

Artigo



CÁ ESTOU OUTRA VEZ EM CENA: DIÁLOGOS POLÍTICOS NAS SCENAS COMICAS DE FRANCISCO CORREA VASQUES

Silvia Cristina Martins de Souza*

Resumo:

O Este artigo toma a literatura como testemunho histórico utilizando alguns folhetins escritos por Francisco Correa Vasques para a *Gazeta da Tarde*, entre os anos de 1883 e 1884, com o objetivo de analisar as relações entre história, teatro, política e discurso jornalístico.

Palavras-chave: História, Teatro, Literatura, Política.

Abstract:

This article takes the literature as historical testimony using some feuilletons written by Francisco Correa Vasques, for the *Gazeta da Tarde*, among the years 1883 and 1884, intends to analyze the relations between history, theatre, politic and journalistic narrative.

Keywords: History, Theatre, Literature, Politics.

* Professora de história da Universidade Estadual de Londrina (PR) - UEL. Este texto apresenta resultados parciais de um projeto de pesquisa intitulado *Os Rumores de um Silêncio: um estudo biográfico sobre o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques (1839-1892)*, desenvolvido pela autora na UEL desde 2003. Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada, sob forma de comunicação, no seminário temático "Literatura e História" do XVII encontro regional de história do núcleo regional de São Paulo da Associação Nacional de História (ANPUH), em 2004.

Cá estou outra vez em cena.

Um pouco mais animado, é verdade, porém, talvez mais chôcho do que quinta-feira.

Se minha estréia não foi feliz, creio que, pelo menos, se pode dizer não foi mal recebida. Será pretensão de minha parte? Não sei; o que é verdade, é que os apertos de mão foram sem conta, os parabéns sem número, e a minha profecia realizada; ouvi soar em todos os cantos da cidade:

– O Vasques é folhetinista!

Não o sou, confesso; venho apenas contar, conforme puder, o que for acontecendo durante a semana.

Sei que esta missão está confiada a melhores penas; há quem se ocupe desta crônica com muito mais vantagem, ao passo que eu tenho apenas o prestígio do palco. Quem vai ler, calcula a maneira porque poderei inflexionar o meu folhetim, e a frase fria, sem nexos, que deixo cair da pena, por cima do papel, toma vida, cor e apresenta-se tal qual deve ser no teatro fantástico do cérebro do leitor. [grifo no original].

Com estas palavras o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques abriu seu artigo do dia 25 de outubro de 1883, publicado na *Gazeta da Tarde*, periódico no qual exerceu a função de folhetinista durante nove meses. De 18 de outubro de 1883 até 17 de abril de 1884 seus artigos foram publicados sem regularidade semanal, quando então sofreram uma interrupção, só reaparecendo em 17 de julho de 1884, data de publicação do seu último folhetim de um conjunto que soma 22 textos.¹

A série de artigos de Vasques, intitulada *Scenas Comicas*, era do gênero de variedades que Martins Pena tão sugestivamente denominou, na década de 1840, “sarrabulho lítero-jornalístico”, isto é, uma revisão semanal de um *pot-*

¹ Não consta do acervo da Biblioteca Nacional (BN), o exemplar da *Gazeta da Tarde* de 18 de outubro de 1883. A partir de 5 de abril de 1884, no espaço anteriormente ocupado pelas *Scenas Cômicas*, passou a ser publicado o romance-folhetim *Pedro, o espanhol*,

pourri de assuntos, seção publicada num espaço específico na diagramação do jornal: o rodapé da primeira página. [MEYR: 58]. Os textos de Vasques, porém, guardam algumas peculiaridades em relação a outros do mesmo gênero publicados em praticamente todos os grandes jornais da corte a partir da segunda metade do século XIX. Estas podem ser percebidas já no título escolhido para a série, sugerindo o prolongamento, na imprensa, de um trabalho de caricaturista dos usos e costumes da sociedade fluminense, que Vasques realizava com sucesso nos tablados por mais de três décadas.

É sugestiva, também, neste sentido, a expressão “*Cá estou outra vez em cena*”, utilizada por este folhetinista para abrir o segundo artigo da série, expressão tomada de empréstimo para o título do artigo. O mote servia para dar continuidade à série, já que Vasques estreara na semana anterior, mas pode ser tomada num outro sentido: o de que a imprensa se transformava, por suas mãos, em um outro “palco” no qual começava a atuar politicamente, e em mais um espaço para debater questões do seu tempo, sem que isso entrasse em contradição com sua vocação para o tablado.

O objetivo deste artigo é procurar compreender como alguns temas de natureza política aparecem trabalhados na série de folhetins *Scenas Comicas*, mais particularmente aqueles que envolvem questões relativas à formação de associações que agregassem atores dramáticos com o duplo caráter de socorros mútuos e de defesa de direitos, num contexto em que o teatro se tornara um negócio lucrativo e disputado, reunindo uma grande diversidade de sujeitos e

de José do Patrocínio. O último folhetim assinado por Vasques saiu na segunda página do jornal, e o fato de o autor não haver se despedido dos leitores, nos leva a sugerir que não estava programada a interrupção da série. Procópio Ferreira organizou uma publicação destes folhetins que consta do seu *O Ator Vasques*. Todavia, dos 22 folhetins que compõem a série, Procópio Ferreira reproduziu onze, e assim mesmo, alguns deles, parcialmente.

práticas, e consubstanciando-se como um campo de diálogos e conflitos.³ Partindo de tal pressuposto, os folhetins do Vasques serão aqui analisados como suportes materiais – utilizados pelo autor para refletir sobre acontecimentos da vida teatral, política e quotidiana do seu tempo, e que procurava intervir através da veiculação, pela imprensa, de certas idéias, ideais, valores, atitudes e visões de mundo.

Naquele ano de 1883, quando completava 26 anos de atividade artística, Vasques já podia se considerar um profissional de sucesso.⁴ Entre os anos de 1856 e 1857, iniciou sua carreira de ator logo se especializando em atuações cômicas.⁵ De 1858, quando encenou o primeiro texto dramático de sua autoria,

³ Neste sentido, este artigo se insere numa tendência relativamente recente que, rompendo com certos tabus presentes na história das classes trabalhadoras no Brasil, vem ampliando os estudos que versam sobre o operariado para antes de 1888, dissociando-o da idéia, cristalizada nos anos 1960, de que seja inconcebível a existência da classe operária junto com a escravidão. Para maiores informações sobre este assunto: Cf. Batalha, 1998.

⁴ Os ecos deste sucesso chegaram a ser ouvidos em Portugal, onde Vasques foi comparado a Taborda, o ator cômico mais aplaudido naquele país. Ver para o assunto o jornal lisboeta *O Contemporâneo* (1882), n. 114.

⁵ No folhetim de 29 de novembro de 1883, escrito sob forma de carta ao imperador, Vasques mencionaria que Pedro II, assíduo freqüentador dos teatros da corte, acompanhara todas as fases de sua carreira, que iniciara em 1856. No discurso proferido por Valentim Magalhães no enterro do Vasques e publicado na *Gazeta de Notícias* em 11 de dezembro de 1892, este escritor observaria que Vasques lhe dissera, poucos dias antes de morrer: “*Durante 35 anos – 35 ... disse-me ele há dias, quando vim visitá-lo, e o disse com os olhos de saudades mal podendo articular as palavras – 35 anos este homem fez rir*”. (Cf. Ferreira, P.) Levando em consideração tais informações, fornecidas pelo próprio Vasques, concluímos que sua carreira profissional teve início entre os anos de 1856 e 1857.

até sua morte, em 1892, Vasques escreveu mais de 60 cenas cômicas, que encontraram grande receptividade junto ao público.⁶

Vasques foi, sem dúvida, um dos expoentes da dramaturgia brasileira voltada para este gênero dramático, dominando com competência sua fórmula bastante peculiar. As cenas cômicas eram textos curtos, sob forma de monólogos ou diálogos em prosa ou verso, abordando um determinado assunto a partir da costura de elementos diversos.⁷ Dentro desta “receita” existiam algumas convenções artísticas típicas do gênero, tais como: o recurso à paródia e à sátira; a presença constante da música, aproveitando melodias de domínio dos habitantes da cidade; o convite à participação simbólica dos espectadores na encenação e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas do Rio de Janeiro. As cenas cômicas ainda apresentavam uma outra peculiaridade. Eram encenadas em palcos teatrais e picadeiros circenses, tanto no Brasil como na Europa, o que as tornava bastante populares entre as platéias mais heterogêneas.⁸

No que diz respeito à produção dramática de Vasques, alguns temas foram constantemente visitados, tais como a vida teatral da Corte, os tipos populares que transitavam pelas ruas da cidade, os acontecimentos risíveis, que

⁶ Vasques escreveu ainda quatro paródias, a saber, *Orfeu na Roça*, *Orfeu na Cidade*, *Rainha Crinoline*, *Geralda*, *Geraldina e Faustino*, que alcançaram grande sucesso e dois dramas – *A Honra de um Taverneiro* e *Lágrimas de Maria* –, que, diferentemente de seus textos cômicos, não alcançaram repercussão junto ao público. Depois de encenadas, as cenas cômicas do Vasques eram publicadas sob forma de literatura de cordel e vendidas a 500 réis na casa do próprio autor ou na bilheteria dos teatros onde atuava.

⁷ Mediante pesquisas realizadas no *Jornal do Comércio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Cabrião*, *Revista Illustrada*, *Diário de São Paulo* e na *Gazeta de Notícias*, foi possível localizar, até o presente momento, a encenação de sessenta e seis cenas cômicas do Vasques.

⁸ Para este assunto cf. Souza, S. C. M. de *As Noites do Ginásio...*; Silva, E. *As Múltiplas Linguagens...*

mobilizavam a atenção da população, além de assuntos mais sisudos, como a guerra do Paraguai e a Questão Christie. Creio ter sido um dos seus segredos esta dependência íntima do texto à matéria histórica de seu tempo; o interesse quase jornalístico pelos assuntos do cotidiano, o tom brincalhão e, simultaneamente, crítico, transformando seu teatro numa forma de exposição do jogo de relações da própria sociedade que lhe servia como fonte de inspiração.

Este mesmo talento pode ser percebido na série de folhetins da *Gazeta da Tarde*, na qual acotovelam-se questões como a greve da guarda urbana, a campanha abolicionista, o carnaval, a falta d'água e o calor no verão da cidade do Rio de Janeiro, o entrudo e – como não poderia deixar de ser em se tratando de alguém tão envolvido com as artes cênicas –, a vida teatral do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

No trecho do folhetim reproduzido no início deste artigo Vasques procurava refletir sobre o papel que passara a assumir na imprensa ao enfatizar a sensação de surpresa causada na capital do Império quando se descobriu ser ele o folhetinista da *Gazeta da Tarde*. Como dito anteriormente, a série teve início em 18 de outubro, mas apenas no dia 13 de novembro os leitores receberam do seu proprietário – José do Patrocínio –, uma explicação dando conta da escolha de Vasques para esta função.

Segundo Patrocínio – por ter de se ausentar temporariamente da corte para consultar documentos a fim de finalizar o seu romance-folhetim *Pedro, o espanhol*, por precisar submeter-se a um tratamento de saúde e por desejar tomar algumas medidas visando modificar seu jornal –, deixava a *Gazeta da Tarde* sob a tutela de alguns amigos. Serpa Júnior ficou encarregado dos negócios do jornal e João Clapp passou a atuar na direção da propaganda. A Luiz de Andrade foi entregue a chefia de redação, coadjuvado por Júlio de Lemos, Gonzaga Duque Estrada, Ennes de Souza e André Rebouças. Campos Porto, Dias da Cruz e Leite Ribeiro se responsabilizavam pela reportagem e

a parte amena e literária da *Gazeta da Tarde*, acompanhando a redação no seu mérito, prende a simpatia pública pelos nomes de Cardoso de

Menezes e o imortal ator F.C. Vasques e da distinta escritora que atualmente publica o romance Aurélia. [grifos no original]⁹

Como se vê, pesou para a indicação do nome de Vasques o seu “mérito” e a sua “simpatia pública”, conquistados após um longo período de atuação nos palcos, o que demonstra a adoção de uma boa estratégia por parte de José do Patrocínio ao utilizar o folhetim e o Vasques como chamarizes para o seu jornal.

Não me deterei sobre a importância da qual o folhetim foi revestido como espaço jornalístico no século XIX, uma vez que vários autores vêm se incumbindo de resgatar a relevância deste gênero literário como parte significativa do estudo da palavra impressa e como força atuante no âmbito da história.¹⁰ Desejo apenas sublinhar que do momento de seu aparecimento na imprensa periódica brasileira, nos anos 1850, e por todo o século XIX, o folhetim se firma como espaço propício ao divertimento, à informação, ao comentário e à crítica e, nesta trajetória, transforma-se na viga mestra dos jornais.¹¹

Quando, em 1874, a *Gazeta de Notícias* inaugurou o sistema de vendas avulsas dos jornais no Rio de Janeiro visando ampliar o público leitor, teve início

⁹ *Gazeta da Tarde*, 13 nov.1883. Revezavam-se neste espaço a série *Scenas Comicas*, do Vasques, o romance-folhetim *Aurélia*, assinado por Delia, a *Semana Musical*, de Cardoso de Menezes e a *Semana Política*, assinada por alguém que usava o pseudônimo Júlio Verne.

¹⁰ Para uma discussão atualizada sobre o uso dos folhetins como espaço de intervenção política: cf. Chalhoub, S. e Pereira, L. A. de M. (orgs.), *A História Contada:...*; Neves, M. de S. (org.). *Seminário ...* (mimeo); Balaban, M. (org.). *Instantâneos ...*; Silva, A. C. F. da. *Bilhetes Postais...*; CADERNOS AEL. Literatura e Imprensa no século XIX...ns. 16/17... Também Candido, Antonio. A vida ao rés do chão. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas (SP); Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP/Fund. Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

¹¹ Neste sentido é sugestivo mencionar que nem mesmo o *Diário Oficial*, fundado em 1862 por D. Pedro II, dispensou o folhetim. Nele foram publicados, por exemplo, *Lusbela*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *Os Miseráveis*, de Victor Hugo com tradução de Justiniano José da Rocha.

uma verdadeira reviravolta no jornalismo fluminense. Os periódicos, anteriormente vendidos em locais como livrarias e estabelecimentos comerciais, passaram a ter maior circulação, o que fez com que jornais de pequena tiragem, ligados a grupos políticos, perdessem espaço para as grandes folhas. [Cf. PEREIRA].

Para a efetivação deste desejo de ampliação do público, algumas modificações estruturais tiveram de ser implementadas nos periódicos, dentre elas a preocupação com a abordagem de assuntos que chamassem a atenção de leitores bastante heterogêneos. Foi no bojo de tais transformações que a função dos folhetinistas se tornou essencial, pois a eles coube a tarefa de despertar o interesse de leitores “ariscos”, pouco acostumados aos meandros dos debates políticos e literários. Assim, cada vez mais escritores de renome foram pagos para fazer crescer a tiragem dos jornais, combinando a assiduidade de profissionais com a graça de diletantes. [Cf. PEREIRA].

Diante destes dados é possível sugerir que a indicação de seu nome para folhetinista da *Gazeta da Tarde* fosse vista por Vasques como uma oportunidade para a abertura de portas que lhe permitisse acesso a um espaço que sempre lhe fora negado, em função do papel que a imprensa exerceu nas trajetórias de vida dos homens de letras no Brasil oitocentista. Na sociedade do período o ingresso na carreira política requeria, como passaporte, uma educação formal ilustrada, era o caminho mais seguro, seguido de perto pela imprensa, para adentrar a esferas políticas mais amplas. [Cf. CARVALHO].

Desta condição Vasques demonstrava estar ciente ao afirmar que a “missão” de folhetinista, que acabara de assumir, estava “confiada a melhores penas”, enquanto ele só contava a seu favor com o “prestígio dos palcos”.¹² *Mise-en-scène* constitutiva de uma estratégia jornalística? Jogo de retórica? Um pouco de tudo isto sem ser apenas isto. Passados mais de quarenta anos da primeira aparição do folhetim na imprensa carioca, e já sendo ele considerado parte nobre do trabalho jornalístico, seria de interesse de qualquer letrado assinar

¹² *Gazeta da Tarde*, 25 out. 1883.

uma coluna em um jornal na qual pudesse discorrer sobre os assuntos que melhor lhe aprouvessem.

A série *Scenas Comicas*, todavia, não trazia a chancela de um homem de letras, mas sim de alguém à margem das trajetórias percorridas por uma elite letrada, composta por homens “bem nascidos” e “bem educados”.¹³ Isto nos leva a pensar que a escolha do nome do Vasques para folhetinista da *Gazeta da Tarde* não deve ter recebido aprovação incondicional por parte dos leitores, ainda que ele se apressasse em afirmar que foram vários os cumprimentos e as congratulações recebidos.

Mulato nascido no seio de uma família humilde, filho natural de Benedita Correa Vasques, Francisco Correa Vasques e seus dois irmãos – Martinho e Bernardino –, tiveram uma vida simples e pouco acesso à educação formal como, de resto, foi comum entre os homens livres pobres na sociedade senhorial escravista brasileira. Em 1851, com doze anos de idade, Vasques terminou o curso elementar no colégio Marinho e empregou-se na Alfândega do Rio de Janeiro. Durante um certo período, que não foi possível precisar, foi membro da guarda nacional, servindo no primeiro batalhão da freguesia do Santíssimo Sacramento.¹⁴ Certo é que em 1857 estaria atuando na companhia do teatro São Pedro de Alcântara, empresariada por João Caetano, na qual seu irmão Martinho já trabalhava como ator cômico.

O palco foi a ocupação a qual Vasques se dedicou com assiduidade, atuando como ator e autor até a sua morte, motivada por câncer. Como tantos outros atores de sua época – e em função das dificuldades financeiras vivenciadas pelas companhias dramáticas, que freqüentemente deixavam de pagar os salários ou fechavam suas portas por falência –, Vasques fez parte do

¹³ As expressões “bem nascidos” e “bem educados” são aqui utilizadas com o sentido de definir um conjunto de homens pertencentes às elites brasileiras, mais no sentido político que no sentido estrito da riqueza econômica.

¹⁴ Esta informação encontra-se no folheto de 25 de outubro de 1883.

elenco de diversas empresas teatrais, chegou a criar a sua própria, que funcionou na *Fênix Dramática* de 1868 a 1870, quando passou a ser dirigida por Jacinto Heller com quem Vasques continuou a trabalhar até o seu falecimento.

Além de ator Vasques também foi dramaturgo, provavelmente um dos mais profícuos que as platéias fluminenses do século XIX conheceram, muito embora sofresse restrições por parte da crítica ilustrada por escrever, preferencialmente, cenas cômicas, um gênero considerado “menor” pelos críticos. As restrições experimentadas por Vasques à sua dramaturgia estiveram longe de serem excepcionais a muitos de seus contemporâneos, e essa alegada ausência de valor artístico no gênero a que se dedicavam passou a ser uma bandeira empunhada por um número cada vez maior de literatos, que se alinharam num movimento geral de criação de um teatro nacional, tomando como modelo o realismo dramático recém-importado dos palcos franceses, e seus “dramas de casaca”, considerados “alta” dramaturgia.

Diferentemente dos dramas românticos, melodramas e tragédias, estes “dramas de casaca” privilegiavam um novo tempo dramático – o presente. Enredos simples, com ausência de monólogos; os homens comuns, e não mais príncipes ou heróis, e temas como o casamento e a degeneração dos costumes pelo dinheiro, adultério e prostituição, os dois últimos vistos como “degeneradores” da sociedade.¹⁵ A estética realista, contudo, não significou apenas a adoção de novas rubricas em contraposição ao romantismo, mas a incorporação de toda uma nova concepção sobre o campo estético, que se voltava para a perfectibilidade, a moralidade, o ideal e o útil, transformando o palco em instrumento de propagação de determinadas concepções e visões de mundo. Foi precisamente esta dimensão didática do realismo que seduziu os literatos fluminenses, descortinando-lhes uma faceta nova para o palco, que passou a

¹⁵ Para este assunto cf. João Roberto Faria, *O teatro realista no Brasil (1855-1865)*, São Paulo, Perspectiva, 1993; e Décio de Almeida Prado, *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ser visto como um espaço de intervenção política e social efetivo ou, como se convencionou chamar à época, como “escola de costumes” ou “canal de iniciação”. Seguindo tais preceitos, os dramaturgos brasileiros que se alinharam à estética realista lançaram mão da dramaturgia como instrumento de transformação social, revestindo a cena teatral de dimensões supostamente ilimitadas no cumprimento da “elevada” tarefa de transformar corações e mentes das platéias.

Ao adentrar a década de 1860, porém, dramaturgos pouco reconhecidos pela crítica, como Vasques, eram cada vez mais representados nas salas de espetáculo do Rio, fazendo as delícias das platéias da cidade e descortinando uma nova noção sobre teatro, que começava a ser visto, ao menos por alguns, não como “alta” dramaturgia, “canal de iniciação” ou “escola de costumes”, mas como um fenômeno cultural que envolvia seus agentes produtores, público e crítica. Este repertório, que foi aos poucos se popularizando, não era do agrado da crítica ilustrada, estando sua rejeição intimamente associada ao fato de ser ele, como definia um crítico teatral em 1861, o suposto fruto de “qualquer incapacidade que se julga habilitado a ser comediante, ajunta a vontade à execução e produz um *Quasimodo*”.¹⁶

Outros testemunhos semelhantes podem ser elencados a respeito deste sentimento de rejeição da crítica a esta dramaturgia e seus dramaturgos “menores”, dentre eles vários pareceres emitidos pelo Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial da censura teatral do Império.¹⁷ Num deles, emitido a uma peça do próprio Vasques, intitulada *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*, o censor fez questão de frisar que a referida composição nada mais era do que uma

¹⁶ *O Acajá*, 31 mai.1861.

¹⁷ O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado em 1843 com o objetivo de integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação mediante a mobilização de recursos simbólicos. Cf. Souza, S. C. M. de. *op.cit.*, especialmente o capítulo 2.

reunião de disparates espontâneos, perfeitamente harmônica com os ditos chulos que a recheiam, (...) [que] recomenda sobremaneira o seu autor, que, seja-o dito sem lisonja, revela incontestáveis disposições para o gênero (...). O autor é um dos atacados pela terrível epidemia que vai grassando, em prejuízo dos pobres membros do Conservatório [constrangidos] por esses gênios de enxurrada que não tendo muito em que se ocuparem, julgam-se no pleno direito de matar o tempo a quem, por certo, não lhes abençoa a fecundidade.¹⁸

Vasques foi, como se vê, um dentre outros dramaturgos desconsiderados pelos críticos e censores teatrais, pejorativamente por eles denominados “carpinteiros teatrais”,¹⁹ que vinham surgindo aos “borbotões” e introduzindo, na cena brasileira, diferentes gêneros dramáticos ligados ao teatro musicado, os quais atingiriam seu maior sucesso nos anos 1880. Voltando-se para o público heterogêneo das concentrações urbanas – desconsiderando o teatro edificante propugnado pela estética realista e investindo na espetacularidade cênica –, estes novos gêneros dramáticos reuniram uma grande diversidade de sujeitos e práticas, transformando o palco em um campo de confronto e diálogos culturais.²⁰

Em um tal contexto tão pouco receptivo a certos indivíduos, não causa estranhamento que a inserção de Vasques no jornalismo pudesse ter sido vista por muitos como intromissão, e, provavelmente, foi este mesmo sentimento de rejeição que o levou a definir a atividade que passava a exercer na *Gazeta da*

¹⁸ Biblioteca Nacional. Setor de manuscritos, documentação do Conservatório Dramático Brasileiro. O censor que analisou a peça foi Sotero de Castro que emitiu seu parecer em 19 de novembro de 1862. A peça retornou ao autor para que fossem feitas as correções requeridas pelo censor e foi liberada em 18 de dezembro de 1862.

¹⁹ Foi pela expressão “carpinteiros teatrais” que os dramaturgos que se dedicaram aos gêneros ditos “menores” foram, por diversas vezes, identificados no século XIX, delimitando sua separação em relação aos que dominavam os meandros da língua culta. Cf. *O Acajá*, 31 mai.1861.

²⁰ Para o assunto, cf. Mencarelli, Fernando Antonio, *A Voz e a Partitura...*, 2003.

Tarde como sendo, não a de um crítico especializado, mas a de um diretor de uma companhia dramática imaginária, que contava com a ajuda do “teatro fantástico do cérebro do leitor” para coadjuvá-lo na empreitada da qual procurava dar cabo. E é neste ponto que, a meu ver, reside outra diferença entre este folhetinista e outros que atuaram em periódicos no seu tempo, qual seja, a sua habilidade para lançar mão de uma maquinaria do palco na elaboração de seus textos jornalísticos.

Uma rápida passagem de olhos pelos folhetins *Scenas Comicas* nos permite perceber serem eles pródigos em passagens nas quais o autor mergulha seus leitores em situações típicas do tablado, tais como jogos de palavras, *coups de théâtre* múltiplos, personagens tipificados, crítica bem humorada, tudo isto permeado por um impecável senso de corte e de suspensão dos assuntos.

Existe um outro ponto digno de nota nestes textos, para o qual nos chama atenção o próprio folhetinista ao observar, neste mesmo folhetim do dia 23 de outubro de 1883, que:

A minha posição na imprensa tem causado a muitos de meus amigos uma certa inquietação; ainda a poucos dias encontrei-me com um deles que me disse assustado:

- Vasques, que é isto? Repara no que estás fazendo? Não te metas na política, olha que a tua posição no teatro não te permite falar em semelhante bruxaria! Vê lá!

Não se assustem, portanto, os meus camaradas, eu de política [não quero sentir] nem o cheiro, primeiro porque nunca pude entender essa geringonça e, segundo, porque pertencço a um único partido – o público que frequenta os teatros, - é a ele que devo tudo, é pois a ele que me entrego de corpo e alma. Além disso ainda há uma outra circunstância que me afasta completamente desse caminho. Nascido nesta terra, brasileiro de quatro costados, guarda nacional do primeiro batalhão da freguesia do Santíssimo Sacramento onde paguei para [ilegível] durante seis anos, não sou qualificado, não tenho foros de cidadão.

Não se iluda o leitor com as palavras deste folhetinista. Apesar de uma aparente sensação de descompromisso presente em sua fala, é sintomático que ele tenha se preocupado em afirmar que seus artigos se voltariam, apenas, para o mero divertimento e o riso, assim como é discutível aceitar, sem maiores questionamentos, este seu propalado propósito de isenção política. Afinal, é inevitável que um autor se expresse por meio de seus textos, ainda que o próprio Vasques tenha se apressado em sublinhar não entender desta “geringonça” chamada política e não querer sentir da mesma sequer “o cheiro”. Tal afirmação se torna ainda mais passível de descrédito quando constatamos vir, a mesma, seguida de uma ácida crítica à política eleitoral da época, que privava alguns “brasileiros de quatro costados”, como ele, dos “foros de cidadão”, por não serem considerados qualificados para exercer o direito de voto.

Vasques se referia, com esta observação, à Lei Saraiva, que acabava com as eleições primárias de votantes pobres, ao proibir o voto do analfabeto e elevar o censo mínimo para 400\$000, reduzindo drasticamente o eleitorado de 1,2 milhão de eleitores para menos de 140.000.²¹ A Lei Saraiva coincidia com fenômenos importantes da formação das classes trabalhadoras livres às vésperas do abolicionismo e numa fase estratégica da economia do país, caracterizada pela penetração de capitais estrangeiros, novas fontes de crédito e investimento, e o crescimento econômico ligado ao mercado internacional do café. Enfim, uma série de elementos que incidiram diretamente sobre as condições de vida das populações mais pobres do Império. Dentre os setores em expansão no período estava o de diversões públicas, particularmente os teatros, que passaram a ser vistos como um negócio lucrativo, levando à implementação de um mercado regido por princípios comerciais próprios, que, paulatinamente, transformaram

²¹ Os dispositivos criados pela Lei Saraiva de 1881 tinham em vista restringir o poder político dos potentados locais mas, em sua fórmula final, beneficiava os proprietários e excluía grande parte da população votante pobre do processo eleitoral, nela incluso os atores dramáticos, devido à incerteza de suas rendas. Cf. Dias, M.O.L.S. Sociabilidades sem história: votantes pobres no Império (1824-1881).

o palco em local de confrontos advindos das relações de produção dentro e fora do espetáculo.

Foi neste clima de transformações e incertezas que cercavam o ofício por eles exercido que os atores teatrais passaram a buscar formas de organização para proteção e amparo social, num movimento similar ao experimentado por profissionais tais como sapateiros, cabeleireiros, marceneiros, apenas para citar alguns.²²

Como membro atuante da comunidade artística da corte, Vasques conhecia de perto todas as questões e expectativas que mobilizavam os seus pares. Nada mais natural, então, que seus folhetins estivessem recheados de temas de interesse do seu meio profissional, o que, de resto, reforça a noção de que sua atuação na imprensa estava informada por uma postura política efetiva. Foi a política, enfim, o assunto de fundo destas *Scenas Comicas*, nas quais Vasques demonstrou habilidade para abordar de maneira crítica questões candentes de seu tempo, como já vinha fazendo por meio de sua dramaturgia.

É significativo o número de folhetins da série *Scenas Comicas* que abordam questões políticas, notadamente as voltadas para a “classe teatral”, para utilizarmos uma expressão do próprio Vasques,²³ e é sugestiva a forma como ele tratou de assuntos que considerava empecilhos à articulação da mesma. Todavia, o envolvimento do Vasques com questões desta natureza data de 1862, quando, junto com outros atores, encabeçou um movimento para criar uma sociedade de caráter mutualista e beneficente de sua categoria profissional.

²² Cláudio Batalha observa que houve um crescimento significativo das associações mutualistas operárias a partir de 1870, o que leva a crer que os trabalhadores livres vinham crescendo em número e procurando se organizar para salvaguardar alguns direitos. Cf. Batalha, 1999.

²³ A expressão é utilizada no folheto de 13 de dezembro de 1883.

No ano de 1860, depois de extinta a companhia do Teatro Ginásio Dramático com a morte do seu empresário Joaquim Heliodoro, alguns atores da recém desfeita empresa e outros egressos do Teatro de Variedades se reuniram e fundaram a Sociedade Dramática Nacional, que passou a funcionar no Ginásio sob a direção de Joaquim Augusto Ribeiro de Souza, Eduardo Graça e Antônio Moutinho de Souza, e tendo como diretor de cena Furtado Coelho. De acordo com uma nota publicada no *Jornal do Comércio* sobre a criação desta nova empresa teatral, era parte dos planos de seus associados “procurar desenvolver a arte dramática no país – fundar um montepio para atores – e oportunamente abrir aulas em que se ensine as matérias necessárias ao artista dramático”.²⁴

Visando colocar em prática tal projeto, alguns dos atores da empresa reuniram-se nas dependências do Ginásio em 10 de agosto de 1862, com a intenção de se organizarem para criar o “Montepio dos Atores Dramáticos”. Foi composta uma comissão encarregada de elaborar os estatutos da associação, dela participando, dentre outros, os atores Reis, Pedro Joaquim do Amaral, Amoedo, Vasques, Paiva, Gusmão e Militão, sendo os dois primeiros escolhidos, respectivamente, presidente e secretário da referida associação.

É sabido que na década de 1860 o governo imperial tomava medidas para regularizar a formação de diferentes associações com o objetivo sujeitá-las a leis específicas que autorizassem seu funcionamento e seus estatutos. De acordo com as disposições do decreto imperial de 19 de dezembro de 1860, as chamadas “sociedades” existentes no país – incluindo as associações beneficentes, de auxílio mútuo, de categorias profissionais, os clubes literários e esportivos, os grêmios recreativos e até mesmo as irmandades religiosas –, deveriam submeter seus estatutos ao exame da seção de negócios do Império do Conselho de Estado para receberem autorização de funcionamento, mesmo as sociedades que estivessem em funcionamento antes da data do decreto.

Na prática, quando um grupo de trabalhadores desejava organizar uma associação para defender seus interesses, fossem eles profissionais ou civis,

²⁴ *Jornal do Comércio*, 16 set. 1860.

era necessário submeter-se a um minucioso processo. Inicialmente, deveria ser solicitada uma autorização na delegacia mais próxima do local em que pretendiam se reunir. De posse dessa solicitação, o chefe-de-polícia, o delegado e o subdelegado encarregados tomariam as providências necessárias para que a reunião ocorresse dentro de uma certa ordem. Uma vez cumpridos estes trâmites, os interessados promoveriam quantos encontros fossem necessários para a elaboração dos estatutos e a fundação da associação, de acordo com o caso. As atas resultantes destas reuniões deveriam ser enviadas ao Conselho de Estado, que analisava os estatutos e, de maneira geral, sugeria alterações na redação dos documentos. Por fim, quando fosse aprovado o estatuto oficial da associação, este deveria ser impresso pela Tipografia Nacional.

Os originais manuscritos das atas das assembléias de fundação e de elaboração dos estatutos avaliados pelos apreciadores do governo imperial entre 1860 e 1889 encontram-se no Arquivo Nacional, no fundo relativo ao Conselho de Estado, e, como nelas não foram localizadas quaisquer referências ao Montepio dos Atores Dramáticos, somos levados a supor que este projeto não deve ter saído do papel ou, se saiu, a associação teve vida breve.²⁵

Independente de ter ou não vingado, a inserção de Vasques neste movimento é indicativa do seu alinhamento a uma causa que, a partir dos anos 1870, iria tomar maior vulto, bem como é possível perceber que pelo menos alguns atores dramáticos estavam atentos para tais novidades, vivenciaram intensamente tais mudanças, e procuraram, desde cedo, se articular para defender seus interesses num contexto mais amplo de organização de sociedades de trabalhadores com características semelhantes.²⁶

Em 1883 Vasques voltaria a defender a causa da necessidade de articulação da sua “classe”, bem como se empenharia na tentativa de construção

²⁵ É preciso observar, também, que o caráter assistemático e fragmentário dos dados sobre as associações deste tipo - assim como o fato de que estas fontes raramente dão conta das sociedades que eventualmente foram fundadas e desapareceram no mesmo ano -, dificulta ainda mais um acompanhamento mais próximo dessas associações.

²⁶ Cf. as leis n. 1083, 2686 e 2711 de 1860. *Coleção das Leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia.

de uma imagem positiva da mesma junto à sociedade. Sua atuação pode ser parcialmente acompanhada pela leitura dos seus *Scenas Comicas*. Em artigo de 27 de novembro de 1883 ele criticaria o ator Xisto Bahia por desaparecer sem maiores explicações na hora da realização de um espetáculo teatral, tendo de ser substituído às pressas por outro ator. Para Vasques, tal procedimento, além de desrespeitoso para com o público, contribuía para arrancar a imagem dos atores dramáticos como um todo, os tornando alvo de críticas e de condenações, e dificultando a defesa da causa da “classe artística” junto à sociedade.²⁷

No folhetim do dia 17 de dezembro daquele mesmo ano, Vasques investiria na mobilização dos atores e na sensibilização da opinião pública para seu alinhamento no projeto de criação de um jazigo perpétuo para os atores dramáticos. Para levar a cabo seus planos, Vasques lançou mão de uma estratégia bastante feliz, dando para o jazigo o título “Monumento João Caetano”, ator conhecido e querido das platéias fluminenses, e ainda presente nas lembranças dos que tiveram a oportunidade de assistir a encenações protagonizadas ao longo de sua longa carreira artística.²⁸

Em 20 de dezembro de 1883 Vasques lançaria um apelo aos empresários teatrais para que se preocupassem com a segurança física dos seus atores evitando que se repetisse um acontecimento lamentável que tivera lugar dias antes no Teatro das Novidades: o acidente sofrido por uma pequena atriz que despencara das bambolinas quando representava o papel de um anjo na peça *A Cabana de Belém*, encontrando-se “amarrada com barbantes até que lhe seque a cola que lhe deve consertar os braços e as pernas”. Vasques finalizava seu folhetim dirigindo um apelo ao empresário Batista para que, de outra vez, fosse mais cuidadoso e não deixasse “os anjos caírem assim com tanta facilidade”.²⁹

²⁷ *Gazeta da Tarde*, 27 nov.1883.

²⁸ Para maiores informações sobre João Caetano cf. Décio de Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*, São Paulo: Perspectiva, 1960.

²⁹ *Gazeta da Tarde*, 20 dez.1883.

No folhetim de 13 de dezembro de 1883 Vasques voltaria à cena. Desta feita, para condenar a “indolência” dos próprios atores e a pouca importância que davam a assuntos de seu interesse, a ponto de a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos ser praticamente desconhecida. A Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos foi fundada em 1870, composta por um número limitado de artistas e de outras categorias profissionais ligadas ao teatro. Tinha por finalidade socorrer seus associados e empregá-los quando estivessem desempregados, e a condição para ser associado era ser livre, de bom comportamento e exercer atividades ligadas à arte dramática. Em 1877, esta associação mudou os estatutos e o nome, passando a se chamar Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, excluindo, como a nova denominação o indicava, as representações dramáticas de seus objetivos, “por haver a prática demonstrado ser inexequível tudo que diz respeito a dramático”, e franqueando o acesso à mesma apenas os indivíduos de origem portuguesa.

No folhetim, ao mencionar a Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos, Vasques chamava a atenção, justamente, para esta atitude de descaso dos atores, da qual a própria troca de nome era exemplar, sendo este mesmo descaso um dos fatores que, na sua visão, transformavam os atores nos verdadeiros culpados por grande parte dos problemas com os quais se defrontavam, e só havendo, em sua avaliação, um meio de reverter este quadro: “É preciso, portanto, que a classe se reúna (...) Temos trabalhado tanto para enobrecer os outros, é justo que façamos alguma coisa em prol de nossa classe”.³⁰

Dentre os folhetins da série da *Gazeta da Tarde* que abordam temas relativos à “classe teatral”, o de seis de março de 1884 é, particularmente, elucidativo da forma como Vasques assumiu determinada posição na defesa dos interesses do seu meio profissional. Nele, o folhetinista daria conta de um certo “contrato monopólio” que acabara de ser assinado entre os quatro maiores empresários teatrais da corte, cujas conseqüências, de acordo com sua avaliação, poderiam ser desastrosas para os atores. Segundo Vasques,

³⁰ *Gazeta da Tarde*. 13 dez.1883.

A 8 de março de 1884, à uma hora da tarde, reuniram-se as potências teatrais: S.M. Jacintíssima I; S.M. Souza Braguíssima I; S.M. Braguíssima I; S.M. Braguíssima II, para celebrarem entre si um tratado de aliança ofensiva e defensiva.

Os quatro obrigam-se em primeiro lugar a medirem-se na imprensa pela mesma bitola.

Pela sua parte cada um obriga-se: S.M. Jacintíssima a não dizer mais que as peças que sobem as peças sobem à cena como foram nos bufos; S.M. Souza Braguíssima, a não alinhavar as ditas sem ponto; S.M. Braguíssima I, a retirar as alusões ao Mandarin; S.M. Braguíssima II, que não vive de cantiga, a continuar na mesma. [grifos no original].³¹

Neste texto, de tom explicitamente satírico, Vasques dialoga com interlocutores historicamente identificáveis aos quais seus leitores, que acompanhavam as notícias teatrais pelos jornais e/ou assistiam aos espetáculos nos teatros, não devem ter tido dificuldade em identificar. Vasques se remetia aos quatro maiores empresários teatrais da corte do período, a saber, Jacinto Heller, Souza Bastos, Luiz Braga Júnior e Dias Braga, os três primeiros diretores de companhias especializadas na encenação de diferentes gêneros do teatro musicado, isto é, operetas, revistas e mágicas, com preferência pelos textos de dramaturgos estrangeiros. O último deles, “S.M. Braguíssima II” – o empresário Dias Braga –, era considerado pela crítica teatral da época o único dentre os quatro que insistia em privilegiar dramas, um gênero dramático considerado “sério” pelos críticos, sobretudo os escritos por autores brasileiros. Arthur Azevedo chegou a referir-se a Dias Braga como “aquele em cujo espírito mais trabalha a idéia de nacionalização do teatro”, pois “por gosto não faria representar uma peça estrangeira”, o que, todavia, fazia com que se defrontasse com prejuízos financeiros frequentes, já que o público, na visão deste crítico, preferia o teatro musicado e os repertórios estrangeiros.³²

³¹ *Gazeta da Tarde*, 6 mar. 1884.

³² *A Notícia*, 22 dez. 1898.

Esses quatro empresários dividiam a cena e disputavam as platéias palmo a palmo, o que muitas vezes os levou a apresentar montagens pouco cuidadas e parcamente ensaiadas ou a utilizarem-se de métodos bem pouco ortodoxos de concorrência, tais como fazer alusões públicas nada lisonjeiras aos espetáculos montados pelos seus concorrentes. Enfim, tudo leva a crer que, naquele contexto e na visão daqueles empresários, qualquer expediente era válido quando a questão era conquistar e garantir uma parcela do público para sua empresa.

Observe o leitor, ainda, que Vasques publicou este folhetim em 6 de março, mas nele menciona que a referida reunião para celebrar a “aliança ofensiva e defensiva” ocorrera no dia 8 de março, o que significa que o folhetim foi escrito para ser publicado após a consumação do acordo o que, todavia, só ocorreu em 10 de março. Ou seja, seu texto deixa claro que os planos destes empresários já eram de conhecimento público antes mesmo de serem efetivados, e que Vasques estava bem informado sobre o assunto o que, de resto, não chega a surpreender, sendo ele membro do elenco da empresa de Jacinto Heller desde 1870 e amigo íntimo deste empresário.

Merece ser sublinhado, ainda, que, por ocasião da assinatura do contrato, foi lavrada uma escritura pública de obrigação no juízo comercial da segunda vara do Rio de Janeiro, sem que dela tenha participado Dias Braga, provavelmente porque os maiores concorrentes eram os três outros empresários, cujos repertórios eram similares.³³

As cláusulas deste contrato dispunham sobre assuntos tais como a não concorrência entre os empresários que o firmavam; a definição de um teto salarial para os atores, particularmente os de renome; a obrigatoriedade de contratos escritos entre estes últimos e as empresas, bem como o tempo de vigência dos mesmos. Uma das cláusulas, todavia, tornou-se motivo de muita discussão. Vasques fazia menção a ela no seu folhetim ao dizer que, dentre as “diversas versões que circula[v]am pela cidade”, uma afirmava que

³³ Juízo comercial da segunda vara civil do Rio de Janeiro, n. 305, cxs. 6887 e 6888, Arquivo Nacional. Para uma análise detalhada deste contrato, cf. Mencarelli, *op. cit.*, especialmente o capítulo 2.

(...) estes senhores reuniram-se e formaram entre si um *contrato monopólio*, por exemplo:

O artista descontente que se despedir do teatro, não encontrará trabalho; não será recebido por nenhuma das outras três, senão daí a seis meses ou um ano.

Se eu desse crédito a semelhante notícia, palavra de honra que ia já fazer parte do Club dos Libertos de Niterói, e pedir ao meu amigo Clapp para tratar da minha liberdade.

Se isso fosse verdade, já os meus colegas se teriam levantado como um só homem, para derrubarem a realeza monopolista e proclamarem a república teatral; porém a notícia cheira-me a I de abril, é pulha e pulha graúda. [grifos no original] ³⁴

Transcrevo, a seguir, a cláusula do “contrato monopólio” na íntegra, para que se possa melhor avaliar a questão:

Eles outorgantes obrigam-se a não contratar, admitir ou empregar o artista ou empregado que se tenha despedido de qualquer das empresas. Excetuando-se os casos a) de acordo entre o artista e o empresário (b) de dar-se lapso de um ano da data da despedida. Está entendido que esta cláusula não cogita da reentrada do artista na mesma empresa (c) de ser a despedida por falta de pagamento de seus ordenados por 2 meses consecutivos. Entende-se por empregados os que forem diretamente [contratados] pela empresa. ³⁵

A cláusula era, sem dúvida, problemática, pois incidia diretamente sobre a vida de atores acostumados a firmar contratos verbais com os empresários e, com eles, negociar seus vencimentos com ampla margem de liberdade. Bem como, habituados a se desligar das empresas a qualquer momento e sem aviso

³⁴ *Gazeta da Tarde*. 6 mar. 1884.

³⁵ Escritura de mútua obrigação com multa que fazem entre si Jacinto Heller, Luiz Braga Júnior e Antônio de Souza Bastos. Rio de Janeiro, 10 de março de 1884, em Ação ordinária movida em processo-civil contra Jacinto Heller por Luiz Braga Júnior e Antônio de Souza Bastos no juízo comercial da segunda vara cível, n. 305, cxs. 6887 e 6888. Arquivo Nacional.

prévio, caso o combinado nos acordos não fosse cumprido, ou caso recebessem propostas salariais mais atrativas, sem que qualquer penalidade incidisse sobre seus atos. Entende-se, assim, que o caráter “defensivo” da tal aliança levava em conta apenas os interesses dos empresários, colocando os atores em uma situação bem pouco confortável. Ficam inteligíveis, também, a comparação explícita que Vasques estabelecia entre os atores e os escravos, e a menção ao nome de João Clapp, militante aguerrido das fileiras abolicionistas, sugerindo que caso os atores quisessem manter a sua liberdade, não caindo nas malhas da trama criada pelos empresários, deveriam lutar para isto.

Difícil saber até que ponto as diferentes versões veiculadas antes da assinatura do contrato, tal como sugere Vasques, podem ter contribuído para alimentar um clima de animosidade entre atores e empresários que tomou corpo naquele contexto. Certo é que a tentativa de “cartelização”³⁶ destes empresários, que procuravam impor regras no setor dos teatros, revelava a intenção de controle de um mercado em franco progresso, mediante a imposição de um “modelo” que pretendia regular as relações de trabalho naquele novo contexto. Com esse procedimento procuravam eliminar antigas práticas que haviam permitido, até aquele momento, que certas ações ocorressem dentro de um relativo equilíbrio, mais particularmente as situações envolvendo os contratos verbais firmados entre atores e empresários e as constantes rupturas dos mesmos, tanto por uma parte quanto por outra.

A força desta prática legitimada pelo costume pode ser auferida de diversas formas, sendo dela exemplar um incidente anteriormente mencionado, aquele em que Vasques dava um “puxão de orelhas” em Xisto Bahia pela sua saída repentina da empresa Braga Júnior. Em seu folhetim, Vasques diria:

O aviso da empresa afixado no jardim começava desta forma:

“Não tendo aparecido o ator Xisto Bahia.....etc. e tal”. Pois o ator Bahia, que é amigo e respeitador do público, desaparece na hora da despedida

³⁶ O termo é tomado de empréstimo de Mencarelli, *op. cit.*

e do triunfo? Falta um ator ao espetáculo e é substituído por outro, assim a lei de quem põe um cataplasma em vez de sinapismo? E o juiz do teatro onde estava? Que é feito do novo regulamento? (...) Cenas cômicas! Cenas cômicas!³⁷

O ator baiano Xisto Bahia começou a atuar nos palcos da corte em 1873, quando se desligou da companhia teatral baiana de Vicente Pinto de Oliveira, com a qual veio em turnê ao Rio de Janeiro naquele ano. Com o passar do tempo, Xisto Bahia firmou-se como ator cômico e como compositor de modinhas e lundus, transformando-se num artista disputado pelas empresas teatrais da corte. Em 1882 trabalhou na companhia de Braga Júnior; em 1883, porém, Xisto Bahia já estaria na companhia de Souza Bastos, dela saindo para reingressar, no mesmo ano, na companhia Braga Júnior. Ou seja, Xisto Bahia estava acostumado a transitar por diversas empresas, o que lhe era facilitado pelo fato de ser um ator que garantia “enchentes” às empresas que o contratavam.

Esta movimentação de Xisto Bahia por diferentes empresas teatrais ocorreu, porém, às custas de constantes rupturas dos contratos verbais que firmava com seus empresários, não tendo sido ele, contudo, um caso único nos meios teatrais. Na verdade, já podem ser localizadas nos anos 1840 as reclamações de empresários em relação a atores que abandonavam as companhias teatrais da noite para o dia sem maiores explicações, deixando-lhes como únicas alternativas a transferência das récitas ou a substituição apressada de atores sem ensaios prévios, o que, segundo eles, incidia diretamente sobre a qualidade da encenação.

De tal forma esta prática se generalizou que nenhuma companhia a ela ficou imune, particularmente na segunda metade do século, momento em que aumentaram as casas de espetáculos na cidade, propiciando um maior trânsito dos atores entre as empresas dramáticas, o que levou, inclusive, a uma tentativa

³⁷ No dia 26 de dezembro de 1883, o nome de Xisto Bahia apareceria no anúncio da estréia da revista *O Mandarin*, no teatro Príncipe Imperial, no qual funcionava a companhia teatral empresariada por Braga Júnior.

do governo imperial de intervir na situação. Data de 30 de dezembro de 1853 o decreto número 1307 baixado pelo governo imperial determinando que cada empresário teatral devesse mandar ao inspetor de teatro uma cópia de todos os contratos firmados com artistas,³⁸ bem como proibia a mudança de espetáculos anunciados após a vendas dos bilhetes, determinando, como penalidade para quem deixasse de observar quaisquer destas condições, a multa de três contos de réis.³⁹

Levando-se em consideração todos estes elementos, é possível interpretar as críticas elaboradas por Vasques a Xisto Bahia como uma maneira por ele encontrada para chamar a atenção, deste e de outros atores, para questões que diziam respeito a certos padrões de conduta e comportamento que considerava dignos de serem por eles seguidos, alertando-os, simultaneamente, para o fato de que sua não observância acabava por arranhar suas imagens junto às platéias.

Se tal prática de ruptura dos contratos verbais já se encontrava bastante disseminada na segunda metade do século XIX, é preciso que se diga que os motivos que levavam a estas entradas e saídas inesperadas de diversas companhias foram os mais diversos, indo de salários sedutores oferecidos por empresários concorrentes até questões de ordem pessoal, como os romances de amor, passando pelas rivalidades entre as “estrelas” de primeira grandeza dos elencos. Os desdobramentos advindos de tais episódios foram também múltiplos, sendo reveladores das complexas relações envolvendo diferentes agentes nos meios teatrais.

É exemplar, neste sentido, o incidente que acabou por dar origem à criação da companhia do teatro Ginásio Dramático, em 1855. Segundo Múcio da Paixão, a companhia do Ginásio foi fruto de uma “desinteligência” havida entre o empresário João Caetano e a atriz Maria Velutti, que fazia parte do seu elenco no teatro São Pedro de Alcântara. Maria Velutti, segundo Galante de Souza, desligou-se da companhia de João Caetano após a ruptura de um *affaire* que com ele mantivera

³⁸ O decreto que criou o cargo de inspetor de teatros foi o de n. 622, datado de 24 de julho de 1849. O inspetor de teatro coadjuvava a polícia na função de fazer respeitar as leis e decretos relativos aos espetáculos públicos.

³⁹ *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1853.

por um breve tempo, indo procurar o capitalista Joaquim Heliodoro Gomes do Santos, a quem convenceu a montar a empresa teatral do Ginásio, na qual assumiu o duplo papel de tradutora e de atriz de primeira linha.⁴⁰

Também serve para entendermos melhor os meandros destas tensões entre atores e empresários, um acontecimento que se tornou de conhecimento público em 1860, que envolvia Furtado Coelho e Eugênia Câmara. Ator e ensaiador da companhia do Ginásio, Furtado Coelho desfrutava das melhores condições de trabalho possíveis na cena teatral do Rio naquele ano de 1860, uma vez que ele e o Ginásio caíram nas graças dos críticos teatrais que não lhes economizavam elogios e incentivos. Amante de Eugênia Câmara, atriz que também fazia parte do elenco daquele teatro, Furtado Coelho não hesitou, porém, em abandonar repentinamente a empresa para acompanhar sua amada que acabara de firmar um bom contrato em São Paulo. Como se isto não bastasse, sua saída deu-se na véspera do espetáculo em benefício da atriz Adelaide Amaral que, diante do ocorrido, teve de transferi-lo, o que foi interpretado como desconsideração de Furtado Coelho para com uma colega de trabalho.⁴¹

Por fim, merece menção uma situação, semelhante às que vimos descrevendo, envolvendo o próprio Vasques. Em 1867, quando Vasques se retirou da companhia do Ginásio, na qual atuava desde 1859, uma das razões arroladas pelo empresário Furtado Coelho para seu afastamento foi de considerá-lo “o mais remisso de todos os artistas no cumprimento de seus deveres como meu contratado; e como tal um constante mau exemplo de abusos para mais de um artista”, faltando a vários compromissos, dentre eles a espetáculos já anunciados, obrigando a empresa a transferi-los “só por sua causa”.⁴²

⁴⁰ O teatro Ginásio Dramático foi fundado em 1855. Funcionou no prédio do antigo teatro de São Francisco durante três décadas e iniciou seus trabalhos com um elenco praticamente montado por atores egressos da empresa de João Caetano, deixando a companhia teatral deste desfalcada.

⁴¹ As condenações à atitude de Furtado Coelho vieram de vários locais, mas foi da imprensa, pela *Revista Popular* e pelo jornal *Entreato*, que partiram as críticas mais contundentes.

⁴² *Jornal do Comércio*. 01 jul.1867.

Furtado Coelho argumentava, ainda, que esta atitude era fruto da posição privilegiada que Vasques desfrutava na sua companhia, mas considerava que esta posição já se encontrava recompensada com a superioridade do seu salário em relação aos demais atores do seu elenco, bem como pelos aplausos da crítica e do público. Na visão deste empresário, contudo, esta posição de superioridade do Vasques só estaria completa se servisse de

(...) modelo para o comportamento dos pequenos [atores], e nunca a pernicioso fonte de onde partem abusos, tanto mais nocivos para a desmoralização do corpo coletivo, quanto mais for a falta em que ela se ache colocada.

Aos olhos de um governo, à letra da lei admite-se a indisciplina de um general, porque é general?

Encarando a questão por outra face, V. Sa. tem sido até na minha empresa o único artista do seu gênero, e encarregado por seu indisputável merecimento, de primeiros papéis de difícil substituição, [o que] coloca o meu repertório numa terrível contingência, a mais terrível, qual seja a de ter de transferir um espetáculo só por sua causa. Ainda há dias se deu esta funesta ocorrência, ocasionando V. Sa., por doença sua, a transferência do benefício da atriz Marcelina, fato que me valeu no dia imediato uma verrina caluniosa e infame do Jornal do Comércio, e, o que pior foi, pôs injustamente de sobreaviso os olhos da polícia sobre este ato, que é no entanto, por meus esforços, o mais útil, o mais regular dos teatros da corte.⁴³

A julgar pelas observações de Furtado Coelho, as atitudes de um artista de renome, como Vasques, deveriam servir de exemplo para outros atores e não como meio para usufruir privilégios particulares. Ao mesmo tempo, e na visão daquele empresário, as faltas cometidas por Vasques tornavam-se ainda mais condenáveis porque feriam os interesses de uma colega de profissão, com a transferência do seu benefício, bem como colocava o Ginásio na mira da polícia, por haver infringido a lei, ao transferir um espetáculo sem respeitar o prazo limite estipulado para o mesmo.

⁴³ *Jornal do Comércio*. 01 jul.1867.

Respondendo a Furtado Coelho, Vasques argumentou que o maior causador dos problemas no elenco fora o próprio empresário e que ele não passava de vítima de suas calúnias, já que fora aquele quem transferira o benefício da atriz Marcelina, dando como falsa justificativa sua doença da véspera. Segundo Vasques existia um motivo real por detrás desse pretexto, que deveria levar à realização de um plano arquitetado por Furtado Coelho: o de redução do seu salário. Sendo assim, e por não poder concordar com tal atitude, concluía Vasques, só lhe restara como alternativa despedir-se do Ginásio.⁴⁴

Diante deste quadro que vimos procurando delinear, não surpreende que as contendas envolvendo atores e empresários fossem se tornando cada vez mais comuns e que, com o passar do tempo, elas tendessem a transbordar para outras esferas, e que a justiça fosse, aos poucos, se transformando na arena escolhida para solucionar tais embates. Certo é que, na década de 1880, a cláusula do decreto 1307, baixado em 1857, foi sendo cada vez mais utilizada pelos empresários como forma de punir os atores que, supostamente, causavam prejuízos às suas empresas. E ainda que os contratos verbais continuassem a se sobrepor às exigências imperiais dos contratos escritos, tudo indica que começou a vigorar uma nova regra nos meios artísticos, e que a cobrança de multas tivesse passado a ser utilizada de maneira mais sistemática pelos empresários que se sentiam atingidos nos seus interesses pelos atores, tal como aconteceu com Jacinto Heller na ação movida contra o ator Antônio Dias Guilhermino, em 1881.

Segundo Heller, o ator Guilhermino lhe devia uma multa por interromper a marcha dos espetáculos de sua companhia, ao dela se desligar sem aviso prévio, e porque também fizera tal comunicação já estando anunciados espetáculos em que ele entrava e, por isto, se retardaram, enquanto outros atores ensaiavam os papéis. Isto, segundo consta dos autos da ação movida por

Heller, “estava em uso” nos teatros e implícito em todos os contratos, mesmo os verbais.⁴⁵ Porém, como se pode perceber, caso isto estivesse em uso nos teatros na

⁴⁴ *Jornal do Comércio*.02 jul.1867.

⁴⁵ Apud Mencarelli: 147.

década de 1880, como afirmou Heller, esta prática era algo bem recente, pois, tradicionalmente, as questões eram resolvidas por outras vias.

Enfim, e levando-se em consideração tudo o que foi dito, podemos sugerir que as tentativas de mudanças que os empresários do “cartel” formado em 1884 procuravam impor ao meio artístico não foram recebidas de maneira tranqüila pelos atores, e não surpreende que elas encontrassem resistência de sua parte, tanto por serem consideradas desfavoráveis aos seus interesses, quanto por quebrarem um certo equilíbrio anterior. Torna-se compreensível, a partir desta interpretação, a reação do Vasques ao referido acordo, expressa em folhetim do dia seis de março de 1884, sugerindo que, caso a versão que circulava na cidade fosse verdadeira, “já os seus colegas se teriam levantado como um só homem para derrubarem a realeza monopolista”. Em outras palavras, nosso folhetinista explicitamente mexia com os brios dos seus pares, os conclamando a se articularem na defesa de seus interesses, caso o acordo se concretizasse nos termos questionáveis aos quais os boatos faziam alusão.

Tal interpretação fica ainda mais reforçada se levarmos em conta que, meses após a assinatura do contrato, Souza Bastos e Braga Júnior entraram com um novo processo na justiça pedindo que o cancelamento do contrato anteriormente assinado. A resposta dada por Jacinto Heller ao referido pedido revelaria o conflito nele latente: as atrizes Rose Merrys e Hermínia Adelaide, que haviam trabalhado para Heller, saíram de sua empresa para serem contratadas pelos outros dois empresários por ordenados superiores aos que constavam do “contrato monopólio”.⁴⁶ O caso teve desdobramentos na justiça, e dentre as testemunhas arroladas por Heller estava o ator Adelino Augusto Pereira Guimarães que mencionou, no seu depoimento, que todas as informações que detinha sobre o ocorrido lhe foram fornecidas por algumas pessoas do meio artístico, dentre elas o ator Vasques.

⁴⁶ Ação ordinária movida em Processo Civil, ano de 1884, Juízo Comercial da Segunda Vara, n. 305, caixa 6887 e 6888, Arquivo Nacional.

A menção ao nome de Vasques, neste processo, é sugestiva, pois vem não apenas confirmar sua participação em uma rede informal de notícias que circularam sobre o assunto, assim como serve para reforçar nossa hipótese de que Vasques, ao atuar na imprensa periódica, encontrava-se em local apropriado para dar visibilidade a assuntos de interesse da “classe artística”. Se forem levados em consideração, ainda, outros folhetins em que temas relativos aos problemas cotidianos vivenciados pelos atores foram contemplados, e que a postura do nosso folhetinista tenha sido, sempre, a de tentar convencer seus colegas no sentido de se unirem para agir em causa própria, podemos dizer que Vasques conhecia muito bem esta “geringonça” chamada política.

Bibliografia

BALABAN, M. (org.). *Instantâneos do Rio Antigo, de Bastos Tigre* Campinas (SP): Mercado das Letras; CECULT/UNICAMP; FAPESP, 2003. 232 p.

BATALHA, C. H. de M. A. *Historiografia da classe operária no Brasil: trajetória e tendências*. In: FREITAS, M. C. de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva* São Paulo: Contexto, 1998.

_____. “Sociedades de trabalhadores no Rio de Janeiro do século XIX: algumas reflexões em torno da formação da classe operária”. *Cadernos AEL*,

Campinas (SP), v. 6, ns. 10-11, Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pp. 41-68, 1999.

_____.; SILVA, F. T. da; FORTES, A. *Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado* 1.ed. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2004. 438 p.

CADERNOS AEL. *Literatura e Imprensa no século XIX*. Campinas (SP): Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH/UNICAMP, ns. 16/17, 2002

CARVALHO, J. M. de A. *Construção da Ordem/Teatro de sombras* 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. 435 p..

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (orgs.). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 360p. FERREIRA, P. *O Ator Vasques*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, s/d.

DIAS, M.O.L.S. Sociabilidades sem História: votantes pobres no Império, 1824-1881. In: FREITAS, M. C. de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva* São Paulo: Contexto, 1998.

MENCARELLI, F. A. *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de doutoramento. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2003.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

NEVES, M. de S. (org.). *Seminário História e Crônica*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica (PUC), 2001. *mimeo*.

PEREIRA, L. A. de M. *O Carnaval das letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 1994.

SILVA, A. C. F. da (org.). *Bilhetes postais: Coelho Neto* Campinas (SP): Mercado das Letras, 2002.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do século XX*. Tese de Doutorado. Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2003.

SOUZA, S. C. M. de *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2002.