partituras, como Boeildieu, em *Le chaperon rouge*, na qual ele tenta, no prelúdio, descrever a floresta e as personagens da trama. Para não haver dúvidas quanto a esta representação, Boeildieu a reforça escrevendo na parte superior do compasso qual era a intenção naquele trecho musical⁴⁶⁸.

No início do século XIX, houve um movimento crescente da preocupação com a adaptação cênica da obra, de manter características fidedignas, o quanto possível, do meio em que se passava a narrativa. Sennett considera esta mudança na valorização da vestimenta do palco como crucial para a compreensão do posicionamento do homem europeu frente à modernidade. Para ele, a relação direta entre a roupa do teatro e a roupa da rua tem significados expressivos nesse meio.

O discurso que valorizava a utilização das vestimentas cênicas também estava presente nas considerações feitas pelos Folhetins fluminenses. Entretanto, o julgamento sobre a coerência das vestimentas utilizadas pelos atores estava longe do argumento historicista. A preocupação era referente à adequação moral do vestuário mesclado ao luxo das peças.

Ao contrário do que se praticava nos teatros de Paris, a trupe do teatro de São Pedro de Alcântara não possuía guarda-roupas específicos para os espetáculos. Era de responsabilidade do ator a ordem e elegância da roupa com a qual ele se apresentava em cena e sobre ele recaía a culpa por qualquer inadequação da roupa. Os poucos figurinos pertencentes ao teatro eram reaproveitados o quanto possível em várias outras peças, prática tão comum que valia uma nota enfática nos anúncios quando todo o figurino era renovado para algum espetáculo.

Os comediantes franceses provavelmente não conseguiam manter o rigor de caracterização das personagens com os figurinos que tinham em mãos, sendo um grupo itinerante, a manutenção e o transporte das roupas de cena dificultavam a variedade. Além disso, havia outros problemas enfrentados no Rio de Janeiro, como verba insuficiente para a renovação

⁴⁶⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁶⁷ ALBERT, Maurice. *Les Théâtres de la foire (1660-1789)*. Paris : Hachette, 1900.

⁴⁶⁸ *Le petit chaperon rouge*. BNF – musée de l’opéra, doc.&3534.

necessária dos figurinos, que fosse capaz de suprir a demanda de mais de quatro peças diferentes representadas por semana.

Apesar disso, as preocupações dos artistas franceses com as roupas saltavam aos olhos dos críticos fluminenses. Comentários como “no teatro de São Januário, onde os artistas apresentam com uma graça, um luxo e um rigor (de vestuário)”⁴⁶⁹, sempre acompanhavam as críticas publicadas pelos Folhetins, da mesma forma que ao final era sempre acrescentada a comparação entre o teatro São Januário e o São Pedro – “que muito desejávamos fosse imitado no teatro de São Pedro”⁴⁷⁰.

A desconsideração, por parte dos críticos, do discurso sobre a caracterização histórica da peça por meio do figurino é facilmente percebida pelas reprovas que fazem à respeito da forma de se vestir dos atores, como no Folhetim do Jornal do Comércio de 6 de outubro de 1841, em que o autor aconselha “a Mme Armant mais algum cuidado no seu vestuário (...) do vestido de Mme Armant faltava pelo menos *une jupe de cosnolire (sic)*”⁴⁷¹.

A preocupação dos teatros franceses com o figurino pode ser percebida pelo grande número de croquis que eram produzidos para representar o as roupas de determinadas personagens. Esta atenção cresce no decorrer do século XIX, movida pelo interesse do público pela coerência entre a narrativa da obra e as roupas que caracterizavam cada personagem. A diferenciação entre as personagens e as épocas, de forma visual, era possível somente pelas roupas. Como havia crescido o interesse pelo rigor histórico, consequência da mudança de concepção do teatro e da forma como ele era visto pelo espectador, crescia também o anseio pela ilusão no lugar do simbólico daquilo que estava sendo representado. Neste sentido, Sennett diz que, no início da década de 1830, o gosto popular começou a exigir que as aparições que os atores faziam em palco estivessem imunes a quaisquer julgamentos de etologia feitos na rua, sendo o termo etologia utilizado por ele de forma a assumir o significado que se encontra no século IX, nos escritos de J. S. Mill e outros autores, para significar “a ciência do caráter humano tal qual se pode deduzir das aparências humanas”⁴⁷².

Nas primeiras décadas do século XIX, os teatros secundários, cujo repertório era prioritariamente de vaudevilles, e o teatro do *Opéra-Comique*, mantinham a preocupação com o rigor histórico e cultural. As vestimentas feitas para a *ópera-féerie* em três atos, *Le Cheval de Bronze*, de Eugène Scribe e música de Auber, mostram exatamente a preocupação com a coerência entre o enredo desenvolvido na peça e a imagem proporcionada pelas roupas que os espectadores iriam apreciar. Esta ópera foi estreada no teatro do *Opéra-Comique*, em 23 de março de 1835. As personagens principais eram de nacionalidade chinesa – príncipe da China, mandarim, princesa Mongol e seus serviçais – a história se passa em território chinês, por isso os figurinos foram todos produzidos para dar a ilusão coerente àquilo que estava expresso na música e no texto. O desenho do figurino de Tchín-Kao, representado por Inchidi, aborda elementos caricatos do modo de se vestir chinês, como o chapéu, além disso, apresenta os artistas com os olhos puxados, como os da fisiologia chinesa e o bigode característico das imagens conhecidas dos homens da região.⁴⁷³ O figurino do príncipe Yang, representado por Révial, também foi bastante estilizado, com chapéu característico, cores e tecidos especiais⁴⁷⁴.

⁴⁶⁹ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Un Secret”. *Jornal do Comércio*. 04/01/1842.

⁴⁷⁰ *Idem, Ibidem*.

⁴⁷¹ *Idem, Ibidem*.

⁴⁷² SENNETT, R. *op.cit.*, p. 213.

⁴⁷³ Ver Catálogo, Anexo 2 da tese: Imagem 45, p. 39.

⁴⁷⁴ Ver Catálogo, Anexo 2 da tese: Imagem 50, p. 41.

Não só a adequação histórica deveria ser ressaltada com as vestimentas, mas também o lugar social a que cada personagem pertencia. Um exemplo entre vários é a caracterização do lugar social de cada personagem trazido pelas suas roupas do vaudeville *Pierre le rouge, ou les trois époques*, em que são apresentados os nobres e os serviçais de forma bastante distinta. No caso dessa peça, a diferenciação era parte central da trama, pois tratava da ascensão de uma jovem de empregada a nobre. Sendo assim, são as roupas que marcam os períodos representados na peça com a Jeanneton vestida com tecidos nobres e arranjos grandiosos nos cabelos e a serviçal Janneton, vestida com tecido grosseiro e sujo.⁴⁷⁵ A exigência de coerência da trama com as roupas de cena relaciona-se com a forma de se vestir, que deixou de ser o elemento de reconhecimento do lugar social de uma pessoa, mesmo se ela estava no meio de várias outras. Dessa forma, as pessoas tentavam encontrar no teatro um mundo onde se pudesse de fato ter absoluta certeza de que as personagens observadas eram genuínas. Os atores efetivamente representavam aquilo que encenavam⁴⁷⁶.

Os artistas do teatro francês também mostravam esta preocupação na elaboração dos espetáculos que seriam apresentados no teatro de São Januário, mesmo que os críticos não conseguissem perceber as nuances do discurso historicista e de adequação nos palcos, provavelmente por causa das escassas experiências de teatro na corte. Essa postura dos artistas franceses pode ser resgatada nos poucos posicionamentos que fizeram nas páginas dos periódicos, já que as documentações diretas sobre o funcionamento do teatro se perderam no tempo. Um exemplo é o pedido feito por M Gervaise e reforçado pelo Folhetim do Jornal do Comércio, de 12 de julho de 1841, que buscava jovens brasileiros para representar as províncias do Brasil na peça de circunstância que seria produzida em honra do coroamento do Imperador do Brasil.⁴⁷⁷ O anúncio era bastante enfático na afirmação de que seria priorizando a escolha de pessoas com características locais.

Os desejos por aparições críveis e verdadeiras começaram a tomar forma como uma exigência de cuidados com o costume histórico. Mas, em 1830 nos teatros de Paris, o historicismo surgiu com grande força e tomou não só os teatros marginais, mas todos. O público demandava exatidão a fim de criar a ilusão do teatro. Tanto que todas as gravuras de artistas e figurinos de Maleuvre e Martinet datam da década de 1830.

A ilusão do teatro era dada pela verossimilhança, o que foi reforçado pela separação entre o artista e a vida privada. Há uma busca não só pelo modelo crível, mas também pela percepção e pelos sentimentos pessoais que, na cultura moderna, caracterizava-se como uma defesa contra a experiência das relações sociais.⁴⁷⁸

A separação do ator *versus* personagem era bastante clara na mente dos escritores dos folhetins fluminenses. As críticas ponderavam o lugar ocupado pelo artista, sem confusão com seus predicados em palco. Os críticos costumavam fazer um julgamento que enfatizava o homem artista, por isso que era possível dizer que M. Gervaise, artista, possuía duas faces distintas passíveis de exame, uma delas é a comédia clássica, “em todos os papéis que exigem boas maneiras, garbo, dignidade, nobreza, elegância de bom tom Ernest é admirável, artista consumado, e nenhum ator da companhia o iguala sua dicção é perfeita, seu traje irrepreensível”.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Ver Catálogo, Anexo 2 da tese: Imagem 184 e 186, p. 162.

⁴⁷⁶ SENNETT, R. *op.cit.*, p. 220.

⁴⁷⁷ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Un Secret”. *Jornal do Comércio*. 12/07/1841.

⁴⁷⁸ SENNETT, R. *op.cit.*, p. 263.

⁴⁷⁹ “Correspondências: Teatro Francez – Un Secret”. *Jornal do Comércio*. 30/12/1841.

A consciência de que o teatro é ilusão também é estampada claramente no discurso dos Folhetins, em frases como: “Na cena, já por vezes o dissemos, tudo é ilusão, e quem dera que, assim como há remédios para encobrir magrezas, também os houvesse para os excessos contrários!”⁴⁸⁰

A referência ao “remédios para encobrir magrezas” é a sugestão lançada pelo autor sobre como uma atriz do Teatro de São Pedro de Alcântara deveria se apresentar em palco, a opinião parte de uma comparação com o teatro francês e com os benefícios que este teve atendendo as reivindicações do mesmo Folhetim:

(...) desejávamos também que procurasse dissimular a excessiva finura de suas pernas, dando lhes alguma forma e elegancia com uma boa porção de algodão. Não despreze este cantor o nosso conselho, e saiba que uma actriz do Theatro Francez não se dedignou aceitar outr’ora nosso parecer acerca do uso da crinolina, que dá hoje um tão elegante ar á sua figura...⁴⁸¹

Pensando no teatro como ilusão, a percepção do ator como diferente da personagem possibilita ao crítico tecer considerações à respeito de seu desempenho artístico e técnico, funcionando como xerifes dos palcos, com a interrogativa de “como colocar os espetáculos líricos no grão de perfeição que nossas exigências e gosto requerem”⁴⁸².

Desde o início de 1842, a crítica teatral já fazia menção à diferenciação do ator e da personagem, distância que possibilitava uma reflexão sobre os predicados que o profissional deveria apresentar. No entanto, esses conhecimentos ultrapassavam os discursos dos Folhetins e apareciam em textos publicados em outras colunas dos jornais, caracterizando a extensão social do mesmo. Um exemplo são as considerações feitas por Z., autor ativo quando se tratava de observar e argumentar sobre elementos referentes aos teatros da corte. Em seu texto publicado nos “Communicados”, de 9 de julho de 1842, ele diz que “Bolingbrook pertence a um tipo de homem fino, que entram em todas as principais comédias de Scribe”, por isso “a primeira qualidade do artista para bem o desempenhar é a compreensão de todas as dificuldade do caráter cortesão, jovial mais elevado e conservador nos seus vícios, uma certa dignidade e nobreza que não excluem a civilidade”⁴⁸³. Da mesma forma do que o apresentado por Z., os discursos sobre representação que são defendidos nos anos de 1840 pelos críticos fluminenses não afastam a inerência de determinadas características ao ator – determinado papel deve ser representado por um artista que tenha determinada qualidade. Apenas nos discursos mais especializados dos Folhetins é que, por vezes, a capacidade do ator de se caracterizar é o que é ressaltada, mas essas observações são escassas e pontuais.

Julgamos que não ha em toda a companhia franceza hum actor que saiba melhor caracterizar-se do que Mr Guêné. Quando appareceu no tablado para representar o *Mestre de escola fazendo a distribuição dos premios*, tinha de tal maneira mudado as feições, que ninguem houve que o reconhecesse, e o publico prorompeu em estrondosos applausos que durarão por alguns minutos. Esta

⁴⁸⁰ “Folhetim: Theatro São Pedro de Alcântara – Segunda representação de Norma: os cantores”. *Jornal do Comércio*. 23/01/1844.

⁴⁸¹ *Idem, Ibidem*.

⁴⁸² “Folhetim: Theatro São Pedro de Alcântara – os coros – a razão por que se não deu Anna Bolena – versos à Sra Marietta”. *Jornal do Comércio*. 14/10/1846.

⁴⁸³ Z. “Communicados – Ainda os theatros de S. Pedro e S. Januario”. *Jornal do Comércio*. 9/7/1842.

scena de *Paul de Kock* he muito divertida, e foi admiravelmente representada por Guênéé, que obteve nessa circumstancia ampla colheita de merecidas palmas. Desejamos-lhe para hoje, em que tem de repetir-se a mesma scena, tao lisongeiro acolhimento.⁴⁸⁴

A crítica teatral no Rio de Janeiro, assim como na Europa⁴⁸⁵, tinha um tom de comentários entre amigos, com o intuito de mostrar o que se deveria observar, para uma plateia cada vez mais insegura em julgar, por acreditar que não possuía ferramentas técnicas para a leitura de um espetáculo artístico. Os comentários dos Folhetins sempre eram panorâmicos, considerando o todo da peça apresentada. As frases iniciais normalmente eram amistosas ao leitor – “Sem querermos dar aqui conta de tudo o que se passou nas duas últimas representações, diremos algumas palavras dos atores, cujos talentos ainda não tivemos ocasião de apreciar.”⁴⁸⁶ – e continuam com observações amplas como a que se segue no mesmo folhetim citado, de que se notava em M. Moreau a falta “destas maneiras urbanas que distinguem o cavalheiro na sociedade”⁴⁸⁷.

Considerar um francês, conterrâneo da “civilidade” aos olhos dos fluminenses do período, como alguém a quem falta maneiras urbanas é mostrar com autoridade o que o leitor deveria considerar. A superioridade das avaliações das críticas, em comparação ao conhecimento do público, fica evidente em considerações sobre o comportamento estabelecido pela plateia nos espetáculos, como a crítica aos aplausos constantes que recebe Mlle Albertine da plateia, “às vezes sem muita razão”, argumenta o Folhetim de 11 de novembro de 1840. Nessa ocasião, o crítico ainda ressalta o que ele chama de “funestos efeitos de uma parcialidade excessiva em aplaudi-la”⁴⁸⁸, à qual ele atribui o desleixo da atriz na parte em que ela mais deveria brilhar, no canto.

A chegada da companhia francesa movimentou sobremaneira a crítica teatral, dando força aos Folhetins e criando um diálogo constante desses com o público que tinha acesso a eles e à publicação de comentários nas colunas dos periódicos. Com a Companhia Lírica Francesa, estruturada em 1846, esses críticos depararam-se com a oportunidade de tecer argumentações sobre a produção de óperas apresentadas na íntegra, já que não faziam distinção de gênero entre ópera e *opéra-comique*, e realizadas por artistas experimentados e habituados com o repertório, como era o caso de Mlle Duval. Sobre ela escreve o Folhetim de 14 de janeiro, do Diário do Rio de Janeiro:

Moça como é Mlle Duval, custa a compreender-se como tenha podido fazer estudos tão profundos na sua arte. As qualidades de boa atriz reúne as de exímia cantora. Não eh opinião individual a que lançamos neste escripto eh a de uma multidão entusiasmada, que tendo já por duas vezes assistido a representação dos *Diamons de la Couronne* tem prorrompido em delirantes palmas, e chamado à scena a cantora de suas sympathias, para ser applaudida. Grande deve ser o prazer de Mlle Duval por esse delírio que desperta⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza”. *Jornal do Comércio*. 09/01/1841.

⁴⁸⁵ Ver: SENNETT, R. *op.cit.*, p. 259.

⁴⁸⁶ “Folhetim: Theatro de S. Januário – Companhia Franceza”. *Jornal do Comércio*. 28/08/1840.

⁴⁸⁷ *Idem*, *Ibidem*

⁴⁸⁸ “Folhetim: Theatro de S. Januário – Companhia Franceza”. *Jornal do Comércio*. 11/11/1840.

⁴⁸⁹ “Folhetim”. *Diário do Rio de Janeiro*, 14/01/1847.

Mas, a companhia lírica ofereceu a oportunidade da crítica se desenvolver em assuntos antes pouco trabalhados, como as questões sobre o canto e a música. “Nada seria de *Pré-auditeurs* sem a música de Hérold. Principia por uma *ouverture* algum tanto original, animada e de uma instrumentação pura, engenhosa e correta”, anuncia o Folhetim do Jornal do Comércio, de 30 de setembro de 1846. Por volta dessa data, as críticas já se apresentavam mais especializadas, afastando-se do caráter informativo e emotivo como eram vistas antes. Nesse mesmo Folhetim, o autor faz referências à qualidade composicional da obra, depois pondera que “a plateia parecera não ter compreendido a beleza da composição”⁴⁹⁰. Por isso ele aponta as qualidades da obra:

Segue-se dous duetos no primeiro acto um serio e outro bufo, no segundo uma aria de grande força e execução, e um bello tercetto que reúne o movimento dramático à melodia; e no terceiro acto um rondó, um tercetto em forma de *noturno* de um effeito suave, um coro de soldados, e enfim uma musica ... cheia de vigor no instante em que os dous rivaes se atacam⁴⁹¹.

De certa forma, a crítica teatral não se colocava aquém daquela produzida na Europa e, apesar de valorizar a qualidade das companhias francesas, não se intimidava diante delas. O confronto entre crítica e artistas franceses é o que fez os conceitos e as percepções do teatro desenvolverem-se na corte, não só no que concerne à crítica, mas ao próprio público, que passou a ter a oportunidade de prestigiar a atuação dos artistas, acompanhar as análises dos críticos considerados especializados e, por vezes, expressar suas próprias opiniões em notas publicadas em periódicos.

3.3 UM PONTO CIVILIZADO E AS MUDANÇAS NO CENÁRIO TEATRAL FLUMINENSE

A CONFUSÃO DE PONTOS

Em 1843, o periódico O Gosto publica um texto sarcástico sobre o ofício do ponto nos dois teatros centrais do Rio de Janeiro, o São Pedro de Alcântara e o São Francisco. Este texto era uma crítica à qualidade dos espetáculos oferecidos, brincando com uma personagem fundamental para o teatro, o ponto. Considerando o tom apresentado no texto, deixemos o autor falar:

Consta que havendo uma forte questão de preferência entre os *Pontos* do theatro de S. Pedro, e de S. Francisco, apostarão-se para provar qual deles tinha mais força de pulmões, e mais apaixonados.

Em huma das noites passadas, representando-se em ambos os theatros, principiou o *Ponto* do theatro de S. Francisco a mostrar a sua habilidade; mas o *Ponto* do theatro grande, *ouvindo a voz do seu contendor*, e temendo perder a aposta, alteou a sua, e assim forão de desafio em desafio, que os actores, não sabendo os papeis, uns gaguejão, outros se engasgão, este tosse, aquele ri-se, as plateias applaudem, toção as orquestras, há tumulto, dão dez horas, e põe-se o *Aragão* a gritar: -

⁴⁹⁰ “Folhetim: A Companhia Lyrica Francesa – A dama Branca”. *Jornal do Commercio*. 30/09/1846.

⁴⁹¹ *Idem, Ibidem*.

Silencio ! silencio ! silencio ! única coisa que pôde pôr termo a tanta barafunda.

Desde esse dia, desafiados os *Pontos*, têm andado sempre de *ponta*, a ver qual deles fala mais alto.

Convidado o *Ponto* do teatro francez para fazer parede, e merecer as honras dos applausos, respondeu cabisbaixo: - Sou estrangeiro, não posso levantar a voz: - *j'ai peur d'être sifflé*.⁴⁹²

A ironia apresentada pelo texto expunha um costume que passou a ser um problema depois da chegada da companhia francesa, a representatividade que o ponto ganhava nos espetáculos das companhias dos teatros nacionais.

O ponto tinha papel fundamental no teatro, era um indivíduo que ficava na abertura do palco, num nível mais baixo, de costas para a plateia e tinha como função dar indicações aos atores caso estes esquecessem a fala ou se perdessem no texto no decorrer da encenação. A brincadeira do jornal *O Gosto* era uma crítica ao exagero da utilização desse artifício cênico pelos artistas dos dois teatros principais do Rio de Janeiro.

Na verdade, o questionamento referente à utilização excessiva do ponto, de tal forma que o artista nesse ofício falasse mais alto que aquele que encenava, ou sua voz sobressaísse em vários trechos do espetáculo, ganhou grande destaque depois do início das representações dos comêcos franceses, os quais tinham pouco hábito de contar com este artifício no decorrer das apresentações. Era uma exigência dos teatros franceses que os artistas subissem em palco com os textos decorados. A mesma exigência constava como clausula do contrato estabelecido entre M. Gervaise e seus artistas⁴⁹³. Dessa forma, era dever instituído ao artista do teatro francês saber as suas falas, fazendo com que o ponto fosse usado minimamente.

O ponto, em 1840, era motivo de fúria para o crítico do *Folhetim do Jornal do Comércio*, “o maldito ponto”, dizia ele, “tem um desejo de brilhar extraordinário”. O crítico o aconselha a resignar-se “às exigências de sua posição secundária, o que de certo não entra no plano dos compositores de dramas”⁴⁹⁴. Na argumentação do *Folhetim*, o ponto era a representação alegórica dos problemas existentes nos teatros fluminenses, cuja falta de ensaio era a mais contundente. Assim, o mesmo *Folhetim* diz que a peça “foi bem repartida, mas pouco ensaiada e mal sabida”, e o próprio folhetinista aponta o problema afirmando que “em geral as peças são mal representadas ... nos teatros por falta de ensaio (...) mil vezes o *Novo Desertor* com toda a sua sensaboria bem representado, do que o melhor drama do mundo mal ensaiado, ignorando os atores seus papeis”⁴⁹⁵.

Do outro lado dessa crítica estava o teatro francês do São Januário. Enquanto a crítica à evidência excessiva da utilização do ponto representava a má qualidade das representações oferecidas pelas companhias do teatro São Pedro, o elogio ao desempenho da companhia francesa, que aparece logo em seguida no mesmo *Folhetim*, enfatizava as práticas controversas entre o teatro que se tinha como principal da corte e o teatro que se almejava para uma sociedade com o nível de civilidade que o folhetinista considerava que o Rio de Janeiro já havia alcançado.

⁴⁹² “Huma Confusão de Pontos”. *O Gosto: jornal de theatros, litteratura, modas, poesia, música e pintura*. Vol. 1, n. 2, sábado 12 de agosto de 1843.

⁴⁹³ M. Gervaise e M. Moreau citam essa clausula ao tratarem de uma querela, disputa que se passou nas páginas dos jornais, em janeiro de 1841.

⁴⁹⁴ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara – A Pobre Moça”. *Jornal do Comércio*. 03/04/1840.

⁴⁹⁵ *Idem, Ibidem*.

O entusiasmo maior com a chegada da companhia francesa é exaltado principalmente pela qualidade dos espetáculos que se destacavam em meio àqueles disponíveis nos outros teatros. O Folhetim, de 21 de agosto de 1840, traz a frase que poderia resumir o sentimento do público dos teatros do Rio de Janeiro: “Saudamos pois com alegria a inauguração da companhia francesa, e desejamos lhe ampla colheita de aplausos, esses os maiores incentivos do verdadeiro artista”⁴⁹⁶. A saudação ostensiva referia-se às formas como o espetáculo foi realizado, “as peças haviam sido muito bem ensaiadas, os atores sabiam os seus papeis com perfeição”, afirma o folhetinista que marca como consequência da preparação cuidadosa da peça o desfecho mais esperado – “e nenhuma só vez houve quem ouvisse a voz do ponto”⁴⁹⁷.

Depois de alguns meses desde o início das apresentações da Companhia Francesa, a comparação entre sua forma de fazer teatro e a oferecida pela companhia do teatro de São Pedro era o foco principal dos Folhetins. Tal comparação servia como apontamentos para a baixa qualidade dos espetáculos do teatro de São Pedro, passando a Companhia Francesa a servir como exemplo de bom espetáculo. O contraditório nessa situação era a inversão dos papéis dos teatros. O teatro São Pedro, como o principal teatro da corte, deveria tomar lições de qualidade com os artistas do teatro São Januário, teatrinho com péssimas instalações e localização pior ainda, perto da praia de São Manoel, região insalubre e fora do círculo de sociabilidade da alta classe fluminense. Mas, a posição dos dois teatros dentro dos jogos sociais e políticos não constrangiam o Folhetim, que continuava enfatizando as qualidades dos comédicos franceses:

Não podemos deixar de consignar aqui algumas das qualidades da companhia franceza; para ver se despertamos o zelo do teatro de S. Pedro. Os actores francezes sabem sempre os seus papeis, as peças são mai bem ensaiadas, os espetáculos bem escolhidos, os intervalos durão quando muito hum quarto de hora, o divertimento acaba as onze horas, e ha sobretudo na representação admiravel harmonia; que muito concorre para que sobreashião as bellezas das composições. São estas qualidades essenciaes n’hum teatro, são condições de vitalidade que assegurão a fortuna das empresas desse genero. He tempo de vermos sahir a scena brasileira do torpor em que tem jazido⁴⁹⁸.

Neste trecho, os elogios à companhia francesa podem ser entendidos como críticas ao teatro de São Pedro, com sua intenção diretamente exposta de despertar o zelo do teatro. Sendo assim, os problemas apontados pelo folhetinista são a falta de preparo dos atores, assim como de ensaios para os espetáculos, as práticas irregulares dos horários, como início das apresentações e intervalos, além da organização e harmonia do conjunto.

Apesar da rígida comparação entre os teatros, entre 1840 e 1841, pouco se modificou nas práticas do São Pedro. Os apontamentos referentes à postura dos atores continuam em evidência nos Folhetins, apesar da existência de um regulamento que determina a conduta dos artistas, cujo art. 6º diz: “O artista que não estudar seus papeis, e nas representações estiver à espera do que diz o ponto, ou que de proposito, ou por outro motivo, prejudicar ou alterar a ilusão cênica, sofrerá a multa de 5 a 20 por cento”⁴⁹⁹. Muitos outros comentários relativos aos horários adotados pelo teatro de São Pedro continuam frequentes nos Folhetins, como o de 14 de janeiro que diz que “os

⁴⁹⁶ “Folhetim: Theatro de São Januário – Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*. 21/08/1840.

⁴⁹⁷ *Idem, Ibidem*.

⁴⁹⁸ “Folhetim: Theatro de São Januário – Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*. 28/08/1840.

⁴⁹⁹ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara – Luiza de Lignerolles, drama em 5 actos, por MM. Dinaux e Legouvê”. *Jornal do Comércio*. 14/01/1841.

intervalos da peça foram extensíssimos, logo que o teatro passa da meia noite é massada”⁵⁰⁰. Outro apontamento frequente que aparece logo em seguida a este faz relação com a harmonia do conjunto, o crítico recomenda que a orquestra não cubra a voz dos cantores, para não deflagrar o mau arranjo entre artistas e instrumentos.

No teatro São Pedro, a ilusão cênica também era perturbada pela baixa qualidade da fala dos artistas, caracterizada pela origem humilde de parte do elenco e de outra parte a origem estrangeira. “*Quizesteis, fosteis* e outras que tais palavras são hoje geralmente reprovadas pelo uso”, diz o folhetinista repreendendo o uso do idioma em palco. A má utilização da língua portuguesa constituía um ponto crítico para o teatro de São Pedro, visto que esse representava o “nacional” que começava a ser idealizado. A valorização desse teatro frente à Companhia Francesa passava, sobretudo, pela língua utilizada, o português⁵⁰¹.

Durante toda a década de 1840, o teatro de São Pedro, mesmo mantendo sua posição privilegiada, as várias companhias que o ocuparam foram julgadas aquém da Companhia Francesa. As novidades apresentadas pelos artistas franceses incitaram a crítica teatral a exercer seu ofício e a desenvolver noções de teatro que já cultivavam como teoria, a exemplo da busca pela verossimilhança nos palcos, o anseio pela ilusão, o qual também era compartilhado pelo público dos teatros franceses.

DUELO DE ARTISTAS

A diferença de qualidade entre a Companhia Francesa e o grupo de artistas do teatro de São Pedro foi, desde o início, o foco das considerações feitas pela crítica. “Duas qualidades essenciais podemos desde já notar, por que bem pouco lhe estamos acostumados”⁵⁰², escrevia o Folhetim de 21 de agosto de 1840, logo após a primeira apresentação dos comediantes franceses. Essas duas qualidades enumeradas pelo autor aponta que as peças haviam sido bem ensaiadas e que os atores sabiam seus papéis com perfeição, e ele enfatiza que “nenhuma só vez houve quem ouvisse a voz do ponto”⁵⁰³.

A qualidade dos artistas era o que saltava aos olhos dos especialistas da plateia, “a companhia francesa agradou bastante: tem alguns atores realmente bons”⁵⁰⁴. A ênfase na superioridade dos artistas franceses esbarra na desaprovação do trabalho apresentado no teatro de São Pedro. Dias antes da consideração acima ser publicada no Folhetim do Jornal do Comércio, este trazia fortes críticas aos problemas cotidianos do teatro principal da corte, como a falta de harmonia entre voz e orquestra, ocasionada pela ausência de um mestre de música, da mesma forma era necessários mais cantores, mas ressalta o folhetim: “como pode ele (presidente da sociedade desta corte) apresentar mais alguns cantores na cena, quando vemos que um dos que aqui existem, que não terá feito alguns progressos”⁵⁰⁵.

O entusiasmo com a variedade dos espetáculos apresentados pela Companhia Francesa cresce durante o ano de 1840. A harmonia com que as peças são apresentadas e o talento das atrizes são temas frequentes nos Folhetins.

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem.*

⁵⁰¹ *Idem, ibidem..*

⁵⁰² “Folhetim: Theatro de São Januário – Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*. 21/08/1840.

⁵⁰³ *Idem, ibidem.*

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem.*

⁵⁰⁵ “Folhetim: Theatro de São Pedro de Alcantara – Benefício da cantora Margarida Lemos – o Doente Imaginário – A beneficiada – A orquestra”. *Jornal do Comércio*. 13/07/1840.

Tamanho he o entrevo desses espectáculos sempre variados, dessas peças representadas sempre com huma harmonia muito notável, e que necessariamente deve ir em augmento, pois que os actores, tirados de diversos theatros de França, ainda não estão acostumados a trabalhar juntos. Mmes Olivier e Gauthier, são actrizes de talento, que muito desejamos ver em papeis de força. Mme Olivier, deve ter mais animação, mais desembaraço nas cena. Mme Gauthier tem boas maneiras, o que não deixa de ser uma qualidade muito apreciável⁵⁰⁶.

A comparação entre os artistas dos dois teatros, o de São Januário e o de São Pedro, era inevitável. A crítica lançada nos Folhetins aguçava discussões acaloradas que se movimentavam pelas publicações nos jornais, com respostas e contra respostas que podem ser acompanhadas por semanas à fio. Essas comparações eram ainda maiores quando os artistas do teatro de São Pedro decidiam representar traduções de peças que tinham sido recentemente colocadas em cena pela Companhia Francesa, como foi o caso, em 1842, de “O Copo d’Agua”. Depois de longa ponderação à respeito da superioridade da representação da peça pelos franceses, feita pelo Folhetim do Jornal do Comércio, as respostas a ela foram publicadas nos Comunicados do mesmo jornal. Logo no dia seguinte, o autor da nota dizia que não era admitido comparação entre os dois teatros, no que diz respeito a merecimentos de cômicos, porque todo o público reconhecia a desigualdade de forças. “Como podem nessa parte os atores do São Pedro lutar, com os Srs Ernesto, Dufour, Ségond, Adrien e Mmes Simon e Armand?”⁵⁰⁷ questionava o texto e ainda argumentava como apresentar uma atriz que rivalizasse com a Mlle Caroline?

A superioridade indiscutível da Companhia Francesa, segundo o autor da nota, não era proveniente apenas do talento e ilustração de seus principais atores, mas da soma desses fatores com a “verdade histórica com que se vestem, no método de sua mímica e declamação e sim também em que em menor prazo de tempo aprendem de cor e mais perfeitamente estudam seus papeis, de modo que não precisam do ponto e não se lhes ouve a voz ressoando por cima da dos representantes”⁵⁰⁸. Em contraposição às qualidades trazidas pelos artistas franceses estava o teatro de São Pedro, com seus artistas que não eram capazes de decorar seus papeis, esperando “a palavra do ponto, que se ouve distintamente a considerável distância”⁵⁰⁹.

A comparação entre o desempenho dos dois teatros demonstra que esses autores compreendiam alguns elementos teatrais em voga no período. A atuação dos artistas franceses deixava mais claro o desnível apresentado pela companhia do teatro de São Pedro, alvo dos discursos e anseios de estruturação de um teatro nacional. Além disso, a chegada do grupo de comediantes franceses acaba por reformular a postura dos artistas do teatro de São Pedro, pois a comparação entre as duas companhias, ressaltando a valorização da francesa, força o teatro de São Pedro a realizar toda uma transformação na forma de pensar o teatro. É a busca pelo público e pela crítica favorável que faz com que os atores do teatro principal apresentem peças traduzidas, escolhidas entre as que alcançaram sucesso recente no palco do São Januário, como foi o caso do “O copo d’Agua”. Por isso que o autor da nota publicada nos Comunicados, de 9 de julho de 1842, enfatiza os merecimentos dos cômicos franceses na mudança de postura dos artistas do São Pedro, apesar de não considerar ainda o último teatro à altura da qualidade do

⁵⁰⁶ “Folhetim: Theatro de São Januário – Companhia Dramática Francesa”. *Jornal do Comércio*. 28/08/1840.

⁵⁰⁷ “Comunicados: Ainda os Theatro de São Pedro e São Januário – O copo d’Agua”. *Jornal do Comércio*. 09/07/1842.

⁵⁰⁸ *Idem, ibidem*.

⁵⁰⁹ *Idem, ibidem*.

teatro francês, por insistir na manutenção de vícios que prejudicavam a ilusão, fundamental para um espetáculo na concepção de um espectador do século XIX.

E releva confessar que seria uma ingratidão da parte do teatro de S. Pedro o não reconhecer os serviços que deve á pequena companhia franceza do teatro de S. Januario. Em vestimentas historicas, em variedade de espectaculos e em methodos de declamação, tem os actores de S. Pedro conseguido alguns beneficios, e devem-os ao teatro francez. E não é só no Rio de Janeiro que a declamação tem ganhado com o estabelecimento dos theatros francezes. Em Lisboa, emquanto la estivemos, não somente nós, senão também todo o publico sensato e despido de prejuizos, e todos os litteratos, reconheciamos grande progressos na companhia portugueza, na sciencia das vestimentas historicas e de decorações, e na escola de declamação e mimica, progressos devido a companhia franceza que para la foi de Paris, aos esforços do Francez Ledoux, que regenerou os theatros de Lisboa.

(...) Emquanto o teatro de s. Pedro estiver assim composto, não é possivel lutar com o teatro francez... ha uma força de inercia nos Srs Barros, Ludovina e mais actores do teatro de S. Pedro, que lhes embaraça muito a marcha do progresso para o qual concorrem todos os entes creados⁵¹⁰.

Em relação à crítica, o desequilíbrio de forças entre os dois teatros começa a ser modificado com a chegada de uma companhia italiana, em 1844. Mesmo que pouco estruturada e não possuindo muita qualidade técnica, os artistas italianos recém-chegados traziam novo fôlego ao teatro de São Pedro, recolocando-o à frente dos demais em grau de importância, pois agora a corte possuía um teatro lírico, com representações de óperas. A prima-dona da companhia era Augusta Candiani, que iria concorrer em importância com as artistas francesas do teatro do São Januário. As primeiras duas peças representadas por essa companhia foram *Safo*, de Pacini e *Norma*, de Bellini, ambas no mês de janeiro. À princípio, tudo indicava que a Companhia Lírica Italiana se imporia em pé de igualdade com os artistas franceses, tanto pela qualidade quanto pela diversidade dos espetáculos apresentados.

Frente à novidade trazida pelos artistas italianos a Companhia Francesa perdia espaço por já estar na cidade há 4 anos, e ainda por enfrentar problemas financeiros e de direção. Para contrabalancear as atenções do público, os artistas franceses recebem a Companhia Ravel, uma renomada companhia de espetáculos variados que passou a ocupar grande parte dos espetáculos do São Januário. Essa companhia era conhecida como *Frères Ravel* e nasceu nos palcos do Théâtre du Palais-Royal, em Paris, por volta de 1807⁵¹¹. Depois de longo período de representação na capital, o grupo saiu como itinerante fazendo apresentações em diversas cidades do interior da França, assim como de outros países, e chegou ao Brasil, em 1844. Se o grupo de Ravel veio como convidado da Companhia Francesa ou se chegou ao Rio de Janeiro em um momento muito oportuno para ela, visto a concorrência estabelecida pelos italianos, isso não foi possível precisar, no entanto, o que é considerado como importante para este trabalho é o papel que a Companhia Ravel assume frete às ofertas de espetáculos dos teatros fluminenses.

Com a chegada da Companhia Ravel os espetáculos do São Januário são totalmente reformulados, os vaudevilles são colocados em segundo plano para dar evidência às apresentações de equilibristas de corda, bailarinos, mágicos e outros mais que compunham a

⁵¹⁰ *Idem, ibidem.*

⁵¹¹ BRAZIER, N. *Op.cit.*, p. 248.

recém-chegada companhia. O retorno do público foi o que era esperado, o novo e ao mesmo tempo inovador trazido pelos artistas da Companhia Ravel fez com que a sala do teatro francês voltasse a ficar cheia nas noites de espetáculo, mesmo nos dias em que a Companhia Italiana colocava em cena alguma das poucas óperas que compunha seu repertório.

A instabilidade do público somado aos problemas internos enfrentados pelo grupo de artistas franceses fez com que a companhia se dissolvesse, em 1846. Alguns desses artistas continuaram no Rio de Janeiro oferecendo pequenos espetáculos ou passaram a fazer parte do grupo que se apresentava no teatro de São Pedro.

A dissolução da Companhia Dramática Francesa não está ligada ao fracasso do grupo de artista em um teatro fluminense, mas pode ser pensada como parte da origem itinerante do grupo. No decorrer dos seis anos que estiveram presentes no Rio de Janeiro, a maior dificuldade enfrentada por eles foi a inconstância dos seus integrantes. Uns voltaram para a França, outros seguiram para outras localidades e outros decidiram montar seus próprios espetáculos. No Brasil, estes artistas não encontravam os problemas de mobilidade vivenciados na França, provocados pelas leis que regiam a função de artista e também de artista itinerante, obrigando-os a permanecer atrelados a um grupo e que impossibilitavam que qualquer um organizasse espetáculos apenas por vontade.

Por outro lado, a comparação de qualidade artística entre o teatro de São Pedro e o de São Januário continua com a chegada de outra companhia francesa, quase ao mesmo tempo em que a antiga companhia deixava de existir.

Ainda em 1846, outro nome iria arrebatrar a crítica teatral, Mlle Duval. Nas considerações feitas pelo Folhetim do Jornal do Comércio sobre uma das primeiras representações da nova Companhia Lírica Francesa, Mlle Duval ganha o destaque:

A Mlle Duval – *Isabelle* cabem, sem constestação, as honras da representação. É a flor mimosa da companhia, é um talento superior que se eleva muito acima de todos os outros. Tem boa voz, extensa, de grande agilidade, e vocalisa com uma habilidade verdadeiramente rara. Superou com muito talento as dificuldades da aria do segundo acto, executou os trinados com clareza e com a necessaria gradação. Mlle Duval esteve arrebatadora...⁵¹²

Mlle Duval era recém-formada pelo Conservatório de Paris, suas qualidades eram representativas das exigências dos teatros parisienses, já que a função do conservatório era justamente a formação de artistas para estes teatros. Os atributos vocais mencionados pela crítica, como agilidade e boa qualidade vocal eram fundamentais para representar as peças dos repertórios tanto do teatro do Opéra quanto do Opéra-Comique. O teatro do Gymnasio e o Vaudeville também necessitavam de boa capacidade vocal, pois o seu repertório exigia grande flexibilidade do interprete, que deveria apresentar boa dicção e excelente técnica de canto para colocar em cena os vaudevilles mais elaborados que vinham sendo produzidos desde a década de 1830.

Como aconteceu com os primeiros cômicos chegados ao início da década, o Folhetim não deixou de avaliar as qualidades de cada um dos artistas integrantes da nova companhia. Essa descrição funcionava como uma síntese dos predicados da companhia e as possibilidades de

⁵¹² “Folhetim: Theatro de São Januário – A companhia Lyrica Franceza – A dama Branca”. *Jornal do Comércio*. 30/09/1846.

estruturação de espetáculos que ela trazia consigo. Depois de tecer observações sobre Mlle Duval, o crítico continua:

Nada diremos de Mme Mège – *Marguerite*. Asseverão-nos que é cantora de força, mas que uma febre intermitente que a acometeu em Dunkerque, ... impossibilita-a de desenvolver os seus recursos.

Mme Bougnol-*Levasseur*, no papel de Nicette esteve viva, animada e representou bem. Quanto á sua voz desejamos que cantasse com mais afinação. M. Mullot *Mergy*, tenor, tem voz soffrível e accentuada porém um tanto velada e sombria, e de pequeno effeito nas notas agudas. Canta com expressão representa bem, veste-se com cuidado exactidão. Aconselhamos-lhe todavia que não deite tanto a cabeça para o lado que não fique com os cotovellos presos ao corpo as mãos em ar de quem pede esmola, e o joelho esquerdo dobrado, quando canta a sua aria no primeiro acto, esta posição nada tem de graciosa e desfeia a sua figura, alias agradável

M. Guillemet desempenhou o papel de Comminge com intelligencia, e nas partes de canto agradou pelo seu methodo correcto. Assim como M. Mullot, veste-se com elegancia; esta sempre muito bem em scena e seu accionado largo e expressivo ajuda sobremaneira a dicção.

M. Georges, no papel de Girol, mostrou desejos de agradar. Ha bem tempo que não ouvimos uma voz de baixo tão sonora e agradável como a deste cantor; grande partido pode tirar della. Como actor, muito deixa, por ora, a desejar; tem a dicção brusca; falla sempre como por arrancos, e quasi todo o seu accionado cifra-se em estender dous compridos braços, que farião honra a um athleta dos tempos antigos.

M Frédéric houve-se na parte de Cantarelli muito melhor na segunda vez do que na primeira. Recommendar-lhe-hemos mais animação, e desejaremos que abandone certo andar saltitado, que denota embaraço na scena.⁵¹³

Na verdade, apesar da grande superioridade dos espetáculos apresentados no teatro de São Januário, dos atores mais preparados e do reconhecimento da crítica sobre esses fatos, a maior soma de dinheiro continuava sendo destinada ao teatro de São Pedro. Os artistas desse teatro tinham salários muito melhores dos que aqueles que atuavam no pequeno teatro da Rua de São Manoel. Para ilustrar a diferença que existia entre a remuneração dos artistas, a Sr Lemos, ainda em 1840, recebia 300\$ mensais e mais o lucro de um benefício⁵¹⁴. Já no final do ano de 1847, a remuneração que era oferecida para a principal atriz do teatro francês pelo empresário João Caetano era de 350\$ mensais⁵¹⁵. A pequena diferença entre as somas, considerando a distância temporal em que elas se encontram, exemplificam o paradoxo em que vivia o teatro fluminense, na década de 1840. De um lado o teatro São Pedro de Alcântara, o principal teatro da corte, palco dos grandes acontecimentos político e cenário para as representações sociais das altas camadas do Rio de Janeiro, mas que mantinha companhias mal estabelecidas, com atores muitas vezes despreparados e com pouca ou nenhuma formação artística. Do outro estava o teatro francês, representado tanto pela Companhia Dramática como pela Companhia Lírica, sediado em um pequeno teatro, que se localizava fora dos distritos nobres da cidade, mas que proporcionava uma nova forma de espetáculo que, aos olhos da crítica, revolucionou a maneira de fazer teatro na corte, com artistas bem preparados, apresentações diversificadas, frequentes e em dias fixos da

⁵¹³ *Idem, ibidem.*

⁵¹⁴ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara”. *Jornal do Comércio*. 13/07/1840.

⁵¹⁵ “Communicado – Mlle Duval”. *Jornal do Comércio*. 25/09/1847.

semana. No entanto, os discursos e os jogos políticos nos quais ambos estavam inseridos reestruturavam a diferença entre eles, a mesma que passava por questões econômicas, como o repasse de verba das loterias e mesmo o auxílio do imperador. Tais discursos de valorização, indiretos na forma, aparecem disseminados nas falas de um público mais geral, os quais se posicionavam frente às questões que envolviam a vida teatral da corte. Esses discursos estão presentes como em uma publicação do Comunicados do Jornal do Comércio, de 25 de setembro de 1847, nota que a reivindicação de Mlle Duval por uma melhor remuneração, passando de 350\$ para 600\$, é vista pelo autor como “prova de seu desmedido orgulho” e do que ele chama de “gratidão de cômica” para com o empresário brasileiro João Caetano.

MODIFICAÇÕES EM CENA – A REAÇÃO DO TEATRO PRINCIPAL

No início do ano de 1840, as reclamações mais frequentes nos jornais sobre o teatro de São Pedro, além da falta de preparo dos artistas e a insistência do ponto em participar das cenas, eram sobre a falta de diversidade de repertório oferecido pela companhia de artistas.

O tom de ironia com que esse assunto era abordado marcava ainda mais o descontentamento da crítica. “O que aconteceu?... Uma peça nova foi representada no teatro de São Pedro de Alcântara!!!”, surpreende-se uma das personagens do Folhetim, de 13 de julho de 1840. A resposta à exclamação diz: “Pois é só isso!”, mas a justificativa ao espanto é bem fundada pela primeira personagem: “Pois que? Acha que é pouco. Quantas peças novas têm aparecido no teatro depois da Pascoa? Duas ou três quando muito... e o respeitável da corte vai aturando todas as noites peças já vistas, revistas, mais batidas, rebatidas, do que o padre nosso com o pão nosso de cada dia.”⁵¹⁶

Meses depois, a companhia de artistas do teatro de São Pedro voltou a apresentar uma nova peça, a reação do Folhetim, depois de tempos reivindicando novidade, continua de crítica ao estado de inércia em que se achava o entretenimento oficial da corte.

Ora finalmente, huma peça nova foi annunciada, huma peça nova subio á scena! O theatro de S Pedro, decidido inimigo de innovações...Desde o dia 19 de maio até hoje, á excepção do *Doente Imaginario* de Molière, huma só peça nova não gozou das honras do tablado! ... pobre Rio de Janeiro, onde irás tu passar tuas longas noites de inverno...? Pobre teatro de São Pedro, quem te valerá?⁵¹⁷

A estreia do teatro francês evidenciou ainda mais os hábitos da companhia do teatro de São Pedro. Enquanto este passava quase quatro meses sem apresentar nenhuma novidade, os artistas franceses colocaram em cena, em menos de um ano, 58 peças diferentes de um total de 40 espetáculos. Uma realidade totalmente discrepante daquela oferecida pelo teatro de São Pedro ao público no período anterior à chegada dos cômicos franceses.

A novidade esvaziou o salão do teatro de São Pedro forçando-o a encontrar soluções para manter-se na concorrência pelo público fluminense. Uma estratégia foi convidar para integrar a companhia dois artistas italianos recém-chegados ao Rio de Janeiro, Lívio Tosini e Rosa Tosini, um barítono e uma contralto. A medida não inspirou confiança à crítica jornalística, mas esta não deixou de conferir que a notícia da estreia dos dois artistas “atraiu a ... atenção no programa do

⁵¹⁶ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara”. *Jornal do Comércio*. 13/07/1840.

⁵¹⁷ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara – Karl, conde de Richeter, ou o Castigo”. *Jornal do Comércio*. 28/08/1840.

espetáculo”⁵¹⁸. As esperanças do folhetinista de que a presença dos dois artistas pudesse ser o começo da organização de uma companhia italiana, foi logo frustrada, pois eles permaneceram em cena por apenas alguns meses.

Por volta de 1841, o teatro de São Pedro contava com a Sra Lemos, soprano descrita pelo Folhetim como uma artista “que tem feito ultimamente muitos progressos”⁵¹⁹ e o Sr José Candido que “tem talento para buffo”, mas pela afirmação não tinha especialização para assumir com maestria o ofício. Rivalizavam com eles a Mlle Favrichon, formada pelo Conservatório de Paris e que já havia passado pelos palcos do teatro do Gymnase Dramatique, teatro cuja principal função era formar jovens artistas para os principais teatros da capital francesa. Além dessa atriz, os outros integrantes da companhia francesa também já tinham experiência nos palcos e em atuações que seguiam as exigências do teatro na capital francesa.

As considerações mais otimistas que apareciam nas páginas dos jornais, no início de 1841, período em que o teatro de São Pedro contava com a presença dos dois artistas italianos e os comediantes franceses ofereciam um espetáculo diversificado, evidenciavam a variedade de divertimento que estava sendo oferecido na corte, essa realidade surpreendia o público acostumado com a falta de opção e de novidades impostas pela supremacia do teatro de São Pedro e pela carência de artistas na cidade. Uma nota publicada no Jornal do Comércio sobre o espetáculo “O Rei do Fogo” enfatiza esta satisfação dizendo que a “Companhia de S. Pedro, companhia francesa, a Sra Ludovina, Mme Gauthier, o Sr Valli, o Sr Sutton, o rei do fogo, e para logo o teatro de S. Francisco, preenchem todas as noites da semana, e só deixam ao bom povo do Rio de Janeiro, atordoado no meio de tantos prazeres, um único dia de folga, a sexta feira”⁵²⁰.

Mas, esse entusiasmo restringia-se à opinião de alguns espectadores, pois os Folhetins não compartilhavam da mesma complacência com a falta de qualidade dos teatros da corte. Por outro lado, é a crítica oficial publicada nos periódicos que começa a atentar para as transformações que passaram a ocorrer no teatro principal, o São Pedro, depois do início dos espetáculos da companhia francesa.

Ainda em 1841, menos de um ano depois da chegada dos artistas franceses, o teatro de São Pedro começa a investir em mudanças significativas que acompanhavam os pontos considerados pela crítica como fundamentais para um verdadeiro teatro de corte, os mesmos que eram elogiados na conduta dos artistas franceses, como a frequente renovação dos cenários e vestimentas⁵²¹.

O próprio Folhetim do Jornal do Comércio expõe o abismo existente entre as duas companhias. Para a crítica, as práticas bem-sucedidas da Companhia Francesa causavam certo incomodo se comparadas à realidade da companhia do teatro de São Pedro, mostradas em considerações como a publicada no dia 11 de novembro de 1841, na qual se lê que “ainda mais nos admiramos quando comparamos a carreira brilhante da pequena companhia francesa com o andar sonolento da numerosa companhia do malfadado teatro de São Pedro”⁵²². A comparação entre os dois teatros, feita pelo crítico, incluía todos os elementos teatrais novos à realidade fluminense e que foram implantados pela Companhia Francesa, um grande fluxo de

⁵¹⁸ “Folhetim: Theatro de São Pedro d’Alcantara – Os novos cantores”. *Jornal do Comércio*. 29/04/1841.

⁵¹⁹ *Idem, ibidem*.

⁵²⁰ “Theatro de S. Januário - O Rei do Fogo”. *Jornal do Comércio*. 28/04/1841.

⁵²¹ “Folhetim: Theatro de S. Pedro d’Alcantara – Companhia Dramática Franceza: Heloise et Abeilard – benefício de Mme Gauthier”. *Jornal do Comércio*. 23/04/1841.

⁵²² “Folhetim: Theatro de S. Januário – Companhia Franceza”. *Jornal do Comércio*. 11/11/1841.

apresentações, continuidade e qualidade dos espetáculos, boa preparação dos artistas e coerência cênica.

“Tanta fertilidade admira, espanta”⁵²³, é o que diz o Folhetim ao constatar que a Companhia Dramática Francesa, com menos de três meses de existência, já havia feito 33 representações, das quais subiram à cena não menos de 44 peças diferentes. Se a diversidade e a quantidade das peças representadas não surpreendessem, o crítico ainda considerou que a companhia era formada por apenas 13 artistas, dos quais a responsável pelo papel principal, “encarregada dos difíceis papéis de ingênua”⁵²⁴, passou mais de um mês afastada dos palcos por motivo de doença. Do lado oposto ele coloca a companhia do teatro de São Pedro, “que com seus 28 artistas, sem contar o corpo de baile e a cantora, julga meter uma lança em África quando apresenta uma peça nova por mês”⁵²⁵. Julgando que o sucesso da Companhia Francesa era fruto de muita assiduidade, esforço e trabalho, ele enfatiza: “Pobre teatro de São Pedro, quando acabará para ti a interinidade, o provisório, que tudo mata, tudo aniquila!”⁵²⁶

O sentido depreciativo é controverso às frases de esperança que apareciam no mesmo Folhetim meses antes, dizendo que o teatro de São Pedro “está finalmente dando mostras de existência”⁵²⁷, pois anunciava a representação do drama em 5 atos, *Luiza de Lignerolles*. Mas, esse entusiasmo com a nova postura do teatro era seguido por certa desconfiança, “o drama (...) deve produzir bastante efeito se for bem desempenhado”⁵²⁸. O Folhetim do Jornal do Comércio, do dia 13 de novembro do mesmo ano, consagra as tentativas de mudança implantadas no teatro de São Pedro dizendo que “a companhia do teatro (...) continua na senda dos melhoramentos que lhe prometem melhor futuro (...) há hoje nesse teatro mais gosto, mais harmonia na execução, mais entendimento dos recursos do tablado”⁵²⁹. Os elogios são oriundos do empenho para a representação do drama português *Os Dous Renegados* que seria representado com um cenário completamente novo.

Duas peças novas em um mês não acompanham o ritmo dos artistas franceses, que nos anos subsequentes continuaram a colocar em cena um número bastante expressivo de novos títulos. Em 1841, foram 127 peças estreadas, de um total de 95 espetáculos; em 1842, foram 87 peças, em 72 espetáculos; em 1843, foram 87, em 81 espetáculos; em 1844, foram 46, em 101 espetáculos; em 1845, foram 30, em 22 espetáculos.

Há uma queda na frequência das estreias depois de 1844. Vários fatores contribuíram para o declínio dos espetáculos do teatro francês, um deles foi a chegada da Companhia Italiana contratada pelo teatro de São Pedro e a mudança da atenção do público para o novo. Mas, os números em absoluto não dizem muito. A queda expressiva no percentual de estreias do teatro francês está diretamente ligada à atuação da Companhia Ravel, que passou a ocupar a maior parte dos espetáculos do teatro de São Januário, deixando espaço para a representação de apenas um vaudeville por noite.

Apesar do grande impacto de público acarretado pela chegada da Companhia Italiana, a novidade envelheceu rapidamente, pela baixa qualidade dos artistas e pelo pequeno repertório apresentado, carente de novidades, que colocou em cena menos de dez títulos até 1848. Não foi o

⁵²³ *Idem, ibidem.*

⁵²⁴ *Idem, ibidem.*

⁵²⁵ *Idem, ibidem.*

⁵²⁶ *Idem, ibidem.*

⁵²⁷ Folhetim: Theatro de S. Pedro d’Alcantara”. *Jornal do Comércio*. 09/01/1841.

⁵²⁸ *Idem, ibidem.*

⁵²⁹ “Folhetim: Theatro de S. Pedro d’Alcantara”. *Jornal do Comércio*. 13/11/1841.

embate de forças medidas com o teatro São Pedro, mas as próprias questões internas do teatro francês as responsáveis por seu desmantelamento e dissolução da Companhia Dramática. Mas, a sua substituição imediata pela Companhia Lírica Francesa veio em direção aos interesses do público. Em meados de 1846, o Folhetim declara que

O gosto pela musica, o *dilettantismo* tem se exaltado e feito grande progresso. Todos fallão e todos são juizes na materia com mais ou menos pretensões, e desta sorte tem-se tornado a cantoria como objecto de moda e *bom tom*. Não ha ahi pessoa, por mais ignorante que seja a respeito de musica, que não de o seu parecer decidido acerca desta ou daquella opera, dos cantores... não podia pois uma companhia lyrica franceza chegar mais a proposito e excitar maior attenção. Com impaciencia era esperada sua chegada, e com mais impaciencia ainda o seu estrear, porque já de algumas partes se contavão maravilhas. Dizia-se que a prima dona obtivera o primeiro premio do conservatorio de Paris, e que fora artista de nomeada e de reconhecido merito no theatro de l'opera comique daquella capital.

O director da companhia M. Levasseur, apressou-se em satisfazer o desejo do publico, e com incansavel zelo pode, seis dias depois de desembarcar, promptificar a primeira opera comique para subir á scena no theatro de S. Januario, que ja estava alugado com antecedencia. Do seu repertorio, que nos dizem extenso, escolheu o *Pré-aux-Clercs*, opera de Herold de difficilima execução⁵³⁰.

A crítica logo expôs a nova preferência: “o público tem constantemente acolhido com entusiasmo aquela que é hoje a sua favorita”⁵³¹. Não só o Folhetim se mostrava entusiasmado com a atriz vinda do teatro do Opéra-Comique de Paris, no mesmo dia uma nota sobre seu desempenho também é publicada no mesmo jornal, “uma ingênua cantora, uma prima-dona que o público aplaude com entusiasmo”⁵³².

Em seis anos desde a chegada dos cômicos franceses, a vida teatral fluminense sofreu enormes mudanças. Em 1840, existiam basicamente dois teatros funcionando na corte, o São Pedro e o São Januário com a Companhia Francesa. Em 1846, várias outras salas estavam funcionando e outras ainda abriam suas portas, como o teatro Vallongo, em março desse ano. “Quase que não há noite em que o público não ache lugar aonde vá passar algumas horas bem empregadas”. Uma semana considerada menos fértil pelo folhetinista incluía: terça-feira abertura do teatro Valongo; quarta-feira, primeira representação do prestigioso ventriloquista; quinta feira, espetáculo novo no teatro de São Pedro; sábado, “bem escolhido divertimento dado pela companhia francesa, cujos incessantes e extraordinários esforços são dignos de melhor sorte”⁵³³. Balanço: “Quão abundante colheita! Quantos inocentes atrativos para o ilustrado público fluminense!”⁵³⁴.

Público formado no decorrer da década de 1840, entre o início da década e o final está o teatro de São Pedro, sua companhia desfalcada e pouco expressiva em termos artísticos; a chegada da Companhia Francesa impôs um novo teatro e novas práticas para o público fluminense, seja pela frequência de apresentações, seja pela qualidade dos atores, seja pela

⁵³⁰ “Folhetim: Companhia Lyrica Franceza – A Dama Branca”. *Jornal do Comércio*. 30/09/1846.

⁵³¹ “Folhetim: Companhia Lyrica Franceza – A Dama Branca”. *Jornal do Comércio*. 07/10/1846.

⁵³² “A Embaixatriz, opera de Auber”. *Jornal do Comércio*. 07/10/1846.

⁵³³ “Folhetim: Theatro de S. Januário – O Senhor Sutton”. *Jornal do Comércio*. 12/03/1846.

⁵³⁴ *Idem, ibidem*.

coerência dramática de suas apresentações e o confronto direto com a cultura francesa, proporcionado pelo repertório oferecido por seus artistas, os vaudevilles e pequenos *opéras-comiques*; as modificações sofridas pelo teatro de São Pedro impulsionadas pela presença do teatro francês, entre elas a contratação de uma companhia italiana; a presença da Companhia Ravel no teatro de São Januário; a edificação e abertura de outras salas de espetáculo pela cidade, que passaram a oferecer divertimentos dos mais variados; a dissolução da Companhia Dramática e a formação da Companhia Dramática Francesa com um repertório expressivo, contemporâneo e de grande importância na França, constituído do gênero *opéra-comique*.

É na década de 1840 que o teatro do Rio de Janeiro toma forma e junto com ele o público fluminense. Várias outras questões permeiam o seu desenvolvimento, mas uma que pode ser ressaltada é a presença expressiva do teatro francês na corte brasileira.

3.4 COSTUMES, CENSURA E SOBREVIVÊNCIA

QUESTÕES DA CHEGADA – O TEATRO E O PÚBLICO

A chegada dos artistas franceses, no Rio de Janeiro de 1840, concretiza o encontro de duas realidades distintas, de um lado o público fluminense ávido pela experiência que poderia proporcionar o teatro francês, do outro os artistas franceses frente à realidade singular apresentada pela cidade, tanto material quanto humana.

Desde o início, a identidade francesa da companhia é mantida em todas as vertentes de sua apresentação. O repertório é formado principalmente pelo gênero *vaudeville* que, durante o final do século XVIII e início do XIX, passou a ser visto como o genuíno representante da arte teatral francesa, dividindo o título com o outro gênero, cujas raízes são comuns, o *opéra-comique*. O idioma no qual a companhia se comunicava com o público fluminense era o francês. Tanto as notas e anúncios publicados nos jornais como as considerações feitas nas mesmas páginas eram redigidos na língua dos artistas. Manter a comunicação com um possível público em uma língua diferente da utilizada no país em que se encontra pode ter duas vertentes consideráveis: a consciência de que essas mensagens eram destinadas, sobretudo, aos conterrâneos, possibilidade que direciona a intenção desses artistas em produzir espetáculos para um público pré-determinado, os franceses residentes na cidade; ou a certeza de que a língua francesa tinha um espaço garantido entre a população letrada das principais cidades do ocidente, portanto, era parte do conhecimento de seu possível público.

A tarefa de definir qual seria o público dos teatros não é fácil, não há a possibilidade de classificá-los por classes sociais, eles são mais heterogêneos que as próprias classes poderiam ser nesse período em uma cidade tão miscigenada quanto o Rio de Janeiro. O que é possível perceber é que, mesmo em francês, não havia apenas monólogos por parte dos artistas franceses, mas diálogos que se multiplicavam, seja em português ou francês.

As críticas publicadas nos jornais acabam por determinar o caráter do público que frequentava este teatro logo quando ele estreou: “o drama representado no teatro de S. Januário (...). Não podia passar despercebido pela população francesa do Rio de Janeiro, pelos Brasileiros acostumados a frequentar aquele teatro, e passar divertidas duas noites na semana”⁵³⁵. No entanto, com o passar do tempo o público do teatro francês foi se diversificando a ponto de um

⁵³⁵ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Napoléon a Shoembrunn e à Saint-Hélène”. *Jornal do Comércio*. 10/12/1840.

crítico dizer, em 1842, que havia maior número de brasileiros e estrangeiros de outras nações que de franceses na plateia do São Januário⁵³⁶.

A estreia da Companhia causou certo alvoroço, cujo entusiasmo encheu as páginas dos jornais com comentários e considerações sobre os artistas durante mais de um ano. Entre essas considerações está a publicação na coluna “Correspondências”, do *Jornal do Comércio*, de uma carta que dizia ser escrita por um suposto jovem parisiense, morador do Rio de Janeiro, e destinada a um de seus conterrâneos que plantava café em uma fazenda distante da corte. Assinada por “O Indiscreto”, o texto dizia que pouco deveria importar os meios pelos quais ele havia conseguido a carta. No entanto, essa suposta carta de um parisiense apresentava a redação, com um português excelente, de considerações à respeito dos artistas do teatro francês, como a constatação de ser Mme Simon a melhor atriz do teatro francês, apesar do grande defeito que a prejudicava, não ser moça, “é verdade que desempenha perfeitamente todos os papéis de que se encarrega, mas não basta isso: - *Vade retro Satanas*, não és moça!”⁵³⁷ O fato de ter sido publicada como relatos de um francês para outro francês legitima as observações contidas no trecho.

Uma segunda carta é publicada como sequência da argumentação do francês e traz no primeiro parágrafo um tipo de legitimação da validade da anterior, com a narração da interceptação da primeira e de sua publicação. Além disso, faz referência ainda à repercussão de tal publicação, fazendo menção às possibilidades de alcance das notas publicadas nos jornais.

Vamos á companhia dramatica franceza... ainda que na verdade receio tocar neste assumpto, e com razão, pois talvez ainda não saibas que conseguio alguem, nao sei como, tirar huma copia da ultima que te dirigi, e logo no dia seguinte chimparao em ... no *Jornal do Commercio* o trecho em que te fallava do theatro francez e dos seus actores. Nunca suppuzera eu que merecessem as honras da publicidade algumas linhas de huma correspondencia escritas com boa fé, sim, mas sem pretensão alguma, e ainda menos suppuzera que fizessem tanta bulha. (...) pois disse uma senhora, não posso sem rir-me ver a cara do Sr Adrien, e o sujeitinho parisiense atreve-se a censurar-lhe a monotonia da voz! (...) Emfim cada qual gritou: *injustiça!* O diabo leve estes jornaes que pespegão na cara da gente semelhantes correspondencias! Gritarão muitos; assim he que se desanima aos artistas, assim he que desmorona-se hum edificio theatral ... E teu amigo he, sem o saber nem querer, o mais injusto de quantos homens injustos ha neste mundo⁵³⁸

Apesar das duas cartas trazerem considerações negativas mais que construtiva em relação aos artistas franceses, não deixava de considerar e ressaltar o potencial que esse teatro possuía para a corte brasileira, o que era confirmado pela presença constante do Imperador e sua família nos espetáculos, “pois a augusta presença da família imperial a quase todas as representações do teatro de S. Januário é penhor de prosperidade, porque um dia ou outro se lembraram dos fidalgos e mais pessoas que tem a fortuna de aproximarem-se do monarca brasileiro, que S. M. I. deve desejar encontrar no teatro rostos conhecidos, e ver-se ali rodeado, como no paço, de todos

⁵³⁶ “Folhetim: Theatro Francez – Abertura restauração da sala”. *Jornal do Comércio*. 09/04/1842

⁵³⁷ “Correspondências: Companhia Dramática Franceza”. *Jornal do Comércio*. 16/12/1840.

⁵³⁸ “Companhia Dramática Franceza”. *Jornal do Comércio*. 25/12/1840.

aqueles que pertencem à sua casa, ou que tem a honra de ser admitidos a fazerem-lhe corte”, assim justificava o suposto parisiense⁵³⁹.

Mas, o entusiasmo provocado pelos espetáculos do teatro francês despertou um outro lado, o da competição. Vários boatos fizeram com que o diretor Gervaise publicasse nos principais jornais da corte notas de esclarecimento pelo burburinho lançado logo que a companhia francesa se instalou no teatro São Januário, alegando que esta não iria alugar camarotes por menos de 24 representações. A resposta veio em francês, dizendo que “le Directeur croit devoir prévenir le public que ce bruit est faux, et que l’on peut les prendre pour une comme pour plusieurs soirées. Les personnes qui s’abonneront pour trois mois jouiront d’une remise sur le prix du tarif, qui n’est pas encontre établi, mais qui sera publié incessamment”⁵⁴⁰.

Algumas outras situações se apresentariam mais danosas ao teatro francês que os mal entendidos, provocados ou não, os quais seriam encontrados no meio do trajeto, como as condições materiais e legais às quais seus espetáculos deveriam se adequar.

No caso da Companhia Lírica Francesa que começa a atuar em meados de 1846, quando ela chega ao Rio de Janeiro encontra o cenário teatral totalmente transformado e muito melhor estruturado. Apesar das condições em que se encontravam os pequenos teatros já havia a preocupação em manter as salas de espetáculo e seu mobiliário. O público, mais adaptado à vida teatral aos moldes europeus, reconhecia os códigos de conduta que vinham sendo elaborados no decorrer da década, como a maneira de se portar na plateia. As relações com os atores também se modificaram, mantendo a figura pública em evidência e, de certa forma, separando-a do ser privado do artista. Enquanto dois anos antes a Companhia Dramática sucumbia às más condições dos teatros, ao público escasso e aos discursos de poder variados, em 1848 a Companhia Lírica se desestruturou graças à maior mobilidade dos artistas, que se viam livres para procurar melhores condições de trabalho, ou outros objetivos, quando achavam que lhes convinham.

A SALLA S. JANUARIO E S. FRANCISCO

No início da década de 1830, dois teatros foram edificadas no Rio de Janeiro. Em 1832, o francês Jean Victor Chabry, que havia chegado ao Brasil, em 1817, e se registrado como professor, construiu uma pequena sala de espetáculo, na Rua de São Francisco de Paula, para servir à encenação de atores amadores franceses⁵⁴¹, sala que ficou conhecida como teatro de São Francisco.

A sala de S. Januário, ou teatro de São Januário, foi o nome dado ao antigo teatro da Praia de Dom Manoel. Alguns artistas portugueses foram os responsáveis por sua construção, João Evangelista da Costa, Ludovina Soares da Cunha, Vitor Porfírio de Borja, Maria Soares do Nascimento, Vitor Quesado, Theresa Soares, Bento José, Fernando Cerqueira, Camilo José do Rosário Guedes. A concessão para a construção do teatro só foi dada pelo governo mediante uma clausula que comprometia o grupo a entregar o teatro ao poder vigente depois de três anos da sua inauguração. Em 26 de setembro de 1838, o teatro Dom Manoel passa às mãos do governo e a ser denominado São Januário. A partir dessa data, tanto o teatro de São Pedro como o teatro de São Januário começaram a responder às mesmas diretrizes.

Desde 1838 até 1840, o teatro permaneceu arrendado a João Caetano. Em 1840, ele passou a sediar os espetáculos da Companhia Dramática Francesa. Sua fachada não tinha arquitetura para teatro, embora tenha sido construído para esse fim. “Era um sobrado com cinco

⁵³⁹ *Idem, ibidem.*

⁵⁴⁰ “Théâtre Français – Salle S. Januario”. *Jornal do Comércio*. 15/08/1840.

⁵⁴¹ MAURÍCIO, Augusto. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do DF, s.d.

janelas e outras tantas portas em forma de arco no pavimento inferior”⁵⁴². A falta de estrutura da sala não era o único problema, sua localização era pouco privilegiada, ficava entre a Praia de Dom Manuel e a Rua de Dom Manuel, na Rua do Cotovelo⁵⁴³, distante do Campo de Santana, onde estava localizado o teatro de São Pedro, considerado o centro cultural da cidade.

Quando os artistas franceses chegaram ao Rio de Janeiro, em 1840, o teatro de São Januário era a opção disponível para abrigar seus espetáculos. O teatro de São Pedro já estava ocupado por duas outras companhias de artistas e o grupo de João Caetano havia se mudado para o teatro de São Francisco. A sala do São Januário era maior e mais cômoda que a do São Francisco, no entanto, a localização perto do cais Pharoux, era uma região que concentrava grande população de escravos, libertos e homens livres de baixa renda⁵⁴⁴.

A presença da Companhia Francesa nesse teatro mostra que o público fluminense era muito mais flexível do que se possa constatar observando a localidade e o entorno da sala de espetáculo. Apesar da má localização, as apresentações dos artistas franceses passaram a ter um público fiel, composto pelos mais altos postos do governo brasileiro, incluindo o Imperador e sua família, que esteve presente inúmeras vezes no teatro de São Januário para assistir vaudevilles e dramas franceses.

Mesmo com a augusta presença, o desconforto causado pela estrutura ruim que possuía a sala não deixa de ser enfatizado pela crítica. Mas, ao contrário de condenar a Companhia Francesa, as considerações à respeito das más condições do prédio a colocava como vítima das circunstâncias.

Se o theatro de S. Januário tivesse melhores decorações, se de uma vez para sempre desaparecessem esses bastidores enfumaçados, que fazem tão vivo contraste com os móveis ellegantes de que usa, e que escurecem o próprio vestuário dos actores, mais completa e perfeita seria a illusão dos espectadores. Poder-se há porém com justiça exigir uma reforma de decorações a companhia franceza?⁵⁴⁵

O prejuízo à ilusão que as peças deveriam proporcionar ao público, causado pelas péssimas condições da sala, também integravam as queixas do diretor do teatro francês. M.

⁵⁴² FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 1, 1921, p. 54.

⁵⁴³ A Rua do Cotovelo posteriormente passou a se chamar Beco do Cayru e depois Rua Vieira Fazenda. Estas ruas desapareceram com a urbanização do Castelo e o local onde existiu o teatro, segundo Brasil Gerson, é hoje ocupado pelo Palácio da Justiça. GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do distrito Federal, Secretaria Geral da Educação e Cultura, s.d., p. 28-31.

⁵⁴⁴ Há alguns estudos que consideram a localização do teatro de São Januário como a condição para determinar o público que o frequentava. Sílvia Cristina Martins de Souza, em seu texto *Teatro de São Januário e o “Corpo Caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista*, publicado nos Anais do XXIV Simpósio Nacional de História, de 2007, ela enfatiza que o público dessa sala de espetáculo era formado por pessoas de baixo poder aquisitivo, e era o lugar preferido pelos caixeiros, assim como, por mulheres de vida considerada “duvidosa”. Apesar de seus estudos referiram-se à segunda metade do século XIX, mais precisamente após 1860, a autora não faz distinção aos vários momentos vividos pelo teatro desde sua abertura, generalizando a imagem de teatro inferior e mal visto, o que impossibilitava que ele fosse frequentado por pessoas de estratos sociais diferenciados.

Em seu livro *As noites do Ginásio* (2002), a autora ainda afirma que “duplamente desqualificado, o Teatro de São Januário não reunia as condições necessárias para que nele se estabelecesse uma companhia que quisesse desfrutar da imagem de distinção social e pudesse concorrer à altura com o Teatro de São Pedro, supostamente frequentado por uma platéia mais seleta”. SOUZA, S. *Op. cit.*, p. 52.

⁵⁴⁵ “Théâtre Français – Salle S. Januario”. *Jornal do Comércio*. 14/11/1840.

Gervaise publicou, em 05 de março de 1841, um texto que se inicia como um desabafo sobre as difíceis condições que ele não esperava enfrentar no Rio de Janeiro e vai se transformando num apelo aos sócios e assinantes do teatro francês para que eles o ajudassem financeiramente a fazer uma reforma no teatro, a fim de torna-lo mais apropriado às representações.

No início do texto, Gervaise diz que não esperava encontrar no Rio de Janeiro um teatro mal organizado, mal decorado e carente de maquinaria, sem lojas e bilheterias. Além disso, ele esperava encontrar artistas que pudesse completar sua companhia, entretanto, ele diz: “j’ai eu à soutenir, en mettant le pied sur le sol brésilien, des tutes et des entraves inouïes, des tiraillements se renouvelant sans cesse et sous toutes les formes, des obstacles imprévus pour les jours de mes représentations”⁵⁴⁶. Eram essas dificuldades, justifica ele, que o impossibilitava de realizar as melhorias “qui frappent les yeux les moins clairvoyants”. As quais seriam necessárias porque “sans illusion, sans optique scénique, il n’est point de véritable théâtre”⁵⁴⁷.

Depois de enumerar os problemas enfrentados por sua companhia e das tentativas de efetuar melhoras na sala do teatro São Januário, Gervaise declara a intenção de “une compagnie d’actionnaires, mue par des sentiments et des vues artistiques” de construir um novo teatro “digne de la ville et des genres dramatiques que je me proposais d’exploiter”. A construção de uma nova sala era a única solução que ele encontrava para estabelecer um verdadeiro teatro francês aos moldes dos de Paris.

O anseio pela construção de um novo teatro, com parâmetros determinados pelas exigências da “experiência” que dizia ter Gervaise com o teatro francês, segue o crescimento da demanda dos fluminenses por esse tipo de divertimento, logo é o crescimento do público e sua diversificação que torna possível a necessidade de se edificar outras salas de espetáculo mais condizentes com a nova função do teatro de criar ilusão ao público. Tanto o público como o número de artistas empenhados em exhibir seus espetáculos começa a ganhar volume no decorrer da década de 1840. Em 1841, a sala de São Januário abrigava a companhia francesa com representações às quartas e sábados, e ainda era compartilhada por outros grupos de artistas. O fato de ter que dividir a sala com outros artistas também incomodava Gervaise, que se questionava como fazer as adequações necessárias às suas apresentações, sendo que não apenas sua companhia utilizava aquele palco.

Je le demande, est-ce dans la salle S. Januario, où plusieurs compagnies représentent conjointement avec la mienne, que je puis faire toutes les améliorations que me commanderait mon expérience? Néanmoins, je travaille en ce moment à faire faire celles qui sont humainement possibles. Je fais peindre quelques nouveaux décors indispensables, confectionner nombre de costumes. Je me propose de faire changer le système d’éclairage de la scène, dont les portants sont mal disposés, et dont la réflexion lumineuse blesse les regards des spectateurs⁵⁴⁸.

A falta de estrutura dos teatros não era o único problema enfrentado pelos artistas e pelo público. O Rio de Janeiro guardava um inimigo muito maior do que a simplicidade dos elementos de cena que destruíam a ilusão, o calor.

⁵⁴⁶ “Correspondências : À messieurs les abonnés et habitués du Théâtre Français”. *Jornal do Comércio*. 03/05/1841.

⁵⁴⁷ *Idem, Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Idem, Ibidem*.

Ir ao teatro no verão era algo bastante difícil. O calor era o responsável por várias adaptações nas peças, para que as mesmas fossem sustentáveis, como pede o Folhetim de 10 de dezembro de 1840, que M. Gervaise corte o último quadro da peça *Napoléon à Shoennbrun et à Sainte-Hélène*, pelo menos enquanto durasse o verão⁵⁴⁹. Depois de ter enfrentado o verão fluminense, o calor constava entre os obstáculos mais perseverantes que Gervaise dizia ter lutado contra desde sua chegada à corte, e foi ele um dos grandes responsáveis por ter reduzido as receitas do teatro francês quase a zero⁵⁵⁰.

Um Comunicado no Jornal do Comércio descreve os motivos pelos quais o calor pode ser visto como um dos principais obstáculos enfrentados pelos artistas dos teatros do Rio de Janeiro. “A estação é longe de ser favorável aos teatros”, alega a nota, “pois o calor desabrido que dura de algum tempo a esta parte afugenta os espectadores; a todos amedronta a ideia do banho de vapor inevitável nas grandes fornalhas que se chamam teatros”⁵⁵¹.

Acompanhando as modificações do público e do próprio fazer teatro, as reformas e adequações nas salas de espetáculo da cidade ganham grandes proporções. Considerando os teatros secundários da corte, o primeiro a tentar se adequar diferenciando-se em qualidade foi o teatro de São Francisco. Com o auxílio de verbas do governo, João Caetano promove uma grande modificação na sala do pequeno teatro. As declarações do Folhetim são contundentes e apontam para as qualidades trazidas anos antes pelo teatro francês

Mais um theatro no Rio de Janeiro, mais um templo levantado à arte dramática... exatidão no vestuário, capricho no arranjo dos acessórios, esmero no modo de meter em scena, eis o que promete a companhia de S. Francisco, eis a qualidade que nos deu ela amostra na peça com que acaba de inaugurar a abertura do novo theatro⁵⁵².

Com a renovação, o teatro de São Francisco passa a ter estrutura semelhante aos outros teatros da corte. O Folhetim de 4 de maio de 1841, descreve em detalhes a aparência da nova sala, ela dividia-se em camarotes, plateia superior e inferior, com a diferença de que as plateias se estendiam por baixo dos camarotes. As cadeiras da plateia superior eram de “palhinha”, oferecendo melhor comodidade aos espectadores. Havia duas ordens de camarotes, forrados de papel, com armação de seda, grades de ferro pintadas de verde, com encosto de veludo cor de rosa. A iluminação assemelhava-se ao teatro de São Januário. As colunas que separavam os camarotes não ficavam à frente, de maneira que os camarotes formavam uma espécie de galeria em forma de sacada, acomodando, assim, maior número de espectadores. Havia uma tribuna imperial, que o Folhetim julgou não ter o bom gosto esperado, pois a pintura era singela, limitando-se à cor branca, com alguns ornamentos. O pano de boca representava uma tapeçaria azul de cor muito pálida, ornada com uma franja que parecia com a do teatro de São Pedro. Sobre o pano pendiam quatro medalhões com os bustos de alguns autores dramáticos⁵⁵³.

⁵⁴⁹ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Napoléon a Shoembrunn e à Saint-Hélène”. *Jornal do Comércio*. 10/12/1840.

⁵⁵⁰ “Correspondencias : À messieurs les abonnés et habitués du Théâtre Français”. *Jornal do Comércio*. 03/05/1841

⁵⁵¹ “Comunicados: Theatro Francez – Beneficio de M e Mme Demortain”. *Jornal do Comércio*. 24/01/1844.

⁵⁵² “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Napoléon a Shoembrunn e à Saint-Hélène”. *Jornal do Comércio*. 10/12/1840.

⁵⁵³ “Folhetim: Abertura do theatro de São Francisco”. *Jornal do Comércio*. 04/05/1841.

Apesar da reforma, o Folhetim declarava que alguns problemas estruturais persistiam. A sala ficou estreita, assim como os corredores, e os camarotes tem pouca elevação, faltava ventiladores por onde se renovasse o ar e pressupunha o autor da análise que “nessa pequena estufa, onde no tempo do calor deverá a atmosfera ser insuportável”⁵⁵⁴. Junto com o calor, para o Folhetim a ilusão também sairia prejudicada com a nova forma do teatro.

A caixa do teatro he muito pequena para estas composições; e por mais apropriados que sejam o vestuario e scénario, por mais brilhante que seja a representação, não póde o éspetador ter illusão alguma quando ve, por exemplo, em ver de hum salão grande, magestoso, huma sala pequena, na qual estão os actores apinhado hum em cima do outro.⁵⁵⁵

A reabertura do São Francisco coincide com a publicação de Gervaise, a propósito das necessidades de mudança na sala do teatro de São Januário. Mas, foi com a ajuda governamental, por meio de loterias, que a Companhia Francesa conseguiu realizar algumas modificações na sala em que se representavam. Em poucos meses depois da publicação de Gervaise, a sala do São Januário já estava pronta para a estreia. “A sala de S. Januário, que acaba de ser restaurada com extraordinária presteza, notável economia e raro talento”⁵⁵⁶, afirma o Folhetim.

Depois da reforma a sala passou a ter 446 lugares, sendo 24 camarotes de 1ª ordem, 22 camarotes de 2ª ordem, 22 camarotes de 3ª ordem, 220 localidades, 180 cadeiras e, ainda, uma tribuna privativa da Família Imperial junto à boca de cena⁵⁵⁷. Apesar da ampliação da sala, o que chamou a atenção do folhetinista foram os ornamentos acrescentados a ela, mas afirma que a maior surpresa de todos os espectadores foi ver a claridade que reinava na sala, mesmo com o mau sistema de iluminação. A pintura do teto, parte mais saliente da obra, estava muito bem acabada, “mas quem terá coragem de fazer censuras quando souber que o importante trabalho da restauração da sala foi executado no curto espaço de vinte e três dias, e que com toda a pintura se gastou a quase mesquinha soma de um conto e quinhentos mil réis?! ”⁵⁵⁸ Faltava ao teatro somente um lustre, enfatiza o Folhetim, para que fosse extinto o antigo sistema das luzes em globos de vidro. Mas, os usos e as práticas acabaram por reforçar o aparente abismo que separava o teatro de São Januário e o Campo de Santana. As imposições do teatro São Pedro provocou, no decorrer da década, o sucateamento do teatrinho da Rua de Dom Manuel a tal ponto que o levou a ser duramente criticado pela crítica, em 1846, dizendo que ele “não merece o nome de teatro”⁵⁵⁹, pois apresentava um triste aspecto com trapos a que “se dá o pomposo nome de cenários”, com o “enfumaçado da pintura, cujas cores fazem tão grande contraste com o asseio dos trajes e roupas dos atores, com a má colocação da orquestra metida em uma cova com grande prejuízo da harmonia”⁵⁶⁰.

O sucateamento do teatro de São Januário levou os empresários do São Francisco a investir em sua reconstrução para lucrar com o aluguel, o qual foi entregue dia 19 de setembro de

⁵⁵⁴ *Idem, Ibidem.*

⁵⁵⁵ *Idem, Ibidem.*

⁵⁵⁶ “Folhetim: Theatro Francez – Abertura restauração da sala”. *Jornal do Comércio*. 09/04/1842.

⁵⁵⁷ AZEVEDO, M. *Pequeno panorama ou descrições dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito, 1862.

⁵⁵⁸ “Folhetim: Theatro Francez – Abertura restauração da sala”. *Jornal do Comércio*. 09/04/1842.

⁵⁵⁹ “Folhetim: Companhia Lyrica Franceza – A Dama Branca”. *Jornal do Comércio*. 07/10/1843.

⁵⁶⁰ *Idem, Ibidem.*

1846. O próprio Folhetim anunciava que era a segunda vez que o teatro se reedificava, o que era explicado pela crítica por ter sido

No seu principio, destinado para uma companhia particular, não se deu á sua construcção a devida attenção. Com incommoda platéa, uma unica varanda cerrida para as senhoras e acanhado scenario, só se fazia supportavel aos curiosos que nelle se reunião, os quaes mais attendião à presença das pessoas que haviaio convidado do que as exigencias scenicas de um theatro publico. Assim esteve alguns annos. Arruinando-se com o tempo, e tendo-se em vista torna-lo theatro publico; desmancharão a sua forma interna, e, reconstruindo-a, aproveitarão, todos os espaços desprezados ao principio. De uma só varanda que tinha, fizeram-se duas ordens de camarotes, e como facilmente se presume, não mui commodos⁵⁶¹.

Mesmo com a reforma, o teatro continuava irregular, pois não tinha a forma nem a dimensão exigidas nos edificios dessa qualidade. A pintura interna foi feita pelo Sr Ciccarelli a pedido do Sr João Caetano, o teatro passou a ter um lustre movido a gás. Toda a reforma foi financiada pelas loterias concedidas pela Câmara dos Deputados a João Caetano, que depois do termino das obras, mudou a Companhia Lírica Francesa de cede, já que no período, era ele o diretor desse teatro.

AS LOTERIAS TEATRAIS

A prática do governo de subvencionar os teatros no Brasil tem seu início com a criação do Real Teatro de São João, quando o empresário Fernando José de Almeida obteve auxílio para a construção de um teatro, com a liberação de direitos alfandegários de materiais e de tudo quanto fosse necessário para a obra. O pagamento dos camarotes também consistia em outra forma de auxílio, assim os da Família Imperial, do ministro do Império, do encarregado das armas do governo, do intendente-geral de polícia eram pagos com o dinheiro do Estado, como financiamento regular para a manutenção do prédio e dos espetáculos. Os camarotes custavam 50 mil réis cada um, e a tribuna, 100 mil réis.

As loterias passaram a ser usadas como outra forma de subvenção. Um decreto de 25 de março de 1810 concedeu a Fernando José de Almeida seis loterias anuais, logo que seu teatro foi inaugurado. A medida se estendeu para outras regiões do país, em 1811, pelo Aviso nº 40, de 5 de outubro, ficou permitida a venda, na capitania da Bahia, de bilhetes das loterias do teatro da Corte.

Inicialmente as loterias eram concedidas por decisão do regente e aprovadas por decreto, mas a partir de 1824, passaram a ser votadas pela Câmara e pelo Senado, e os bilhetes começaram a ser vendidos em casas de cautelas, por determinação do Governo. Com o passar do tempo, a venda passou a ser feita de maneira ilegal por cambistas, prática que foi combatida durante todo o século, com a elaboração de verdadeiras campanhas contra os “vendedores de vigésimos”, como eram chamados. Os bilhetes de entrada dos teatros, assim como os títulos de loteria, eram alvo dos cambistas. Os jornais da corte eram ativos nos movimentos contra eles, publicando inúmeros artigos sobre a ilegalidade do ato. Na prática, os cambistas compravam,

⁵⁶¹ “Folhetim: Abertura do Theatro de São Francisco”. *Jornal do Comércio*. 25/09/1846.

normalmente, todas as entradas logo que abriam as bilheterias dos teatros, e as revendiam até pelo dobro do preço, causando certo alvoroço na entrada dos espetáculos⁵⁶².

Essas subvenções governamentais mantinham em funcionamento as companhias de teatro, como a de João Caetano, que assinou o seu primeiro contato com o governo imperial, em 1839, comprometendo-se a manter uma companhia dramática composta por atores nacionais, cláusula que sabia ser quase impossível de ser cumprida, pois não havia um número suficiente de atores brasileiros para suprir essa demanda.

Apesar de ser vista como uma expressão do “verdadeiro nacionalismo”⁵⁶³, termo utilizado por uma nota publicada no *Jornal do Comércio* em defesa da tesouraria da loteria, não havia restrição de nacionalidade para que o pedido fosse realizado. Logo que chegou ao Brasil, Gervaise fez um pedido à Câmara para obter os benefícios de uma loteria que o ajudasse a estruturar um teatro francês e sua companhia no Rio de Janeiro. Um ano depois o seu pedido foi votado e foi autorizado pelo governo que o montante da loteria fosse destinado à Companhia Dramática Francesa. Uma das prerrogativas para a concessão das loterias era a segurança na vivacidade do projeto de cada companhia, como um fundo suplementar às receitas do grupo.

Logo que a Companhia Francesa chegou ao Rio de Janeiro, os preços dos bilhetes estipulados para seus espetáculos oferecidos no teatro de São Januário eram de 8\$000 os *Baignoires* (1ª ordem); 10\$000 os *Premières* (ordem nobre); 6\$000 *Segondes*; 2\$000 *Orchestre* e 1\$000 o *Parterre*⁵⁶⁴. Em 1842, a Companhia já habituada à cidade e ao público, reformulou a venda de seus ingressos, oferecendo-os em pacotes de cinco apresentações ou avulsos. Os preços passaram a:

Prix de l'abonnement :	
Loges do rang utile, pour 5 représentation	
Par mois, ou par trimestre	Rs 108\$000
Loges près du parterre, idem	Rs 75\$000
Loges du troisième rang, idem	Rs 50\$000
Orchestre, idem	Rs 22\$500
Prix des loges	
Loges du rang utile	Rs 10\$000
Loges près du parterre	8\$000
Loges du troisième rang	
Les quatre de cave	6\$000
Les autres	4\$000
Orchestre	2\$000
Parterre	1\$000 ⁵⁶⁵

A subdivisão dos espaços dos teatros destinados aos espectadores faz referência às mudanças realizadas na reforma da sala de São Januário pela Companhia Francesa, no ano de 1842. Apesar da reforma, o valor dos bilhetes de entrada para o espetáculo permanece o mesmo estipulado dois anos antes.

⁵⁶² Ver: *Jornal do Comércio*, 1º e 26 de novembro de 1846; *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de junho de 1856; *Microscópio*, 18 de outubro de 1857.

⁵⁶³ “Communicado: As loterias”. *Jornal do Comércio*. 01/04/1841.

⁵⁶⁴ “Annuncios – Théâtre Français”. *Jornal do Comércio*. 21/08/1840.

⁵⁶⁵ “Annuncios – Théâtre Français”. *Jornal do Comércio*. 03/03/1842.

Ainda em 1842, as reformas dos teatros de São Januário, pela Companhia Francesa, e a do São Francisco, por João Caetano, também contaram com a subvenção das loterias estatais.

Tanto os prédios quanto as próprias companhias dependiam diretamente do auxílio das loterias, o valor das entradas nem sempre cobria os gastos com artistas, figurinos, cenários, os quais começavam a ser cada vez mais exigidos pelo público, como fundamentais para a realização de um bom espetáculo.

Em 1844, a disputa entre as salas de espetáculo pelo público fluminense ficou mais acirrada com a chegada da Companhia Italiana e sua instalação no teatro de São Pedro. O anúncio da primeira representação deixava em evidência os nomes dos novos atores: Angiolo Grazianni (tenor), Luigi Ghisoni (baixo). Francisco Mociani (baixo), Guissepe Deperini (segundo tenor), Luigi Ricci (baixo), Giuseppe Galleti (baixo cômico), Augusta Candiani (prima-dona), Margarida Deperini (prima-dona), F. Lonarghi (mestre de canto)⁵⁶⁶. A chegada dos artistas italianos e seu repertório operístico, cuja primeira representação foi *Norma*, de Bellini, direcionou as atenções do público para o teatro de São Pedro, deixando a Companhia Francesa em dificuldades. No *Jornal do Comércio*, de 1º de março do mesmo ano, um dos sócios acionistas do teatro francês publicou os termos acordados entre os membros da Companhia para contornar os problemas financeiros que estavam vivendo. M. Ségond, então diretor do teatro, fixou por acordo comum que o diretor e os atores do Teatro Francês consentiram em só receber pelos seus trabalhos, a soma de 80\$000, “au cas où les recettes ne suffiraient pas pour donner davantage” e o restante seria pago como bônus com a próxima loteria destinada à Companhia⁵⁶⁷.

Apesar da Companhia Italiana ser uma novidade, o *Folhetim do Jornal do Comércio* não deixou de ressaltar o risco que ela corria visto a instabilidade dos teatros na corte.

Que bella , quão magnifica, quão sublime, deve ser esta *Norma*, tendo por interpretes os primeiros talentos, e acompanhada com todos os côros e com todo o luxo e apparatus theatraes! Mas não sejamos exigentes, devemos agradecimentos e louvores ao theatro de S. Pedro por ter contractado, nas criticas circumstancias em que se acha, esta companhia, e apesar dos defeitos que apontamos (...)

Cumpra agora que o publico a sustente, cumpra que não esfira o entusiasmo de hoje. Arredem as musas longe dos cantores italianos a sorte que encontrou a companhia franceza, acolhida a principio com tanto entusiasmo, e que arrasta hoje uma existencia de miserias, apesar dos esfoços dos valiosos talentos que conta em seu seio⁵⁶⁸.

Em 1845, foi a vez de João Caetano pleitear a concessão de uma loteria para continuar seus espetáculos e reformar a sala do teatro de São Francisco. As discussões na Câmara e no Senado a respeito desse pedido foram árduas⁵⁶⁹, principalmente porque o teatro de São Pedro também havia entrado com o pedido de concessão de loterias. O deputado Dias Mota saiu em defesa de João Caetano acusando a diretoria do teatro de São Pedro de manter fechado o São Januário para que ele não fosse “franqueado ao primeiro artista dramático do país”⁵⁷⁰. Dias Mota

⁵⁶⁶ “Annuncios – Companhia Italiana”. *Jornal do Comércio*. 15/01/1844.

⁵⁶⁷ “Correspondências”. *Jornal do Comércio*. 24/08/1844.

⁵⁶⁸ “Folhetim: Abertura do Theatro de São Pedro d’Alcantara – A Companhia Italiana”. *Jornal do Comércio*. 20/01/1844.

⁵⁶⁹ As discussões foram publicados na íntegra no *Jornal do Comércio* de 30/08/1846.

⁵⁷⁰ *Anais do Parlamento*, 22/08/1845.

se baseava em um discurso pautado em uma retórica do nacional para defender o pedido de João Caetano, concentrando-se na crítica à concessão de subvenções ao teatro de São Pedro, no qual atuavam naquele momento uma companhia dramática portuguesa e uma companhia lírica italiana. O discurso de Dias Mota valorizando João Caetano e o artista nacional não era compartilhado pela maioria dos políticos, tanto que o pedido foi indeferido nas duas primeiras votações, sob o argumento que se tratava de matéria concernente à empresa particular. No dia da votação definitiva, Dias Mota ainda tentou defender o pedido de João Caetano enfatizando o argumento de que uma companhia portuguesa requereu loterias e o corpo legislativo as concedeu; uma companhia francesa requereu loterias e o mesmo concedeu; o teatro de São Pedro as conseguirá e “punir o brasileiro ousado, que desconheceu que neste país o título menos valioso que se pode ter, é ter-se nele nascido”⁵⁷¹. As relações de poder se davam nos traquejos e contatos daquele que pedia o benefício com a cúpula política do governo que viria a aprová-lo. Se estas relações tomavam um peso simbólico evidenciando as relações daquele que fazia o pedido, a concessão de loterias pouco ou nada servia para a regulamentação dos espetáculos. Ao contrário do que ocorrida na França, onde os teatros respondiam diretamente ao governo, por meio de normas que delimitavam desde o contrato dos artistas até o gênero teatral que poderia ser representado em cada sala de espetáculo. No Brasil, os contratos assinados entre aqueles que recebiam as loterias e o governo não tinham força o suficiente para a regulamentação dos espetáculos. Os artistas e o repertório eram mais condicionados ao público e, no caso da companhia francesa, à tradição e práticas anteriores dos atores.

De certa forma, o discurso de defesa do nacional utilizado por Dias Mota no apoio ao pedido de loterias de João Caetano restringia-se às exposições do meio político. Na prática, a concepção de prioridade do nacional perdia-se frente a outros interesses. Enquanto Dias Mota enumerava as loterias concedidas às companhias estrangeiras em detrimento do artista brasileiro representado por João Caetano, esse assinava contrato com a nova Companhia Lírica Francesa, outro grupo de artistas franceses itinerante, especializados no gênero *opéra-comique*, e que, de início, se instalaram no teatro de São Januário, mas as querelas entre esta sala e a de São Pedro impossibilitaram sua permanência. Depois de terminado o contrato dessa companhia com o teatro de São Januário, João Caetano a transferiu para o teatro de São Francisco, assumindo sua direção.

O pedido de João Caetano de auxílio governamental só foi aprovado em meados de 1847. De fato, a subvenção dos espetáculos pelo Estado, por meio de loterias, funcionava como o grande sustentáculo à sobrevivência dos mesmos. Por outro lado, este auxílio financeiro não vinculava a Companhia ao governo através de leis e normas que regulamentasse os teatros. As regras ficavam a cargo dos regimentos internos dos teatros e, depois da década de 1840, das normas estabelecidas pelo Conservatório Dramático Nacional e impostas pela censura dirigida por ele.

CÓDIGOS E CENSURA – A DIFÍCIL TAREFA DA ADEQUAÇÃO

O maior desafio que o teatro francês tinha que enfrentar ao representar nos teatros fluminenses era a adequação de suas práticas e hábitos às normas vigentes. O deslocamento do repertório não estava à mercê apenas de ajustes técnicos referentes às estruturas físicas, como os teatros, palcos, vestimentas, cenários, etc.; a adaptação aos costumes e aos valores da corte brasileira pode ser considerada como o maior dos problemas para a permanência da companhia francesa no Rio de Janeiro.

⁵⁷¹ *Anais do Parlamento*, 28/08/1846.

Desde o final da década de 1830, começaram a ser organizadas sob a égide do governo imperial, determinadas instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, e o Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, que mudariam o cenário artístico e cultural do Brasil, principalmente, do Rio de Janeiro. As duas instituições tinham como objetivo fomentar o conceito de nacional, a primeira utilizando-se do discurso histórico e a outra do artístico. Elas são fruto de um momento específico vivido pelo país que, agora independente, preocupava-se em garantir a continuidade e a unidade do Império, possível com a ascensão de D. Pedro II ao trono e com a construção de um ideário de nação, com instituições que o sustentasse, como aquelas ligadas à cultura, as quais se transformaram em espaço de produção de saberes e discursos oficiais voltadas para a legitimação da identidade nacional⁵⁷².

Por outro lado, fazia parte do lento processo de formação do Estado Imperial o acesso da corte a informações e experiências antes ausentes, cujo teatro era um dos principais exemplos. Nesse percurso encontra-se também o esforço na unificação ideológica da elite imperial por meio da educação superior, da imprensa, das instituições culturais e, sobretudo, do teatro e da literatura⁵⁷³. A modificação progressiva das relações sociais e de seus valores fez com que houvesse uma mudança de postura do público perante o espetáculo e a companhia teatral, requerendo cada vez mais variedades e exigindo experiências teatrais encontradas no exterior, tanto nas grandes cidades europeias quanto nas norte americanas, como Nova Iorque⁵⁷⁴.

À medida que o interesse pelo teatro ganhava força, cresceu também a preocupação governamental em regulamentá-lo. Em uma carta de 1839, recebida pelo conselheiro Cândido José de Araújo Viana, visconde de Sapucaí, e enviada do Paço Imperial, aparece a necessidade de submissão prévia a exames de uma comissão as peças que se pretendiam encenar no teatro de São Pedro. Os objetivos desse exame prévio, de acordo com a carta, eram que não aparecessem, em cena, assuntos, nem mesmo expressões menos “conformes com o decoro, os costumes, e as atenções, que em todas as ocasiões devem guardar, e maiormente naquelas em que a Imperial Família honrara com a sua presença o espetáculo”⁵⁷⁵. Seria o “Regente, em nome do Imperador, o Sr D. Pedro II” que estabeleceria a referida comissão, a qual seria composta do próprio Cândido José de Araújo Vianna e do Cônego Januário da Cunha Barbosa, e termina expressando a expectativa: “esperando do patriotismo de V. Exa. Que não hesitará em concorrer, por mais esta ocasião, com suas luzes para a civilização do País, prestando-se ao serviço que fica indicado”⁵⁷⁶.

Apesar de não ter sido a primeira medida que pretendia delimitar o que era oferecido ao público⁵⁷⁷, a regulamentação teatral publicada em 1839⁵⁷⁸ marcava a efetiva interferência de uma instituição apoiada pelo Estado nas artes produzidas no Rio de Janeiro.

⁵⁷² MATTOS, Ilmar R. *O tempo saquarema. A formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

⁵⁷³ Ver: *Idem, Ibidem*.

⁵⁷⁴ Várias cidades norte americanas contavam com teatros europeus, inclusive teatros de *ópera-comique*. Ver: LEVERATTO, Jean-Marc. *Le Théâtre français à New York*. Yon. *Op.cit*.

⁵⁷⁵ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-46, 5, 7, nº 0011.

⁵⁷⁶ *Idem, ibidem*.

⁵⁷⁷ Houveram medidas anteriores, como a de 1824, quando o intendente-geral de polícia baixou uma série de normas determinando as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros, uma delas prevendo a análise das peças antes de sua encenação para o público, afim de proibir o que fosse contrário aos bons costumes e as leis do Império. Ver: SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*, vol I. Rio de Janeiro: INL, 1960, pp. 337-38.

⁵⁷⁸ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-30, 06, 075, nº 011.

A instrução para a polícia do teatro de São Pedro de Alcântara determinava que o teatro deveria ter um camarote designado à inspeção, no qual o inspetor pudesse assistir ao espetáculo desde o seu começo até o final. Quanto às peças, o artigo 3º determina que nenhuma seja posta em cena sem ser para isto licenciada pelo juiz inspetor do teatro. Os infratores receberiam uma multa de 30\$000 rs e teriam 8 dias de cadeia. O segundo paragrafo do artigo determina que os atores que apresentarem atitudes “desonestas, obscenas e ofensivas da moral pública serão multados em 10\$000 rs a 20\$000 rs e terão de 4 a 8 dias de prisão. De acordo com o parágrafo 4º, as peças não poderiam ser declamadas ou recitadas sem a devida autorização do juiz inspetor, sob multa de 10\$000rs a 20\$000rs e 6 a 8 dias de cadeia. Também o público foi alvo de normatizações que regulavam o comportamento dentro dos teatros. Nesse sentido, o parágrafo 3º do mesmo documento dizia que ninguém dentro do teatro poderia dirigir em voz alta palavras ou gritos a quem quer que fosse, exceto aos atores as de *bravo capuct (sic)*, ou fora, e neste mesmo caso poderia o juiz impor silêncio se achasse que a tranquilidade tinha sido perturbada. Os infratores receberiam multa de 10\$000 rs e teriam de 2 à 6 dias de cadeia. Além do comportamento, ainda fica determinado que ninguém poderia estar na plateia ou na frente dos camarotes sem estar decentemente calçado e vestido de casaca, sobrecasaca ou farda, se a norma não fosse cumprida caberia a multa de 6\$000rs e 3 dias de cadeia, e os porteiros, por terem deixado entrar, incorreriam na metade da pena. Também ficava proibida a entrada de pessoas embriagadas. Tornava-se proibido arremear moedas, pedras, laranjas ou qualquer outra coisa para dentro ou fora do teatro, sob pena de 8 dias de cadeia. Outras normas ainda regulamentam a forma como o público deveria se apresentar dentro da sala de espetáculo, sentados descobertos, no entanto, se estivesse presente alguma pessoa da família imperial, continuariam descobertos, mas em pé, com a frente voltada para o camarote imperial. Ainda passava a ficar proibido a entrada na plateia com objetos como capote, bengala, arma; não era mais permitido ficar pessoas paradas nas portas, saídas e escadas, nem fumar em qualquer área do teatro. Outras práticas, comuns ao teatro de São Pedro, também passavam a ser proibidas como o atraso sem explicação das récitas e dos intervalos, assim como a modificação do repertório anunciado em cartaz e a compra e venda de bilhetes por preços maiores do que os anunciados. Os artigos finais declaram que se houver infração dos demais artigos “o oficial de polícia intimará com toda a civilidade ao infrator para que imediatamente o acompanhe à presença do juiz inspetor, dando-lhe voz de preso se recusar”⁵⁷⁹. Assinado pelo Secretário do Estado dos Negócios da Justiça, José Carneiro de Campos, em 23 de agosto de 1839.

Essas normas legalmente deveriam ser aplicadas ao teatro de São Pedro, mas acabaram se estendendo às outras salas de espetáculo, à medida que elas foram se estruturando. A necessidade de regimentar as atitudes referentes aos teatros, seja do público seja dos artistas, caracteriza a urgência em estabelecer comportamentos considerados “civilizados” e reforçar os parâmetros morais da sociedade. O teatro estava no caminho dos hábitos sociais valorizados e a mudança de perspectiva entre essa arte e a sociedade⁵⁸⁰, de maneira geral, também direcionaram as necessidades de gerir o comportamento do público fluminense.

Já habituados à intervenção do Estado nas práticas teatrais⁵⁸¹, o artistas franceses chegaram ao Rio de Janeiro no meio do processo de regulamentação teatral aberto pelo

⁵⁷⁹ *Idem, ibidem.*

⁵⁸⁰ Esse tema já foi trabalhado anteriormente. Ver também: SENNETT. R. *op. cit.*

⁵⁸¹ Ver: *les théâtres, lois, reglements, op.cit.*

documento de 1839, cuja comissão julgadora viria a constituir os membros do Conservatório Dramático Brasileiro⁵⁸², oficializado em 1843.

O Conservatório Dramático, aos olhos dos literatos que o idealizava, viria para suprir as lacunas deixadas pela criação da comissão de censura de 1839, pois esta era restrita ao teatro de São Pedro, mas “tornara-se premente seus trabalhos aos demais teatros da corte”⁵⁸³. Essa urgência em expandir o sistema censório aos outros teatros é coerente com o cenário que se impôs no Rio de Janeiro a partir da chegada da Companhia Francesa, em 1840. Quando as normas de 1839 foram promulgadas, o teatro de maior expressividade era o de São Pedro, já em 1840, com a instalação do teatro francês, há um desequilíbrio de forças proporcionado pela atuação do mesmo, que trouxe uma nova realidade para o Rio de Janeiro, no que concerne os espetáculos, pois começou a oferecer uma grande variedade de peças e de representações se contrapondo às poucas peças e espetáculos esparsos, comuns à Companhia do teatro de São Pedro. Além da acentuada diferença entre a forma de fazer teatro das companhias existentes na cidade, o repertório apresentado pelo teatro francês era outra fonte de inquietação, pois se tratava de vaudevilles e *opéras-comiques*, gêneros híbridos e que se mantiveram por muito tempo marginais na cultura francesa, mas que tinham alcançado lugar privilegiado durante o início do século XIX, sobretudo por terem se transformado em espaços de experimentação de estilos e de crítica social.

Os artigos orgânicos da associação que formava o Conservatório foram aprovados pela Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 24 de abril de 1843. Mas, o Diário do Rio de Janeiro só publicou um pequeno artigo informando aos leitores a decisão do imperador, em 2 de maio, dizendo que o Conservatório Dramático Brasileiro havia sido solenemente instalado em casa do Ilmo. Sr. Diogo Soares de Bivar, no dia 30 do mês de abril, achando-se presentes os Srs Sócios Instituídos⁵⁸⁴.

Os dois nomes que aparecem como responsáveis pelo Conservatório, no documento de criação da associação, são o de José Antônio da Silva Maia e o de Diogo Soares da Silva de Bivar. A introdução desse documento anuncia que o objetivo do Conservatório é “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira de modo que ela se torne a escola dos bons costumes e da língua”⁵⁸⁵. Mas, é no artigo 1º que suas intenções de valorização do nacional são claramente expostas:

(...) seu principal intuito – animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes assessorias – corrigir os vícios da scena brasileira – impor o seu juízo sobre as obras, quer de intervenção nacional quer estrangeira, que já tenham subido à scena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas – e, finalmente dirigir os trabalhos scênicos e chamá-lo aos grandes preceitos da

⁵⁸² Em uma publicação de 1960 sobre o teatro brasileiro, J. Galante de Sousa, afirmou que “salvo breves esboços históricos, quase mais nada foi dito sobre o Conservatório, estando sua história por ser escrita”. Ainda não se tem muitos estudos sistemáticos sobre o papel do Conservatório Dramático, seja na censura, seja nas artes em geral. Normalmente, ele é tomado apenas como parte de argumentos que envolvem determinado tema, como o trabalho de Sonia Salomão Khéde, *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, nele a autora destina a primeira parte ao Conservatório Dramático como órgão de censura, a segunda ela aborda a censura no século XX. Silvia Cristina Martins de Sousa também destina um capítulo de seu livro *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte* para tratar das questões referentes ao Conservatório e a censura

⁵⁸³ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-46, 5, 7, nº 0001.

⁵⁸⁴ Diário do Rio de Janeiro, 2 de maio de 1843.

⁵⁸⁵ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, L-II-34, 29, 039.

arte, por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de os entender⁵⁸⁶.

A busca pelo conhecimento e pelas práticas tidas como civilizadas foi um dos pontos que permitiram a excelente recepção que os fluminenses ofereceram ao grupo de cômicos franceses. No entanto, o início das atividades do Conservatório Dramático, pautadas no compromisso de incentivar a arte nacional e de defesa da moral, teve grande impacto na atuação da Companhia Francesa, dificultando a manutenção de seus espetáculos, visto os contratempos trazidos pela censura.

De acordo com os artigos orgânicos do Conservatório, seriam criadas tantas comissões de censura quanto fossem necessárias. Elas seriam compostas de três membros, os quais poderiam deliberar coletivamente, ou em separado, mas os pareceres seriam submetidos ainda ao conselho, vencendo o que obtivesse mais votação. As regras para o julgamento tinham por fundamento preestabelecido “a veneração à nossa santa religião; o respeito devido aos poderes políticos da nação e as autoridades constituídas; a guarda da moral e decência pública; a castidade da língua; e aquela parte que é relativa à ortoépica”⁵⁸⁷.

A guarda da moral e da decência, assim como a veneração à religião não se apresentava apenas na censura dos textos literários das peças, mas também no respeito pelos costumes. O fechamento dos teatros na Quaresma ou a representação de peças apropriadas para o período eram dois deles. A autorização para a representação de determinadas peças também passou a ficar sob a responsabilidade do Conservatório Dramático.

O período quaresmal que deveria ser respeitado compreendia desde o domingo de Ramos até a Páscoa. Em 1841, a Companhia Dramática Francesa, recém-chegada à corte, a qual não possuía um órgão regulamentador dos teatros, manteve durante todo o período da quaresma o mesmo repertório e a mesma frequência de representações que havia feito desde sua estreia.

O diretor da Companhia expõe claramente as questões trazidas pelo estranhamento cultural: “Ne connaissant pas les usages du pays, je me suis laissé surprendre par l’époque du carême. Cependant, j’ai eu partie paré le coup que me menaçait, en réunissant avec peine des ouvrages moraux et religieux qui seront successivement représentés pendant ces jours saints et sacrés”⁵⁸⁸. A solução imediata encontrada por Gervaise para manter o teatro aberto foi colocar em cena *La Jérusalem Délivrée*, no entanto, os custos dessa manobra ultrapassaram o orçamento da companhia, forçando a direção a transferir os valores para os espectadores, pondo em prática regras utilizadas pelo teatro de São Pedro.

Cette pièce sera représentée vers la fin du carême, si MM. Les habitués du Théâtre Français veulent bien adopter le mode du théâtre S. Pedro d’alcantara et prendre des billets pour 3 représentations, les frais nombreux et indispensables

⁵⁸⁶ *Idem, ibidem*.

⁵⁸⁷ *Idem, ibidem*. Esse texto foi assinado por Manoel de Araujo Porto Alegre. Não é a intenção desse trabalho analisar como os intelectuais que compunham o corpo de críticos do Conservatório Dramático Brasileiro se colocavam em relação às censuras das peças, por esse motivo que não há o interesse de ressaltar quem fazia parte dessa comissão de avaliadores. O importante para este trabalho é perceber como a censura, em seu julgamento final, atingiu o teatro francês, assim como a forma com que as decisões censórias chegam ao público por meio dos jornais. É a informação geral, a que chega aos leitores dos periódicos o foco desse trabalho e não as especificidades de questionamentos que envolvem posicionamentos heterogêneos por parte de autores que também atuavam como censores, ou vice-versa.

⁵⁸⁸ “Correspondências”. *Jornal do Comércio*. 05/03/1841.

ne pouvant être commencés et couverts que par le montant approximatif de cet abonnement de trois soirées.

(...) prévenir le respectable public de vouloir bien remarquer combien il est urgent que la souscription soit remplie immédiatement pour la confection des décors, accessoires et costumes.

... les décors et accessoires seront point conformément à l'ouvrage.⁵⁸⁹

Em 1842, como forma de fazer com que o teatro francês respeitasse os hábitos locais, o Imperador deliberou que a Companhia suspendesse durante a quaresma suas representações, por constatar que a mesma não possuía peças próprias para aquele tempo⁵⁹⁰. A medida foi comunicada à Companhia Francesa com a justificativa de que tendo ela colocado em cena, durante a quaresma do ano anterior, peças pouco apropriadas e considerando a carência de seu repertório de títulos adequados para o período, ficaria suspensa de realizar apresentações nos dias determinados⁵⁹¹.

Depois de 1843, a vigilância sobre os espetáculos durante a quaresma passa a caber ao Conservatório Dramático. Em 1844, os censores teatrais endurecem a medida referente à quaresma, impondo o fechamento de todos os teatros da corte desde a sexta-feira até o domingo da ressurreição, com a justificativa de que “impróprio parece que a atenção do público católico desta cidade, nos dias em que a igreja celebra os mais augustos mistérios da nossa santa religião seja distraída para assuntos de divertimentos incompatíveis com aquele respeito, acatamento e penitências”⁵⁹².

Os vaudevilles, parte importante do repertório da Companhia Dramática Francesa, não representaram um grande problema para os censores. Títulos como *La dot de Suzette*, licenciada em 16 de março de 1844, com um parecer entusiasmado pelo enredo,

Animado pelos sábios conselhos de um honrado velho restitui a infeliz esposa sem marido transportada de uma vertente e louca paixão, uma dessas imaginações práticas que amam o sublime. O nobre e só aí acha a sua felicidade tal é o ponto principal que deu lugar ao delicioso enredo desta peça que eu julgo digna de ser levada a cena⁵⁹³

Ou ainda, em 1845, *En attendant*, avaliado por Martins Penna, que diz ter lido o vaudeville e julgado nas circunstâncias de ser representado⁵⁹⁴; Em 1846, *Bocquet Père et fils*, licenciada por Luiz Antônio Burgain, que a julgou tão inofensiva quanto insignificante, portanto, “pode representar”⁵⁹⁵; *La Maitresse de langues*, que em 1846, foi considerada por André Pereira Lima, como nada tendo que pudesse contrariar a sua representação, exceto a palavra “roi de cornichons”, se a mesma fosse substituída, a peça poderia ser representada sem problemas⁵⁹⁶; em 1847, *Passé Minuit* foi novamente autorizada por Tomas do Nascimento Silva que a classificou

⁵⁸⁹ “Théâtre Français - Avis”. *Jornal do Comércio*. 06/03/1841.

⁵⁹⁰ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, “Registro de ofício expedido por Candido José Viana sobre a Companhia Dramática Francesa, I-8, 25, 104.

⁵⁹¹ *Idem, ibidem*.

⁵⁹² Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 25, 104, 20-03-1844.

⁵⁹³ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 1, 24.

⁵⁹⁴ *Idem*, I-8, 2, 62.

⁵⁹⁵ *Idem*, I-8, 4, 58.

⁵⁹⁶ *Idem*, I-8, 4, 65.

como um vaudeville francês que nada contém que ofende a moral e os bons costumes e ainda ressalta que já havia sido diversas vezes representado na corte pela antiga Companhia Dramática Francesa⁵⁹⁷.

Poucas peças tiveram parecer desfavorável à representação. Um exemplo é *La soeur de l'aveugle*, analisada em 1845, por André Perim Lima. Ele considerou que a moralidade da peça poderia estar em dúvida tanto mais pelo desfecho e pelo protagonista que sendo coroado ilude a irmã⁵⁹⁸; e *La reine de 16 ans*, que no mesmo ano foi considerada imprópria para ser representada na presença da Família Imperial⁵⁹⁹. Nenhuma das duas peças foi colocada em cena pela Companhia Dramática Francesa depois de receberem pareceres contrários as suas representações.

Os bons olhos com que os vaudevilles eram autorizados pela censura a subirem em cena acabavam por representar o posicionamento da crítica sobre esse gênero que passa a ser considerado o bom modelo de teatro, comparado com os gêneros dramáticos em voga.

Logo no início da década de 1840, o Folhetim travava grande batalha contra o que ele chama de “exagerações do romantismo”⁶⁰⁰. Em um texto dedicado ao drama de Victor Hugo denominado *Ruy-Braz (sic)*, indagava o porquê não há o autor de se conformar com as regras do bom gosto? Para que não empurrasse todas as extravagâncias que lhe viessem à cabeça “sem ao menos dar-se ao trabalho de imprimir-lhes alguma cor de verossimilhança?”⁶⁰¹ E ainda continua:

Para que nos quer obrigar a aceitar os mais estopendos paradoxos inçados das mais estrambóticas antitheses? Será por ventura ... que o homem de genio ande sempre á catá das idéas as mais extravagantes; endeossando os sentimentos os mais odiosos, fazendo da virtude vicio e procurando a marteladas provar as cousas mais impossiveis? Em *Hernani* demonstra a superioridade do salleador sobre o fidalgo; em *Marion Deforme* toma a defesa da mulher de má vida, etc; etc, e não contente de ter feito o panegy (sic) rico de todas as miserias humanas, propõe-se ainda ... resolver o mais extraordinario dos problemas, dando por amante á rainha de todas as hespanhas...⁶⁰²

A crítica ao enredo era direcionada exatamente pelos pontos propostos como fundamentais para a análise censória, que primava pela manutenção da moral, da religiosidade e também da linguagem, virtudes consideradas distorcidas no texto de Victor Hugo.

E na verdade quem ha ahi que possa ouvir, sem que lhe arrepiem as carnes as seguintes expressões

..... vous voulez que j'emigra

Dans cette Afrique, où l'homme est la souris du tigre!

..... madame, un homme est là,

Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile !

O homem que a Africa he o camundongo do tigre e essa minhoca enamorada de huma estrella, dão apenas huma ideia dos desmandos do autor, e do gosto derramado que preside à toda a sua produção. De resto, o publico fez-lhe justiça

⁵⁹⁷ *Idem*, I-8, 2, 4, 06.

⁵⁹⁸ *Idem*, I-8, 2, 56.

⁵⁹⁹ *Idem*, I-8, 2, 63.

⁶⁰⁰ “Folhetim: Theatro Francez – A Graça de Deos”. *Jornal do Comércio*. 04/0/1842.

⁶⁰¹ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza - Ruy Braz, drama em 5 actos e em versos, de Victor Hugo”. *Jornal do Comércio*. 08/01/1842.

⁶⁰² *Idem*, *ibidem*.

pela glacial frieza com que a recebeu, menos em huma ou outra scena, na qual applaudio antes o talento do actor do que os versos do autor, se he ... se pode dar o nome de versos á extraordinaria poesia do utra romantismo. Confessamos ingenuamente que hum sentimento de desprezo se apodera de nos todas as vezes que ouvimos as comparações burlescas, as estupidas antitheses de Victor Hugo, Edgardo Quinet; Alfred de Muset, e outros corypheos da escola ... moderna desprezo, dizemos nós, porque estamos convencidos de que estes autores tem consciencia de que insultão o bom senso com a sua barbara linguagem, e que se assim atirão á cara da gente com tantos despropositos, he para terem o maligno prazer de zombar daquelles que tem a simplicidade de applaudir tão inconcebiveis desmandamentos Sr, para ser litterario o poeta, basta ter a coragem de inventar as scenas as mais absurdas, se basta ter a audacia de forjar as expressões as mais caoticas, merece, sem duvida, tão glorioso nome aquelle que, querendo, há dias, demonstrar a baixeza de não sabermos quem, é não achando expressão adequada.⁶⁰³

Os vaudevilles eram a alternativa perfeita para os críticos em substituição às peças românticas no teatro francês, “fuja a companhia, quanto se possa, do ultrarromantismo; não nos fira os ouvidos, com estilos tão burlesco, com composições tão absurdas”, aconselhava o crítico. Alguns dias após a publicação da ácida crítica contra o drama de Victor Hugo, o Folhetim do Jornal do Comércio tece seus comentários sobre o vaudeville *La Grâce de Dieu*, também classificado como *drame mêlé de chant*, de M, Adolphe d’Ernnerly e Gustave Lemoine. A comparação entre o estilo da peça e o romantismo é direta:

A Graça de Deos nada tem das exagerações do romantismo. Agrada por simples e natural, commove pela verdade dos sentimentos que exprime, e arranca lagrimas sem appellar para o triumpho das paixões, mas da natureza humana. O autor desse drama não quiz, como os dramturgos romanticos, pedir aos lupanares seus vícios depravados, para enfeita-los com as graças do talento, e ornar a esses reis de taverna, nascidos na lama e na corrupção, com a purpura brilhante de thalia. Nada se encontra nelle de *byronico*, *hoffimanico*, ou traduzido em vulgar, de exagerado e repulsivo....

Estes que, na phrase de Rousseau, vão chorar no theatro, porque não tem lagrimas que derramar em casa⁶⁰⁴.

Pelas mesmas características a obra de Scribe era valorizada. “Quem conhece as composições leves de Scribe, seus vaudevilles, quase sempre espirituosos, frescos e engraçados”, publicava o Minerva Brasiliense, em 1843.

De certa forma, foi a atuação da Companhia Dramática Francesa e suas escolhas feitas por um repertório atual que evidenciou a necessidade de expandir as regras que eram aplicadas no teatro de São Pedro também para o teatro francês. Um ano antes da oficialização do Conservatório Dramático, uma nota foi publicada no Jornal do Comércio, na coluna Correspondências, abordando, de maneira satírica, o comportamento de alguns espectadores do teatro francês que se ocupavam de anotar os avanços contra as normas de boa conduta do teatro, aplicadas na sala de São Pedro. Começa a narrativa contextualizando os fatos:

⁶⁰³ *Idem, ibidem.*

⁶⁰⁴ “Folhetim: Theatro Francez – A Graça de Deos”. *Jornal do Comércio*. 04/08/1842.

Assim fiz na noite de 9 corrente, e por uma notazinha de 1\$000 rs assisti, senão com tanta satisfação de vaidade como outros, ao menos com tanto deleite, á excellente representação a beneficio do Sr Guênée. Diante de mim achava-se um sujeito gordinho e feio, que não conheço, ainda que, segundo dizem, seja *bem conhecido*, e que passa, parece-me que com razão, por ser de letras gordas. Ao pé d'elle estava um senhor já de meia idade, baixo, gordo, também, mas com uma physionomia franca e risonha que me mereceu logo as sympathias, e que com toda a certeza tinha pago *com o seu dinheiro* o direito de divertir-se... coitado!⁶⁰⁵

O sujeito feio e gordinho, como o autor o descreve, acha-se no direito de fazer considerações a respeito do que era apresentado. De início, criticou o aparecimento de dois seminaristas em cena, na peça *Changement d'uniforme*. “Que escândalo! Que indignidade! Que imoralidade! Atrever-se a apresentar em cena o traje eclesiástico! Isto é para desacreditar a nossa Santa Religião!” Depois de muitas outras considerações no decorrer da peça, ao sair o “moralista”, como julgou o autor da nota, ainda comentou: “que profunda imoralidade em todas estas peças!... Ah! Se eu fosse *régisseur* policial!...”⁶⁰⁶. Este texto era uma crítica direta à maneira utilizada pelos jornais literários para julgar os espetáculos, os quais se pautavam nos conceitos e ideais da censura já estabelecida, mas ainda não institucionalizada.

Um dos problemas centrais da crítica teatral era a inversão de valores, “os autores querem fazer do marido ofendido seu protagonista, querem fazê-lo respeitável, venerado, amado; obstathe, porém, a fatalidade do adultério. As paixões que excitam a virtuosíssima mulher, o virtuosíssimo lorde, fazem o parecer bárbaro e digno de sua sorte.”⁶⁰⁷ Enquanto os vaudevilles eram vistos como exemplo de bom teatro, principalmente os de Scribe, o repertório da Companhia Lírica Francesa não agradou tanto a censura. De início, o problema foi a falta de conhecimento da Companhia das leis e normas que regiam o teatro no Rio de Janeiro. Uma correspondência entre o chefe da polícia da corte e o presidente do conservatório, Diogo de Bivar, trata do desfecho da confusão provocada pela Companhia Lírica Francesa por não ter entregado previamente ao Conservatório Dramático as peças que pretendia colocar em cena, para que essas fossem licenciadas. A primeira apresentação anunciada para 23 de setembro de 1846, contava com a representação de *Les Prés-aux-Clers, opéra-comique* em 3 atos, de Hérold. No entanto, a mesma peça aparece citada no documento referido acima, em que o Chefe de Polícia alegava ter fechado o teatro, pois seus diretores não haviam feito o devido pedido de licença para que ele funcionasse. “Também eu li no jornal o anúncio para *Les prés-aux-Clercs*, frasear como estes senhores sabem perfeitamente que lá no seu país não podem abrir um teatro sem licença como cá os seus processadores sabeis que não podem ... sem a necessária licença do Conservatório”⁶⁰⁸. Em seguida ao desentendimento, as outras obras do repertório foram submetidas à análise censória. Em 27 de setembro de 1846, foi licenciada por Carlos Monteiro a peça *La Dame Blanche, opéra-comique* em 3 atos, de Scribe e Boieldieu, com o parecer dizendo que “nada tem que opõe a sua representação”⁶⁰⁹, no dia seguinte a Companhia Lírica Francesa já anunciava a sua representação para o dia 29 do mesmo mês.

⁶⁰⁵ “Correspondências”. *Jornal do Comércio*. 14/11/1842.

⁶⁰⁶ *Idem, Ibidem*.

⁶⁰⁷ “Folhetim: A Companhia Dramática Franceza – A mãe e a Filha”. *Jornal do Comércio*. 19/11/1843.

⁶⁰⁸ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 25, 0063.

⁶⁰⁹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 4, 52.

Outras duas peças tiveram pareceres favorável expedido por Carlos Monteiro, ainda no dia 27 de setembro: *L'Ambassatrice, opéra comique* em 3 atos, de Scribe e Auber, autorizada a ser levada à cena por “não conter doutrina oposta à religião e moral”⁶¹⁰; e *Le Chalet, opéra-comique* em um ato, de Scribe e Adam, cujo parecer dizia que já havia sido “licenciada com o título de *Betty* e cantada em italiano no teatro de São Pedro de Alcântara”⁶¹¹. Afirma o censor que a ópera “nada tem que ofenda a religião e os bons costumes e pode ser levada a cena cumprindo, porém, unicamente em respeito nas vias do país, que nos lugares marcados ... guardo a primeira licença nas demonstrações de afeto entre as pessoas de diferentes sexos”⁶¹². Alguns meses após, no dia 28 de janeiro de 1846, José Rufino reforça a necessidade da supressão dos abraços existentes em três páginas do texto dessa ópera.

Le Domino Noir, opéra-comique em 3 atos, também de Scribe e Auber, não foi visto como tão conveniente aos interesses dos críticos do Conservatório brasileiro. José Dias Lima, a quem coube avaliar a obra, afirma ter lido com cautela, pois receava que o texto “com facilidade podia ter traços sutis da imoralidade por ele inoculado na mocidade, menos experiente talvez como a nossa a partir de um enredo bem tecido fascinando enfim seu bom senso”⁶¹³. Por isso, deliberou que a peça não poderia ser representada na presença do Imperador sem as devidas supressões em algumas falas da personagem Jacinta e em trechos considerados libidinosos, como entre os convivas de Juliana, “indigna de ser representada”. Várias supressões do texto ainda são sugeridas, alegando que tais alterações “não ofenderia a beleza do drama e o tornarão digno de ser representado na presença augusta do Imperador de um povo (...) que aspira ter bons costumes”⁶¹⁴.

A preocupação com a adequação do texto era severa a ponto de impor supressões em um texto de língua estrangeira, enquadrando aos parâmetros morais do Conservatório e, conseqüentemente, da elite intelectual fluminense, tanto os franceses residentes no Rio de Janeiro, quanto os poucos letrados brasileiros ou de outras nacionalidades que dominavam a língua francesa. Nesse caso, foram considerados indecorosos os termos escolhidos por Scribe para compor o texto e não o enredo em si, que descreve o ato de uma jovem que se fantasia com um dominó, ou seja, uma túnica negra com capuz, para poder participar de um baile sem que fosse notada.

Já *Les diamants de la Couronne* em tudo incomodou a moral dos censores brasileiros. A Companhia Lírica não foi a primeira a tentar colocar em cena este *opéra-comique* de Scribe e Auber, representado pela primeira vez em março de 1841, no teatro do Opéra-Comique, em Paris.

Em 1844, o Conservatório Dramático Brasileiro registrou um pedido de licença para representação de *Les diamants de la Couronne*. Na ocasião, o diretor do teatro francês já considerava que o enredo poderia apresentar problemas que levaria à sua proibição. O texto original de Scribe narra a história de uma Rainha de Portugal, que face à delicada situação financeira em que encontrava o reino, decide vender as joias da coroa e substituí-las por réplicas falsificadas. Quando submetida ao exame censório, em 1844, Portugal foi substituído pela Suécia, para que não fosse visto como uma ofensa à coroa brasileira tratar-se de uma rainha portuguesa falsaria. A manobra não deu certo e a peça foi proibida.

⁶¹⁰ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 4, 53.

⁶¹¹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 4, 54.

⁶¹² *Idem, ibidem*.

⁶¹³ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 6

⁶¹⁴ *Idem, Ibidem*.

O parecer de 10 de janeiro de 1844, assinado por José Pereira Lopes Cordal, afirma que não há na peça em questão expressões contrárias à religião, nem à política do Estado, a não ser quando na segunda parte, com a recompensa da rainha ao chefe dos falsos Moedeiros. Para Cordal, o ato da rainha representava um comportamento inverossímil, incompatível com a defesa da veracidade histórica propagada pelo Conservatório. Tal colocação é tomada como mais um dos desvios do “romantismo” que não se preocuparia com a coerência das informações e da transposição dos termos para o local onde se passa a trama, por isso, conclui que “contraria a dignidade do Conservatório”⁶¹⁵.

Os argumentos de Francisco de Paulo de Azevedo, que na ocasião coloca-se contrário à representação da peça, apontam também para os exageros que ele acreditava ser propriamente romântico, assim ele argumenta que:

Ainda quando o enredo total da peça se fundasse em um fato histórico, eu não o consideraria bastante para que se representasse uma peça que representa não pouca imoralidade, pelo fato de vermos uma soberana, que se mete em farsas, à frente de uma quadrilha de ladrões, e convertida em protetora deles, embora se alegue a fim de utilidade por que ela empregou meios tão ignóbeis. Estes são sem dúvida reprovados por quem presa as prerrogativas da coroa, e visto mais por um tribunal de censura, sobre que pesa uma imediata responsabilidade moral a respeito de tais publicações.⁶¹⁶

Esses pareceres emitidos na ocasião do pedido de representação da peça pela Companhia Dramática, feito em 1844, foram anexados ao novo pedido de avaliação feito pela Companhia Lírica, em 27 de setembro de 1846. Novamente a peça de Scribe e Auber causou grande alvoroço entre os censores brasileiros.

O primeiro a negar a licença foi Diogo Bivar. Para explicar sua decisão ele inicia o documento com a narrativa da peça, contando a disparatada colocação de uma figura Augusta portuguesa como parceira de falsários, concluindo em seguida que “se o autor do drama estudasse a história e geografia de Portugal em vez de fazer composições tão absurdas, empregava melhor o seu tempo”⁶¹⁷. Para ele, as escolhas de Scribe ao escrever o texto são fruto do momento no qual se encontrava a literatura francesa, “versada pela maior parte em desconceituar os reis, o fim não é duvidoso, para consegui-lo desfigura os fatos mais conhecidos, inventa as calúnias mais atrozes (...) tudo lhe serve tanto que a palavra rei seja sujada de imoralidades e vício”⁶¹⁸.

Nos argumentos de Bivar as obras de Scribe passam de inocentes e delicadas para contrárias à verdade histórica e difamadoras das figuras reais. No entanto, Scribe apenas está inserido em um contexto mais amplo, o da crítica à literatura romântica francesa, então renegada pelos intelectuais brasileiros. Ele resume a repulsa por essa literatura francesa com a frase: “A literatura francesa é o gênio da destruição”⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 3.

⁶¹⁶ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

⁶¹⁷ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 4, 55. Documento 1.

⁶¹⁸ *Idem, ibidem.*

⁶¹⁹ *Idem, ibidem.*

No mesmo documento, Tomas do Nascimento Silva tenta explicar o porquê da sua posição contrária à representação da ópera. A defesa da honra da família real era o foco de seu argumento. Contra a peça francesa, a defesa dos portugueses era evidente, mesmo sendo eles os ex-colonizadores, de quem os literatos brasileiros tentavam desvencilhar a identidade da nova nação.

A Sra D. Maria I (...) nós todos a conhecemos que aqui vive ela no meio de nós (...)

D. Maria I é Bisavó do Sr. D. Pedro II e entendo que seria indigno e infame representar um teatro no Brasil, muito mais nesta capital (...)

Se a scena fosse figurada em algum dos pequenos estados (...) com nomes que não fizessem a mais pequena allusão podia admitir-se⁶²⁰.

Entendidas as possibilidades oferecidas pelo censor, o diretor da Companhia Francesa submete outra vez a peça à análise, em dezembro de 1846. No documento em anexo ao pedido, ele descreve as modificações: “La scène se passe en Danemark, en 1387, à la fin du règne de Waldemar III et de sa fille Marguerite. Les deux premiers actes ... environs de Lunden, et la troisième à Copenhague⁶²¹”.

Com as mudanças sugeridas por Levasseur, diretor da Companhia, Camilo José do Rosário emite o requerimento de liberação da peça “com a total mudança da situação de cena e nomes de personagens, ficando assim transportada a situação para uma época remota e no reinado de uma família que não tem relação alguma com a atual casa reinante de Dinamarca”⁶²². Além das localidades e dos nomes das personagens, o empresário João Caetano ainda se compromete a modificar o vestuário, transformando-o em totalmente diferente do original francês, permanecendo na Idade Média, “e todas as atenções que se pode apontar à Portugal, como ofensivas à Família Real, ficam descartadas com estas alterações em todo o drama”⁶²³.

Sendo a peça entendida como representação do real pela valorização da verossimilhança, como forma de alcançar a ilusão, o figurino do espetáculo ocupa um dos papéis centrais no processo de criação da obra. Os croquis com os figurinos da estreia da ópera em Paris traz um vestuário com roupas que pouco enfatizavam elementos que evidenciavam costumes portugueses. No entanto, eram roupas que se enquadravam nos hábitos condizentes ao período. A confirmação de João Caetano de que o figurino seria todo com características da Idade Média segue a proposta de transposição temporal da trama, para a data de 1387, e o afastamento da mesma, pelo menos em tese, de qualquer semelhança que remetesse ao reino português.

Em dezembro de 1846, José Pinto Lopez ainda faz um adendo sobre sua posição à favor da representação da ópera. Segundo ele, além das modificações, não vê grandes problemas, pois o texto não é escrito em português e não será recitado, caso em que teria algumas observações a fazer, como é em francês e cantada poderia passar⁶²⁴.

Assim, em 31 do mesmo mês, Diogo Bivar, presidente do Conservatório, assina o ato de autorização da peça, com a conclusão de que “mudaram-se os nomes das personagens, mudarão o

⁶²⁰ *Idem, ibidem.*

⁶²¹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 73.

⁶²² *Idem, ibidem.*

⁶²³ *Idem, ibidem.*

⁶²⁴ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 4.

lugar da ação e todo o que pudesse ter relação com as atuais casas reinantes do Brasil e Portugal, e mesmo com o reino de Portugal em seu passado”⁶²⁵.

Autorizada, a estreia da peça no teatro de São Francisco começou a ser anunciada nos jornais, em 1º de janeiro de 1847, ao mesmo tempo em que o teatro de São Pedro de Alcântara representava, pela Companhia Italiana, *La fille du Régiment*, de Donizetti. Seis anos separaram a estreia dessa obra de Auber e Scribe no teatro Favart, em Paris, de sua primeira representação no Rio de Janeiro.

A discussão dos censores que acompanharam a liberação da obra não passou despercebida pelo público e crítica e se tornou um ingrediente fundamental para o sucesso que alcançou.

Dez dias antes da primeira representação de *Les diamants de la Couronne*, em 14 de janeiro, o Folhetim do Jornal do Comércio destinou grande parte de seu texto ao espetáculo. De maneira bastante sarcástica, o texto anunciava que a ação da ópera era “de arrepiar os cabelos e altamente imoral”⁶²⁶, e que por essa razão, havia sido proibida pelo Conservatório. O crítico continuou dizendo que “a sentença estava lavrada e não havia remédio senão conformarmo-nos com ela; mas um sujeito desses que acham remédio a tudo se lembrou de mudar o nome das personagens e do lugar da ação”. A solução elaborada pela Companhia Francesa e seu empresário João Caetano foi muito bem vista pelo autor do Folhetim, no caso Martins Pena, também um dos censores do Conservatório Dramático Brasileiro.

Segundo Antônio Candido, em seus estudos sobre a crítica teatral, a valorização do contexto no qual a obra está inserida funciona como “agente da estrutura” da crítica teatral dos Folhetins, sendo a “procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra”⁶²⁷. No caso das considerações sobre a ópera *Les diamants de la couronne*, as colocações sobre a postura do Conservatório vai além da simples função de “agente de estrutura” para explicar a obra e o desempenho dos atores, enfatiza também o desencontro de opiniões e ponto de vista sobre a literatura e sua função, característico do período de mudanças de paradigmas, no que diz respeito às artes, em que se encontrava o Rio de Janeiro na década de 1840.

A medida tomada pela Companhia Francesa foi valorizada pela crítica taxando o comportamento do Conservatório Dramático como “inquisitorial”⁶²⁸. De fato, aos olhos da crítica, a modificação da ação da peça, por parte da Companhia Francesa, deixando de situar o enredo em Portugal, transferindo-o para o Reino da Dinamarca “deixa claro e evidente que a imoralidade da ópera assim desapareceria, e o Conservatório Brasileiro, que é o juiz da matéria, decidiu magistralmente que qualquer rainha podia vender os seus brilhantes, menos a de Portugal. Mas seja como for, veio a licença que é o que importa, e os “*Diamants de la Couronne*” subiram à cena; a “*Ambassatrice*” teve por fim uma digna rival, e Mlle Duval mais um triunfo”⁶²⁹.

O ponto mais burlesco do espetáculo entre a censura do Conservatório Dramático e a obra de Auber e Scribe foi ressaltado pela crítica intitulada “Theatro de S. Francisco: Os Diamantes da Coroa”, publicada dia 17 de janeiro de 1847. Esse texto, que começa como uma fábula, é uma espécie de denúncia da contradição em que vivia a política brasileira, dizendo que “era um dia e na capital de um vasto Império, liberal e ilustrado, que de há muitos anos goza a vantagem do

⁶²⁵ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, I-8, 5, 48. Documento 5.

⁶²⁶ “Companhia lyrica francesa : Les diamants de la couronne”, *Jornal do Commercio*, 14/01/1847, p. 02.

⁶²⁷ CANDIDO, “A. Crítica e Sociologia”. In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo : R. A. Queiroz, Publifolha, 2000, p. 7.

⁶²⁸ “Companhia lyrica francesa: Les diamants de la couronne”, *Jornal do Commercio*, 14/01/1847, p. 02.

⁶²⁹ *Idem, ibidem*.

regime representativo de liberdade (...) o governo cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais (...) querem alguns que o governo não podia fazer isso (...) a prova de que podia é que o fez”⁶³⁰.

De certa forma, a intriga desencadeada pela peça *Les diamants de la Couronne* assinalou a contradição entre a imagem liberal divulgada pelo governo e as práticas repressivas recobertas dos discursos que incentivavam a organização teatral no Brasil e a posterior criação de um teatro nacional.

Todos os outros argumentos à favor da ópera de Auber e Scribe foram recusados, menos a estratégia de modificar o lugar da ação e os nomes das personagens, a mesma que dois anos antes não obteve êxito. Como efeito contrário, a recusa do pedido de liberação da peça feito pela Companhia Francesa ao Conservatório, mais o posicionamento da crítica que tendia à favor do teatro francês, fez com que crescesse a indignação do público e os assíduos frequentadores da plateia da Companhia Lírica começavam a maldizer a “absurda severidade que os privavam de uma das melhores do repertório francês”⁶³¹. Por outro lado, mesmo com as estruturas da censura, depois da mudança de Portugal por Dinamarca dentro do texto, o Folhetim do Jornal do Comércio conclui com essas modificações “que espantoso milagre se operou, a ópera não é mais antimonarquista!”⁶³²

3.5 PODERES E RESISTÊNCIA, O DESFECHO SILENCIOSO DO TEATRO FRANCÊS

O IMPERADOR VAI AO TEATRO E O CRÍTICO TAMBÉM

Em 1842, na ocasião da reabertura da sala do São Januário, depois da reforma realizada pela Companhia Francesa, o Folhetim lança o seguinte apelo:

Como estão mudados os tempos! Outr’ora não valia a companhia o que hoje vale de certo; e entretanto retumbara a sala a cada momento com risadas homéricas, com applausos enthussasticos! Hoje nada, absolutamente nada; o silencio da morte! E o que mais lastima deve é que grande numero de espectadores da platea verem-se ido ao escriptorio alguns momentos antes da representação para comprar bilhetes, e que se retirassem sem elles somente porque se vendião para tres recitas! E porque! Por espirito de economia? Não, por mera opposição! (...) nestes dois mezes gastou a direcção 5 a 6 contos de réis com ordenados de artistas, aluguel de sala, sem que houvesse huma só recita, negar-se, por simples espirito de opposição uma despeza de 3\$ em 15 dias, para assistir a tres espectaculos muito bem escolhidos e novos á prova do espirito mesquinho é acanhamento de alma e coração, é tratamento que a companhia franceza não deva esperar dos seus patricios”⁶³³.

Ignorando os interesses secundários do autor quanto ao teatro francês, esse relato apresenta as dificuldades que já vinham sendo anunciadas pelo próprio diretor da Companhia e sentidas pelas declarações publicadas nos periódicos da corte.

⁶³⁰ “Theatro de S Francisco: Os diamantes da coroa”. In *Jornal do Commercio*, 17/01/1847, p. 01.

⁶³¹ “Companhia lyrica francesa: Les diamants de la couronne”, *Jornal do Commercio*, 14/01/1847, p. 02

⁶³² Idem, Ibidem.

⁶³³ “Theatro Francês – Abertura: Restauração da sala”, *Jornal do Commercio*, 09/04/1842.

Era um teatro francês, aos moldes daqueles em atividade em Paris, com espetáculos regulares, repertório farto e repleto de novidades, com obras de gênero francês de autores consagrados. Possuía um bom grupo de artistas, cuja maioria tinha experiência nos palcos europeus e outros conhecimentos técnicos adquiridos pelos estudos realizados no Conservatório de Paris. No entanto, em dois anos, o contato com a cultura e as práticas do universo público que era considerado pelos literatos do período como “civilizado”, não mantiveram a concorrência de espectadores necessária para satisfazer os anseios do Folhetim, que acreditava estar sempre vazia a sala do dito teatro. Mas, a comparação era feita tendo como base o entusiasmo da estreia, acompanhado por frases como a publicada no dia 28 de agosto de 1840, logo após sua primeira apresentação, que dizia “a Companhia Dramática Francesa continua a sua brilhante carreira. Não pode a sala de S. Januário conter o numeroso concurso que vai pressuroso tomar parte em tão agradável divertimento. Embora subidos os preços dos camarotes”⁶³⁴. O que pouco interessava, ou era ignorado pelos Folhetins, eram os bastidores do novo teatro, restrito às colunas de Correspondências.

A ida dos artistas franceses para o Rio de Janeiro foi possível a partir dos acordos firmados entre Ernest Gervaise e Ferdinand Marchal⁶³⁵. Ambos assinaram um contrato de abertura de sociedade em que Ernest Gervaise manteria-se como Diretor Geral e F. Marchal como seu agente. Mas, esta relação desestabilizou-se logo no primeiro mês da presença da Companhia em palcos fluminenses, sendo a sociedade rescindida ainda em 1840. Enquanto as questões internas da Companhia Dramática praticamente a desintegrava, as considerações dos Folhetins apenas mencionavam o bom acolhimento do público e o sucesso dos espetáculos do teatro francês, “a Companhia Francesa é digna dos aplausos e da proteção com que o público a tem acolhido. Para quem entende francês é sem dúvida um dos mais agradáveis divertimentos da corte. Desejamos-lhe sinceramente uma longa série de prosperidades”⁶³⁶.

Em maio de 1841, impulsionados pela crise deflagrada um ano antes, outros problemas desestruturaram a Companhia Francesa. Alguns atores se recusaram a continuar os trabalhos cênicos depois de desentendimentos com o diretor, provocando uma dissidência dentro da Companhia. O caso foi resolvido depois que o Juiz de paz, inspetor do teatro, mandou intimar os rebeldes sob pena de prisão, e estes, obedecendo à determinação, não compareceram aos ensaios da véspera. O Folhetim, narrando o momento em que Gervaise se dirigiu ao público, descreve as palavras anunciadas pelo “vivamente comovido” diretor:

Senhores. Eh com o maior sentimento que eu me vejo na dolorosa necessidade de informar-vos que alguns actores, esquecendo ao mesmo tempo o profundo acattamento devido à presença de uma augusta personagem, o respeito que devem ao público e à santidade das obrigações que comigo tinha, contrahído, se colligirão para faltar a todos esses deveres, não comparecendo hoje no theatro para tomar parte na representação annunciada⁶³⁷.

⁶³⁴ “Folhetim: Theatro de São Januário: Companhia Francesa”, *Jornal do Commercio*, 28/08/1840.

⁶³⁵ Essa relação aparece na troca de correspondências publicadas no *Jornal do Commercio* entre 24/09/1840 à 22/10/1840.

⁶³⁶ “Folhetim: Theatro de São Januário”, *Jornal do Commercio*, 11/11/1840.

⁶³⁷ “Folhetim: Theatro de São Januário”, *Jornal do Commercio*, 25/05/1840.

O crítico é enfático na pergunta sobre a responsabilidade dos atores quanto a seus contratos de trabalho, mais a postura dos responsáveis de gerir as questões teatrais, como o Juiz de Paz, os atores “que decidam se o público não tem direito de esperar alguma garantia, e se, vingando semelhante precedente, é possível haver teatro no Brasil”. Tal questionamento expressa a preocupação dos literatos em estruturar as salas de espetáculos da corte, regulamentando o trabalho dos atores e a liberdade dos próprios teatros. “Não podemos, porém, levantar a voz contra a falta de respeito dos atores dissidentes, não somente para o público (...) mas também para com as augustas pessoas da Imperial Família, que tem mostrado decidido interesse pelo teatro francês”⁶³⁸.

A posição do público, de maneira geral, é representada pelas publicações posteriores, principalmente na coluna Correspondências do *Jornal do Comércio*, que classificam Gervaise como digno de todo o elogio, “a dedicação, a energia, a coragem, com que há perto de um ano e meio luta contra todos os obstáculos que lhe impedem a marcha, são na verdade espantosas.”⁶³⁹

Uma das estratégias de Gervaise para manter sua Companhia foi pedir a concessão de loterias, as quais foram concedidas em maio de 1841. No documento de anúncio da autorização de duas loterias por ano, por um período de dois anos, o secretário da Câmara descreve as justificativas dadas por Gervaise no ato do pedido da concessão das loterias. Diz que ele foi “induzido por promessas falsas, enganado pelas informações que lhe foram fornecidas, conseguiu contratar em França a dita companhia. As promessas falharam, as informações foram mentirosas, mas já não é tempo de recuar e suplicante confrontou que vós, Augustos e Digníssimos Srs representantes da nação tendes sido sempre protetores esclarecidos das letras e das belas artes, adorno da civilização se apresentou respeitosamente ante vós para reclamar vosso auxílio a uma empresa que sem dúvida realça a ilustração brasileira e especialmente a da corte do Império”⁶⁴⁰.

Apesar do Imperador não se comprometer financeiramente com a trupe de Gervaise, como escreve em 1842, quando lhe é oferecida uma subscrição com o fim de sustentar a Companhia Dramática Francesa, sua resposta é que bastava dar-lhes 100\$ por mês e que não estava disposto a gastar um pouco mais de mil réis com esta subscrição, “os quais posso empregar em outra coisa mais útil”. No entanto, ele termina a carta dizendo que responderia ao diretor do “Teatro Francês do Brasil”⁶⁴¹, da mesma forma que ele se refere, em outros documentos, ao grupo de artistas dirigidos por Gervaise, que representam peças “boas e novas”⁶⁴². Esta apropriação da Companhia Dramática Francesa por parte de D. Pedro II aparece também em sua frequência nas representações da sala de São Januário, quando quem subia em palco eram os cômicos franceses.

O teatro de São Januário não se localizava nas mais nobres zonas do Rio de Janeiro e nem tinha uma sala das mais adequadas, entretanto, desde a estreia o teatro francês contou com a presença da Família Imperial, e sua presença era constantemente narrada nos periódicos da corte ou anunciadas nas chamadas dos espetáculos - “S. M. Imperial, que, com sua augusta família, dignou-se honrar essa primeira representação, muito contribuiu para atrair-lhe numeroso

⁶³⁸ “Folhetim: Theatro de São Januário”, *Jornal do Commercio*, 25/05/1840.

⁶³⁹ “Correspondências: Theatro Francez”, *Jornal do Commercio*, 30/12/1841.

⁶⁴⁰ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, C-820, 2.

⁶⁴¹ Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, 64,02,001 nº 057, documento 2.

⁶⁴² Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, Papeis avulsos do Conservatório Dramático Brasileiro, 64,02,001 nº 057, documento 1.

concurso de espectadores, que de certo não tiveram que lastimar o haver perdido seu tempo, pois desfrutaram um divertimento completo”⁶⁴³.

Os Folhetins acompanham o Imperador e suas reações em todos os espetáculos do “Teatro Francês do Brasil”, como se refere o monarca. Assim, momentos como o da representação de *Napoléon a Shoennbrun et a Sainte-Hélène* são reforçados com frases como “S.M.I, que assistia à representação, deu mostras de grande satisfação”⁶⁴⁴. Para o crítico teatral, depois de um ano da chegada dos artistas franceses, era a imperial família que figurava frente do público fiel, que assistiam aos espetáculos da Companhia Dramática.⁶⁴⁵

A presença da família imperial acabou funcionando como informação de propaganda para o teatro francês, que anunciava, como forma de promoção do espetáculo, os dias em que ela estaria presente. A primeira vez que a frase “M. L’Empereur daignera honorer cette representation de sa présence” aparece em uma nota do espetáculo, foi dia 23 de outubro de 1840, mas a acompanhou por todo o período em que a Companhia Dramática existiu, com menor frequência durante os últimos tempos de sua atuação. Com a abertura dos espetáculos da Companhia Lírica, o nome do Imperador volta a parecer nos anúncios dos espetáculos, de forma frequente até o seu encerramento⁶⁴⁶.

Além dos dias em que a presença do Imperador era anunciada, por várias vezes ele aparecia sem aviso prévio, sendo o fato narrado pela crítica dos Folhetins nos dias seguintes.

Era o *début* de Mme Armant, e apparecia pela segunda vez Mr Armant já precedentemente applaudido; esta circumstancia, despertando a curiosidade, levou ao theatro multidão insolita de espectadores: camarotes, platéa, tudo estava occupado. Para dar mais hum subido motivo ao contentamento geral, S. M. I. e suas augustas irmãs apparecerão inesperadamente na tribuna imperial, e com sua presença ... novos dias de prosperidade á hum estabelecimento tão util ao publico de huma grande cidade, quão desgraçadamente falta de animadora protecção. A presença de S. M. foi saudada com hum grito unanime – viva o imperador! – grito que se resumia todo o enthusiasmo dos inumeros espectadores, todo o amor que elles tritirão ao soberano, todas as esperanças que a honra por elle feita ao theatro francez fazia conhecer aos amantes da bella e rica litteratura dramatica franceza⁶⁴⁷.

A ênfase nas questões como o amor dos súditos pelo Imperador e a esperança trazida pelo teatro francês por ser um “estabelecimento tão útil ao público de uma grande cidade”, representam bem a posição tomada pela crítica teatral nos primeiros anos da década de 1840, de valorização do teatro francês enquanto exemplo de práticas europeias em falta no Brasil. Por volta de 1843, ano de fundação do Conservatório Dramático, esse discurso é pouco a pouco substituído pelo de apoio ao desenvolvimento de um teatro nacional. A postura pró-teatro nacional não invalida a valorização do teatro francês como descrito acima, só diminui seu espaço. No entanto, a postura de valorização do teatro francês não tem o mesmo significado da exaltação da cultura e hábitos franceses que só começou a se desenhar na segunda metade do século, a

⁶⁴³ “Folhetim: Theatro de São Januário – A Companhia Franceza”, *Jornal do Commercio*, 21/08/1840.

⁶⁴⁴ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza”, *Jornal do Commercio*, 10/12/1840.

⁶⁴⁵ “Folhetim: Companhia Dramatica Franceza”, *Jornal do Commercio*, 09/01/1841.

⁶⁴⁶ Ver: Relação dos vaudevilles e *opéra-comiques* representados no Rio de Janeiro (1832 e 1848), Anexo 1.

⁶⁴⁷ “Folhetim: Companhia Dramatica Franceza”, *Jornal do Commercio*, 06/10/1841.

“parisina”, definida por Brito Broca⁶⁴⁸. Na década de chegada da Companhia Francesa, a presença de um teatro francês tinha como discurso de valorização, construído pela crítica, a possibilidade que ele oferecia ao público fluminense de apreciar um teatro aos moldes dos encontrados na Europa, como qualidade e concepção, que possuía um repertório atual e original, pouco ou quase nada explorado nas salas de espetáculo fluminense, apresentando peças de autores franceses renomados, tanto os mais antigos como Molière, quanto os contemporâneos, como Scribe.

A comedia de que nos vamos occupar não podia ser composta senão nos tempos modernos, e ainda mais no seculo XIX, em hum paiz regido pelas formas representativas com liberdade de tribuna e de imprensa. Sim, a bella producção de Scribe he para a calunnia o mesmo que o *Tartufo* foi para a hypocrisia. Em ambas essas comedias o pensamento he o mesmo, a satyra vigorosa e inflexivel de hum vicio reinante, e se a obra primorosa de Molière em tão subido ponto excitou os odios da cõrte *éménementement* (sic) devota de Luiz XIV não admira que a bella comedia de Scribe va despertar os ... moribundos das opposições *conscienciosamente liberaes* de hoje em dia.

Que a comedia de Scribe só podia ser composta no século actual ninguem o podera negar, porquanto o seu assumpto he hum vicio engendrado pelo systema representativo, vicio que tanto mais se estende e dilata, quanto este mais se desenvolve e consequentemente mais recrescem seus abusos⁶⁴⁹.

Assim, era o potencial educativo do teatro, de moral e de práticas, como contraponto ao que faltava na corte, que a crítica valorizava na presença de um teatro francês, e não só pelo fato simples de ser um teatro Francês. Em síntese, a atuação do teatro francês na corte significava a inserção do Brasil na modernidade, nas discussões e nas representações do moderno.

A LÍNGUA – INCOMPREENSÃO E TRADUÇÃO

Em um dos Folhetins do Jornal do Commércio de 1840, o crítico explica a importância de suas breves exposições sobre as peças que são representadas pelo teatro francês, dizendo que “essas comédias são uma multidão de trocadilhos, de ditos engraçados e picantes, e a complicação do entrecho e de certo, muito facilmente ficaria essa espécie de beleza perdida para o espectador que não fosse muito versado na língua francesa”⁶⁵⁰.

A língua era o grande problema de compreensão do teatro francês e seu diferencial perante as práticas de representação do repertório dos teatros de Paris em outras localidades, cujo idioma francês não era totalmente dominado pelos espectadores. Jean Claude Yon considera que a exportação do teatro francês para o exterior se efetua segundo duas modalidades, as que viajam em língua original e aquelas que são traduzidas, mesmo se posteriormente. Muitas peças podem existir em um local nas duas formas, simultaneamente. Ele ainda considera que, no caso das peças representadas em francês correspondem, ainda, em múltiplas possibilidades. Havia de início, estabelecimentos que hospedavam uma companhia francesa fixa que colocava em cena um repertório francês, em língua original⁶⁵¹. Esse seria o caso da Companhia Dramática Francesa, que se estabeleceu no teatro de São Januário e permaneceu durante 6 anos, tendo como fim a dissolução do grupo e não a mudança de cidade. Esses teatros eram destinados a um público de

⁶⁴⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Rio de Janeiro*, 1960, p. 92.

⁶⁴⁹ “Folhetim: Companhia Dramatica Franceza”, *Jornal do Commercio*, 13/11/1841.

⁶⁵⁰ “Folhetim: Companhia Dramatica Franceza”, *Jornal do Commercio*, 19/08/1840.

⁶⁵¹ YON. *Op. cit*, p. 10.

elite que dominavam a língua francesa e iam ao espetáculo para se aperfeiçoarem, e também aos franceses residentes nessas cidades, mas eles não representavam uma parcela muito grande do público.

Desde a chegada do teatro francês ao Rio de Janeiro, a particularidade da língua é ressaltada pela crítica. “Lá está, é verdade, o teu teatro de S. Januário, onde brilha a companhia francesa como um astro no seu Zenith; onde retumbam entusiásticos aplausos a que pouco acostumada estava essa sala esfumaçada: mas nem todos os teus filhos falam francês, e este divertimento é partilha de poucos”⁶⁵². A compreensão, no ponto de vista da crítica teatral, era a vertente que separava o público da profunda apreciação das obras apresentadas pelo teatro francês, fator que permeia as considerações durante toda a trajetória desse teatro, “para apreciar os incontestáveis talentos dos artistas franceses, para desfrutar todas as finezas dos *vaudevilles*, cumpre conhecer, e a fundo, a língua francesa”⁶⁵³, afirma a crítica.

No entanto, o vetor educativo, no que tange aos conhecimentos da língua francesa, também é ressaltado. Um dos folhetins se dedica a mostrar o potencial do teatro francês no auxílio ao conhecimento do “idioma universal”.

He para notar-se que o publico que concorre ao theatro de S. Januario compõe-se quasi todo de estrangeiros: causa reparo que a mocidade brasileira, geralmente versada na lingua franceza, não aproveite pressurosa tão poderoso meio de aperfeiçoar-se no idioma universal. Para os que sabem hum pouco de francez, qual he a lição mais proficua do que a assistencia ao theatro de S. Januario? Onde se encontrará hum mestre que offereça tantos attractivos ao seu discipulo, que o divirta, e que por isso mesmo, torne tão proveitosa huma lição de francez? Que differença vai dos aridos rudimentos da grammatica, penosamente estudados no silencio do gabinete, á representação de hum espectaculo que, n’hum sala de theatro, fallando aos olhos, aos ouvidos e á alma, diverte, deleita, encanta, e repoduz para o discipulo os mais felizes resultados? Huma pessoa conhecemos nós (e poderíamos nomea-la e não receiassemos offender a sua modestia) que apenas sabia traduzir o francez quando aqui chegou a companhia franceza. Assistio ella constante a todas as representações, tendo o cuidado de ler de antemão as peças que devião subir á scena. Esta pessoa tem feito no estudo da lingua franceza progressos espantosos; falla hoje com bastante fluencia, e póde sustentar huma conversação com quem quer que seja. Quantos jovens por ahi ha que se achão em iguaes circumstancias, e que com hum pequeno sacrificio pecuniario, poderia obter os mesmos resultados?⁶⁵⁴

Apesar de todo o discurso sobre as potencialidades educativas do teatro francês, o mesmo crítico assume sua dificuldade em dar conta, em português, de um teatro francês e, por outro lado, considera-se frustrado por acreditar que suas observações sobre o desempenho dos artistas não são entendidos pelos interessados, pois esses não dominam o português⁶⁵⁵.

Mesmo sendo nova a experiência de assistir a um espetáculo em língua original, interpretado por artistas que dominam o idioma do texto, o público fluminense já tinha acesso a várias obras francesas por meio de traduções. Logo no início de 1840, foram apresentadas duas traduções de *vaudevilles* no teatro de São Pedro, *O Gaiato de Lisboa* e *A Pobre Moça*. As críticas

⁶⁵² “Folhetim: Theatro de São Pedro de Alcantara”, *Jornal do Commercio*, 28/08/1840.

⁶⁵³ “Folhetim: Theatro Francez: Companhia Ravel”, *Jornal do Commercio*, 27/07/1844.

⁶⁵⁴ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza”, *Jornal do Commercio*, 09/01/1841.

⁶⁵⁵ “Folhetim: Theatro de S. Januario: Companhia Franceza”, *Jornal do Commercio*, 11/11/1840.

foram contundentes apontando a problemática da adaptação do texto e transposição de elementos fundamentais da trama, como o local onde ela se passa, as personagens, e a desconfiguração do gênero vaudeville, representando-o simplesmente como prosa sem o intermédio de trechos cantados, para adequar-se aquilo que se acreditava mais compreensível para o público.

No caso de *O Gaiato de Lisboa*, o original era *Le Gamin de Paris* que, como adequação, teve toda a narrativa transportada de Paris para Lisboa, deslocando as práticas sociais e descaracterizando as personagens.

Os problemas causados pela tradução das peças eram compreendidos pela crítica jornalística, embora os discursos e anseios criassem paradoxos, como a sequência de publicações nas colunas do Jornal do Comércio, em outubro de 1840. No dia 2 deste mês, uma nota na coluna Comunicado reprova as práticas teatrais da corte, dizendo que todas as peças que se apresentam nos teatros são, pela maior parte, traduzidas do francês. Diz saber que nenhum outro campo pode oferecer colheita mais ampla do que a literatura francesa, mas desejava que não se prendesse apenas a elas os tradutores⁶⁵⁶. Menos de uma semana depois, dia 6, o crítico do Folhetim, depois de dizer que a peça *Un Secret*, apresentado pelo teatro francês, é um belo drama e vale apreciar todas as suas perfeições, “bem deveria o teatro de S. Pedro mandá-lo traduzir para ser ali representado. Há para a Sra Ludovina e para os Srs Barros e Germano, papeis que lhes quadram admiravelmente”⁶⁵⁷.

Em 1843, o periódico O Gosto dedica toda uma sessão para tratar do problema da tradução. “Nada é tão difícil como o traduzir bem”⁶⁵⁸, afirma o autor explicando que a tradução é a apropriação dos pensamentos de outra pessoa expressados nas forças de um idioma para o outro distinto “de índole diversa, fértil ou mesquinho, sem que licito seja dispensar coisa alguma de que possa provir alteração na ideia”⁶⁵⁹. Para mostrar a dificuldade da função, o autor cita um exemplo, a tradução do adjetivo francês *sanglante* em *sanguinolenta*, explica que *sanglant*, para os clássicos franceses, pode ser entendida como *ensanguentada* e não como *sanguinolenta*, troca que leva à modificação dos sentidos expressos no texto. Para evitar tais deslizos, o crítico pede que o tradutor se atente ao pensamento do escritor, assim como ao período em que ele está inserido. Algumas considerações do público também se referiam aos problemas de tradução, como a confusão de *pitié* com *Piété*, “quem traduzir *ayez pitié de moi* por tenha piedade de mim, traduzira mal; deve dizer-se tenha dó de mim”⁶⁶⁰.

Quanto às obras do repertório francês que existia no Rio de Janeiro antes da Companhia Dramática Francesa, não era só o sentido da palavra traduzida que desvirtuava os significados da peça, como também o próprio ato de colocá-la em cena com modificações bruscas da sua forma, como a supressão das partes cantadas no caso do vaudeville e do *opéra-comique*. Podemos encontrar algumas referências sobre a representação de *opéras-comiques* e vaudevilles nos anúncios de espetáculos⁶⁶¹ ou nos comentários publicados nos jornais, como nos comentários em um texto dos Comunicados do Jornal do Comércio, de 24 de janeiro de 1844, que ao tratar da peça *Maison à Vendre*, diz ser um lindo *opéra-comique* em 1 ato, “que muitos dentre nós se

⁶⁵⁶ “Folhetim: Theatro de S. Pedro”, *Jornal do Commercio*, 02/10/1840.

⁶⁵⁷ “Folhetim: Companhia Dramática Franceza – Un Secret”, *Jornal do Commercio*, 06/10/1840.

⁶⁵⁸ “Theatros”. *O Gosto, op.cit.*, sábado 12 de agosto de 1843.

⁶⁵⁹ *Idem, Ibidem*.

⁶⁶⁰ “Correspondências: As memórias do Diabo”, *Jornal do Commercio*, 05/11/1842.

⁶⁶¹ Ver Anexo I desta tese: Relação dos vaudevilles e *opéra-comiques* representados no Rio de Janeiro (1832-1848)

lembram de ter visto com tanto prazer representado haverá dez ou doze anos pelos amadores da sociedade dramática francesa”⁶⁶².

A boa aceitação do repertório do teatro francês pelo público pode ser percebida pelas várias traduções de suas peças para serem representadas principalmente no teatro de São Pedro. Como foi o caso de *A Graça de Deus (La Grace de Dieu)* e *Antonio ou o Menino Achado (Antony ou l'Enfant trouvé)* que, como outras peças, acabou tornando-se motivo de contraposição entre o teatro francês e o de São Pedro. O Gosto levantou a questão sobre o Conservatório ter autorizado a representação da peça pelo teatro francês, sendo que a havia proibido de ir à cena no Teatro de São Pedro. A resposta do censor foi que havia muita diferença entre as peças, “o que eu licenciarei agora, foi o drama original *Antony ou l'Enfant trouvé*, e o que se proibiu no teatro grande, foi a tradução – *Antonio ou o Menino Achado*, que é muito diverso, porque *uma tradução não é original*”⁶⁶³.

A FORÇA DO TEATRO PRINCIPAL – PARADOXOS DE VALORES

Em 1846, Martins Pena em um dos Folhetins do Jornal do Comércio, ao defender a criação de um teatro nacional, assinalou que “o público que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa para ver um drama que muitos não entendem e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar e aplaudir com empenho a ópera cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta ideia”⁶⁶⁴. Dessa frase é possível desmembrar várias contradições originadas durante a década de 1840 e que acabaram por se perpetuar como “verdade” na historiografia e na musicologia.

Foi o momento específico que o Rio de Janeiro estava vivendo, quando chegou a Companhia Francesa que possibilitou a ela permanecer durante quase toda a década em um teatro fluminense, por outro lado, também foi este momento que a levou ao declínio, enredando-a em discursos e conflitos como a busca identitária e, acima de tudo, de consolidação do poder vigente.

Desde D. João IV o teatro, enquanto edificação, ganhou papel principal nos jogos políticos entre governo e sociedade, como palco dos grandes feitos, acontecimentos e comemorações que reafirmavam a supremacia da figura governante⁶⁶⁵. E assim, durante as duas primeiras décadas do século XIX, a expressividade artística promovida pelo teatro principal da corte, por meio da qualidade do que era produzido naquela sala, nunca esteve entre as prioridades, porque o local era o palco das representações políticas ou por questões técnicas, que incluía a falta de artistas bem formados e de materiais, chegando à falta de público habituado aos parâmetros europeus de espetáculo.

Entretanto, no decorrer dos anos de 1830, os literatos e intelectuais passaram a tomar novos posicionamentos frente às artes, sobretudo, ao teatro. Começou a ganhar força os discursos de incentivo à criação de uma arte nacional, os quais só alcançariam fundamentos práticos na segunda metade do século. Mas, dois anos antes da chegada da companhia francesa, a relação entre patriotismos e teatro já se encontrava em voga. No artigo publicado no Jornal do Comércio, em março de 1838, sobre o drama *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães, o crítico diz que essa é uma obra de patriotismo mais puro, “o florão mais nobre da nossa nascente literatura”⁶⁶⁶.

⁶⁶² “Communicados: Theatro Francez”, *Jornal do Commercio*, 24/01/1844.

⁶⁶³ Grifo do autor: *O Gosto*, *op.cit.*, janeiro de 1843.

⁶⁶⁴ Martins Pena, Folhetim de 03/03/1847.

⁶⁶⁵ Ver: MALERBA, *op. cit.*

⁶⁶⁶ *Jornal do Commercio*, março de 1838.

No decorrer dos anos de 1840, a ligação entre nacionalismo e teatro vai se tornando cada vez mais presente nos discursos dos críticos. O teatro francês se instala no pequeno teatro de S. Januário no momento em que essas ideias estão se desenvolvendo. Para alguns, como o autor da nota publicada no *Jornal do Comércio*, em 15 de maio de 1842, o teatro francês chegou para ocupar um lugar pré-estabelecido e bastante específico, “sujeitar como suscitou a emulação do teatro nacional (...) louvável e proveitosa para o público, prometendo-lhe maior perfeição e apuro nas representações de cena patricia”. Esta aparição, diz o autor, funcionaria como um acréscimo, um refinamento do prazer mais delicado que uma cidade pode desfrutar, e “mesmo como um luxo elegante e nobre, a par de custoso somente permitido às cidades de alto cothurno (*sic*), de gosto esquisito, a de suma opulência, tais como Paris, Londres, Lisboa, Berlim, Viena, New Yorque, Calcutá, etc”⁶⁶⁷.

Mesmo sendo o teatro francês um exemplo de teatro encontrado nas principais cidades, representando a inserção do Brasil no circuito mais amplo de transmissão da cultura francesa, por meio das companhias de teatro, a Companhia Dramática Francesa esbarrou, no Rio de Janeiro, em interesses conflitantes que ora tendiam a valorizar a nova realidade teatral trazida pelos artistas franceses, com uma melhor qualidade dos espetáculos e com a apresentação de peças recentemente estreadas nos teatros de Paris, ora supervalorizava o discurso do nacional que julgava dever do brasileiro defender o teatro de São Pedro de Alcântara.

Um dos paradoxos é a relação desses literatos e críticos com o teatro de São Pedro, pois eles o consideram, enquanto edificação, como símbolo do teatro nacional, sem levar em conta as companhias teatrais autorizadas a utilizarem seu espaço. Na verdade, o teatro São Pedro era considerado nacional não importando a nacionalidade dos artistas que ocupavam seu palco. A contraposição, nesse caso, era entre a Companhia Dramática Francesa, grupo de artistas, e o Teatro de São Pedro, espaço de significação.

Uma publicação nos Comunicados do *Jornal do Comércio* sobre a peça *O copo d'água* coloca a questão em discussão: “Somos brasileiros de nascença, de simpatias e de coração – Brasileiros de corpo e alma. – Se pudéssemos perder para algum lado beligerante em igual posição e valentia, decerto que o coração nos arrastaria em favor do teatro de S. Pedro de Alcântara e dos seus atores”⁶⁶⁸. A argumentação segue analisando o desempenho da mesma peça pelos artistas dos dois teatros, a constatação do autor é que o desempenho dos franceses foi bastante melhor. O desempenho mais aprimorado dos artistas franceses não deslegitima a importância ideológica do teatro de São Pedro, pois os primeiros tomam o lugar de professores das melhores práticas teatrais, “e venham (os artistas do teatro de São Januário) de quando em quando assistir às representações do teatro francês, onde podem muito aprender, porque ao menos estes cômicos tem escola”⁶⁶⁹.

O potencial do teatro já vinha sendo explorado como alta cultura e, dessa forma, instrumento de direcionamento do público. A alta cultura, como afirma Arno Mayer, era um importante instrumento ideológico para as classes políticas. Por outro lado, as classes dominantes tinham a concepção igualmente funcional da arte⁶⁷⁰.

Em 1843, o periódico *Minerva Brasiliense*, que se dizia jornal de ciências, letras e artes, traz em sua primeira edição uma introdução com o título *Progressos do século atual* e, algumas páginas depois, um artigo intitulado *A nacionalidade da literatura brasileira*. O questionamento

⁶⁶⁷ “Theatro Francez”, *Jornal do Commercio*, 15/05/1842.

⁶⁶⁸ “Correspondências: *O copo d'água*”, *Jornal do Commercio*, 04/07/1842.

⁶⁶⁹ *Idem*, *ibidem*.

⁶⁷⁰ MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 189.

principal que o texto coloca é se o Brasil possui uma literatura própria e nacional ou se as produções dos autores brasileiros pertencem à literatura portuguesa? Para explicar, o autor, S. Nunes Ribeiro, começa enfatizando que “a literatura (diz Fred Schlegel) é a voz da inteligência humana” e conclui que “se os brasileiros tem seu caráter nacional, também devem possuir uma literatura pátria”⁶⁷¹.

Da mesma forma que a literatura começa a ser definida como brasileira, separando-se da portuguesa, são os romances que reforçam a imagem do teatro de São Pedro, como teatro nacional da corte, independente da nacionalidade dos artistas que lá representavam.

Entre 1844 e 1845, são publicados dois romances que abordam o teatro em suas narrativas. Nos dois casos, a história trata da Companhia Italiana, contratada para se apresentar no teatro de São Pedro, entretanto, a identidade da Companhia italiana é suplantada pela imagem do teatro. *O diletante*, de Martins Pena, publicado em 1844, tem como personagem principal José Antônio, rico proprietário, cujo sonho era que a sua família se transformasse numa companhia italiana e passasse a vida representando óperas. Seu grande anseio era ver a filha cantando a ária de *Norma*, “Casta Diva”, mas a filha não suportava mais ouvi-la. “Todos cantam a casta diva – é epidemia!”⁶⁷². No desfecho, ele cai morto ao saber que todos os teatros haviam fechado as portas e que a companhia italiana voltaria para a Europa. O romance *Moço Loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado no mesmo ano, tem um capítulo intitulado “Teatro Italiano”, que descreve a atuação de dois partidos de prima-donas, Candiani e Delmastro, forjados no Teatro de São Pedro.

Os dois exemplos citados acima fazem referência à Companhia Italiana que se instalou no teatro de São Pedro, em 1844. A valorização que ela recebeu está mais ligada ao local aonde se apresentava que à qualidade de seus espetáculos. Ela não conseguiu permanecer com seu formato inicial por mais de um ano, entretanto, a sua imagem e importância foi intensificada pelos textos de autores como Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, desconsiderando a existência do teatro francês como artifício de retórica para enfatizar a presença de uma companhia de ópera italiana no teatro nacional. Por vezes, a consciência da representatividade do teatro de São Pedro era demonstrada pelos literatos com leves sátiras, como a intitulada *Uma lembrança de Senhora*, publicada no semanário O Gosto:

Gosto muito de ir ao theatro de São Pedro, dizia dias uma senhora de *gosto*;
Porque gozo a belleza do salão, o brilhantismo do lustre, a pintura do cenário a
gentileza das damas, e vestuário das personagens.
- Então o andamento das scenas, a recitação dos actores, a linguagem das pelas?
Tornou-lhe um ouvinte
- ouço o *Ponto*, e fico satisfeita⁶⁷³.

A brincadeira estava no jogo entre a senhora de *gosto* que se satisfazia em ouvir o ponto, símbolo da má qualidade dos espetáculos criados no teatro. Em contrapartida, no mesmo ano em que foi publicado o trecho acima, o novo semanário Minerva Brasiliense declara sua intenção de dedicar toda uma coluna às considerações sobre o teatro francês, o qual ele julga de excelente qualidade e bastante útil para o país, por promover um teatro de boa qualidade e o culto à civilidade.

⁶⁷¹ “A nacionalidade da literatura brasileira”. *Minerva brasiliense*, janeiro de 1843.

⁶⁷² PENA, Luis Carlos Martins. “O diletante”. In: *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: edições de Ouro, s/d., p. 224.

⁶⁷³ “Uma lembrança de Senhora”. *O gosto. Op.cit.*, 12 de agosto de 1843.

Nos primeiros anos de 1840, o discurso de legitimação dos dois teatros, o de São Pedro e o de São Januário, se mantinha entre a nacionalidade da arte brasileira e a civilidade, fruto da educação proporcionada pelo teatro francês. O desequilíbrio de forças provocado pelo significado simbólico das duas salas de teatro estava estampado nas publicações periódicas, como aparece, por exemplo, na coluna Comunicado, do Jornal do Comércio.

Tambem o Theatro Francez subio outr'ora ao zenith da prosperidade; mas a discordia metteu-se um dia entre os seus apaixonados, que se dividirão também em dous campos contrarios: em um os *Abertinistas*, no outro os *Farrichonistas* (miseria das miseris!) E qual foi o resultado? Todos o sabem: a indiferença succedeu ao enthusiasmo, o silencio do deserto aos applausos freneticos, o *vaccum* da sala ás enchentes; e, apesar do talento de Mlle Nongaret, que por algum tempo demorou a crise fatal, o Theatro Francez foi pouco e pouco levado á borda do precipicio⁶⁷⁴.

Nesse período, o Folhetim é o porta voz do apoio ao desenvolvimento de um teatro nacional. Todas as considerações feitas sobre o teatro francês são direcionadas para as potencialidades que esse teatro possui de “civilizar” o teatro brasileiro, de ensinar aos artistas do teatro de São Pedro as boas práticas de uma sala de espetáculo. Durante os anos de 1840 à 1848, os críticos encarregados dos Folhetins mantinham postura semelhante quanto à importância das Companhias Francesas, não se deveria ir ao teatro de São Januário e, posteriormente, ao teatro de São Francisco porque lá estava um teatro francês, pura e simplesmente. O incentivo dado ao público para que esse frequentasse os espetáculos dos artistas franceses era vinculado a questões de aprendizagem, como o aperfeiçoamento da língua, o conhecimento das peças que ganhavam destaque nos teatros parisienses, a percepção dos discursos em voga, como a verossimilhança e a ilusão que deveriam estar presente em cena, contando com vestimenta, cenários, atuação dos artistas e silêncio do ponto. Nesse ínterim, o teatro de São Pedro era aconselhado a seguir os mesmos caminhos apresentados pelo teatro francês e não, simplesmente, se apropriar de suas práticas culturais e idioma. “Que sanha é esta de tudo francisar?”⁶⁷⁵ indaga o Folhetim de 1º de janeiro de 1841, tratando da utilização de vocábulos franceses pelos artistas do teatro de São Pedro, em anúncios de espetáculos. “Por que se não havia de dizer *um novo divertimento*, ou antes, dar-se um titulo ao baile, o que era muito mais natural? Á tal ponto chega o francesismo do fazedor dos anúncios do teatro de S. Pedro, que não diz a Sra Farina, mas sim Mame Farina”⁶⁷⁶.

Dentro das relações de poder impostas, primeiro pelo governo e a utilização que fazia do espaço do teatro de São Pedro, depois pelo simbolismo do nacional dado a ele pelos literatos, o teatro de São Pedro de Alcântara passou de sala de espetáculo que abrigava mais de uma companhia formada por artistas de nacionalidades diferentes, à alegoria na qual se sintetizou todos os discursos de valorização e de criação de um teatro brasileiro. Esta concepção fica bastante clara nas referências feitas pelas publicações em periódicos, que tratam o teatro como unidade, desconsiderando a heterogeneidade/multiplicidade de seu cotidiano, seja por seus artistas, seja pelo repertório, ainda mais diversificado, em 1844, com a chegada da pequena companhia italiana.

Além do papel figurativo que passou a ocupar depois da chegada do teatro francês, o teatro de São Pedro ainda detinha força legal de regulamentação sobre a sala de São Januário, e

⁶⁷⁴ “Comunicado: Theatro Francez”, *Jornal do Commercio*, 06/07/1844.

⁶⁷⁵ “Folhetim: Theatro de S. Pedro de Alcantara”, *Jornal do Commercio*, 01/12/1841.

⁶⁷⁶ *Idem, ibidem*.

esse poder foi determinante para o fim da Companhia Dramática Francesa e pela curta temporada da Companhia Lírica Francesa, pois eram os diretores do teatro de São Pedro que determinavam o preço a ser pago pelo aluguel das salas de espetáculo pertencentes ao Estado e, um aumento acima de suas condições, condenou a Companhia Dramática à separação e ao fim, pela dificuldade de estabelecer seus espetáculos. Um dos leitores do Jornal do Commercio atribui o reajuste do aluguel do teatro de São Januário ao que ele considera “ódio (...) voltado à sociedade francesa”⁶⁷⁷

Há muito que estávamos convencidos do ódio que a administração do theatro de S. Pedro tinha votado á sociedade dramática franceza, e no dia 12 do corrente mês tivemos disso uma prova. Levando-nos á casa do selo a precisão que tínhamos de selar alguns documentos, fomos testemunha da arrematação do theatro de S. Januário, que, como próprio nacional, deveu seu aluguel passar por aquela formalidade; e então vimos que um Sr Luiz Manoel se apresentara, autorizado pelos Srs Costa e Faria, *diretores dissolvidos* do theatro de S. Pedro, para arrematar o aluguel do teatro de S. Januário; e muito ufano com a preferencia que dava ao theatro de S. Pedro huma portaria do Exm Sr Ministro da fazenda, em concorrência de igual preço, exigiu que o administrador da recebedoria do município lhe entregasse o theatro de S. Januário, quando o ultimo lança tinha sido por conta da sociedade dramática franceza, e seu director já se achava de posse do *ramo*, dado pelo pregoeiro.

Então o director da companhia dramática franceza vira se obrigado a protestar contra semelhante intelligência dada ao aviso do Exm Sr Ministro, ou que de novo se mandasse abrir a praça. Assim conveio o Sr administrador da recebedoria, e continuando a arrematação sobre o ultimo lança da sociedade dramática franceza, que era de dois contos trezentos e trinta, o tal Sr Administrador geral foi repetindo sempre os lanços da sociedade dramática franceza até o elevado preço de 4.400\$ rs, com o qual o levou.

Pergunta-se agora, qual a vantagem que tinha a empresa do theatro de S. Pedro para aniquilar a companhia dramática franceza pelo órgão do seu administrador geral?⁶⁷⁸

A antítese cultivada entre o teatro francês e o teatro de São Pedro, visto como projeto de teatro nacional, fez com que o teatro, considerado como o novo e o modelo da modernidade e da “civilidade”, sucumbisse a outro produto do período, a valorização do nacional e a nascente consciência de que defender tal conceito era um dever, como justifica o Folhetim, por se deter mais às considerações sobre o teatro de São Pedro: “além de que julgamos do nosso dever ocuparmos mais especialmente da cena brasileira”⁶⁷⁹

Nesse contexto, foi o discurso crítico-literário, sobretudo dos Folhetins, que suplantou a trajetória do teatro francês no Rio de Janeiro. Foi a permanência do discurso a favor do nacional que silenciou essa primeira experiência vivida pelo Rio de Janeiro com uma companhia de teatro francês e a representação de gêneros musicais específicos, significativo frente aos anseios dessa classe letrada fluminense de viver as práticas da cidade moderna, na qual o teatro ocupava papel de destaque.

⁶⁷⁷ “Communicado: Theatro Francez”, *Jornal do Commercio*, 29/11/1846.

⁶⁷⁸ *Idem, ibidem*.

⁶⁷⁹ “Folhetim”, *Jornal do Commercio*, 05/09/1841.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atuação das duas companhias teatrais francesas no Rio de Janeiro, nos anos de 1840, foi um divisor de águas para as práticas teatrais fluminenses, tanto artísticas quanto políticas, assim como para o discurso da crítica e o amadurecimento da censura. De fato, o teatro e o que o cercava, em 1848, em nada se assemelhava àquele encontrado no início da década.

Quando o grupo de artistas franceses desembarcou na corte para formar a Companhia Dramática Francesa, a cidade contava com três salas de espetáculo de maior expressividade, o teatro de São Pedro de Alcântara, artefato do poder político; o teatro de São Francisco, pequeno e insalubre; e o teatro de São Januário, um pouco distante do centro por se localizar na praia de São Manoel. Salvo algumas apresentações esporádicas que ocorriam nas duas últimas salas, os acontecimentos artísticos giravam em torno do teatro de São Pedro, com a representação de uma ou duas peças por mês, as quais normalmente não eram obras inéditas, e sem dias fixos para os espetáculos. Nesse cenário, instala-se a companhia francesa pondo em cena 58 novos títulos em menos de seis meses, enquanto a companhia do teatro de São Pedro apresentou, no mesmo período, apenas três novas peças.

É inegável que as práticas do teatro francês impuseram um novo ritmo para a vida teatral da corte, além de apresentar novas linguagens cênicas e literárias. Entretanto, o impacto do teatro francês no cotidiano do Rio de Janeiro foi muito além de discussões de forma, ele legitimou as inquietações dos críticos por um teatro mais organizado e de melhor qualidade, possibilitou o estabelecimento de diálogos entre a crítica e as obras francesas que, a partir da chegada dos artistas franceses, passaram a ser encenadas e não apenas estarem disponíveis em publicações, e impulsionou, com base em uma relação de alteridade que acreditavam improvável, os anseios por um teatro nacional que se refletiu no teatro de São Pedro de Alcântara.

Ao contrário da doença “parisina” descrita por Brito Broca⁶⁸⁰ ao tratar das relações estabelecidas entre o Rio de Janeiro e a cultura parisiense no final do século XIX, o contato entre o público e críticos fluminenses e o teatro francês, apresentado pelas companhias de Gervaise e Levasseur, causou estranhamento no lugar de reconhecimento. Apesar de haver várias relações estabelecidas entre os literatos brasileiros e o pensamento francês, e mesmo entre os leitores dos periódicos e as ideias francesas presentes nos textos dos autores dessa nacionalidade, publicados por veículos de comunicação brasileiros, o choque entre as culturas aconteceu quando os costumes franceses, ou melhor, parisienses foram colocados em cena fluminense. De certa forma, o cosmopolitismo, termo descrito desde Rousseau⁶⁸¹ e muito presente nos discursos da modernidade, chocava-se com a manutenção dos valores morais da sociedade da corte brasileira. O confronto entre os temas abordados pelos vaudevilles e *opéras-comiques* trazidos pelos artistas franceses torna-se melhor ilustrado com as ponderações da censura, estabelecida pelo Conservatório Dramático, desde 1843.

Muito mais que a nacionalidade do teatro, o ponto fundamental são os gêneros apresentados por ele, os quais determinam a reação de estranhamento estabelecida entre o público fluminense e as peças francesas. As origens do vaudeville e do *opéra-comique* e o lugar que ambos ocupavam no início do século XIX foram decisivos para todo o movimento de expansão do teatro francês nas primeiras décadas do século, no qual se insere a vinda das companhias francesas ao Brasil.

⁶⁸⁰ Apud: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org), *op. cit.*, 2009, p. 11.

⁶⁸¹ BERMAN, M. *op. cit.*, p. 26-27.

Ambos os gêneros traziam em suas tramas concepções mais flexíveis dos costumes, como certo equilíbrio nas relações pessoais entre um casal, a valorização do trabalho perante a hierarquia social, a trivialidade de sujeitos como o adultério, um dos temas que mais são abordados nas peças. Essas abordagens faziam do repertório francês o veículo de uma concepção “moderna” de sociedade e davam provas de grande ousadia frente aos planos morais e sociais⁶⁸² mesmo da França. Tais gêneros se caracterizavam como espaço de liberdade, tanto político quanto estético, possibilitando a exploração de linguagens diferenciadas e de posicionamentos controversos. Essas características conquistadas e exploradas pelos artistas franceses tinham grande impacto quando entravam em contato com culturas diversas⁶⁸³.

Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes, que Carlo Ginzburg define como sendo uma jaula flexível e indivisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um⁶⁸⁴. O espaço destinado ao exercício da liberdade condicionada oferecida pela cultura permite à crítica teatral brasileira, aos censores e ao público, estabelecer relações concretas com o que era apresentado pelas obras francesas em cena. Um exemplo é o posicionamento da crítica, e principalmente dos censores, frente ao que eles consideravam como “literatura romântica francesa”, o que demonstrava certo nível de circunspeção ao tratar da arte, caracterizando um diálogo com o diferente e não como apropriação pura e simples do que era oferecido.

O que se estabelece entre o teatro francês, por suas peças, e o público fluminense é um conflito de valores desencadeado pelas vicissitudes às quais são expostas as obras apresentadas pelas Companhias Francesas no Rio de Janeiro. Os textos de Eugène Scribe, um dos autores mais representados em palcos fluminenses nesse período, são um exemplo da variação de significações e de julgamentos estabelecidos pela crítica e censura. Enquanto os vaudevilles mantinham no enredo questões do universo familiar burguês, como uma sátira social, a censura não via problemas em representá-los, se fosse necessário suprimiam-se alguns termos, algumas gesticulações, ou algumas cenas que ofendiam a “moral” cultivada no Brasil. Mas, quando os temas giravam em torno de figuras da igreja ou ligados à família real, os textos tornavam-se impróprios para o público brasileiro. No caso dos *opéras-comiques*, a repulsa pelos textos de Scribe foi muito mais visível, como as proibições de *Le domino noir*, cujo drama envolvia personagens e instituições religiosas e de *Les diamants de la couronne*, que se tratava de atitudes ilícitas de uma rainha portuguesa. Ambas as peças conseguiram a liberação, a primeira suprimindo alguns trechos e a segunda mudando o lugar e o tempo da narrativa. Havia divergências consideráveis entre a posição da crítica e da censura quanto às peças. Nos dois exemplos acima, as ponderações feitas pela censura foram motivos de comédia para a crítica, que considerou descabida as modificações que foram aceitas.

No que tange às questões de prática teatral, a presença do teatro francês pode ser considerada como pivô das modificações que aconteceram no teatro de São Pedro de Alcântara, assim como da criação de um regulamento que abrangesse os outros teatros da corte e não só o teatro principal, como acontecia antes.

O ponto foi o eixo principal de comparação entre o desempenho e qualidade do teatro francês e das companhias que se apresentavam no teatro São Pedro de Alcântara. A figura do ponto e sua atuação em palco ressaltavam as práticas das duas companhias e as diferenças entre

⁶⁸² Cf: YON. *op.cit.*, p. 9.

⁶⁸³ O trabalho dirigido por Jean Claude Yon apresenta várias experiências de resignificação do teatro francês, infocando as diferenças entre os signos de representação e suas consequências. Cf: YON. *op.cit.*

⁶⁸⁴ GINZBURG, C.. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

os artistas e a qualidade das produções dos dois teatros. Dessa forma, ele é o símbolo do início do movimento de modificação no conceito e nas práticas artísticas oferecidas pelas salas de espetáculos da corte, que coincidem com as primícias das discussões em torno das ideias de um teatro nacional.

A discrepância em relação à qualidade das apresentações do teatro francês e do teatro de São Pedro, os questionamentos trazidos pela experiência de cena apresentada pelos artistas franceses e os gêneros e conteúdos das peças apresentadas por eles, impõem uma emergência na estruturação de leis e normas que regulamentassem as práticas teatrais na corte. Dessa maneira, a divisão de censura do Conservatório Dramático e suas leis de sanções administrativas nasceram como forma de normatizar, dentro dos considerados padrões morais e de conduta brasileiros, as práticas trazidas pelos artistas franceses. A necessidade de expansão da fiscalização, além do teatro de São Pedro de Alcântara, das normas de funcionamento e dos repertórios apresentados foi impulsionada pelo impacto provocado pelo teatro francês no cotidiano teatral fluminense.

Por outro lado, as movimentações provocadas pela presença do teatro francês criam a necessidade de afirmar o lugar que a corte ocupava em relação à França, enfocando as semelhanças nos regimentos e leis referentes aos teatros e à organização do espaço cultural, sobretudo pela intervenção de instituições como o Conservatório Dramático e a censura. Tal comparação reafirmaria a existência, na corte brasileira, de um organismo teatral estruturado, representando ter consciência da semelhança dos níveis de civilidade das sociedades. “Aqui, como na França, é necessário autorização para se apresentar espetáculos”, afirma o chefe de polícia ao tratar da liberação da peça *Les prés-aux-clerics* para ser encenada pela Companhia Lírica Francesa⁶⁸⁵.

A valorização da cultura francesa, ou o afrancesamento, ainda não estava em voga na década de 1840, pelo menos não no que se referia ao teatro, ao contrário, o confronto do público fluminense com o teatro francês não resultou em uma supervalorização do último, mas reforçou a necessidade de criar um teatro dito nacional. Apesar do apoio dado pela crítica ao teatro francês, o foco do público e dos próprios literatos voltava-se para o teatro de São Pedro e para as melhorias de sua qualidade, o que significava a melhoria e valorização do nacional, significado que nasce em oposição ao estrangeiro representado pelas duas companhias francesas. Dessa forma, a reação dos fluminenses perante a experiência proporcionada pelos artistas franceses e de um teatro aos moldes do produzido em Paris, foi muito mais de manutenção da necessidade de elaboração do nacional em detrimento do estrangeiro, do que de cópia do exemplo francês.

Longe de reforçar as ideias de que há uma ligação indissociável entre o teatro brasileiro e o europeu e, sobretudo, uma necessidade de reprodução de formas e não de criação de novas possibilidades pautadas nas experiências disponíveis, a presença da Companhia Dramática e Lírica Francesa, no Rio de Janeiro, estabelece uma relação entre culturas e não a importação ou influência da cultura “referência”. A trajetória do teatro francês, na década de 1840, no Rio de Janeiro, é marcada muito mais pela resistência que pela aceitação. Uma resistência que não está vinculada ao gosto ou à qualidade da obra julgada naquele momento, mas aos jogos de poder que elevavam o teatro de São Pedro como teatro principal e que buscavam a elaboração e valorização de um possível gênero “nacional” em detrimento do teatro francês. Por outro lado, esse cenário fortaleceu os anseios da busca pela identidade nacional, passando pelo veio do teatro e da música. Foi o choque do novo, trazido pelos gêneros e práticas do teatro francês, que proporcionou o repensar das maneiras de se fazer teatro na corte.

⁶⁸⁵ Conservatório Dramático Nacional – Divisão de Censura, doc 02, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

No entanto, foram as condições vividas pelo Rio de Janeiro, nessa década, que proporcionaram as intensas modificações na vida teatral da cidade, impulsionadas pela presença do teatro francês. Da mesma forma que foram os anseios desses anos que estabeleceram a relação de estranhamento entre o público fluminense e os gêneros franceses. Essa relação não é a mesma encontrada na década de 1850, ela se modifica com a abertura do Gymnase Dramático e, posteriormente, o Alcazar Lyrico, teatros que mantinham como repertório os gêneros vaudeville e *opéra-comique*, agora imergidos em novas representações.

FONTES

1. Bibliothèque National Français – Bibliothèque de l'Opéra de Paris

- Repertório : F – Po C 9781
(Libretos; Partituras; deliberação dos comitês; jurisprudências; registros de correspondências; direitos de autores)
- Registros gerais dos figurinos por gênero
- Libretos manuscritos e impressos – ordem alfabética
- Partituras manuscritas e impressas – ordem alfabética
- *Mis-em-scène* – ordem alfabética
- Cenários

2. Archives Nationales

- Série AJ¹³
(Relatório de censura, administração, pessoal, predial, contabilidade, libretos manuscritos classificados por ordem alfabética, receitas de espetáculo)
- Série F¹⁸
(Libreto e peças manuscritas submetidas à censura com classificação cronológica)
- Série F²¹
(Processos verbais do comissariado da censura)

3. Biblioteca Nacional Brasileira

- Divisão de Manuscritos
(Conservatório Dramático Brasileiro – jurisprudência; pareceres censórios, autorização de apresentação para os teatros do Rio de Janeiro)

4. Periódicos

- Jornal do Comércio
- Diário do Rio de Janeiro
- Minerva Brasiliense
- O Gosto

5. Fontes Impressas

- BRAZIER, N. *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur créations jusqu'à ce jour*. Paris : Allardin Librerie, 1837
- BUGUET, Henry. *Foyers et Coulisses: Vaudeville*. Paris : Tresse & Stock, 1874.
- _____. *Foyers et coulisses: Gymnase*, Paris : Tresse & Stock, 1874.
- _____. *Foyer et coulisses: Variétés*, Paris : Tresse & Stock, 1874.
- CASTIL-BLAZE, François-Henry-Joseph. *Dictionnaire de musique moderne*, 2 vol. Paris, Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821. 2^e éd. en 1825.
- CHORON, F.E. ; LA FAGE, A. *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumental ou Encyclopédie Musicale*. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret, 1838.
- DESBORDES, Henri. *Manuel du Vaudevilliste*. Paris: La libraire théâtrale, 1861.

- ESCUDIER, Léon et Marie. *Dictionnaire de Musique: théorique et historique*. Paris : E. Dentu, 1872.
- _____. *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour*. Paris : Duchesne, 1763.
- HOFFMAN, François-Benoît. *Œuvres*. Paris: Lavigne, 1834.
- LACAN, Adolphe. *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*. Paris : Éd. Durand, 1853.
- LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel - 17 Rue Montparnasse, 1866-1876.
- *Les Théâtres – lois – règlements – instructions – salle de spectacle – droits des auteurs – correspondants – congés – début – acteurs de Paris et de département*. Paris : Chez Alexis Eymery, 1817.
- LESAGE, Alain-René e D'ORNEVAL. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*. vol. I. Genève : Slatkine reprint, 1968.
- *Lettre de Madame*** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'opéra-comique*. s.l., s.n., 1745.
- MONNET, Jean. *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*. Londres, 1772.
- PERRAULT, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. s.l., 1688-1697.
- PUGIN, Arthur. *Figures de l'opéra-comique. Madame Dugazon, Ellevion, les Gavaudan*. Paris : Tresse, 1875, Savine, 1891.
- ROURIÈRE, M. *Histoire des théâtres et des lieux d'amusements publics de Paris*. Paris : Librairie des étrangers, 1837.
- SOLIÉ, Émile. *Histoire du théâtre royale de l'Opéra-Comique*. Paris : chez tous les libraires, 1847.

BIBLIOGRAFIA

- ACHTER, Morton Jay, *Félicien David, Ambroise Thomas, and French Opéra Lyrique 1850-1870*. Ph. D. University of Michigan, 1972.
- ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Ediciones Paidós. I.C.E. de la Universidad Autônoma de Barcelona.
- _____. “Types de comportement musical”, in *Musique de tous les temps*. n. 10 e 11, dez-jan, Bruxelas, 1972-73.
- ALBERT, Maurice. *Les Théâtres de la foire (1660-1789)*. Paris : Hachette, 1900.
- ALMEIDA, Renato. *Compendio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguier, 1948.
- AMEY, Claude e OLIVE, Jean Paul (dir.). “Musique et mémoire”. Paris : L’Harmattan, 2003.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865, Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Vol 2. Rio de Janeiro : Edições Tempo Brasileiro.
- AZEVEDO, M. *Pequeno panorama ou descrições dos principais edifícios da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Paula Brito, 1862.
- BACHAUMONT, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu’à nous jours*. London : J. Adamson, 1777.
- BARA, Olivier. *Le théâtre de l’Opéra-comique sous la Restauration, Enquête autour d’un genre moyen*. Olms : Hildeshim, 2001.
- BARNES, Clifford Rasmussen. *The “Théâtre de la Foire” (Paris, 1767-1762) : Its music and composer.*, Ph. D, University of Southern California, 1965.
- BARTHÉLÉMY, Maurice. *Métamorphoses de l’opéra français au siècle des Lumières*. Actes Sud – janvier 1990.
- BARTLET, Elizabeth C. « Archival sources for the Opéra-Comique and its registres at the Bibliothèque de l’Opéra », In: *19th Century Music*, 7/2, 1983-84, p. 119-129.
- BELLAIGUE, Camille. « Les époques de la musique : l’opéra-comique », In : *Revue des deux mondes*, 29 septembre-octobre 1905, pp 177-210.
- BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. Tese IX de “Sobre os conceitos de história” apud LÖWY, Michel *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller) São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENOIT, Marcelle. *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Fayard, 1992.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução por Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. 180 p. Tradução de: The theatre of commitment.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

- BERNARDIN, Napoléon-Maurice. *La Comédie Italienne en France et les théâtres de la foire et du Boulevard (1570-1791)*, Paris : éd. De la Revue Bleue, 1902.
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 349-363.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOILEAU, “Art poétique”, in *Œuvres*. Paris : éd. Sylvain Menat. Vol. 2. Garnier-Flammarion, 1969.
- BONNAISSIES, Jules. *Les Spectacles forains et la Comédie Française*, Paris : Dentu, 1875.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução por Fernando Tomaz. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BOUSSOU, Silvie. “Vaudeville et distanciation dans l’opéra-comique des années 1750”, *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris : CNRS éditions, 2005.
- BRANGER, Jean-Chiristophe. *Manon de Jules Massenet ou le crépuscule de l’opéra-comique*. Metz : Serpenoise, 1999.
- BRAZIER, N. *Chroniques des petits théâtres de Paris depuis leur créations jusqu’à ce jour*. Paris : Allardin Librerie, 1837.
- BRENET, Michel. *Grétry, sa vie et ses œuvres*. Bruxelles : Académie royale de Belgique, 1884.
- BRENNER, Clarence D. *A bibliographical list of plays in the French language, 1700-178.*, Berkeley, 1947.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Rio de Janeiro*, 1960.
- BROWN, Bruce Alan. “La diffusion et l’influence de l’opéra-comique en Europe au XVIIIe siècle”, in Philippe Vendrix (dir.). *L’opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Liège : Madarga, 1992.
- BUGUET, Henry. *Foyers et Coulisses: Vaudeville*. Paris : Tresse & Stock, 1874.
- _____. *Foyers et coulisses: Gymnase*, Paris : Tresse & Stock, 1874.
- _____. *Foyer et coulisses: Variétés*, Paris : Tresse & Stock, 1874.
- CAMPARDON, Emile. *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*. Paris : Berger-Levrault, 1880.
- CAMPARDON, Emile. *Les Spectacles de la Foire depuis 1595 jusqu’à 1791*. Paris : Berger-Levrault, 1877.
- _____. *Les Spectacles de la Foire, théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnetes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Sain-Germain et Sain-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu’à 1791*. Paris : Berger-Levrault, 1877.
- CARMODY, Francis James. *Le repertoire de l’opéra-comique en vaudevilles de 1708 à 1764*. Berkeley : University of California Presse, 1932-1933.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.) *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002.
- CARRÉ, Albert. *Souvenir de théâtre*. Paris : Plon, 1950.

- CASTIL-BLAZE, François-Henry-Joseph. *Dictionnaire de musique moderne*, 2 vol. Paris, Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821. 2^e éd. en 1825
- _____. *Histoire de l'Opéra-Comique*, ms, FPo (Rés 538,660).
- CHARLTON, David. *Grétry and the growth of the Opéra-Comique*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. « L'art dramatico-musical : an essay », In: *Muic and theatre: Essays in thonour of Winton Dea.*, éd. Niger Fortune, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 45-56.
- _____. « Opéra-Comique ». *The New Oxford History of music*. Vol. IX. éd. Gerald Abraham: Oxford University Press, 1990, p. 120-140.
- CHARTIER, R. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010.
- _____. *Au Bord de la Faleise : l'Histoire entre certitudes et inquiétudes*. Ed Albin Michel, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Tradução por Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, [s/d]. p. 16-17.
- CHATEAUBRIAND, François René de. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Bordas, 1989.
- CHORON, F.E. ; LA FAGE, A. *Nouveau Manuel complet de musique vocale et instrumental ou Encyclopédie Musicale*. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret, 1838.
- CLEMENT, Félix; LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire des opéras*. Paris, s.n, 1905.
- COHEN, H. Robert, GIGOU, Marie-Odile. *Cent ans de mise en scène lyrique en France (env. 1830-1930)*. New York : Pendragon Press, 1986.
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- COLLE, Charles. *Correspondance inédite de Collé faisant suite à son journal*. Paris : éd. Honoré Bonhomme, 1864.
- _____. *Journal et mémoires de Carles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*. Vol III. Paris : éd Honoré Bonhomme, Paris Firmin Didot, 1868,
- COOK, Elisabet. Verbete: “Querelle des Bouffons”, in *New Grove Dictionary of Opera*. London-New York: éd. Stanley Sadie, Macmillan-Grove, 1998.
- COOPER, Martin. *Opéra- Comique*. Library Binding, 1999.
- COUVEUR, Manuel; VENDRIX, Philippe. *L'opéra-comique en France au XIX siècle*, Liège : Madarga.
- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2006.
- DANTAS, Luis. “A presença e a imagem do Brasil na *Revue des Deux Mondes* no século XIX”. In: *Imagens Recíprocas do Brasil e da França* (Projeto France-Brésil), Paris IHEAL, 1991.
- DESBOULMIERS, Jean Auguste Julien. *Histoire du théâtre de l'opéra-comique*. Hardcover, 1976.
- DESBORDES, Henri. *Manuel du Vaudevilliste*. Paris: La librairie théâtrale, 1861.
- DIDEROT, Jacques. *Le neveu de Rameau*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- DUMESNIL, René. *L'opéra et l'opéra-comique*. P.U.F. – Que sais-je, 1947.
- DUNI, Egidio. *Avertissement du Peintre amoureux de son modèle*, 1757.
- DUPECHEZ, Charles. *Historie de l'opéra de Paris*. Perrin, 1984.

- EINSTEIN, Alfred. *La música em la época romântica*. Madrid: Alianza, 1986.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris : Seuil (coll. La librairie du XIXe siècle), 1991.
- ESCUDIER, Léon et Marie. *Dictionnaire de Musique: théorique et historique*. Paris : E. Dentu, 1872.
- FABIANO, Andréa. *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*. Paris : CNRS éditions, 2005.
- FAVART, Charles-Simon. *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques*. Genève : Slatkine reprint, 1970.
- _____. *Théâtre de M. Favart, ou Recueil des comédies, parodies et opéras-comiques qu'il a donnés jusqu'à ce jour*. Paris : Duchesne, 1763.
- FAVRE, George. *Boieldieu, as vie, son œuvre*. Paris : Droz, 1954.
- FAZENDA, José vieira. *Antiquilhas e memórias do rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 1, 1921.
- FUMAROLI, Marc. *Quand l'Europe parlait français*. Paris : Editions de Fallois, 2001.
- GALLAND, Bruno. *Archives de l'Opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Nationales, 1992.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*. São Paulo: Cia das Letras 1988.
- _____. *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos prazeres*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. *Une culture bourgeoise 1815-1914: Londres, Paris, Berlin... Biographie d'une classe sociale*. Éditions Autrement, Collection Mémoires n° 113.
- GENEST, Emile. *L'Opéra-comique connu et inconnu*. Paris : Fuscgbacher, 1925.
- GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura do distrito Federal, Secretaria Geral da Educação e Cultura, s.d.
- GHEUSI, Pierre-Barthélémy. *L'opéra-comique sous la haine*. Paris : 4 rue Saint-Florentin, 1937.
- _____. *Histoire de l'opéra-comique*. Paris: Albatros, 1983.
- GINZBURG, Carlo. "Radici di um paradigma indiziario". In: GARGANI, ALdo . *Crisi dela ragione. Nuovi modelli nell rapporto tra spare e attività umane*. Turim: Einaudi, 1979.
- GINZBURB, C.. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004.
- GRÉTRY, A.E.M. *Reflexions d'un solitaire*. Bruxelles et Paris : Librairie National d'Art et d'Histoire, 1920.
- GRETRY. *Mémoires*, 1797, t.I.
- GRIMM. *La Querelle des Bouffons*, texto de panfletos com introdução, comentários e index de Denise Launay, Genève : Minkoffm 1973.
- GROUT, Donald Jay. *The origins of the Opéra-comique*. Ph.D. Harvard University, 1939.
- Grove's dictionary of music and musicians*. Macmillan and Co., Londres, 1954.
- GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. SP: Ed. Vértice, 1990.

- _____. "La mémoire collective chez les musiciens", in *Revue philosophique*, mars-avril 1939, p. 136 à 165.
- Histoire du théâtre lyrique en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, conférences sur la musique. Paris : Poste National Radio-Paris, impr. 111, rue du Montcenis, s.d.
- HOBSON, Marian. *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge: C.U.P., 1982.
- HOFFMAN, François-Benoît. *Œuvres*. Paris: Lavigne, 1834.
- HONEGGER, Marc ; PRÉVOST, Paul (éd.). *Dictionnaire de l'art vocal*. Paris : Bordas, 1991.
- ISHERWOOD, Robert. "Nationalism and the Querelle des Bouffons", in *D'un opéra à l'autre: Hommage à Jean Mongrédien*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. 204 p. (Coleções Edições do Pasquim, v. 113).
- KIEFFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento – MEC-INL, 1976.
- KINTZLER, Catherine. *Poétique de l'opéra français*. Paris : Minerve, 1991.
- JOUVIN, Benoit. *Auber, as vie, ses œuvres*. Paris : Heugel, 1864.
- LACAN, Adolphe. *Traité de la Législation et de la Jurisprudence des Théâtres*. Paris : Éd. Durand, 1853.
- LACOMBE, Hervé. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris : Fayard, 1997.
- LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel - 17 Rue Montparnasse, 1866-1876.
- LEGRAND, Raphaëlle. *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. Paris : CNRS Editions, 2002.
- _____. (org). *Entre le théâtre et la musique: cahiers d'histoire culturelle. Tour* : Université de Tour, 1999.
- _____. "Les décors de l'Opéra-Comique de 1789 à 1799". In : *Études sur le XVIIIe siècle*. Bruxelles : Université de Bruxelles, 1990, p. 53-39.
- _____ et TAIEB, Patrick. "L'Opéra-Comique sur le consulat et l'Empire", *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Metz, Serpenoise : éd. Paul Prévost, 1995, p. 1-61.
- LEIBOWITZ, René. *A evolução da música de Bach a Schoenberg*. Porto : Presença, 1962.
- _____. *Histoire de l'opéra*. Paris: Buchet-Chastel, 1957.
- Les Théâtres – lois – règlements – instructions – salle de spectacle – droits des auteurs – correspondants – congés – début – acteurs de Paris et de département*. Paris : Chez Alexis Eymery, 1817.
- LESAGE, Alain-René e D'ORNEVAL. *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-comique*. vol. I. Genève : Slatkine reprint, 1968.
- _____. *Dicionário biográfico musical. Brasília*: Philobibion, INB, 1985.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgie, ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes*. Paris : Junker, Durand, 1785.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 2000.
- Lettre de Madame*** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'opéra-comique*. s.l., s.n., 1745.

- MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ALERBA, Jurandir (org.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- MAMMI, Lorenzo. "Teatro em música no Brasil monárquico". In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. Vol 1, São Paulo: Hucitec, 2001.
- MARMONTEL, Jean-François. *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction des enfants*. Paris : Mercure de France, 1999.
- MATTOS, Ilmar R. *O tempo saquarema. A formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.
- MAYER, Arno. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. .
- MONNET, Jean. *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*. Londres, 1772.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PENDLE, Karin Swanson. *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*. Ph.D. University of Illinois, 1970.
- PERRAULT, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. s.l., 1688-1697.
- POUGIN, Arthur. *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. Paris : Charpentier, 1877.
- _____. *Boieldieu, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*. Paris : Charpentier, 1875.
- _____. « Duni et les commencements de l'opéra-comique ». *Le Ménestrel*, 48, 1879-1880.
- _____. *Figures de l'opéra-comique. Madame Dugazon, Ellevion, les Gavaudan*. Paris : Tresse, 1875, Savine, 1891.
- _____. *L'opéra-comique pendant la Révolution de 1788-1801*. Paris : Savine, 1891.
- POULET-MALASSIS, Auguste. *La Querelle des Bouffons*. Paris : Nabu Presse, 2010.
- PURCEL, B. *Études des intérêts réciproques de l'Europe et de l'Amérique. La France et l'Amérique du Sud*. Paris: Guillaumin et Cie., 1849.
- PRE, Corinne « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 ». In Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*. Liège : Madarga, 1992.
- PRÉVOST, Paul (éd.). *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*. Metz : Serpenoise, 1995.
- RABREAU, Daniel. « Le théâtre Feydeau et la rue des Colonnes (1791-1829) ». In : *100^a Congrès national des sociétés savantes*. Paris, 1975.
- REVEL, Jacques (Dir). *Jeux d'échelle. La microanalyse à l'épreuve*. Paris: Gallimard/Sauil, 1996.

- ROBINSON, Philip. "L'imaginaire et la distanciation comique chez Marivaux et Beaumarchais". *Littératures classiques*, 27 (1996), pp. 343-351.
- ROURIÈRE, M. *Histoire des théâtres et des lieux d'amusements publics de Paris*. Paris : Librairie des étrangers, 1837.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Ensaio sobre as origens das línguas". In : *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ROUSSEAU, J. J.. "Dictionnaire de la musique", in *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : éd, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, 1995.
- _____. *Confessions*. Paris : Flammarion. 1968.
- _____. "Sur le Goût". In : *Ouvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- _____. "Lettre sur la musique française". *Ouvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- SADIE, Stanley (éd.). *The New Grove Dictionary of Opera*. London : Macmillan Press, 1992.
- SCHNEIDER, Herbert (éd). *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*. Olms : Hildesheim, 1996.
- _____. WILD, Nicole (ed). *Die opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Olms : Hildesheim, 1997.
- SCHORSKE, Carl. "Politics and psyche in Fin-de-siècle Vienne". *Amerian Historical Review*, julho de 1961.
- SCHUWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo : Cia das Letras, 2008.
- _____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- SEIDLER, CARL. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins, s.d..
- SILVA, Ligia Osorio. "Propaganda e realidade: a imagem do Império do Brasil nas publicações francesas do século XIX". *Revista Theomai (edición electrónica)*, nº 3, 2001.
- SMITH, Kent Maynard. *Egidio Duni and the development of the opera-comique from 1753 to 1770*. Ph.D. Cornell University, 1980.
- SOLIÉ, Émile. *Histoire du théâtre royale de l'Opéra-Comique*. Paris : chez tous les libraires, 1847.
- SOUBIES, Albert. *Soixante-neuf ans à l'Opéra-comique en deux pages*. Paris : Fischbacher, 1894.
- _____. ; MALHERBE, Charles. *Histoire de l'Opéra-Comique : la seconde Salle Favart*. Paris : Marpon Flammarion, 1892-1893.
- _____. *Précis de l'histoire de l'Opéra-Comique*. Paris : Dupret, 1887.
- SOSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*, vol I. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2002.
- TISSIER, André. *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États généraux à la chute de la royauté, 1789-1792*. Genève : Droz, 1992.

- TROTT, David. *Théâtre du XVIIIe siècle, Jeux, écritures, regards*. Montpellier : Ed. Espace 34, 2000.
- WEBER, Carl-Maria Von. *La vie d'un musicien et autres écrits*. Lucienne Gérardin (trad.). Paris : Lattès, 1986.
- WILD, Nicole. *Décors et costumes du XIXe siècle*. Tome II : Théâtres et décorateurs. Paris : Bibliothèque Nationale, 1993.
- _____. *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle*. Paris : Aux amateurs de livres, 1989.
- _____. *Les Arts du spectacle en France. Affiches illustrées*. Paris : Bibliothèque Nationale, 1975.
- WILLIAMS, Bernard. *Sur l'Opéra*. Éd. Le Promeneur, 2006.
- VENDRIX, Philippe. *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*. Liège : Madarga, 1992.
- _____. *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*. Liège : Mardada, 1992.
- VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org). *Franceses no Brail: séculos XIX e XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- YON, Jean Claude (org). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde Editions, 2008.
- _____. *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*. Saint-Genouph, Nizet, 2000.
- _____. *Jacques Offenbach*. Paris : Gallimard, 2000.
- _____. (éd.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2008

ANEXOS - CD

Os dois documentos em anexo no final da tese e gravada em mídia CD foram produzidos no decorrer do trabalho e funcionam como ferramentas de pesquisa tanto para esta tese quanto para pesquisas futuras.

DOCUMENTO 1: TABELA DE ÓPERAS FRANCESAS REPRESENTADAS NO RIO DE JANEIRO (1840-1848)

A organização dos dados na tabela é cronológica, com as datas em que as obras foram representadas. As informações estão dispostas em colunas, contando com a data de apresentação, o título da obra, o autor da obra, o teatro no qual ela foi apresentada, a companhia de teatro que a produziu e, por fim, observações diversas encontradas nos anúncios publicados nos jornais.

As informações foram obtidas cruzando os anúncios de três periódicos:

Jornal do Comércio

Diário do Rio de Janeiro

Minerva Brasiliense

DOCUMENTO 2: DE ÓPERAS FRANCESAS REPRESENTADAS NO RIO DE JANEIRO (1840-1848)

Trata-se de um catálogo contendo todas as obras francesas representadas no Rio de Janeiro. Essas obras estão organizadas por ordem alfabética, por títulos, e contém as informações básicas de cada uma: autoria; data de estreia na França; local de estreia na França; personagens e instrumentação (quando estas informações estavam disponíveis); data de estreia no Rio de Janeiro; companhia que a produziu; teatro no qual foi apresentada; e informações extras.

Os dois documentos foram fundamentais para uma melhor compreensão do repertório e das maneiras de se fazer teatro no Rio de Janeiro. Como a documentação sobre esse tema não é farta, conhecer a fundo o repertório é fundamental para compreender a trajetória das duas companhias francesas, a forma como elas entendiam o teatro e em qual movimento elas estavam inseridas.

Só por meio da organização e pesquisa sobre cada obra que foi possível concluir que essas companhias disponibilizavam um repertório bastante novo, ainda em cartaz nos teatros de Paris. Ou ainda, que elas colocavam em cena *opéras-comiques* e vaudevilles de sucesso na França. Além disso, conhecendo como essas peças foram montadas na França foi possível entender um pouco das adaptações que tinham que ser feitas para a representação nos palcos fluminenses.

Por outro lado, os dois documentos tem a função de servir de auxílio para futuras pesquisas que passarem pelas companhias francesas, as quais estiveram no Rio de Janeiro entre 1840 e 1848.