

Artigo



GONÇALVES DIAS: UM CRÍTICO TEATRAL DIVIDIDO ENTRE O TEATRO E O CIRCO

Silvia Cristina Martins de Souza *

Resumo

Este artigo é uma análise que toma a literatura como testemunho histórico utilizando-se de alguns textos de crítica teatral escritos por Gonçalves Dias para o *Correio Mercantil*, entre os anos de 1849 e 1850, buscando investigar as relações entre palco e picadeiro.

Palavras-chave: crítica teatral, história e circo.

Abstract

This article is an analysis that takes the literature as historical testimony using some texts of theatre critic written by Gonçalves Dias, for the *Correio Mercantil*, among the years of 1849 and 1850, looking for to investigate the relationships between stage and circus ring

Keywords: theatrical critic, history and circus.

1.

Em 1849 o teatro constituía-se a paixão do momento, o divertimento por excelência da ainda pacata cidade que era então o Rio de Janeiro. No

* Professora da Universidade Estadual de Londrina e doutora pela Unicamp. Este ensaio é o resultado parcial de um projeto mais amplo que visa o aprofundamento de algumas questões abordadas na minha tese de doutorado intitulada *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, orientada pelo Prof. Dr. Sidney Chalhoub e defendida junto ao Departamento de História da Unicamp em outubro de 2000

HISTÓRIA SOCIAL	Campinas - SP	Nº 8/9	105-128	2001/2002
-----------------	---------------	--------	---------	-----------

teatro São Pedro de Alcântara se instalara uma companhia lírica recém-contratada na Itália. No teatro de São Januário dava espetáculos regulares a companhia dramática de João Caetano e, nos jornais mais importantes da Corte, estava sendo veiculado um anúncio no qual podia-se ler que uma companhia eqüestre em breve aportaria à cidade.

No dia 23 de setembro daquele ano começaram a circular alguns folhetins dramáticos sem assinatura no *Correio Mercantil*. No primeiro deles, parte de uma série que recebeu o título de “Revista Semanal”, seu autor anônimo fez questão de esclarecer que ocuparia aquele espaço do jornal para falar dos espetáculos que estavam sendo representados nos teatros fluminenses adiantando que

(...) os que não houverem freqüentado [os espetáculos líricos], farão, ao menos de longe a idéia do que lá se passou, e os diletantes, esses acharão talvez prazer na leitura que lhes traz à lembrança alguns momentos de satisfação: são variações sobre um motivo de que gostamos, e que nos agradarão, não pelo que são, mas pelo que recordam.

Publicando todos os domingos a revista teatral da semana, procuraremos tornarmos mero historiador das sensações da platéia. Perscrutaremos o sentir de todos, escutaremos as conversações de corredores, quando puderem explicar os atos da platéia, subiremos aos camarotes para ouvir a opinião do maior número –, daquele que, se não é o mais inteligente, é o mais sensível, que aplaude sem bravos e reprova sem pateadas, a opinião do sexo que por excelência se chama – belo e amável, e que tanto tem de uma como de outra. (...) Estranhos, como o público, às intrigas dos bastidores, caído o pano, daremos por finda a nossa tarefa, e escreveremos o – folhetim.¹

O leitor familiarizado com a leitura daquilo que hoje se conhece por crônica, mas antes de ser crônica propriamente dita foi folhetim, ou seja, um artigo publicado no rodapé do periódico versando sobre questões do dia, fossem elas políticas, sociais, artísticas ou literárias, perceberá de imediato que o autor desta série utilizou-se de um recurso comum aos praticantes

¹ *Correio Mercantil*, 23 de setembro de 1849.

deste gênero literário: o de procurar estabelecer com o leitor uma empatia imediata, sobretudo com as representantes do “belo e amável” sexo.²

Para além desta postura, seu autor fez questão de colocar-se como um “mero historiador das sensações da platéia”, reservando para si um lugar de imparcialidade que seria o que supostamente ocuparia na execução de sua função de crítico teatral.³ Mas ainda que esta fosse a intenção que fizera questão de explicitar, o folhetinista acabou por se trair ao mencionar que, para dar cabo de sua tarefa, seus ouvidos estariam particularmente atentos às vozes daquela parcela do público “mais inteligente”, isto é, a que aplaude “sem bravos e reprova sem pateadas”.⁴

Esta “escorregadela” é, a meu ver, fundamental para a compreensão desta série de folhetins como um todo. Em primeiro lugar, por denotar que o autor destes folhetins partilhava tais representações com outros homens de letras do período, que revestiam as funções que exerciam de uma aura de importância e respeitabilidade, sobretudo sua atuação no jornalismo, visto como responsável pela formação de opinião pública. E, em segundo lugar, porque prefigura qual seria o seu público alvo, isto é, um que faria parte de certos segmentos sociais, aqueles supostamente mais habilitados a perceberem as diferenças entre as obras de arte e o divertimento puro e simples, sen-

² Segundo Antonio Candido (1993), muito do estilo ágil do folhetim deveu-se à necessidade de ajustamento a um público feminino. Vilma Areas (1992, pp. 44-5) observou que foi José de Alencar quem forneceu a chave estética do folhetim, ao afirmar que “se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrotta o jornal e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir”.

³ Machado de Assis (1942, p.148) em artigo publicado em 8 de outubro de 1865, artigo este sugestivamente denominado “O Ideal do Crítico”, desenvolve este mesmo ponto de vista explicitado por Gonçalves Dias.

⁴ As pateadas, assobios, bravos e espirros foram matéria constante de ataque dos críticos teatrais que viam neles provas de falta de polimento das platéias. Em 29 de novembro de 1831 baixou-se um decreto que previa a prisão ou multa de 6 a 10\$000 réis para os espectadores que insistissem em agir de tal forma nos teatros. Ver Coleção das Leis do Império, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1831, decreto n. 400.

do esta parcela da platéia que os letrados envolvidos com as artes cênicas no período se esforçavam por educar e “civilizar”.

Mas esta não foi a única “escorregadela” daquele folhetinista. No dia 21 de outubro o seu folhetim que, até a ocasião, vinha centrando-se em considerações sobre os espetáculos líricos e dramáticos, figurinos, cenografia, atrizes e atores teatrais, cedeu lugar a um objeto, por assim dizer, inusitado: os espetáculos oferecidos pela companhia eqüestre do Circo Olímpico, recém-montado na Rua do Lavradio. E inusitado, aqui, não é uma expressão de retórica, sobretudo se levarmos em conta que, por este tempo, os folhetinistas teatrais ignoravam tais tipos de espetáculos e, quando a eles se referiam nas suas críticas, assim o faziam procurando apontar para o que na ocasião convencionou-se definir como sintoma de “decadência” do gosto das platéias e como prova da falta de “civilização” da população de uma cidade que relutava em assumir o papel de vitrine do país, posto que capital do Império.

A *Revista Semanal* não foi publicada com a regularidade prevista no primeiro artigo da série, e no dia 18 de outubro de 1850 desapareceu do rodapé do jornal. Difícil saber se os leitores do *Mercantil* chegaram a conhecer o nome do autor destes folhetins. Por uma destas surpresas que nos reservam as pesquisas em arquivos, e estando à procura de subsídios para redigir minha tese de doutoramento, localizei um tanto por acaso os manuscritos desta série, o que me permitiu identificar seu autor: Gonçalves Dias.⁵ Após uma análise minuciosa dos textos foi possível perceber que, embora à primeira vista e no que diz respeito à forma, eles guardem semelhanças com outros folhetins teatrais publicados no decorrer do séc. XIX⁶, seu conteúdo aponta para especificidades de bastante utilidade para um exercício historiográfico.

⁵ Os manuscritos destes folhetins encontram-se no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Setor de Manuscritos.

⁶ Séries de folhetins similares foram escritas por literatos de renome tais como Martins Pena, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e

Meu objetivo neste artigo é modesto. O que busco é dar os primeiros passos no sentido de procurar recuperar um pouco desta faceta de um literato mais conhecido como o autor de poemas como “Canção do Exílio” e “I-Juca-Pirama”, mas desconhecido como crítico teatral, pensando algumas possibilidades de leitura para estes textos.

2.

Em certo momento da vida, quando contava 15 anos, partira de São Luiz, no Maranhão, para Portugal, com o objetivo de cursar Direito em Coimbra.⁷ Lá, temperando o receio de “viver e morrer sem nome”⁸ com dificuldades financeiras, Gonçalves Dias teve a “imensa fortuna de sair dessa posição [financeira complicada] socorrido pelos meus primeiros e bons amigos que datam deste tempo, Teófilo, Serra, Lapa, Rego, Pedro, Morais, Virgílio, Jacobina, maranhenses e aqueles três últimos fluminenses” (Pereira, 1943, p.39)

Foi em Portugal, também, que tomou contato e deixou-se impregnar pelo romantismo e seus grandes temas – a exaltação da natureza e o homem primitivo, o amor-fatalidade e a morte prematura –, datando deste período seus primeiros poemas e dois dramas, *Patkull* e *Beatriz Cenci*.⁹

De volta a São Luiz, em 1845, pouco demoraria na sua província natal, logo partindo para a Corte onde aportou em 1846 levando na bagagem um manuscrito que, vinte dias após sua chegada, já estaria em provas no

Quintino Bocaiúva e publicadas em jornais como *Correio Mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Comércio*, *A Marmota*. *O Espelho* e *Semana Ilustrada*.

⁷ Antônio Gonçalves Dias nasceu em Boa Vista, Maranhão em 10 de agosto de 1823 e faleceu num naufrágio em Guimarães (Maranhão) em 3 de novembro de 1864. Sua mãe era uma brasileira mestiça e seu pai um comerciante português.

⁸ Carta a Teófilo datada de 05 de janeiro de 1845, que consta do acervo do arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁹ As duas peças foram escritas no período em que Gonçalves Dias residiu em Coimbra, sendo que *Patkull* é do ano de 1843 e *Beatriz Cenci* de 1844.

Laemmert. Tratava-se do poema “*Primeiros Cantos*”.¹⁰ Nesse momento só a literatura o importava e Gonçalves Dias, como relatou ao amigo Teófilo, temia que sua vida literária tivesse “a duração de um relâmpago; quero pois ver se a faço reluzir como ele”.¹¹ Esperava, sobretudo, que seus dramas lhe abrissem as portas da glória e do emprego, o que parecia não ser muito complicado numa cidade onde a vida teatral era razoavelmente ativa e as platéias se mostravam receptivas a ponto de promoverem verdadeiras “enchentes” nas salas de espetáculos, quando as representações caíam no seu agrado.

“Dinheiro!” – diria numa carta endereçada ao amigo Teófilo –, “dizes tu que se eu precisar... Ora, vamos. Isso é fazer muito pouco na minha *Beatriz*, que foi no seu tempo uma espécie de rainha. Diabos a levem se ela não me dá das récitas para um ou dois meses. De mais a mais, o meu volume [dos *Primeiros Cantos*] está no prelo, e tenho outro drama na cabeça”.¹²

Empenhado em mergulhar fundo na vida literária, Gonçalves Dias passava os dias na Biblioteca Real revolvendo velhas crônicas, relendo poetas latinos, estudando alemão e remoendo a idéia de escrever uma série de romances históricos sobre o Maranhão.

As impressões de entusiasmo recolhidas na chegada à Corte não demorariam a dissipar-se e a ceder lugar a um certo desencanto, que logo invadiria o espírito daquele jovem literato. Após haver enviado “sua *Beatriz*” para avaliação do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral da Corte da qual ele próprio passaria a fazer parte em 1847, Gonçalves Dias recebeu dos censores um parecer desfavorável proibindo a encenação de sua peça por considerá-la imoral.

No ano seguinte, um outro drama de sua autoria, aquele que confessou a Teófilo ter “na cabeça”, e ao qual deu o título de *Leonor de Mendonça*, não

¹⁰ Carta a Teófilo datada de 2 de setembro de 1846 (Arquivo do IHGB) *Primeiros Cantos* foi escrito em 1846.

¹¹ Carta a Teófilo datada de 21 de setembro de 1846 (Arquivo do IHGB)

¹² Carta a Teófilo datada de 2 de setembro de 1846 (Arquivo do IHGB)

teve trajetória mais feliz; apesar de aprovado pelo Conservatório foi rejeitado por João Caetano, empresário mais representativo do período.¹³ Durante meses, Gonçalves Dias teve de lidar com as evasivas por parte daquele empresário que, por fim, engavetou seu drama sem encená-lo.¹⁴

Diante de tantas decepções, a atitude de Gonçalves Dias sobre as possibilidades de um homem de letras viver de sua própria pena no Brasil foi-se tornando mais realista a ponto de ter chegado a afirmar que

(...) dramas vão para o excelente Conservatório, e lá se demoram meses; vêm para o teatro, e não são representados; vão para a imprensa, e não dão para as despesas; é um gosto! (apud, PRADO, 1995, p.127)

Vê-se, assim que Gonçalves Dias não passou ao largo das vicissitudes que assolavam a trajetória da maior parte dos literatos do período. Diante de um sistema intelectual tacanho, a auto-estima e os retornos financeiros nem sempre mantinham correspondência direta.¹⁵ Foi esta ausência de reconhecimento do seu papel, reconhecimento este que tinham na maior conta na medida em que se viam como uma espécie de “tutores” de uma sociedade carente de educação e de luzes, que fez aqueles literatos apelarem para outras soluções para sobreviverem. Uma delas foi a acumulação de empregos,

¹³ João Caetano iniciou no teatro na década de 1830 e, entre as décadas de 40 e 50, tornou-se o empresário teatral mais atuante e reconhecido na capital do Império, a ponto de receber para o teatro de São Pedro, onde atuou por vários anos com sua companhia, e para si próprio, subvenções do governo imperial sob forma de loterias.

¹⁴ Ao que consta, Gonçalves Dias só teve uma de suas peças encenadas, a de nome *Boabdil*, que subiu uma única vez à cena na Alemanha. Ver Pereira, 1943.

¹⁵ No prefácio ao romance *Sonhos D'Ouro*, publicado em 1872, José de Alencar mostra que já bem próximo do final do século esta situação não mudara substancialmente, apesar da existência de um maior número de livrarias, editoras, gabinetes de leitura e algumas bibliotecas na Corte. Segundo o próprio Alencar, “não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de suas obras literárias...Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades” .

da qual Gonçalves Dias não escapou. Em 1849, tornou-se professor titular da cadeira de história do Imperial Colégio Pedro II e, neste mesmo ano, atuou como folhetinista dramático do *Correio Mercantil*. Além disto foi o responsável pelos resumos das sessões da Câmara no *Correio Mercantil* e no *Correio da Tarde*, escreveu para a *Gazeta Oficial* e foi redator da revista *Guanabara*. (Pereira, 1943, pp.144-47)

Uma outra solução foi a aproximação que paulatinamente começou a ser estabelecida entre produção intelectual e campo artístico da qual Gonçalves Dias é também um caso exemplar. A dependência dos letrados ao “programa” da Coroa foi uma das características fundamentais da vida cultural brasileira no final dos setecentos, perpetuando-se ao longo de todo o séc. XIX. Nesta perspectiva, o governo assumiu a função não só de mercado para bens simbólicos que surgiam, como o de instância de consagração para eles, sobretudo a partir da maioridade do imperador. (Candido, 1973)

Dentro deste movimento, Pedro II assumiu o papel de artífice e centralizador de um “projeto” amplo que visava alcançar todo o Império num esforço e definição de um estado-nação. Tal “projeto” tinha em mira a poesia, o romance, a história, a pintura, a música e o teatro, sendo particularmente importante o papel que os homens de letras nele representaram, na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergia como parte de um objetivo ambicioso, no qual assumiam a tarefa de produtores culturais engajados com as lutas do seu tempo.

Neste contexto que os homens de letras passaram a vislumbrar o saber como algo com função social definida, o que os levou a um esforço deliberado no sentido de conquistar um espaço cada vez mais amplo de atuação para si. Dessa forma, a cultura tornou-se paulatinamente em suas mãos um meio de intervenção política e social, e o conhecimento passou a ser visto como um instrumento eficaz de poder.

Foi dentro deste quadro que vimos tentando delinear que se pode compreender a emergência de instituições tais como o IHGB, o Imperial

Colégio Pedro II e o Conservatório Dramático Brasileiro, todas elas criadas com o objetivo de integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação através da mobilização de recursos culturais.

Em 1837 foi criado o Imperial Colégio Pedro II, um projeto voltado para a “boa educação” de uma certa parcela da mocidade brasileira – aquela oriunda dos segmentos de elite – pois, como ficou registrado no próprio anuário da instituição, cabia ao governo “semear, para colher no futuro”, uma vez que o “saber é força”.¹⁶ Única instituição oficial capaz de habilitar aqueles que aspiravam os ensinamentos superiores, o Imperial Colégio Pedro II passou a se constituir em instrumento de homogeneização das futuras elites letradas, cujo futuro dependeria em grande parte dos lugares que encontrariam na burocracia. Decorre deste objetivo que o ensino ministrado pelo colégio tendeu a revestir-se de um caráter essencialmente literário, livresco e, por assim dizer “ornamental”, com o intuito de formar oradores retóricos que futuramente ocupariam cargos no parlamento do Segundo Reinado. (Carvalho, 1980, pp. 21-2)

Em 1838 foi criado o IHGB, tendo como modelo o Institut Historique, de Paris e, como este último, concebido com o objetivo de tornar-se o guardião dos documentos necessários para a história e geografia nacionais, pretendendo difundir o conhecimento do país e com isto contribuir para precisar sua identidade através da constituição de uma memória nacional capaz de dar forma à alma brasileira. “Lugar de memória” com o intuito de dar corpo a um “projeto” de nação das elites imperiais que, em sua maioria, constituíam os quadros desta instituição, assim como o Imperial Colégio Pedro II, destinado a formar a futura elite que constituiria os quadros do poder. (Wehling, 1993 e Neves, 1999)

Foi, portanto, sob esta mesma égide de um caráter pedagógico que o IHGB foi imaginado, assim como ocorreu com uma comissão de censura teatral, criada em 1839, que acabaria por tornar-se o berço do Conservatório

¹⁶ *Anuário do Colégio Pedro II (1937-1938)*, v.10, R.J., Imprensa Nacional, 1944, p.126

Dramático Brasileiro, em 1843.(Souza, 2000, pp.115-196) Esta comissão, segundo as palavras de um de seus membros, o cônego Januário da Cunha Barbosa, tinha por finalidade realizar uma análise das peças teatrais a serem encenadas no teatro São Pedro de Alcântara, único subvencionado pelo governo na ocasião levando em conta as conveniências políticas, a religião oficial, a moral, o decoro e os bons costumes.¹⁷

A dita comissão funcionou até 1843, quando seus trabalhos passaram a ser executados pelo Conservatório, criado com objetivos similares aos que levaram à criação da extinta comissão incluindo ainda os de fundar uma escola de arte dramática e declamação, estabelecer a crítica literária e da parte lingüística de todas as composições dramáticas escritas em português e devendo ser responsável pela censura em todos os teatros da Corte, atribuição que recebeu do governo imperial meses após a inauguração de seus trabalhos.

Todas estas instituições, às quais vimos nos referindo, tinham cunho oficial e contavam entre seus membros com figuras de representatividade social e política, o que dava às mesmas um peso simbólico e honorífico. E por estarmos nos movendo no interior de um “pequeno mundo”, dentro do qual certos indivíduos constroem relações organizacionais e simbólicas por meio de suas trajetórias intelectuais, torna-se necessário recompor, ainda que correndo o risco da incompletude, as teias de relações que os une entre si.

Pensando em termos de um perfil “sociológico” deste grupo, como um primeiro aspecto a abordar, poderíamos observar que estamos lidando com um conjunto de homens em sua maioria “bem educados”, pertencentes a uma “elite” muito mais no sentido político e intelectual do que no sentido restrito de riqueza econômica.

Um outro dado importante a ressaltar é que grande parte dos componentes destas instituições fez estudos superiores regulares, os mais velhos em Coimbra, mas a maioria no Brasil, nas tradicionais escolas de direito, medicina e engenharia do Rio, São Paulo, Salvador e Ouro Preto. E esta formação

¹⁷ Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos, Livro de Atas do C.D.B., I – 4 9,7,5.

letrada influiu, sem dúvida, no papel que se auto-atribuíram como detentores de um saber que supostamente lhes fornecia os elementos necessários para justificar sua pretensão de intervir sobre os destinos da sociedade.

Por fim, mas não em último lugar, cabe ressaltar a importância da passagem pelo jornalismo como elemento a unir os membros destas instituições. A importância da imprensa, um tema constantemente investigado por diferentes estudos do período, foi relevante como uma forma de profissionalização que expandia contatos, sendo em alguns casos um passaporte para mundos políticos e sociais mais amplos. Atuar em jornais foi fundamental, não só porque fazia parte de uma estratégia de ascensão intelectual, mas também porque os periódicos eram a base de circulação de idéias na época. O aspecto a enfatizar a este respeito é que a formação de redes que passam pela imprensa articulou produtores culturais de várias áreas extrapolando sua formação acadêmica *tout court*, servindo como instrumento de reafirmação de um papel diferenciado para os homens de letras.

Enfim, o que procuramos sublinhar, e que o leitor já deve ter percebido, é que, muito embora estas instituições não tivessem poder de interferência em decisões de política nacional, seus membros usufruíam uma certa posição de prestígio e *status*, pois estavam imediatamente vinculados a planos mais amplos de unificação nacional que incluíam, necessariamente, a ambição de dar autonomia cultural ao país.

Gonçalves Dias, como outros tantos letrados do período, atuou nestas diferentes frentes, o que o torna um caso exemplar de típico homem de letras da sua época.¹⁸ E é dentro deste contexto que sua atuação como crítico tea-

¹⁸ Gonçalves Dias foi admitido no IHGB e no CDB no ano de 1847, além de atuar na imprensa e no Imperial Colégio Pedro II, como já mencionado. No IHGB chegou a participar de expedições científicas na Europa e no norte do Brasil, cujo objetivo era examinar arquivos e coligir documentos e notícias que interessassem à elaboração da memória da nação. Em 1859 chefiou a seção de etnografia da famosa "Comissão das Borboletas", sob os auspícios do IHGB, publicando posteriormente um relato intitulado "Diário de Viagem ao Rio Negro". José Clemente

tral torna-se significativa para os objetivos deste artigo podendo-se, à esta altura, partir para uma análise mais pontual de alguns dos temas presentes neste folhetins que, a nosso ver, descortinam uma faceta da produção literária do seu autor que não deve ser desconsiderada.

3.

No dia 10 de outubro de 1849, a companhia eqüestre do Circo Olímpico, instalada na Rua do Lavradio n.35, ofereceu seu espetáculo inaugural no Rio de Janeiro, às quatro horas da tarde, o primeiro de uma turnê que duraria quatro meses. A estréia, ao que parece, foi coroada de êxito, pois já no anúncio da terceira representação, que se deu no dia 16 de outubro, o “respeitável público” poderia ler que o espetáculo teria lugar às sete e meia da noite, ou à chegada de S.S.M.M.I.I.”, sendo o mesmo oferecido em homenagem ao “augusto nome de S.M. a Imperatriz”.¹⁹

Todas estas informações que, à primeira vista, parecem desprovidas de importância, são particularmente significativas, por apontarem para algo que, no decorrer de todo o século XIX, transformou-se em assunto predileto dos críticos teatrais, a saber, um lamentado crescimento excessivo de espetáculos desta ordem na capital do Império, em detrimento daqueles que seriam, na visão destes críticos, os realmente dignos da atenção das platéias, quais sejam, os representados nos teatros pelas companhias líricas e dramáticas.

No dia 21 de outubro, após haver elaborado suas críticas sobre a companhia lírica que oferecia representações no teatro São Pedro de Alcântara, Gonçalves Dias passou a dar notícias das atividades do Circo Olímpico. Segundo ele, a companhia eqüestre, dirigida por um certo Mr. Guilhaume, assistia

Pereira, Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Joaquim Manuel de Macedo foram outros literatos que seguiram trajetórias similares a de Gonçalves Dias.

¹⁹ *Correio Mercantil*, 16 de outubro de 1849.

(...) crescer de dia em dia o número de espectadores que concorre aos seus espetáculos.

Pedro Miller, egipcio ao que se diz, tem adquirido grande aura e o seu nome vai sendo conhecido até por aqueles que não têm frequentado o circo. É difícil de dizer-se que dificuldades executa sobre um cavalo em pelo, correndo à trote, a galope, e a desfilada, pulando com incrível elasticidade por entre arcos e bandeiras, e caindo sempre perfeitamente bem (...)

Guilhaume pai, fez debutar o seu cavalo Sultão, que fez naquela noite mais conquistas, que não faria a melhor moça no decurso de um ano, se se quisesse dar a esse trabalho. É a prova da depravação do século? Não. Ninguém houve dos 30 anos para baixo que ao sair do circo não estivesse de ânimo a jurar, como Scovola, sobre um braseiro, assinando termo de desistência dos seus amores pela posse do filho do deserto. Dizem eles, Deus lhes perdoe! que há muitas mulheres boas, e que os cavalos bons são raros (...)

Voltaremos ao circo, e falaremos mais de espaço sobre ele; no entanto não concluiremos esta breve noticia sem dizer o nome do palhaço – o respeitável Sr. Massanti.²⁰

Estas observações, da forma como elaboradas pelo crítico, o colocavam, no mínimo, numa posição ambivalente diante de seus pares, pois não apenas demonstrava estar visivelmente impressionado com o espetáculo do Circo Olímpico, ao qual rendia elogios, como chegava mesmo a prometer a seus leitores abrir mais espaço para eles em outros artigos a serem publicados. E esta posição tornava-se ambivalente, por alguns motivos. Em primeiro lugar porque, como constantemente outros críticos teatrais já vinham afirmando no período, a aceitação de tais tipos de espetáculos, desprovidos de qualquer sinal que os aproximasse de uma obra de arte, era a prova cabal de uma suposta preferência natural dos habitantes do Rio de Janeiro pelos espetáculos “menores” oferecidos pelos circos.²¹ Com base nesta visão, inclu-

²⁰ *Correio Mercantil* 21 de outubro de 1849.

²¹ A noção, já difundida no período em questão, de que algumas manifestações culturais contribuíam para o aprimoramento da sociedade (como era o caso do teatro) e outras para sua degeneração (como era o caso de espetáculos “populares”,

sive, desenvolveu-se um comportamento quase que consensual na ocasião, associando esta suposta tendência a uma parcela pouco ilustrada do público, que resistia ferrenhamente a “civilizar-se”. E em segundo lugar, porque os elogios ao circo partiam justamente de um membro de um grupo supostamente seletivo, engajado num “projeto” imperial de construção de uma cultura nacional o que, por extensão, negava as próprias representações veiculadas por ele e seus pares, de que cabia a eles, enquanto portadores do saber, direcionar o gosto e as preferências de um público considerado incapaz de decidir por si próprio.

Tomando inicialmente a questão relativa a uma suposta preferência natural do fluminense pelo circo, há de se levar em conta que, pelo menos num ponto, o diagnóstico elaborado pelos críticos teatrais estava correto, isto é, o circo realmente se tornara popular no Rio de Janeiro no séc. XIX. Isto, porém, não foi algo restrito à capital do Império, já que nas províncias as companhias volantes usufruíam igual prestígio (Duarte, 1993), muito menos o Brasil foi um caso isolado num contexto mais amplo, uma vez que na França e Inglaterra os circos gozavam de semelhante receptividade. (Coxe, 1980)

Data de meados do séc. XVIII a descoberta das potencialidades do cavalo em cena, momento em que se passou a aproveitar este animal nas encenações de pantomimas nos picadeiros. Tal a importância dos cavalos nos espetáculos circenses que, no decorrer de todo o séc. XIX, os circos foram, em sua esmagadora maioria, circo de cavaleiros, como se convencionou chamar na época. Ora, o Circo Olímpico era uma companhia equestre, e do seu programa constavam desde exercícios de equilíbrio e ginástica, até as pantomimas sobre cavalos. Oferecendo tais atrações aos espectadores da cidade, não estranha que a chegada deste circo tivesse despertado a curiosi-

dentre eles o circo) acabou por levar a uma concepção compartilhada pelos setores letrados de que existia uma espécie de hierarquia entre eles. Tal noção inaugurou uma vertente de critério que dominou a crítica a partir de então, sendo com a idéia de “inferiores” e “superiores”, “alto” e “baixo”, “sério” e “alegre” que os críticos começaram a trabalhar.

dade da população. E esta curiosidade pode ser atestada não apenas pelas críticas elogiosas de Gonçalves Dias no *Mercantil*, mas também pela mudança de horário das suas récitas que passaram já na terceira representação, das 4 horas da tarde para as 7 e meia da noite, horário tradicionalmente ocupado pelas récitas teatrais.

Quanto ao espetáculo haver sido oferecido em homenagem à Imperatriz, este é um dado que também requer atenção. A prática de homenagear autoridades governamentais com espetáculos que incluíam música e representações teatrais, fossem elas dramáticas ou cômicas, era algo que já fazia parte de uma certa tradição da recém- independente nação, desde o período da colônia. (Prado, 1993) Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, foi baixado um decreto declarando ser dia de festa nacional o aniversário do monarca²², momento em que as companhias teatrais aproveitavam para oferecer espetáculos em homenagem ao rei, estreitando os laços com as autoridades governamentais que já vinham sendo estabelecidos ao longo de várias décadas.²³ Na prática, e na medida em que foi avançando o século, os empresários vislumbraram como momentos oportunos para atingir estes mesmos fins o dia do batizado do imperador e o do casamento da herdeira do trono, bem como ocorria a suspensão das récitas no dia do aniversário de morte de D. Maria I, em sinal de deferência e respeito.

Na década de 1840, a presença da família imperial nos teatros já se tornara uma realidade, a ponto de instaurar-se a prática de as récitas só iniciarem após sua chegada. Vê-se, assim, que, na medida em que esta prática foi-se enraizando revestiu-se de determinadas regras que pareciam ter força suficiente para obrigar o uso de seus códigos, e foi este reconhecimento que a diretoria do Circo Olímpico demonstrou ao oferecer seu terceiro espetáculo à imperatriz.

²² *Coleção das Leis do Império*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, ano de 1840

²³ Dos estreitamente destes laços poderia advir uma subvenção ao teatro, como ocorreu com o teatro de São Pedro, quando empresariado por João Caetano, como aqui já mencionado.

Quanto à ida dos imperadores ao circo, não pode ser descartada *a priori* a hipótese de que eles sequer ventilaram a possibilidade de ver de perto as habilidades de Pedro Miller e Guilherme pai, por considerarem o circo um local indigno de suas presenças. Vindo reforçar esta idéia poderíamos citar dois acontecimentos esclarecedores. Em julho de 1862, quando o Circo Grande Oceano chegou ao Rio para uma temporada, os imperadores foram assistir duas de suas récitas sendo que numa delas preparou-se uma nova entrada para o circo “ornada com as cores da primeira nação da América do Sul e das da primeira nação da América do Norte”.²⁴ Em 1876, registrou-se uma nova ida dos imperadores ao Imperial Teatro D. Pedro II onde, na ocasião, apresentava-se uma companhia de fenômenos e a companhia eqüestre do Circo Chiarini.²⁵ A própria arquitetura deste teatro, enfim, demonstra o fim para o qual foi concebido. Possuindo um palco móvel que se transformava em picadeiro, o Imperial Pedro II possuía, ainda, avantajadas entradas que permitiam a entrada de animais de grande porte, jaulas e carruagens.

Levando em conta tais elementos poderíamos dizer que eles nos fornecem subsídios suficientes para colocar em dúvida as representações comuns aos discursos dos críticos que questionavam particularmente a idéia de que o público que tomava assento nos espetáculos circenses era diferente do que ia ao teatro. O que tal afirmação parece explicitar, na verdade, é muito mais uma situação idealizada pelos críticos do que uma experiência vivida pelos habitantes da cidade. Do contrário, como explicar a presença dos imperadores nos circos?

Neste sentido, cabe ainda ressaltar que um trecho do folhetim da *Revista Semanal*, o do dia 21 de outubro de 1849 é elucidativo, pois demonstra que Gonçalves Dias não só estava consciente deste fato como acabou por explicitá-lo, ainda que ao assim proceder questionasse os códigos compartilhados pelo grupo de letrados do qual fazia parte, ainda que não fosse esta sua intenção. Segundo Gonçalves Dias, o

²⁴ *Correio Mercantil*, 26 de agosto de 1862

²⁵ *Gazeta de Notícias*, 22 de junho e 1872.

(...) nosso público que frequenta os teatros não é muito numeroso. No [teatro] de São Januário ou no de São Pedro, no espetáculo lírico, dramático ou eqüestre, as caras são pela maior parte as mesmas nos camarotes, nas cadeiras e na platéia.²⁶

Para além de um raro registro sobre a heterogeneidade deste público comum ao teatro e ao circo, saído da pena de um literato, Gonçalves Dias acabou por nos legar um outro, que aponta para uma concorrência acirrada entre estes dois tipos de espetáculos que hoje estão muito afastados, mas naquela ocasião disputavam palmo a palmo a preferência das platéias e até os mesmos espaços.

Esta concorrência foi também atestada por diferentes indivíduos envolvidos com o meio teatral, muito embora não assumisse para eles um significado unívoco. Para Souza Bastos, empresário teatral e dramaturgo português que visitou o Rio de Janeiro com sua companhia por diversas vezes no séc. XIX, chegando mesmo a atuar durante um período como ensaiador no teatro São Pedro de Alcântara, a concorrência entre o circo e o teatro produzia uma conseqüência negativa para este último: tornava impossível aumentar os preços dos bilhetes e isto porque os circos

(...) podem conservar boas receitas diminuindo os preços (...)

Seria muito bom diminuir os preços dos lugares nos nossos teatros; mas quando isto não seja possível é conveniente não os aumentar. O público em geral não pode pagar mais (...). Se os teatros começarem a pedir sacrifícios superiores às suas forças ele fugirá para os circos (...) (apud Bastos, 1898, pp.181-4)

A questão, da forma como apresentada por este empresário, explicita um outro lado do debate que então vinha sendo travado, e aponta para questões de ordem financeira que calavam fundo a indivíduos como Souza Bastos, que tinham no teatro sua fonte de renda e meio de sobrevivência. E os argumentos por ele utilizados não eram desprovidos de sentido. Apenas para que se tenha idéia da diferença de preços dos bilhetes, quando o Circo Olímpico co-

²⁶ *Correio Mercantil*, 21 de outubro de 1849.

meçou a se apresentar no Rio, cobrava o preço único de mil réis pela entrada, enquanto o teatro São Pedro de Alcântara cobrava preços diferenciados que iam de mil réis, pelas gerais, até 15 mil réis, pelos camarotes mais caros.²⁷

Se muito desta diferença de valor era atribuída ao fato, alegado pelos empresários teatrais, de que seus custos eram altos e envolviam desde o pagamento de cenógrafos, figurinistas, orquestras, coros, passando pela contratação de atores de “nomeada” na Europa, não se pode deixar de reconhecer, como alertou o mesmo Souza Bastos, que os circos sabiam “conservar boas receitas diminuindo os preços” não exigindo do seu público “sacrifícios superiores às suas forças”. O que este empresário acaba por sugerir com sua fala, então, é que a manutenção de um preço único e módico pelo circo denota a sensibilidade de seus diretores para adequar-se às realidades de uma cidade onde a parcela da população que podia pagar por um camarote era reduzida, e que a maior parte dela só poderia desfrutar dos seus espetáculos se os preços dos bilhetes fossem condizentes com suas possibilidades econômicas.²⁸

Mas os argumentos não repousaram apenas sobre fatores de ordem financeira, e um outro deles é possível de ser vislumbrado através da atitude de um outro empresário, este “da terra”. Em carta endereçada ao Marques de Olinda no ano de 1862, João Caetano, preocupado com a situação supostamente lamentável em que se encontrava a arte dramática na Corte, localizaria alguns dos obstáculos que esta vinha enfrentando no seu dia-a-dia e proporia algumas soluções para debelá-los. Dentre estes obstáculos estava a concorrência dos circos, por ele considerada de tal maneira nociva que a propôs a Olinda fosse baixado um decreto proibindo os circo de “trabalhar nos dias de teatro nacional”, a exemplo do que já vinha ocorrendo na Inglaterra e na França. (Caetano, 1862) O argumento de João Caetano, como se vê, fundamentava-

²⁷ *Correio Mercantil*, 16 de outubro de 1849.

²⁸ Apenas para que se tenha idéia do significava mil réis na ocasião, um mestre de obras recebia 3\$500 por dias, um mestre carpinteiro, 3\$000, feitores de escravos de 1\$200 a 1\$800, um carroceiro, 1\$120 e um carpinteiro, \$500.

se na idéia de “civilização” para procurar sensibilizar o ministro a ajudar os empresários nas batalhas que vinham travando com as companhias circenses.

Das questões de ordem financeira, como as alegadas por Souza Bastos, às referentes a um discurso baseado na idéia de provas “civilização” e “adiantamento” de certas nações em relação a outras, tal como concebido por João Caetano, o circo parece ter assumido diferentes feições para os indivíduos envolvidos com as manifestações culturais no período, ainda que persistisse um ponto de união a guiar estas construções, a saber, o fato de que o circo configurava-se como uma diversão pública de primeira ordem no séc. XIX.

Foi para esta mesma concorrência a qual vimos nos remetendo, que Gonçalves Dias acenou ao elaborar o artigo em que dava conta do espetáculo de estréia da companhia do Circo Olímpico. De acordo com ele, na ocasião desta estréia estavam para ser inaugurados os trabalhos de uma companhia lírica recém-contratada pelo teatro de São Januário, estréia que prometia uma “enchente”, dada a simpatia que os fluminenses demonstravam pela ópera. No entanto, por haver sido transferido o espetáculo inaugural

(...) aconteceu que viram a dar no mesmo dia em que se abriu o circo da rua do Lavradio. A novidade é sempre novidade, e conquanto ainda não se soubesse que tais eram os recém-chegados, o teatro estava quase deserto.²⁹

Desde o início da década de 1840, as óperas exerciam uma atração especial sobre a população do Rio de Janeiro a ponto de uma delas, a *Norma*, de Bellini, haver dado origem a uma verdadeira epidemia de modinhas aproveitando sua melodia.³⁰ Ora, se esta paixão pelo bel-canto era da forma como

²⁹ *Correio Mercantil*, 11 de outubro de 1849.

³⁰ Martins Pena, nos seus folhetins *Semana Lírica* (publicados no *Jornal do Comércio* de 8 de agosto de 1846 a 6 de outubro de 1847), ateve-se a esta mesma questão, muito embora nos seus textos esta preferência do fluminense pela ópera apareça como uma prova de tacanhice do meio cultural que fazia com que nem todos que iam ao teatro gostassem de ópera mas assim agissem para mostrar-se “educados”. Ver também, deste autor a comédia *O Dilletanti*, uma crítica mordaz a esta paixão do fluminense pelo bel-canto.

diziam os críticos, o que o texto de Gonçalves Dias mais uma vez revela é que o circo desfrutava do mesmo (senão maior) prestígio que a ópera na cidade, configurando-se como grande rival das apresentações teatrais.

Além destes temas até aqui elencados, a *Revista Semanal* permite a abordagem de um outro, também relevante, que diz muito a respeito de uma certa linguagem cultural comum partilhada por grupos sociais antagônicos e desiguais no interior de uma mesma sociedade. Quando no dia 4 de novembro Gonçalves Dias tomou mais uma vez da pena para falar do Circo Olímpico, assim o fez para criticá-lo positivamente, corroborando uma atitude que vinha mantendo deste os primeiros artigos em que falou daquele circo. Particularmente num dos seus textos, e diferentemente de uma atitude comum à maioria dos críticos teatrais do período, Gonçalves Dias foi bastante elogioso à representação oferecida pelo circo, sobretudo em relação à pantomima que fez parte da segunda parte da récita. Na sua visão

*A cavalaria a pé ou a infantaria a cavalo é uma farsa doída, barulhenta, que faz rir às gargalhadas; é o elemento clown junto ao elemento farsa, produzindo um curioso espetáculo. O protagonista, o cômico Mazzani, diga-se de passagem, é maçante só no nome (...)*³¹

Designação particular das representações teatrais dos finais dos espetáculos de circo de cavalinhos, a pantomima era o ponto alto daquilo que se convencionou chamar posteriormente de circo-teatro. Conjugando os números habituais de acrobacia, funambulismo, mágica, farsa, música e exibição de animais, o circo-teatro apresentava uma parte final, importantíssima nos espetáculos do séc. XIX, que ocupava-se da encenação de textos, na sua maioria melodramáticos, que envolviam a maior parte dos membros da companhia.

O Circo Olímpico foi um exemplo típico deste circo-teatro que retomou o melodrama, já na época amaldiçoado pelos críticos e amantes mais sofisticados do teatro, garantindo uma platéia fiel e cativa. Como acertadamente observou Regina Horta Duarte, esta proximidade entre melodrama e

³¹ *Correio Mercantil*, 4 de novembro de 1849.

circos tornou-se possível porque em ambos foi marcante a tônica do descomedimento. Os cenários, sobretudo, acentuavam esta idéia do sensacionalismo e do exagero que eram complementados no palco por uma musicalidade que acentuava os momentos de máxima emotividade e suspense.

Contando com a presença do cavalo em cena, tais encenações traziam ainda um outro elemento, típico do melodrama, mas pouco considerado pelos seus comentadores: os *niais* ou tolos, que invadiam o palco nos momentos de maior dramaticidade e lacrimejar das platéias, atuando de forma a levá-las a explodir em risos em meio às lágrimas. Ora, foi justamente esta mistura de elementos da farsa, presença do cavalo em cena e palhaço que chamou a atenção de Gonçalves Dias e que, na sua visão, tornou o espetáculo “curioso” e em nada maçante.

Como vários estudos já convincentemente argumentaram, não se pode deixar de levar em consideração a idéia de um idioma cultural comum a unir os elementos mais heterogêneos de uma sociedade. (Thompson, 1993) Levando em consideração tal assertiva, sou tentada a sugerir que Gonçalves Dias pode ser considerado um caso exemplar de intelectual envolvido com certas questões decorrentes das exigências do papel que exercia na sociedade, mas seduzido e transitando por outros espaços que acabavam por negar estas mesmas representações das quais se tornara um dos construtores.

Torna-se mais pertinente esta idéia se forem consideradas suas simpatias pelos espetáculos “populares” oferecidos no pavilhão do Tívoli e pela Barraca do Teles. Desde que chegou ao Rio, Gonçalves Dias dividia os momentos de introspecção e estudo na Biblioteca Real com os de diversão desfrutados no Tívoli, situado no Campo da Aclamação. Escolhido como ponto de encontro dos estudantes das escolas de ensino superior da cidade, o Tívoli reunia, todavia, um público bastante eclético que, ao preço módico e único de 2 mil réis, participava dos seus bailes mascarados oferecidos aos sábados e, aos domingos e dias santos, com entrada gratuita,

desfrutava dos espetáculos de fogos de artifícios, assaltos de armas e das pantomimas, ponto alto destes programas. (Pereira, 1943, p.79)

Quanto à Barraca do Teles, ela também reunia um público heterogêneo que ia desde a “plebe e a burguesia, o escravo e a família” passando pelo “aristocrata e o homem de letras”, pelo preço de 500 réis, o que a transformava, também, num local limite e mediador entre gostos variados, com penetração nos mais diversos segmentos sociais (Abreu, 1996, pp.79-86) Das apresentações do Teles constavam peças teatrais, ginástica, mágicas, músicas e da assistência erudita listada por Melo Moraes Filho, constavam os nomes mais representativos da primeira geração de românticos brasileiros, a saber, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e...Gonçalves Dias.

Ora, a presença de nosso crítico em tais locais de trânsito cultural intenso descortina, sem dúvida, uma instigante área de reflexão, pois permite chamar atenção para uma possível, e ainda pouco explorada, comunicação entre este intelectual erudito e a cultura das ruas e das festas populares, influenciando pelo menos uma parte de sua produção literária, a concernente aos textos de crítica teatral.

Gonçalves Dias, entretanto, esteve longe de ser uma exceção entre seus pares. Como Vilma Áreas já convincentemente argumentou, Martins Pena, um outro provável erudito que frequentou a Barraca do Teles, não conseguiu apagar de sua memória tais diversões, apesar das críticas por ele próprio emitidas à “indevida aderência de tais espetáculos ao teatro lírico”.(Áreas, 1992, p.41) Enveredando por este caminho, esta autora não apenas observa que Martins Pena lançou mão do recurso de finalizar suas peças com momentos festivos, a ponto de uma delas ambientar-se na festa do Divino, mas também que alguns dos seus textos dramáticos foram encenados pelo Teles.³²

No caso de Gonçalves Dias, ainda que o grosso de sua produção literária atenha-se ao indianismo e ao gosto pelos ambientes, épocas e paisagens exóticas (suas peças teatrais se passam ou no Portugal de início do séc. XVI, na

³² O texto ao qual a autora se refere é o *Judas em Sábado de Aleluia*.

Itália de fins do mesmo século ou ainda entre os mouros de Espanha), apontando para o que Paulo Franchetti denominou de “movimento em direção ao internacionalismo”, seus artigos de crítica teatral abrem espaço para pensar a configuração deste nacionalismo vivenciado de forma ambígua e conflituosa, sem negar sua “consciência” e paixão “nacionais” (Franchetti, 1994, p.199). E se é pertinente este argumento de que Gonçalves Dias manteve-se, do início ao fim de sua carreira, voltado para um posicionamento que representava a literatura brasileira em relação direta de filiação e assimilação madura de uma herança portuguesa, ao invés de procurar negá-la, podemos pelo menos levantar a hipótese de que a presença das críticas positivas ao circo nos seus textos emergem como parte de um processo de assimilação de diferentes heranças e tradições culturais na formação de um quadro mais amplo de referências que, este sim, acabaria por configurar uma almejada “brasilidade”.

E se ainda for considerado que as publicações periódicas, no séc. XIX, se vinculavam diretamente com o problema da circulação da literatura numa sociedade majoritariamente analfabeta e funcionavam como instrumento para “invenção” e formação de um público, estes textos críticos talvez também possam ser entendidos como espaço de aglutinação de uma proposta estética e ideológica particular ao membro de um grupo que tinha consciência de ser partícipe de uma “missão” a ser cumprida, mas que não descartava a idéia de fazer certas concessões às preferências deste público, preferências das quais ele próprio compartilhava.

Bibliografia

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Campinas. Unicamp. Tese de Doutorado. 1996.

ALENCAR, José de. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro. Saraiva. 1960.

AREAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo. Martins. 1992.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro. Jackson. 1942.

- BASTOS, Souza. *Coisas de Teatro*. Lisboa. Bertrand. 1898.
- BLAKE, Sacramento Blake. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional. 1883. vol.I.
- CAETANO, João. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro. Jullius Villeneuve. 1862.
- CANDIDO, Antonio. *A Crônica*. Campinas. Editora da Unicamp. 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1973.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem. A Elite do Império*. Rio de Janeiro. Campus. 1980.
- COXE, Antony D. Hippiley Coxe. "Equestrian drama and the Circus" in *Performance and Politics in Popular Drama*. Londres. Cambridge University Press. 1980.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no séc. XIX*. Campinas. Unicamp. Tese de Doutorado. 1993.
- FRANCHETTI, Paulo. "A Poesia Romântica". in *América Latina: palavra, literatura e cultura*. PIZARRO, Ana (org.). Campinas. Editora da Unicamp. 1994.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos. "Intelectuais Brasileiros nos oitocentos: a constituição de uma "família" sob a proteção do poder imperial" in *O Estado como Vocação: idéias e práticas políticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro. Access. 1999.
- PEREIRA, Lúcia Miguel Pereira. *A Vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1943.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo. Perspectiva. 1995.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo. Perspectiva. 1993.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas. Unicamp. Tese de Doutorado. 2000.
- THOMPSON, E.P. "Patricians e Plebs". in *Customs em Common*. N.Y. New Press. 1993.
- WEHLING, Arno. "As Origens do IHGB". in *RIHGB*. R.J. 338:7-16, 1993.