



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Gisele Teixeira Alves

**O palco como sala de aula: história da educação pelo teatro na capital
brasileira (1830-1920)**

Rio de Janeiro

2022

Gisele Teixeira Alves

O palco como sala de aula: história da educação pelo teatro na capital brasileira (1830-1920)

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de pesquisa: Instituições, Práticas Educativas e História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Aline de Moraes Limeira

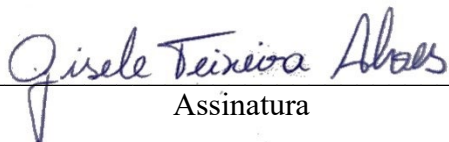
Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A474	<p>Alves, Gisele Teixeira. O palco como sala de aula: história da educação pelo teatro na capital brasileira (1830-1920) / Gisele Teixeira Alves. – 2022. 278 f.</p> <p>Orientadora: Aline de Moraes Limeira. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.</p> <p>1. Civilização – Teses. 2. Teatro – História – Teses. 3. Educação – História – Teses. I. Limeira, Aline de Moraes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.</p>
bs	CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.


Assinatura

10/08/2022

Data

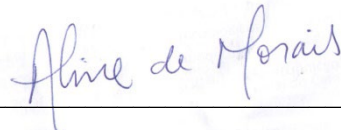
Gisele Teixeira Alves

O palco como sala de aula: história da educação pelo teatro na capital brasileira (1830-1920)

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de Mestre em Educação ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Instituições, Práticas Educativas e História.

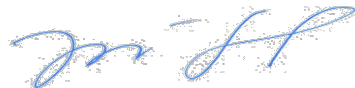
Aprovada em 6 de maio de 2022.

Banca Examinadora:



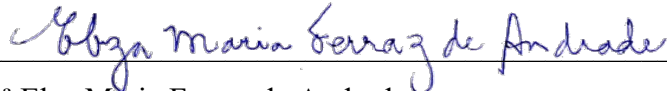
Prof^a. Dr^a. Aline de Moraes Limeira (Orientadora)

Faculdade de Educação – UFPB



Prof. Dr. José Gonçalves Gondra

Faculdade de Educação – UERJ



Prof^a. Dr^a Elza Maria Ferraz de Andrade

Faculdade de Artes Cênicas – UNIRIO

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a ela que é a minha parceira e melhor amiga, minha filha amada Lisa Alves Tirre e a minha irmã Andréa Teixeira Alves, primeira historiadora e pesquisadora da Família, que tanto me incentivou, ajudou e me apoiou nesta difícil e maravilhosa jornada para realizar o meu sonho de fazer o Mestrado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus pelas inúmeras oportunidades e bênçãos que me concedeu.

Aos meus pais Teodoro Rodrigues Alves e Naíse Teixeira Alves pelo apoio incondicional e o incentivo aos estudos, as minhas irmãs Andréa Teixeira Alves e Fernanda Alves Leão por estarem sempre ao meu lado, aos meus sobrinhos Júlia, Camila, Eduardo e Luíza por existirem na minha vida e a minha filha Lisa Alves Tirre, meu grande amor, por toda paciência e por entender a minha ausência para me dedicar a pesquisa.

A professora e Dr^a Aline de Moraes Limeira, por ser acessível, competente e a melhor orientadora que alguém poderia ter.

Ao professor e Dr. José Gonçalves Gondra por sua acolhida, generosidade e orientações preciosas que me foram dadas ao longo do curso e na qualificação.

A todos os amigos que fazem parte do Núcleo de Ensino e Pesquisa em História da Educação – NEPHE da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, pela amizade, partilha, discussões e debates que muito me auxiliaram na caminhada e me trouxeram grande aprendizado. Em especial as amigas Edgleide de Oliveira e Aline Machado por sua disponibilidade, gentileza e colaboração.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPED pelo investimento na minha formação enquanto pesquisadora.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e todo seu corpo docente, por nos proporcionar a oportunidade de continuar a caminhada mesmo diante das adversidades, em plena pandemia de COVID-19. As aulas online foram momentos de partilha e troca inesquecíveis, com muito acolhimento, cheias de carinho e afeto.

À Fundação Biblioteca Nacional, que nos oferece a Hemeroteca Digital Brasileira, permitindo o acesso ao acervo online e a todos seus funcionários que contribuíram direta ou indiretamente para tornar possível o acesso aos documentos de forma digital. Sem eles esta pesquisa não teria sido possível.

À algumas pessoas muito especiais que me incentivaram nesse processo de pesquisa, foram elas: Maria Cardoso, Ana Catrine e André Carvalho (que também fazem parte da Família), ao casal de amigos Jennifer Linhares Klayn Costa e Marcelos do Nascimento Costa por sonhar e respirar arte junto comigo e me presentear com uma capa tão linda.

Agradeço, ainda, as minhas queridas amigas de trabalho e jornada Giselle Aparecida Toledo Esteves, Tatiana Oliveira Cruz, Denise de Lacerda Ferreira Paschoal, Érica Elizabete

da Silva, Raquel Medina Amaral de Oliveira, Danielle Grilo dos Santos, Daniela Regina da Silva e Nancy de Siqueira Ribeiro (*In memoriam*) por todo apoio, colaboração e incentivo e por serem exemplos de mulheres fortes, profissionais inteligentes e comprometidas com a educação.

O teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público (Quintino Bocaiuva, 1858).

RESUMO

ALVES, Gisele Teixeira. **O palco como sala de aula:** história da educação pelo teatro na capital brasileira (1830-1920). 2022. 278f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta pesquisa explora a historicidade do teatro no Brasil, e sua relação com a Educação a partir do recorte cronológico de 1830 até 1920 na capital Brasileira, construindo uma reflexão acerca de algumas práticas instituições, sujeitos, saberes e a imprensa com seus debates a respeito do cenário cultural. Acerca da imprensa, foram analisadas diferentes fontes, dentre elas impressos e jornais da época, como a *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, *Jornal do Conservatório de Lisboa*, *AlmanakLaemmert*, *A Epocha*, *A platea*, *Diário de Notícias*, *Diário do Rio de Janeiro*, dentre outros, sobretudo a imprensa especializada para o público de teatro. No que se refere aos sujeitos e saberes, são investigados documentos como os registros do conservatório dramático brasileiro, além de livros. Buscamos conhecer também um pouco mais a trajetória dos autores e autoras dos primeiros escritos teóricos ou dramaturgicos para teatro que se tem registro no Brasil, bem como de diferentes personagens com suas atividades, dando maior ênfase às produções e ações de cinco deles: João Caetano (1808-1863), Eduardo Victorino (1869-1949), Maria Angélica Ribeiro/Nênia Silva (1829-1880), Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913) e Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934). No estudo, destacamos as relações entre teatro e as diversas práticas culturais e educativas em ação, pensando no conceito amplo da experiência educativa para além das escolas. Partindo da ideia de genealogia e estudos sobre o “saber e o poder” presentes na obra de Michel Foucault, apresentamos uma análise de como se deram os processos de ensino e aprendizagem de teatro, ou “arte dramática” na Capital do Rio de Janeiro, buscando compreender as relações de poder existentes na condução da “máquina teatral” no final do século XIX e início do século XX, bem como as práticas encenadas por seus sujeitos. Atinente às instituições, investigamos o conservatório dramático Brasileiro, instituição criada para realizar a censura teatral e buscamos refletir sobre o ofício do ator, da atriz e o trabalho infantil no teatro, bem como os processos de formação, ensino e aprendizagem do ofício a partir da organização, criação, estrutura e funcionamentos desta e outras instituições, como as companhias de teatro. De maneira específica, analisamos o processo de institucionalização do ensino deste saber artístico a partir dos projetos existentes desde o século XIX, para criação de uma escola dramática e, ao mesmo tempo, investigamos os processos atrelados à inauguração da *Escola Dramática Municipal*, atual *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna* (ETETMP-RJ), esta que, de acordo com a historiografia da educação, é considerada a primeira escola pública de teatro do Rio de Janeiro, cuja fundação ocorreu no ano de 1908. Concluímos que tais experiências se complementam historicamente e, neste contexto, as instituições teatrais, os diversos profissionais envolvidos com tais práticas, sujeitos como artistas, professores e produtores entre outros, constituem-se elementos importantes para pensar essa imbricação entre o universo educativo e as experiências culturais, como práticas de formação humana.

Palavras-chave: Capital do Império brasileiro. Civilização. Teatro. Educação. História do teatro na Educação. Formação docente. Formação do ator. Escola de Teatro.

ABSTRACT

ALVES, Gisele Teixeira. **The stage as a classroom: history of education through theater in the Brazilian capital (1880-1920)**. 2022. 278f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022

This research explores the historicity of theater in Brazil and its relationship with Education from 1830 to 1920 in the Brazilian capital, building a reflection on some institutional practices, subjects, knowledge and the press, whose debates regard the Brazilian cultural scene. Regarding to the press, different sources were analyzed, including printed and newspapers of the time, such as “Revista do Conservatório Real de Lisboa”, “Jornal do Conservatório de Lisboa”, “Almanak Laemmert”, “A Epocha”, “A platea”, “Diário de Notícias”, “Diário do Rio de Janeiro”, and others related to specialized press for theater audience. In relation to subjects and knowledge, documents such as letters and records from the Brazilian Dramatic Conservatory, in addition to books are investigated. We were also interested in knowing the trajectory of the former theoretical writings for theaters who are registered in Brazil, as well as the different characters and their activities focused on the theater, giving greater emphasis to the productions and actions of five of them: João Caetano (1808-1863), Eduardo Victorino (1869-1949), Maria Angélica Ribeiro/Nênia Silva (1829-1880), Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913) e Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934). In this study, we draft the relationship between theater and the different cultural and educational practices in action, considering the broad concept of the educational experience beyond schools. To beginning with the idea of genealogy and studies on “knowledge and power” present in the work of Michel Foucault, we showed an analysis of how the teaching and learning processes of theater, or “dramatic art”, took place in the Capital of Rio de Janeiro. Moreover, we tried to understand the existing power relations in the conduct of the “theatrical machine” in the late 19th and early 20th centuries, as well as the practices staged by its subjects. Pertaining to institutions, we investigated the Brazilian Dramatic Conservatory, which is an institution created to carry out theatrical censorship. Besides that, we reflected on the purpose of the actor, the actress and child labor in the theater as well as the process of training, teaching and learning the occupation carried out from the organization, creation, structure and functioning of these and other institutions, such as the theater companies. Specifically, we analyzed the process of institutionalization of the teaching of this artistic knowledge from the projects, which existed since the 19th century with the attempt to create a dramatic school. At the same time, we investigated the process linked to the inauguration of the Escola Dramática Municipal, currently Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna (ETETMP-RJ), which according to the historiography of the Education is considered the first public theater school in Rio de Janeiro whose foundation took place in 1908. We concluded that such experiences complement each other historically and, in this context, theatrical institutions, the various professionals involved with such practices, subjects such as artists, teachers and producers among others, constitute important elements to think about this imbrication between the educational universe and the experiences cultural, as practices of human formation.

Keywords: Capital of the Brazilian Empire. Civilization. Theater. Education. History of Theater in Education. Teacher training. Actor training. Theater School.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Registro em Carteira de trabalho como Artista – Atriz. Ao lado o acréscimo de função registrado como Artista – Diretor Teatral	19
Figura 2 –	Tabela de taxas e serviços do SATED RJ	20
Figura 3 –	Revista do Conservatório Real de Lisboa sobre o Theatro Nacional	43
Figura 4 –	Retrato Póstumo de Almeida Garrett na revista do Conservatório Real de Lisboa	44
Figura 5 –	Teatro Nacional Dona Maria II (1890)	47
Figura 6 –	Periódico <i>Gazeta dos Theatros</i>	51
Figura 7 –	<i>Os Lasaristas</i>	54
Figura 8 –	Carta de Duque Estrada (18/05/1858)	57
Figura 9 –	Conclusão das obras no Teatro S. Pedro de Alcantara	59
Figura 10 –	O Teatro de S. Pedro de Alcantara e a sua escola	60
Figura 11 –	Organização de uma comissão para representar o Juri dramático na inauguração da estátua equestre de D. Pedro I	61
Figura 12 –	Prêmios para as peças dramáticas analisadas pelo Jury Dramático	62
Figura 13 –	Inauguração das aulas do Jury Dramático com a presença das majestades imperiais	63
Figura 14 –	Inauguração das aulas do Jury Dramático	64
Figura 15 –	Disciplinas, dias, horários e professores do Jury Dramático	67
Figura 16 –	Projeto da Escola Dramática e do Jury Dramático de João Caetano	69
Figura 17 –	Início das aulas do Jury Dramático 1863	70
Figura 18 –	Aula de <i>Fisiologia das Paixões</i>	70
Figura 19 –	Organização do Teatro Normal	71
Figura 20 –	Jury Dramático	72
Figura 21 –	Conservatório Dramático e o Teatro Nacional	72
Figura 22 –	O Theatro Dramático publicado na <i>Revista dos Teatros</i>	76
Figura 23 –	Regulamento da Escola Dramática Municipal	82
Figura 24 –	Regulamento definitivo da Escola Dramática	83
Figura 25 –	Charge sobre a vocação do ator	85
Figura 26 –	Críticas aos atores e a Escola Dramática	86
Figura 27 –	Primeira turma da Escola Dramática Municipal	90

Figura 28 –	Listagem dos alunos da primeira turma	92
Figura 29 –	Resultados dos exames do 1º ano, em dezembro de 1911	95
Figura 30 –	Formandos da 1ª turma da Escola Dramática Municipal	96
Figura 31 –	Organização dos exames públicos da Escola Dramática Municipal	103
Figura 32 –	Exercícios de ginástica em conjunto	104
Figura 33 –	Prova pública realizada em 1917	105
Figura 34 –	Horário das aulas de <i>Estética e História do Teatro</i> do professor Coelho Neto	107
Figura 35 –	Horário da aula de <i>Prosódia</i> do professor João Ribeiro	107
Figura 36 –	Horário da aula <i>Estudo das paixões</i> do professor Fernando Magalhães	107
Figura 37 –	Endereço da escola e corpo docente (1918)	108
Figura 38 –	Artigo de Costa Rego	109
Figura 39 –	Anúncio do Teatro Lírico Francês, Gymnasio Dramatico e Theatro Phenix Dramatico	110
Figura 40 –	Apresentação do Elite-Club	115
Figura 41 –	Teatro Musical Espanhol	116
Figura 42 –	Baile realizado pelo Real Club Gymnástico Português	116
Figura 43 –	Atividades de Grupos Associativos (1899)	118
Figura 44 –	Anúncios comerciais	119
Figura 45 –	Sociedades e institutos	122
Figura 46 –	Recreação e divertimentos	124
Figura 47 –	Livraria Cruz Coutinho	126
Figura 48 –	Página dedicada aos amadores	128
Figura 49 –	Atriz Etelvina Siqueira	129
Figura 50 –	Distribuição de grupos dramáticos por bairro e década	130
Figura 51 –	Associações na cidade do Rio de Janeiro	132
Figura 52 –	Carteira do artista	141
Figura 53 –	Resposta de Zéantone a sua amiga que deseja se tornar atriz	145
Figura 54 –	Mulheres empresárias e proprietárias de teatro	146
Figura 55 –	Prisão de crianças da Companhia Infantil no Theatro Apollo (SP)	147
Figura 56 –	Atriz Araceli Peres	148
Figura 57 –	Atriz Mirim Maria Helena	149

Figura 58 –	Sociedade Dramática Alemã “Thalia”	150
Figura 59 –	Atriz Virgínia Lázaro	151
Figura 60 –	João Caetano	153
Figura 61 –	Medalha de Bronze concedida a João Caetano	155
Figura 62 –	Monumento em homenagem a João Caetano	155
Figura 63 –	Teatro São João, atual João Caetano	156
Figura 64 –	Teatro São Pedro, atual João Caetano	157
Figura 65 –	O 50º aniversário da morte de João Caetano	158
Figura 66 –	Testamento do ator João Caetano	158
Figura 67 –	Anúncios a respeito do enterro de João Caetano	159
Figura 68 –	Homenagem ao ator João Caetano	160
Figura 69 –	Exposição de corpo embalsamado do ator João Caetano	161
Figura 70 –	Folha de rosto do livro <i>Reflexões Dramáticas</i> (1837)	161
Figura 71 –	Folha de rosto do livro <i>Lições Dramáticas</i> (1862)	162
Figura 72 –	Carta ao Marquês de Olinda	164
Figura 73 –	Trecho da carta de João Caetano sobre a Escola Dramática	166
Figura 74 –	Trecho do livro <i>Lições Dramáticas</i>	168
Figura 75 –	Fotos de Eduardo Victorino	171
Figura 76 –	Caricaturas dos personagens da peça <i>Sem Vontade</i> de Batista Coelho	172
Figura 77 –	Temporada no Municipal e elogios ao trabalho de Eduardo Victorino	173
Figura 78 –	Artigo sobre a peça em 3 atos <i>Sem Vontade</i>	174
Figura 79 –	A construção do Teatro Polytheama	175
Figura 80 –	Concurso de revistas realizado por Eduardo Victorino	175
Figura 81 –	Inauguração do Teatro Polytheama no jornal <i>Gazeta de Notícias</i>	176
Figura 82 –	Folha de rosto do livro <i>Compendio de Arte de Representar</i> (1912)	178
Figura 83 –	Anúncio sobre o livro <i>Arte de representar</i>	179
Figura 84 –	Livro <i>Para ser ator</i> de Eduardo Victorino	179
Figura 85 –	Jornal <i>A Noite</i> sobre o livro <i>Actores e Actrizes</i> de Eduardo Victorino	180
Figura 86 –	Registro do número de dramaturgas brasileiras	185
Figura 87 –	Retrato de Maria Ribeiro	186
Figura 88 –	Revista mensal de <i>Ensaaios Literários</i>	187

Figura 89 –	Livro <i>Cancros Sociais</i> (1866) de Maria Ribeiro	189
Figura 90 –	Badana da capa do livro <i>Escritoras do Brasil: Cancros Sociais</i> de Maria Ribeiro	190
Figura 91 –	Ovação recebida por Maria Ribeiro em razão de sua peça <i>Cancros Sociais</i>	191
Figura 92 –	Publicação de <i>Cancros Sociais</i>	192
Figura 93 –	Divulgação de <i>Cancros Sociais</i>	192
Figura 94 –	Retrato litografado de Josefina Álvares de Azevedo	194
Figura 95 –	Capa da primeira edição da revista (18/11/1888)	196
Figura 96 –	Poema <i>Primavera</i>	196
Figura 97 –	Publicação no Jornal <i>A Família</i> sobre a peça <i>O voto feminino</i>	199
Figura 98 –	Nota de Josefina sobre o parecer do Conservatório Dramático para a peça <i>O voto feminino</i>	199
Figura 99 –	Carta publicada por Josefina no jornal <i>A Família</i> (1890)	200
Figura 100 –	<i>O direito de voto</i> de Josefina de Azevedo	202
Figura 101 –	<i>A mulher moderna</i> de Josefina Álvares de Azevedo	204
Figura 102 –	<i>Galeria ilustre: mulheres célebres</i> (1897)	205
Figura 103 –	Foto de Júlia Lopes de Almeida	206
Figura 104 –	Júlia Lopes de Almeida e seu esposo Felinto de Almeida	207
Figura 105 –	Trecho da entrevista de Júlia Lopes de Almeida e seu esposo Filinto de Almeida concedida a João do Rio	211
Figura 106 –	Elogio as poetisas do Brasil	212
Figura 107 –	Relato de Filinto sobre a sua esposa Júlia Lopes	213
Figura 108 –	Ensaio para a semana do Teatro Nacional	215
Figura 109 –	Comentários sobre o diretor e cenário de <i>Quem não perdoa</i>	216
Figura 110 –	Estreia de <i>Quem não perdoa</i>	217
Figura 111 –	Análise da peça <i>Quem não perdoa</i> de Júlia Lopes	219
Figura 112 –	Personagens/Elenco	220
Figura 113 –	Informações de companhias, atores, empregados e empresários de teatro, entre outras funções	227
Figura 114 –	Apresentação do pseudônimo das redatoras de <i>O Boato Theatral</i>	230
Figura 115 –	Decreto n. 139 de 10 de maio de 1895	231
Figura 116 –	O propósito do impresso <i>O Clarim dos Theatros</i>	231

Figura 117 –	Exibição de <i>Espetáculos repugnantes</i>	234
Figura 118 –	Crítica ao Teatro Brasileiro	235
Figura 119 –	O desejo de um Teatro Nacional	236
Figura 120 –	Jornal <i>O Derlomista</i>	237
Figura 121 –	Criação de uma sociedade protetora e propagadora	241
Figura 122 –	Criação de um Conservatório de Arte	242
Figura 123 –	Lima Barreto sobre o Teatro Nacional	243
Figura 124 –	Representação da comédia <i>As Azas de um anjo</i>	248
Figura 125 –	José de Alencar defende a peça <i>Azas de um Anjo</i>	249
Figura 126 –	Artigo <i>Imoralidade do Romantismo</i>	252
Figura 127 –	Elogios ao trabalho de Emilio Doux	253
Figura 128 –	Mapa dos exames preparatórios elaborados pela Inspeção Geral	255

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Pesquisas em Programas de Pós-graduação do Rio de Janeiro (2016-2021)	32
Quadro 2 –	Alguns pontos abordados em <i>Cousas de teatro</i> de Augusto de Mello	45
Quadro 3 –	Organização das aulas do Jury Dramático	65
Quadro 4 –	Alguns periódicos do século XIX e início do XX relacionado ao Teatro	226

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCT	Associação Brasileira de Críticos Teatrais
ABL	Academia Brasileira de Letras
ANPOLL	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística
BNDIGITAL	Biblioteca Nacional Digital
CAL	Casa de Artes de Laranjeiras
CHE	Cadernos de História da Educação
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
ETETMP	Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena
FAETEC	Fundação de Apoio à Escola Técnica
FUNARJ	Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
NEPHE	Núcleo de Ensino e Pesquisa em História da Educação
PROPED	Programa de Pós-Graduação em Educação
RBHE	Revista Brasileira de História da Educação
RHE	Revista História da Educação
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SATED – RJ	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de diversão do Estado do Rio de Janeiro
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESC	Universidade Estadual de Santa Cruz
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	17
1	INSTITUIÇÕES: O OFÍCIO E AS PRÁTICAS DE FORMAÇÃO PARA O TEATRO	39
1.1	Conservatório Dramático Brasileiro	48
1.2	Escola Dramática e o Jury Dramático (1861)	58
1.3	Escola Dramática Municipal	72
1.4	Companhias de Teatro Amador	111
2	SUJEITOS E SABERES: A ESCRITA DA ARTE DRAMÁTICA NO RIO DE JANEIRO	138
2.1	A profissão do ator e da atriz	138
2.2	Escritos teóricos e metodológicos	152
2.2.1	<u>João Caetano (1808-1863)</u>	153
2.2.2	<u>Eduardo Victorino (1869-1949)</u>	171
2.3	A dramaturgia feminina	182
2.3.1	<u>Maria Angélica Ribeiro/Nênia Silva (1829-1880)</u>	185
2.3.2	<u>Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913)</u>	195
2.3.3	<u>Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934)</u>	207
3	IMPRENSA: O TEATRO QUE CIRCULA NOS JORNAIS E REVISTAS ..	223
3.1	Impressos especializados	225
3.2	A crítica teatral	246
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
	REFERÊNCIAS	265

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está interessada em refletir acerca das relações entre educação e teatro na História da Educação, tendo como marco temporal dos anos de 1830 e 1920, em razão do acervo documental montado que indica um processo de sistematização e institucionalização das atividades teatrais na capital do Brasil – Corte Imperial (XIX) e Rio de Janeiro (XX). Assim, entendemos que a problemática em questão, qual seja, as relações entre educação e teatro, se constituem e se ampliam sem uma medição temporal ou linear, sob a marca política mais tradicional, situada entre Império e República. Analisaremos 90 anos de um processo a partir do qual se instaura a institucionalização de sujeitos, saberes, instituições e especialização da imprensa em torno do teatro, que vai culminar com a inauguração da primeira escola pública de teatro do Rio de Janeiro em 1908 e a formação da primeira turma desta escola em 1913, datas situadas ao longo das décadas iniciais do século XX e que foram decisivas para a escolha do recorte cronológico.

Pensar este tema é algo que me move, pois, o teatro e a educação, de certa forma, estão intimamente ligados à minha história pessoal de vida, visto que sou atriz e diretora teatral por formação e tenho o ensino das Artes Cênicas como profissão, além de exercer o magistério da rede municipal do Rio de Janeiro desde 2013. Desta maneira, este objeto de estudo está diretamente ligado as minhas práticas e vivências pessoais no campo do teatro e do ensino desta linguagem artística.

Os vestígios da história do teatro na educação apresentados nesta pesquisa, não pretendem esgotar o tema, mas contribuir para a reflexão em torno da profissão do ator e do ensino de teatro no país, buscando compreender nos eventos passados, sujeitos, processos de institucionalização das práticas de formação para o teatro, estudos e escritos com seus desdobramentos. Assim, pretendo contribuir para a história do teatro, do ensino e do exercício da profissão pensando também no campo cultural e mercado de trabalho atualmente. Como o teatro pode ser utilizado como ferramenta pedagógica na sociedade contemporânea? Quais as dificuldades da profissão do ator, das companhias de teatro e do ensino de teatro no mundo contemporâneo? Qual o percurso histórico da arte e mais especificamente, do ensino do teatro no Brasil? O que mudou? Para onde caminha? O teatro possui uma função social e política. Desta forma, seria correto dividi-lo em duas partes? O teatro educativo e o teatro artístico? Ou o teatro é único e as formas de fazê-lo é que são diferentes? Qual o perfil do aluno de teatro atualmente? Para onde caminha o teatro? E o ensino de teatro? Essas são algumas questões em aberto e que não pretendo responder apenas com este estudo, mas indicar que o teatro no

Brasil, sua história, memória e as práticas educativas e pedagógicas desta linguagem artística na sociedade como um todo, bem como o seu crescimento e impacto são importante objeto de pesquisa e estudo sobre este e outros presentes.

Meu primeiro contato com o teatro foi exatamente dentro da escola. Não fosse isso, eu talvez levaria anos para ter a oportunidade de assistir a uma peça, pois vindo de uma Família de classe média baixa, tinha como principal atividade de lazer o cinema que sempre foi um pouco mais acessível. Meus pais, nunca tinham assistido a um espetáculo de teatro, fato que só aconteceu quando eu já adulta, os levei pela primeira vez. Alguns anos depois, após terem me negado matricular em um curso de teatro, no momento do vestibular quando disse que ainda desejava estudar teatro, ouvi comentários do tipo: vai viver de quê? E por esse motivo me vi entrando para a faculdade de Letras na UERJ, curso para o qual não tinha vocação e que cursei até o 5º período. Desde o início de minha trajetória, vivenciei o preconceito com a profissão. Inclusive, perdi um namorado ao mencionar que pretendia ser atriz.

Desde o início de minha formação, já planejava me tornar professora, inicialmente porque acreditava ser essa a única maneira de conseguir estabilidade financeira dentro da profissão. Queria de certa forma provar para minha Família e para mim mesma que poderia viver de teatro e que minha escolha daria certo. Posso dizer que sou realizada profissionalmente e me sinto muito feliz com minhas conquistas profissionais, mas não nego existir em mim a frustração por não ter me permitido vivenciar a experiência de trabalhar como artista profissional e não só como educadora de teatro.

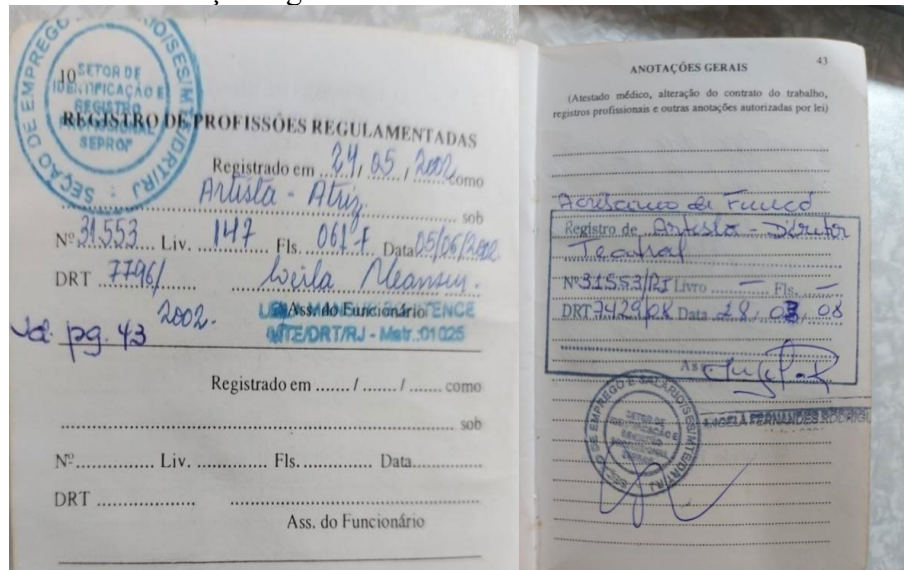
No que diz respeito à formação e carreira do artista há a existência de uma brecha na legislação, que acaba por permitir que ainda nos dias de hoje, qualquer cidadão vire ator profissional mesmo sem formação específica. Bastando, para isso, nem mesmo “rapar o bigode”¹(visto que hoje em dia este já saiu de moda), mas apenas apresentar experiência na profissão para retirar o “registro profissional de ator”, chamado de DRT².

De acordo com a lei de número 6.533 criada em 1978, que regulamenta as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões. Para que esses artistas e técnicos possam ser contratados como profissionais para trabalhar em teatro, cinema, TV, publicidade, shows de variedades e dublagem é necessário ter o registro profissional emitido por uma DRT.

¹ Após a leitura da pesquisa você vai compreender a expressão que se encontra na página 105.

² DRT: É um a sigla que diz respeito ao registro profissional de ator regulamentado na carteira de trabalho. Esta sigla está relacionada a Delegacia Regional do Trabalho.

Figura 1 – Registro em Carteira de trabalho como Artista – Atriz. Ao lado o acréscimo de função registrado como Artista – Diretor Teatral



Fonte: Arquivo pessoal de Gisele Teixeira Alves (2022).

Esta lei que regulamenta a profissão do ator, coincidentemente foi criada no ano em que eu nasci (ou seja, há 44 anos), por tanto é uma lei bastante recente para uma arte que vem buscando melhorias na profissão há tantos anos. Certamente ela traz avanços, mas também possui falhas. Segundo ela, é possível conseguir o registro profissional de duas formas: com a comprovação de formação profissional ou por comprovação de trabalhos realizados, bastando para isso, apresentar junto ao SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões) presente em cada Estado, alguns documentos e o pagamento de taxas como veremos a seguir.

Conforme o informado no site do SATED do Rio de Janeiro, para aqueles que não possuem formação, se faz necessário as seguintes exigências para a obtenção do registro profissional:

Apresentar Curriculum com todas as comprovações de trabalho com fala nos últimos 3 (três) anos consecutivos para o registro provisório e 5 (cinco) anos consecutivos para o registro definitivo. Documentos válidos: cartazes, filipetas, programas, contratos, notas contratuais, recibos, carteira assinada e declarações com firma reconhecida; pagar taxa de entrada de processo (Avaliação de Material) * no valor de R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais); se o requerente já possui registro provisório, favor trazer contrato de trabalho e comprovante de recebimento de valores citados no contrato, e esses documentos deverão ter firma reconhecida. Após 3 dias úteis: Receber Atestado de Capacitação (caso a documentação tenha sido aprovada) para levar a DRT/RJ, mediante pagamento da taxa³.

³ Fonte: Disponível em: <http://www.satedrj.org.br/capacitacao-e-registro-profissional/>. Acesso em: 22 jul. 2022.

Conforme a tabela de taxas e serviços divulgada no site dos Sindicatos dos Artistas do Rio de Janeiro, acessado em fevereiro de 2022, encontraremos as seguintes informações:

Figura 2 – Tabela de taxas e serviços do SATED RJ

		
<h2 style="text-align: center;">TABELAS DE TAXAS E SERVIÇOS</h2>		
Taxa de Entrada de Processo (Avaliação de material) (*)		R\$ 150
Atestado de Capacitação Profissional (Provisório) (*)		R\$ 450
Atestado de Capacitação Profissional (Definitivo) (*)		R\$ 450
Atestado de Capacitação Profissional Circense (*)		R\$ 200
Atestado de Capacitação Profissional de Figurante (*)		R\$ 140
Sindicalização Artista (Ator/Atriz e demais profissões artísticas) (*)		R\$ 320
Sindicalização Técnico (Profissões da área técnica) (*)		R\$ 200
Sindicalização Circense (Profissões da área circense) (*)		R\$ 200
Sindicalização Figurante (*)		R\$ 140
Sindicalização Artista Mirim (até 15 anos) (*)		R\$ 150
Emissão Carteira Social (2ª via)		R\$ 35
Declaração de associado		R\$ 20
Autorização Especial- TV, Cinema, Show, Publicidade (Até 18 anos)		10% do valor do contrato
Autorização Especial- TV, Cinema, Show, Publicidade (A partir de 19 anos)		20% do valor do contrato
Autorização Especial- TV, Cinema, Show, Publicidade (Artista Estrangeiro)		20% do valor do contrato
Autorização Especial (Espetáculo Adulto)		R\$ 150
Autorização Especial (Espetáculo Infantil)		R\$ 75
Taxa de Remissão + Carteira (Associado Ativo)		R\$ 150
OBSERVAÇÕES		
1) (*) Sindicalização + Anuidade + Carteira Social- Parcelamento em até 4x		
2) A sindicalização é facultativa, valendo, evidentemente, lembrar que é muito importante que todos os profissionais sejam associados ao SATED/RJ para que o torne ainda mais sólido e garantidor dos direitos de todos		
3) Vigência a partir do dia 04 de Outubro de 2021		

Fonte: Disponível em: <http://www.satedrj.org.br/wp-content/uploads/2021/10/Tabela-de-Taxas-e-Servi%C3%A7os-SATED-RJ.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Logo, o que se vê, é uma situação que torna a busca pela formação na profissão bastante dificultada, pois para trabalhar como ator basta apenas comprovar alguma experiência no ramo como bem podemos ver no documento acima. Além disso, a formação não traz nenhuma garantia de entrada no mercado de trabalho. Desta maneira, é possível observar que o ator ainda nos dias de hoje, se encontra nas mãos de um mercado profissional com pouca segurança e estabilidade.

Mesmo com todas essas dificuldades, são muitos os sujeitos que se aventuram na profissão por amor a essa arte, acreditando no potencial do teatro como linguagem artística, como forma de expressão humana, como maneira de se pensar e repensar nossa sociedade, como espaço de troca e aprendizado. Por esse motivo, a escola centenária que quase fechou suas portas por diversas vezes, ainda se mantém de pé. A Martins Pena, sendo a única escola pública de nossa cidade até hoje, sofreu ao longo de todos esses anos o completo abandono por parte do poder público, mas ali foram formados diversos profissionais que se destacaram na história do teatro e graças aos professores, artista e funcionários, vem resistindo a todas essas dificuldades e mantendo um ensino de qualidade e comprometido com o teatro no Brasil.

No Rio de Janeiro, dentre as universidades públicas, duas oferecem formação em teatro: Unirio e UFRJ, sendo a primeira a única com formação de ator, visto que o curso da UFRJ é voltado para a direção teatral. Em minha formação na UFRJ uma das maiores dificuldades de nosso curso era a falta de espaço para as aulas e apresentações. Já no período em que estudei Letras na UERJ, observei que a universidade possuía diversos espaços, inclusive um centro cultural onde está localizado o teatro Noel Rosa com capacidade para 256 expectadores, uma concha acústica com capacidade para 2000 expectadores e o teatro Odylo Costa Filho com capacidade para 1106 expectadores, espaço esse que é considerado um dos melhores teatros da cidade devido à excelente acústica e visibilidade da plateia. Deste modo, é difícil compreender por que esta universidade não oferece o curso de teatro, já que possui toda a infraestrutura necessária para a realização do mesmo, fato que não ocorria na UFRJ no período em que me formei. Dito isso, se no ensino superior público do Rio de Janeiro, apenas a UNIRIO oferece o curso de formação de ator. No ensino médio teremos a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, que permanece até os dias de hoje como a única escola pública a oferecer a formação técnica em teatro em nossa cidade, motivo esse pelo qual recebe alunos oriundos de diversos bairros e regiões do Brasil.

Se por um lado, em termos de formação para o teatro, o quantitativo de escolas públicas de teatro não aumentou, por outro, no que diz respeito às leis para a educação em teatro, temos alguns avanços e conquistas, como a lei n. 5692/71 que vai tratar da obrigatoriedade do ensino de artes nas escolas. A atual lei de Diretrizes e bases da educação nacional já prevê, em seu artigo 26 § 2º, a obrigatoriedade do ensino da arte como componente curricular da educação básica, com o objetivo de promover o desenvolvimento cultural de nossas crianças, adolescentes e jovens. O legislador entende que uma educação como meio de promoção da cidadania não pode prescindir do ensino da arte, pois ela é o instrumento capaz

de humanizar o processo educativo, desenvolvendo nos alunos o senso de estética e o estímulo a sua criatividade. Posteriormente a Lei n. 11.769 de 2008, instituiu a música como conteúdo obrigatório. Em seguida, a lei 13.278/2016 vai incluir além das artes visuais, e do ensino de música, as Artes Cênicas e a Dança como linguagens obrigatórias no currículo dos diversos níveis da educação básica do nosso país. Portanto, é importante observar que, no ensino das Artes, o teatro só se tornou uma linguagem obrigatória no dia 3 de maio de 2016, pela Lei 13.278/2016. O texto foi sancionado pela presidenta Dilma Rousseff e foi validado a partir da data de publicação. A nova lei altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), estabelecendo o prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovam a formação de professores para implantar esses componentes curriculares no ensino infantil fundamental e médio.

Apesar de muitas dificuldades, a inclusão do ensino de teatro como linguagem obrigatória no currículo de ensino básico formal pode ser considerado um grande avanço na história da educação em teatro no Brasil. Embora tardiamente, o ensino das Artes Cênicas como matéria obrigatória nas escolas se encontra em processo e devemos considerar essa uma grande conquista. Essas mudanças geradas na educação em teatro, com a introdução de forma obrigatória desta linguagem artística no currículo escolar, certamente trarão mudanças para professores, alunos e profissionais de teatro.

De acordo com o professor Eduardo Prestes Massena, que foi um dos coordenadores de Artes da Secretaria Municipal de Educação de Mesquita durante os anos de 2009 a 2013, Mesquita foi o 1º município da Baixada Fluminense a abrir um concurso específico tanto à disciplina de Música quanto a de Artes Cênicas no currículo escolar:

No concurso público para professores ocorrido em 2006, as habilitações dos professores de Artes não foram respeitadas, tendo sido realizada uma única avaliação para professores com formações distintas (artes visuais, música, teatro e dança). Durante a década de 2000, essa foi uma questão recorrente em diversas regiões do Brasil, as graduações na área das Artes passaram a formar seus alunos de acordo com as habilitações específicas restando poucos cursos com a dita formação “polivalente”. [...]

Ao final do ano de 2010, outro concurso público para professores foi realizado pela PMM4. Nele, as provas para professores de artes foram separadas respeitando as habilitações. Nesse momento, Mesquita passa a ser o primeiro município da Baixada Fluminense a reconhecer as demandas dos professores de Artes e principalmente a respeitar suas formações (MASSENA, 2016, p. 55).

Antecipando a lei que só foi aprovada em 2016, no ano de 2010 o Município de Mesquita realizou pela primeira vez, concurso para as diferentes áreas. Concurso este que

⁴ Prefeitura Municipal de Mesquita.

participei e no qual fui aprovada e classificada em segundo lugar para Artes Cênicas. Naquele período, conheci o professor Jupter Martins de Abreu Junior e o professor Eduardo Prestes Massena, ambos com formação em música e a frente da coordenação de Artes da Secretaria Municipal de Educação. Ambos promoviam reuniões com os professores de artes da rede dentro do horário do nosso centro de estudos, com o objetivo de juntos debatermos o ensino das artes no município de Mesquita, bem como elaborar o currículo de acordo com cada linguagem artística.⁵ O concurso realizado em 2010/2011 foi uma grande conquista, pois até aquele momento, a política local realizava concurso para “Educação Artística”⁶, generalizando o educador da área de artes e desconsiderando sua habilitação específica, como acontecia na maioria dos concursos para professor de artes.

Margareth Arroyo discute um tópico muito importante para nosso trabalho. Ela relata com detalhes o caso do concurso da Prefeitura de Uberlândia que em 2002 destinou vaga para arte, entretanto, com o programa do concurso todo voltado para as artes visuais. Porém, “ingressaram alguns professores de música e de artes cênicas” (2004, p. 32). Ela acompanhou o ingresso dos professores nas escolas e constatou que a direção de algumas escolas pressionou professores para lecionar artes plásticas ao invés da formação específica desses professores (ALCÂNTARA, 2014, p. 21).

Este exemplo abordado por Margareth Arroyo ocorrido na Prefeitura de Uberlândia, também é uma realidade no Rio de Janeiro. Eu mesma, prestei concurso para Secretaria do Estado de Educação tendo sido convocada em dois concursos distintos para a disciplina de “Educação Artística” nos anos de (2007 e 2008). Ao assumir os cargos e me apresentar nas escolas, me deparei com um currículo baseado no ensino de Artes Visuais para ser trabalhado. Este foi um dos motivos que me fizeram buscar novos concursos, até que me deparei com o concurso de Mesquita para o qual fui convocada em 2011 e que oferecia uma vaga para Educação Artística especificando a linguagem: “Artes Cênicas”. Na ocasião foram convocadas duas professoras para Artes Cênicas. Eu e mais uma.

Alguns anos depois, prestei concurso para a Prefeitura Municipal de Educação do Rio de Janeiro, que também faz a distinção das linguagens em seu concurso. Na verdade, a

⁵ Desta forma, em encontros periódicos chamados Centros de Estudos (CEs), passaram a reunir-se professores de uma mesma área de conhecimento com o intuito de discutir e debater as práticas educativas ocorridas nas escolas de Mesquita. Durante os três anos que trabalhei em Mesquita lecionando na escola Manuel Reis localizada em Edson Passos, tive a oportunidade de fazer parte deste grupo, trazendo contribuições iniciais para a elaboração do currículo de Artes Cênicas daquele município. Participei ativamente junto aos demais colegas profissionais da área de artes destas reuniões. Era possível observar que os professores de Artes Visuais e música estavam em grande maioria, representando as Artes Cênicas nessas reuniões apenas eu e mais uma professora.

⁶ Atualmente os cursos de graduação na área de Artes formam seus alunos para habilitações específicas: Artes Visuais, Música, Teatro e Dança. Grande parte dos processos seletivos desconsideravam essas habilitações.

prefeitura do Rio de Janeiro foi a primeira secretaria de Educação do Rio a respeitar as linguagens distintas e a oferecer o concurso e o currículo de Artes separadamente respeitando cada uma dessas linguagens (Artes Visuais, Música, Teatro e Dança), seguida da prefeitura de Mesquita. Desta maneira, assumi então em 2013 a minha segunda matrícula para professor de “Artes Cênicas” exonerando a última matrícula que ainda me restava no Estado em “Educação Artística”. Somente na prefeitura do Rio e na prefeitura de Mesquita, tive minha linguagem artística e meu trabalho como professora de teatro devidamente respeitados. Portanto, estamos vivenciando um momento de transição gradual no ensino de Artes, que antes era generalista, para um gradual respeito às especificidades de cada linguagem artística.

No que se refere aos aspectos relacionados à formação em teatro, no nível superior, há outras questões a serem consideradas. Durante minha formação em teatro, tanto na escola técnica quanto na universidade, não fui apresentada a nenhum texto dramático feminino. Somente durante esta pesquisa, tomei conhecimento que o repertório de mulheres que escreveram para o teatro ultrapassa o número de 3.000 peças. Por tanto, é preciso reescrever a história do teatro brasileiro inserindo essas mulheres no lugar que lhes é de direito nos livros de história do teatro. Devemos trazer estes textos para as salas de aula de nossas escolas do ensino fundamental, do ensino técnico e das universidades. Para uma educação em teatro de qualidade, não podemos omitir a existência dessas escritoras e seus textos de teatro devem fazer parte do repertório de pesquisa, ensino e estudo de teatro em nossa cidade e país. E não somente em teatro, mas na literatura, na ciência, na medicina, na educação, na história.

Sabemos que o teatro é valorizado desde a antiguidade por diversos povos, seja na prática de rituais religiosos, lazer ou fonte de cultura. Para além da arte e do entretenimento, o teatro nos encaminha à reflexão, e por ser uma forma de expressão social, educativa e política do homem, nos ajuda a compreender através dos seus textos e encenações, os hábitos e costumes de uma sociedade em determinada época. Por isso, é possível compreender o porquê de se tornar um fascinante objeto de estudo para muitos pesquisadores de diferentes áreas, como história, antropologia, sociologia, educação, arte dramática etc.

Pensando na importância do teatro para a educação, muitos são os autores que se debruçaram sobre essa temática, por ser o teatro uma ferramenta que abre um universo de possibilidades de aprendizagem, seja através do estudo dos conteúdos de seus textos, ou de leituras dramatizadas, seja através dos processos de criação que proporcionam maior interação entre os alunos, desenvolvendo o trabalho em equipe, favorecendo a atividade física através do trabalho corporal, melhorando a expressividade, ou através da produção e apresentação de espetáculos, seja como fonte de cultura e aprendizado para aqueles que irão assistir às peças,

ou para aqueles que nelas vão atuar e também como ferramenta para uma maior compreensão das próprias emoções e sentimentos, entre muitas outras possibilidades e experiências lúdicas e criativas que a atividade teatral pode proporcionar, como a pesquisa e criação de figurino, maquiagem, cenário, sonoplastia, luz entre outras, se transformando assim, em uma excelente ferramenta para trabalhar com crianças, jovens e adultos.

No Brasil, o teatro é uma linguagem que desde o início da colonização foi reconhecida e valorizada pelo seu grande potencial pedagógico. Na segunda metade do século XVIII o Brasil conheceu o teatro mais regular e formalizado, com apresentações em casas construídas para essa finalidade, chamadas de casas de Ópera, pois até então as representações, normalmente, eram realizadas em salas grandes de estudos, colégios, praça pública e com pouca frequência nas igrejas. A ideia de que o teatro era uma instituição altamente educativa generaliza-se e recebia o caráter de “oficial”. O alvará do dia 17 de julho de 1771 aconselhava:

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois dêles resulta a tôdas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zêlo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários (SOUZA, 1960, p. 109).

Segundo Prado (1999), durante o século XVIII, havia a obrigatoriedade de espetáculos nos aniversários do governador da província, autoridades eclesiásticas ou membros da Família real portuguesa, regulamentação que demonstrava o quanto o teatro apresentava-se como cerimônia cívica.

No início do século XIX, após a invasão das tropas napoleônicas a Portugal, a corte portuguesa buscou refúgio no Brasil e, em 28 de maio de 1810, o príncipe regente, o futuro D. João VI, através de um decreto manifestou o seu desejo de erguer um “teatro decente”, finalizando o ciclo das “casas de ópera”:

Fazendo-se absolutamente necessario nesta Capital que se erija um Theatro decente, e proporcionado á população, e ao maior gráo de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residencia nella, e pela concurrencia de estrangeiros, e de outras pessoas que vêm das extensas Provincias de todos os meus Estados: fui servido encarregar ao doutro Pau'o Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para elle se erigir [...] sou servido honrar o dito Theatro com a minha protecção, e com a pretendida invocação, acceitando além disso a offerta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui

defronte á Igreja da lampadosa, permittindo que nelle se erija o dito Theatro (COLEÇÃO DE LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL, 1810, p. 112).⁷

Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 99) destacam que em 1808, o Rio de Janeiro possuía 75 logradouros. Quarenta e seis ruas, dezenove campos ou largos, seis becos, quatro travessas. Este foi o ano em que a cidade recebeu cerca de quinze mil pessoas que vieram junto com A Família Real de Portugal fugindo de Napoleão.

Em 1828, o teatro no Rio de Janeiro já contava com sociedades dramáticas com sólida organização. As sociedades dramáticas eram organizadas por amadores e registrava em seus estatutos que uma das finalidades era a instrução do povo.

Em 1828, foram impressos na Typographia da Astréa, os Estatutos da Sociedade do Theatrinho do Largo de S. Domingos, cujo primeiro paragraphorezava: “A sociedade se de nominará Sociedade do Theatrinho do Largo de S. Domingos; será seu fim promover o recreio e instrucção, por meio de representações das mais escolhidas composições dramáticas”.

A Intendencia Geral da Polícia deu a respectiva licença nos seguintes termos: Em cumprimento do imperial aviso de 9 do corrente, expedido pela Secretaria de Estado dos Negocios da Justiça, concedo licença para que se possa organizar no Largo de S. Domingos, uma sociedade para um theatrinho, com a denominação de Theatrinho do Largo de S. Domingos, pela fórma do seu requerimento e Estatutos, que ficam no archivo da Secretaria desta Intendencia, ficando os membros da dita sociedade responsaveis pelos abusos que desta concessão possam fazer. Esta se cumprirá e se registre competentemente. Rio de Janeiro, 12 de junho do anno de 1828, desembargador ajudante, Queiroz (PAIXÃO, 1936, p. 130).

A Ópera Lírica era por esse tempo um dos gêneros teatrais mais estimados dos cariocas. Já em 1829, foi trazida por D. Pedro I para o Rio de Janeiro, uma companhia de Lisboa, com cerca de 20 pessoas, voltada para a arte trágica e continuidade profissional. No período oitocentista, o teatro se popularizava no Rio de Janeiro, semelhante ao que acontecia nas grandes capitais europeias, se tornando uma atividade artística que ocupou um lugar importante no que diz respeito a diversão pública. Nesse período, no Brasil, já havia uma tendência geral de criação de uma literatura nacional voltada para ensinar e moldar o caráter da sociedade em questão, como destaca Souza:

Dentro desta tendência mais geral de criação de uma literatura nacional, estava inserida, sem dúvida, a questão da dramaturgia, que, com o advento do realismo e de uma noção de arte com caráter pedagógico, abriu-se para nossos literatos como um campo efetivo de intervenção política (SOUZA, 200, p. 26 e 27).

Essa fase do Romantismo vai se consolidar a partir da década de 1838, data de estreia

⁷ Disponível em: [https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-39950-28-maio-1810-571157-publicacaooriginal-94243-pe.html](https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39950-28-maio-1810-571157-publicacaooriginal-94243-pe.html). Acesso em: 22 jul. 2022.

da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, considerado o primeiro autor de uma tragédia nacional. Junto com Gonçalves de Magalhães, destacamos Martins Pena com sua comédia de costumes, que foi considerado o primeiro autor de comédia nacional com o texto *Juiz de Paz da Roça* (1838). Ambos são considerados os fundadores do teatro nacional e João Caetano e Emílio Doux, reformando os nossos processos cênicos, completarão a obra dos dois primeiros (SOUSA, 1960, p. 167). É possível assim, compreender a importância do nome de Martins Pena para a história do teatro nacional, nome esse que mais tarde será escolhido para nomear a primeira escola pública de teatro do Rio de Janeiro, como veremos neste estudo.

A partir de 1855 inicia-se uma fase de Realismo na história do Teatro, marcado pela renovação da cenografia e da indumentária, com os chamados “Dramas de casaca”, assim chamados porque os atores apareciam vestidos à moderna ao invés dos vestuários a caráter das peças antigas. Era um teatro da atualidade, de tese social, de análise psicológica onde se discutia questões sociais. O drama de casaca contribuiu para a renovação da cena e João Caetano para a renovação da arte dramática no Brasil. A segunda fase do Realismo, a partir de 1884 era identificada pelo predomínio da opereta e da revista. O gênero “revista”⁸ se firma com a representação de *O Mandarin* (1884).

A condenação do teatro de revista e da comédia de costumes, vistos como forma de expressão menor, levou esses dois gêneros de comicidade popular, que lotavam os teatros do início do século XX a serem considerados uma das principais causas da decadência da cena nacional. Apesar de sua origem francesa, a revista carioca colocava em cena com muito humor a cidade, com seus personagens e seu momento político atual, parodiado numa língua “brasileira”, falada nas ruas, num tempo acelerado e de mudanças rápidas. Mas, o constrangimento de sermos brasileiros ainda vai nos acompanhar por mais algumas décadas (ANDRADE, 2008, p. 1).

Também será na segunda metade do século XIX que veremos as tentativas mais importantes para o estabelecimento de uma Ópera Lírica Nacional, como a fundação do Conservatório de Música (1841) fundado por Francisco Manuel da Silva e o surgimento de várias sociedades musicais. Desta maneira, o Teatro Lírico Fluminense, também chamado de Provisório, é inaugurado em 25 de março de 1852. Em 1858, os estatutos da *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foram aprovados por decreto, iniciativa de D. José

⁸ O Teatro de Revista foi um gênero do teatro musicado que tinha por finalidade realizar uma revisão de processos e situações vivenciados pela sociedade, sob um ângulo cômico. Este gênero alcançou grande sucesso no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. As peças abordavam temas relativos à política e às mudanças urbanas e sociais, levando aos palcos as mais variadas questões que estavam na “ordem do dia” (AGUIAR, 2013, p.1).

Amat, coronel do exército espanhol, radicado no Brasil desde 1848. O Rio de Janeiro vai presenciar o aumento do número de casas teatrais e uma grande diversificação de espetáculos oferecidos ao público. Melodramas, dramas realistas e óperas italianas concorriam com as operetas e demais gêneros musicados, culminando com o teatro de revista, que obteve grande sucesso na última década do oitocentos.

Ao final das últimas décadas da Monarquia brasileira, haverá grandes investimentos urbanos e um processo contínuo de modernização da cidade, revolução dos transportes e das indústrias. Momento em que também cresce a oferta e o interesse por diversões urbanas e consequentemente pelo teatro. A rua passa a ter um papel na vida social, pois agora surge uma sociedade burguesa e urbana, muito diferente da sociedade agrária, latifundiária e escravocrata de antes, pois “a liberdade comercial e a abertura externa geram um novo campo de ideias e uma multiplicidade de interesses que quebram a mesmice anterior provocada pelo isolamento colonial” (ANDRADE, 1996, p. 5).

Desta maneira, uma nova classe vai surgir, a classe burguesa. Ela irá assumir um papel de importância na medida que vai buscar subir social e politicamente. Para isso, irá assumir um papel importante no que diz respeito ao setor intelectual, buscando inclusive influenciar as concepções artísticas. Juntamente com a burguesia veremos surgir a classe trabalhadora, que em sua grande maioria procede do campo.

As interpretações do Brasil surgidas nesta fase apresentam uma dupla face diante do quadro nacional, que mostra uma influência colonialista ainda muito forte, ao lado de um enorme interesse pelo país, uma curiosidade pelo homem e pela terra brasileira, um esforço de afirmar um sentido nacional para as criações artísticas, o desejo de trazer o Brasil para o centro de nossa vida cultural. O final do século XIX é marcado pelo nacionalismo que procura valorizar o “brasileiro” e deter a “europeização” (ANDRADE, 1996, p. 5).

Havia naquele contexto uma busca de afirmar uma identidade nacional, ao mesmo tempo em que aconteciam grandes transformações industriais e urbanas na capital do Brasil, a Corte Imperial. Estavam presentes nas rodas literárias e artísticas deste período os debates em torno da construção de uma identidade carioca e de uma identidade nacional que correspondiam à busca de inserção do Brasil no rol das nações modernas.

A transição do final do século é uma fase de intensa atividade da inteligência, o que pode ser justificado numa sociedade como a brasileira em que o saber distinguia e classificava. Consequentemente esta valorização gera uma elevação da vida intelectual brasileira. O teatro, o jornalismo, a oratória política, a literatura, setores em que a palavra tem papel central, ganham importância, alargando sua influência. De 1895 a 1908 algumas obras e alguns fatos serão decisivos para a história da inteligência brasileira (ANDRADE, 1996, p. 6).

No século XX, no que diz respeito ao teatro, será possível perceber algumas medidas importantes por parte do Governo: em 1909 veremos acontecer a inauguração do Teatro Municipal, em 1908 a criação da Escola Dramática Nacional e, em 1912, a prefeitura contrata Eduardo Victorino para uma série de espetáculos cujo objetivo seria o “renascimento” do Teatro Nacional. Com a primeira Guerra Mundial, que vai de 1914 a 1918, as dificuldades de transporte aliadas ao sentimento nativista, propiciaram a formação de companhias nacionais (SOUSA, 1960, p. 237). Surge então um crescimento do nosso teatro e com ele o “renascimento” da comédia de costumes. No entanto, “enquanto uma ‘revista’ permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias” (SOUSA, 1960, p. 236).

Sujeira, pobreza, prostituição, baixa qualidade literária. Era isso o que muitos viam no teatro de revista carioca. Mas não todos: na verdade parte significativa da população da cidade idolatrava o teatro musicado. Pode-se argumentar que muitas das críticas de intelectuais e jornalistas ao gênero ocorriam exatamente porque acreditavam que o teatro ligeiro em geral, e o de revistas em particular, roubavam todo o público que esses autores julgavam que deveria estar na plateia de “gêneros superiores”. Como exemplo, se pode comparar a venda de ingressos de três teatros da Praça Tiradentes onde se apresentavam companhias de diferentes gêneros. No dia 8 de maio de 1920, Itália Fausta, atriz de grande prestígio, ocupava o Carlos Gomes com O Mestre das Forjas, a companhia do São José apresentava a revista O Pé de Anjo e a Companhia de Operetas e Melodramas representava no São Pedro a opereta Conspiração do Amor, de Avelino de Andrade, com música de Chiquinha Gonzaga. Em sua sessão única, Itália Fausta vendeu 471 ingressos, que lhe renderam 1.945 mil. O São Pedro em duas sessões vendeu 505 ingressos, para uma renda de 1.269 mil. Nas três sessões do São José foram vendidas 2.860 entradas, que renderam um total de 4.419,5 mil réis. Esses números expressivos se deviam a uma crescente população ansiosa por diversões, tendo em conta que a cidade passou de 500 mil habitantes em 1890 para 1,5 milhão em 1920. Nascia uma crescente indústria do entretenimento. No início dos anos 1920 a cidade tinha ao menos 80 cinemas (com capacidade média para 550 pessoas), 12 teatros (média: 1.500 pessoas), 35 circos (média: 1.700 pessoas) e um número incontável de cabarés, cafés-cantantes e cafés concertos, números que expressam a força do ramo dos divertimentos. Essa situação transformou imigrantes pobres, como o português José Loureiro e o italiano Pascoal Segreto, em empresários muito bem-sucedidos. Mas havia um grupo de pessoas que via muito poucas vantagens em todo o processo: os trabalhadores teatrais. Ao longo da década de 1920 houve diversos conflitos envolvendo a regulamentação das atividades daqueles que faziam a riqueza dos empresários do mundo do entretenimento (GOMES; VELASCO, 2015, p. 26-28).

A partir do século XX veremos surgir o Teatro contemporâneo com o Modernismo que vai se iniciar depois da década de 1920. Esse é exatamente o contexto que compreende o nosso recorte cronológico nesta investigação, aqui contextualizado com o destaque para alguns aspectos acerca da história do teatro.

No que se refere ao procedimento metodológico de levantamento que operamos neste

estudo, a fim de conhecer e dialogar com os demais estudos voltados para este objeto, é possível encontrar um variado número de pesquisas relacionadas ao teatro, muitas voltadas para sua história, com as quais dialogamos ao longo desse estudo: *O Teatro no Brasil Tomo I e II* (1960, de J. Galante de Sousa), *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte 1832-1868* (2002, de Silvia Cristina Martins de Souza), *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil* (1936, de Mario Cacciaglia), *Panorama do Teatro Brasileiro* (1927, de Sábato Magaldi), *História do teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues* (1996, de Eduardo Cafezeiro e Carmem Gadelha), *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999, de Décio de Almeida Prado), *João Caetano o Ator, O Empresário, o Repertório* (1972) e *João Caetano e A Arte do Ator* (1984, de Décio de Almeida Prado), *Lições Dramáticas* (1956, de João Caetano), *Da Monarquia à República: momentos decisivos* (1987, de Emília Viotti da Costa), e *A Escola de Teatro do Conservatório 1839-1901* (2012, de Eugênia Vasques), entre outras.

No entanto, o mesmo não incide no campo da história da educação. A partir dessa operação verificamos um número ainda incipiente de artigos publicados nos principais impressos da área (RHE, CHE e RBHE) que abordavam a temática em questão. Para tanto, foram analisados todos os artigos dos últimos 5 anos (2015-2020) publicados na *Revista História da Educação*. Em nenhum deles foi encontrada uma pesquisa relacionada ao teatro. De igual maneira ocorreu no periódico *Cadernos de História da Educação*, com exceção do artigo *O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil: aproximações entre estado, cultura e educação (1970/1980)*, publicado em 2019. No entanto, embora o artigo esteja dentro do campo das Artes Cênicas, está relacionado à Escola de Circo.

Ao analisar os assuntos presentes na *Revista Brasileira de História da Educação* destaco a recente pesquisa: *A mulher soldado nos palcos (São João Del-Rei, Minas Gerais, 1916): uma opereta em cena educando sensibilidades* de autoria de Carolina Mafra de Sá da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco e Ana Maria de Oliveira Galvão da Universidade Federal de Minas Gerais (2021). Neste estudo, elas investigam as repercussões das apresentações da opereta em São João del-Rei-MG (1916) na imprensa, destacando uma “educação das sensibilidades” a partir das encenações, na qual se reforçavam sensibilidades ligadas à dominação masculina e, ao mesmo tempo, alimentava a simpatia à luta feminista.

Considerando estes apontamentos preliminares, constatei que o número de publicações que se enquadravam na temática “Arte, Teatro e Educação”, no período oitocentista na Corte Imperial brasileira e nas primeiras décadas do século XX, foram de cinco textos, três deles relacionados a linguagem da Música: *Histórias dos conservatórios brasileiros de canto*

orfeônico: consonâncias e dissonâncias nos cursos de formação do professorado de música (RBHE, 2019) de Elias Souza dos Santos, Cristiano de Jesus Ferronato e Ane Mecenas; *Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais: fundamentos e reflexões* (RBHE, 2007) de Rita de Cássia Fucci Amato; *No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas* (RBHE, 2006) de Ailton Pereira Morila. O outro texto está relacionado a linguagem da dança: *A dança nas escolas do Rio de Janeiro do século XIX (décadas de 1820-1860)* (RBHE, 2016) de Victor Andrade de Melo. Por fim, o artigo *Nostalgia do mestre artesão* (RBHE, 2001) de Ana Elisa de Arruda Penteado associado a linguagem das artes plásticas/artesanato. Ou seja, nenhum deles especificamente acerca da relação entre teatro e educação, mas de outras expressões artísticas.

Também fizemos buscas pontuais no *Google* e localizamos artigos publicados em outras revistas de educação ou eventos, como: *Maria Angélica Ribeiro: Uma Dramaturga Singular no Brasil do Século XIX* (Maria Stella Orsini, Rev.Inst. Est. Bras, 1988), *Maria Angélica Ribeiro e a expansão da dramaturgia teatral Feminina do Século XIX* (Jean Bruno Carvalho, Congresso Virtual de Iniciação Científica da UNICAMP, 2020), *As Vedetes, As Coristas e As Revistas!* (Vera Regina Martins Collaço, Rosane Faraco Santolin, Revista DAPesquisa, 2009), *Jornalismo e Feminismo: o engajamento intelectual de Josefina Álvares de Azevedo nos albores do século XIX* (Leticia Pereira Pimenta e Jacques AlkalaiWainberg, Revista Cambiassu, 2019), *Nota sobre Victorino* (Sílvia Fernades, Revista Sala Preta, 2003), *Memória e a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena* (José Antônio Sepulveda e Luiz Felipe de Carvalho, III CIPA Congresso Internacional sobre Pesquisa (Auto) Biográfica, 2008), *A centenária escola pública de Teatro Martins Pena* (José Antônio Sepulveda, Revista Científica Digital, 2012), *O Corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (Ana Paula Cavalcanti Simioni, ArtCultura, Uberlândia, 2007), *A mulher Ausente: A presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro* (Andrea Carvalho Stark, Urdimento, 2019), *Cinira Polonio (1857-1938) e Viúva Guerreiro (1858-1936): Compositoras e empresárias de sua arte* (Patrícia Amorim de Paula, 31º Simpósio ANPUH-Brasil, 2021). Também foram realizadas pesquisas nos anais do *Congresso Brasileiro de História da Educação* (2013, 2015, 2017 e 2019) onde não foram encontrados trabalhos relacionados a temática do teatro.

A pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES requereu algumas estratégias para a palavra de busca. Entre as possibilidades delimitamos a grande área de conhecimento como ciências humanas. A área de conhecimento arte, educação, história, história da arte, história do Brasil. Na área de avaliação selecionamos artes, artes/música, educação, história.

Na Área de concentração “arte e educação”, encontramos cerca de 13.651 resultados, havendo estudos que relacionavam a arte e a educação na contemporaneidade, estudos de casos, estudos que englobavam relações étnico-raciais ou estudos que analisavam a relação das artes em etapas de ensino específicas com a educação infantil e o ensino médio.

Das pesquisas históricas encontradas, algumas estavam fora do meu período cronológico, como: *Olga Reverbel e a Constituição do campo do ensino do Teatro no Brasil na Segunda Metade do século XX* (Simone Varela defendida, Universidade de Tiradentes, 2017) ou *Aracy Côrtes em Revistas: gênero, teatro e educação no Rio de Janeiro na Primeira República* (Rebeca Natacha de Oliveira Pinto, UFF, 2018). Ao usar como palavra-chave educação e teatro, grande área do conhecimento ciências humanas, área do conhecimento educação, história do Brasil, área de avaliação educação, história, Área de concentração educação, educação brasileira, história da educação vamos encontrar cerca de 13.569. Novamente os resultados versavam em reflexões contemporâneas do teatro e educação, por exemplo, o ensino do teatro no âmbito escolar, o teatro escolar, a formação de docentes para este ensino, como também trabalhos que tratavam de outras vertentes das artes como a música e a dança.

Encontramos *Gambiarras, tramoias, cenas e esquemas: prática docente, cotidiano e memória na Escola de Teatro Martins Penna* (Heitor Collet Ferreira, Doutorado em Educação da UFF, 2017). Trata-se de uma narrativa de relatos e estudos das condições da Escola Martins Penna, do corpo docente e discente na contemporaneidade. Sua luta para "sobreviver" em meio as condições precárias, falta de professores, falta de pagamento de funcionários, falta de estrutura física entre outros problemas apresentados na pesquisa. Também realizamos pesquisa buscando como palavra-chave “Conservatório Dramático Brasileiro” e encontramos *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)* (Charles Roberto Silva, Doutorado em Artes Cênicas, USP, 2017).

Também analisamos os sites dos programas de pós-graduação das principais universidades públicas do estado do Rio de Janeiro entre os anos 2016-2021:

Quadro 1 – Pesquisas em Programas de Pós-graduação do Rio de Janeiro (2016-2021)

Universidade	Programa de Pós-Graduação	Títulos/Ano
UERJ	Programa de Pós-graduação em Educação	1. Arte de existir, imprensa feminina e educação: Josephina Álvares de Azevedo (1888-1894) (2019). 2. Missão Educativa de Coelho Netto na política, na imprensa e nas escolas (2017).

	Programa de Pós-graduação em Educação Cultura e Comunicação	Não tem.
	Programa de Pós-graduação em História	As donas da cena: as divettes do teatro musicado e ligeiro no Rio de Janeiro da Primeira República (2021). Fora este recente trabalho, não encontramos nada sobre o nosso tema, o mais próximo eram alguns estudos que faziam alguns tipos de análise da dança, cinema, carnaval, música, ou seja, outras explorações dentro da arte. Encontramos dois trabalhos sobre teatro, mas em outro período cronológico. Um sobre Atenas Clássica e outro sobre o serviço nacional de teatro entre 1946 e 1964.
	Programa de Pós-graduação em Literatura	1. Uma Modernidade Encenada na Noite Carioca: A Obra de João do Rio no Contexto Brasileiro do início do século XX (2008).
	Programa de Pós-graduação em História da Arte	Com maior concentração nas Artes Visuais, possui uma linha voltada para a temática do Carnaval, mas não consegui acesso as pesquisas produzidas pois o site encontra-se em construção informando que “em breve” estará disponível.
UFF	Programa de Pós-graduação em História	1. Teatro Amador no RJ: Associativismo dramático, Espetáculos e periodismo (1871-1920) (2016). 2. Sobe o Pano: O Teatro Amador na cena carioca do final do século XIX e início do XX.
	Programa de Pós-graduação em Educação	Não consegui acessar.
	Centro de Estudos Gerais Instituto de Letras. Pós-graduação em Literatura Comparada	1. O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX (2006).
UFRJ	Programa de Pós-graduação em Educação	Não tem.
	Programa de Pós-graduação em Artes da Cena	Não tem.
	Programa de Pós-graduação em História	Não tem.
UNIRIO	Programa de Pós-graduação em Educação	1. Cultura Anarquista no Rio de Janeiro, educação em espaços não formaisRJ (1906-1921) (2016).
	Programa de Pós-graduação em Ensino de História	1. Teatro Cômico e Musicado: uma abordagem histórico-cultural para oficinas em sala de aula (1910-1930).

	Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas	1. Sarah Bernhardt vista do Brasil (1886-1905).
--	--	---

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Dentre as pesquisas encontradas nos programas de pós-graduação, destaco as contribuições de *Teatro Amador no Rio de Janeiro: Associativismo dramático, espetáculos e periodismo 1871-1920* (2016) de Luciana Penna-Franca, *Arte de existir, imprensa feminina e educação: Josephina Álvares de Azevedo 1888-1894* (2019) de Jocemir Moura dos Reis, *Ressonâncias & Memórias: Maria Jacintha dramaturga brasileira do século XX, história de uma pesquisa* (2006) de Marise Rodrigues, *Vida associativa no Brasil monárquico: uma análise do mutualismo na cidade do Rio de Janeiro (1835-1889)* (2008) de David Lacerda, *Cinira Polonio, a Divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX* (1999) de Angela de Castro Reis, *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil* (1996) de Elza de Andrade, *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007) de Ana Paula Cavalcanti Simioni e *A centenária escola pública de Teatro Martins Pena* (2012) de José Antônio Sepulveda. Os cinco últimos não se encontram no quadro, pois foram escritos em anos anteriores⁹.

Apesar de não abordar o período oitocentista ou as primeiras décadas do século XX – que compreende nosso recorte temporal – considere de importante relevância a leitura do artigo *A lei n. 5.692/71 e a obrigatoriedade da educação artística nas escolas: passados quarenta anos, prestando contas ao presente* (2012) de Maria José Dozza Subtil, pelo fato de abordar o tema da inclusão das Artes Cênicas como linguagem obrigatória na disciplina de Artes no currículo do ensino básico. Inclusive, esta discussão consubstanciou o seguinte questionamento: Como uma linguagem artística, consideravelmente antiga e valorosa para a educação, amplamente apreciada, reconhecida e utilizada dentro e fora dos teatros, nos mais variados espaços públicos e privados, defendida por importantes literatos e intelectuais em diferentes épocas da história do nosso país e do mundo, foi incluída como matéria obrigatória no ensino básico formal tão tardiamente? Quais foram os processos históricos que levaram a

⁹Demais pesquisas sobre o tema: *Teatro para os Trópicos: o governo Imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)* de Charles Roberto Silva; *Contextos e proposições: um panorama dos desejos de criação de uma escola de teatro nacional nos séculos XIX e XX* de Gilberto dos Santos Martins; *A Dramaturgia Portuguesa nos Palcos Paulistanos (1864 a 1898)* de Edson Santos Silva; *A vivência teatral entre 1771 e 1860: o que nos dizem as leis* de Maria Emília dos Ramos Costa; *Discurso sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX* de Carlos Alberto Faisca Fernandes Gomes.

essa inclusão? Como se deu o processo de institucionalização do teatro na educação e o processo de educação profissionalizante para atores e atrizes no Rio de Janeiro? Quais e como funcionavam as instituições responsáveis por erigir uma tradição formativa para o ofício de atores e atrizes? Quais tipos de saberes foram produzidos sobre teatro nos anos 1830 e 1920? Quais saberes circularam e quais os papéis dos diferentes dispositivos, como livros, jornais, revistas, na sua legitimação? Quem produziu sobre teatro? Quais ossujeitos envolvidos com as atividades de produção de conhecimento, formação profissional e atuação artística no período? De que maneira se configurou e se desenvolveu a imprensa em relação ao Teatro entre 1830 e 1920? Qual o papel e impacto da imprensa geral e da imprensa especializada no mercado cultural de teatro, na formação de sujeitos, na construção de um mercado profissional da crítica? De que maneira o objeto em análise (teatro) e seus diferentes registros históricos contribuem para a pesquisa em história da educação?

Estas são apenas algumas perguntas que esta pesquisa pretendeu responder através dos diálogos com referências teórico-metodológicas como Marc Bloch (2001), ao considerar que a produção intelectual se configura pelo lugar social de quem a escreve, e Michel Foucault (2010), que alerta para a importância das fontes e sua “genealogia”, ao mesmo tempo que nos convida a escrever uma história crítica a partir de materiais históricos capazes de produzir novos valores no presente atual.

A genealogia para Foucault não é a busca por “origens”, mas por uma “proveniência”. É investigar a realidade presente e as formas de “verdade” e subjetividade, as quais o presente dá causa: “Eu parto de um problema expresso nos termos correntes de hoje e eu tento resolver sua genealogia. Genealogia significa que eu começo minha análise a partir de uma questão disposta no presente” (FOUCAULT, 1988a, p. 262). E, ainda, pondera:

O que é a atualidade? Qual é o campo atual das nossas experiências? [...] Não se trata, nesse caso, de uma analítica da verdade. Tratar-se-ia do que poderíamos chamar de uma ontologia do presente, uma ontologia da atualidade, uma ontologia da modernidade, uma ontologia de nós mesmos (FOUCAULT, 2010, p. 21).

Desta maneira, ao pensar o ensino do teatro a partir de sua genealogia, considerei a proposta do filósofo e realizei duplo investimento, investindo em uma problematização do presente, a partir da História da Educação e em uma espécie de “ontologia de mim mesma”. Apaixonada por teatro, desde a infância, debruicei-me ao longo da minha formação no estudo da arte, por meio da formação técnica em atuação, graduação em Direção Teatral e pós-graduação em Arteterapia em Educação e Saúde, cujo título da pesquisa foi *Teatro em*

Arteterapia e os Benefícios da Dramaterapia na Educação.

Atualmente, como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPEd da UERJ, propus investigar a relação teatro e educação através do campo da história da educação, da configuração profissional do campo e das experiências de formação e produção de saber formal no período oitocentista de 1830 até a década de 1920 no Rio de Janeiro. Para isso, analisei os diversos documentos encontrados sobre o tema, como os registros do conservatório dramático brasileiro, as revistas e os impressos jornalísticos da história política e cultural da sociedade carioca.

Os documentos principais que constituem a base desta pesquisa, datados entre as décadas de 1830 e 1920, foram acessados através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Com relação a esses jornais e revistas consultados, destaco: *Revista do Conservatório Real de Lisboa, Jornal do Conservatório de Lisboa, AlmanakLaemmert, A Epocha, A Notícia, A platea, Diário de Notícias, Diário do Rio de Janeiro, Gazeta de Notícias, Gazeta da Tarde, A Marmota, Gazeta dos Teatros, Gazeta Suburbana Folha Recreativa, Jornal do Comércio, Jornal das Moças, A Família, O Delormista, O Imparcial, O Paiz, O Scenário, O Theatro, O Boato Theatral, O Clarim dos Theatros, A Estação Theatral, Jornal de Theatro & Sport, O Filhote, Tagarela, Revista dos Theatros, Revista da Semana, Almanaque d'O Theatro, Almanack dos Theatros, FonFon Semanário Ilustrado, Comédia Jornal dos Theatros, Brazil-Theatro, Almanaque Brasileiro Garnier*. Ainda constituindo nosso acervo documental, foram utilizados diferentes documentos, obras e publicações, como *Carteira do artista: apontamentos para a História do theatroportuguez e brasileiro* (1808, Sousa Bastos), *O caminho do céu* (1883, Júlia Lopes de Almeida), *O dinheiro dos outros* (s.d, Júlia Lopes de Almeida), *Vai raiar o sol* (s.d, Júlia Lopes de Almeida), *A senhora marquesa* (s.d, Júlia Lopes de Almeida), *A última entrevista e Laura* (s.d, Júlia Lopes de Almeida), *Quem não perdoa* (1917, Júlia Lopes de Almeida), *Cancros Sociais* (1866, Maria Ribeiro), *O voto feminino* (1890, Jose Álvares de Azevedo), *Lições dramáticas* (1862, João Caetano).

Desta forma, a partir do exame, da análise e estudo de determinados sujeitos, saberes, papéis impressos e instituições organizamos a pesquisa em três capítulos. No primeiro, intitulado *Instituições: O ofício e as práticas de formação para o teatro*, será realizado um panorama das motivações e evidências documentais dos acontecimentos que permitiram a criação do Conservatório Geral de Arte Dramática em Portugal e o Conservatório Dramático Brasileiro buscando as relações entre eles. Em seguida apresentaremos o Ator João Caetano e sua iniciativa de criação de uma *Escola Dramática e um Juri Dramático*, dando continuidade ao projeto inicial do Conservatório, seguido de um estudo dos acontecimentos que levaram a

inauguração da primeira escola pública de teatro do Rio de Janeiro, a *Escola Dramática Municipal*, atual ETET Martins Penna, que se destina a formação técnica de atores e atrizes. Apontada como a escola de teatro em atividade mais antiga da América Latina, fundada em 1908. Além disso, buscamos identificar o perfil e quantitativo de alunos inscritos e matriculados na primeira turma, as exigências para a matrícula na escola, buscando refletir sobre o perfil dos atores e atrizes brasileiros daquele período, sobre a discriminação em torno da profissão e a formação do corpo discente da primeira turma, composta em sua grande maioria por homens. Um maior destaque foi dado à aluna *Virginia Lázzaro*, uma das quatro mulheres pertencentes a primeira turma que se formou após as provas de segunda época, seguindo carreira e trabalhando profissionalmente como atriz. Por fim, buscamos compreender o surgimento e a organização das diversas companhias de teatro amador entre os séculos XIX e XX, bem como sua importância e contribuições para a educação e formação do teatro nacional.

No segundo capítulo, intitulado *Sujeitos e saberes: a escrita da arte dramática no Rio de Janeiro*, abordamos alguns aspectos gerais sobre a profissão do ator e atriz, dando maior ênfase à figura feminina, destacando o nome de algumas atrizes e empresárias de teatro do período, como Cinira Polônio e Ismênia Augusta dos Santos. Em seguida, buscamos apresentar os primeiros autores de escritos teóricos e metodológicos para teatro, buscando compreender suas motivações, inquietações, experiências e contribuições para as Artes Cênicas que, até aquele momento, não possuía uma pedagogia. Dentre eles, destacamos João Caetano ator e empresário teatral, que se destacou na história da educação por ter publicado dois livros sobre a arte de representar e ser considerado o primeiro teórico da arte dramática em nosso país com os textos: *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862). Estudamos a figura de Eduardo Victorino, este último, autor do livro *Compêndio da Arte de Representar* (1912), reeditado e ampliado em 1916 com o nome de *Para ser ator*. Encerramos o segundo capítulo fazendo uma análise sobre a Dramaturgia Feminina Carioca, ainda pouco conhecida pela sociedade e suas contribuições relevantes, inclusive com obras consagradas pela imprensa da época, mas que ficaram esquecidas e apagadas dos registros e livros de história em teatro. Destacamos nomes e obras de autoras como *Maria Angélica Ribeiro* (1829-1880), *Josefina Álvares de Azevedo* (1851-1913) e *Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida* (1862-1934). Busquei refletir não só sobre o mérito artístico de suas obras, que também são verdadeiros documentos históricos que ajudam a compreender o contexto social, político e econômico de sua época, mas também buscando dar visibilidade às nossas artistas mulheres, dramaturgas que, durante muito tempo, foram negligenciadas pelos livros

de história.

No terceiro e último capítulo, *Imprensa: o teatro que circula nos jornais e revistas*, exploramos o papel e o impacto do mercado editorial e da imprensa especializada na construção do campo cultural e profissional do Teatro na capital brasileira. Analisamos a crítica teatral presente nas revistas e jornais que tinham como função divulgar, informar, ensinar e induzir por meio das notícias os valores, atitudes e ideias em torno dos debates educacionais do período. Nesta visão, as obras de Foucault e Bloch, proporcionaram uma melhor compreensão sobre os autores, educadores e intelectuais que interferiram e atuaram no campo da história e nas relações de poder presentes na sociedade da época. Fizemos, ainda um estudo da imprensa especializada de teatro, levantando os diferentes jornais, periódicos e editores, compreendendo esses materiais como instrumentos importantes na legitimação e ampliação do teatro, seus sujeitos, saberes, instituições, políticas e práticas culturais naquele contexto.

Desta maneira, ao buscarmos uma ampla compreensão dos processos institucionais, das relações de poder e dos jogos de interesse que envolviam a “máquina teatral”, buscamos contribuir com o estudo da relação entre teatro e educação no campo de história da educação ao longo do século XIX e início do século XX, na capital do Brasil (Corte Imperial e cidade do Rio de Janeiro).

1 INSTITUIÇÕES: O OFÍCIO E AS PRÁTICAS DE FORMAÇÃO PARA O TEATRO

O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade e os bons costumes; e, ou seja, por esta, ou por outras razões, as nações cultas se têm esmerado: em aperfeiçoá-lo, parecendo-me que o estrangeiro pôde, á primeira vista, graduar a illustração de um povo, pela maior ou menor perfeição e regularidade do seu teatro (CAETANO, 1862, p. 5).

João Caetano em seu livro “Lições dramáticas” (1862), durante uma viagem para a Europa, expôs o desejo em contribuir com o crescimento do teatro brasileiro.

Na epígrafe, João Caetano destaca a importância do teatro descrevendo-o como um verdadeiro modelo para a educação. Chega a declarar que as nações cultas buscam cada vez mais aperfeiçoá-lo e que, um povo era considerado mais ou menos ilustre de acordo com a regularidade e perfeição de seu teatro.

Mainente (2016) alerta sobre a divulgação de uma dimensão civilizatória da atividade teatral ao longo dos séculos, pois acreditava na contribuição para o progresso nacional por meio da educação. Neste projeto de cunho civilizatório, a ideia era entrelaçar, no palco, a tradição teatral europeia com os conteúdos de caráter pedagógico e nacionalistas, os quais perdurarão ao longo da história.

O teatro é hoje uma das precisões da Sociedade; mas tanto maiores são os seus atractivos, tanto mais perigoso pódeelle vir a ser a moral e ás letras, se o não encaminharem preceitos prudentes em harmonia como os costumes, com os hábitos e com a linguagem do paiz. O teatro é o livro dos que não teem livros, é uma verdadeira bibliotheca popular, que deve ser feita com mais escrupulosa selecção do que qualquer outra, porque tem mais leitores, e em geral menos instruídos (REVISTA DO CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA, n. 1, 1842, p. 3).

Vemos aqui, um pensamento semelhante ao de João Caetano, o de que o teatro seria uma espécie de termômetro para medir o grau de evolução de uma sociedade. O texto declara ainda que o teatro é como um livro para os que não têm livro, uma biblioteca popular e que por isso mesmo era preciso tomar cuidado, pois seu alcance era muito maior, assim como seus atrativos, e seus leitores em geral eram menos instruídos, de modo que era preciso haver uma preocupação para se passar através dele ensinamentos prudentes em harmonia com os costumes, hábitos e linguagem do país.

Como se pode observar nos fragmentos supracitados, esse último um registro de 1842 em um periódico especializado na atividade, publicado em Portugal, a defesa da perspectiva educativa, da transmissão de valores morais e costumes culturais estava sendo divulgada,

forjada e reforçada em diferentes dispositivos, por diferentes sujeitos e em diferentes épocas. Aqui o teatro era comparado a um livro, mediante sua funcionalidade instrutiva.

As autoridades governamentais portuguesas e brasileiras, bem como intelectuais, profissionais do teatro, artistas e demais sujeitos envolvidos com essas práticas acreditavam que o teatro poderia ser de grande relevância, como uma grande escola pública para a transmissão de ideias e valores, porém poderia se transformar em um perigoso meio de atos de rebeldia e ensino da depravação. Desta maneira, acreditou-se que alcançar a função pedagógica e civilizacional do teatro só seria possível com leis que a regulamentassem e controlassem. A ideia era que através de uma legislação adequada, o teatro nacional pudesse ser elevado ao esplendor artístico alcançado em outros países considerados civilizados.

A regulação estatal, não acontecia, na maioria das vezes, como uma ação benevolente, preocupada com o bem-estar da sociedade, mas como uma forma de controle cultural, já que os bens culturais podiam transmitir ou reforçar os valores morais de uma sociedade. Foi assim em Portugal e no Brasil, instituições regulamentadoras foram criadas nos moldes dos principais centros europeus, como Paris, Milão e Londres. Dentre as regras para a censura utilizadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro, citadas no artigo 8º dos artigos orgânicos da dita Associação, aprovados pelo Imperador em 1843, destaco:

As regras para a censura e o julgamento serão estatuidas em um Regulamento ad hoc, tendo por fundamento – a veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e ás Authorities constituídas – a guarda da moral e decencia publica – a castidade da lingua – e aquella parte que é relativa a orthoepia.

Tais instituições possuíam o poder de regular as atividades teatrais e decidir o que eram atividades cultas, de bom gosto e que deveria ser ensinada para o povo através de suas representações, restringir a liberdade de escrita de modo a apresentar apenas textos focados na pronúncia correta da língua e que não estivessem de encontro a igreja e as autoridades sociais constituídas.

O Brasil criou o Conservatório Dramático Brasileiro em 1845 e Portugal o Conservatório Geral de Arte Dramática em 1836. Dentre os arquivos encontrados deste último órgão, encontra-se o Regulamento do Teatro Nacional de D. Maria II de n. 545/916, em Lisboa, executado pelo decreto no dia 30 de janeiro de 1846, onde consta:

Os theatros são considerados como escola pratica de bellas artes que é sua natureza e objecto, tem particular influencia sobre a civilização intellectual e moral dos cidadãos, e, como logares de reunião, podem ter relação innmediata com a segurança e ordem pública.

Neste documento são apresentados a criação do cargo de Inspetor Geral dos Teatros, cargo que também será criado no Brasil e a delegação de poder, representada pela polícia para atuar nos teatros, garantindo a ordem e a tranquilidade pública, fato que, no Brasil, irá gerar conflito de poderes com o conservatório brasileiro. Também são ditadas as regras para a censura dramática e fiscalização dos cartazes, propriedade dramática, sendo mencionado o projeto de criação de uma escola para promover o aperfeiçoamento da arte dramática, a criação de um teatro nacional e de uma sociedade de atores. Ou seja, indícios da institucionalização da atividade, de sua formação e da profissionalização dos seus sujeitos. Mencionamos aqui os documentos de Portugal, porque notamos ser possível encontrar muitas semelhanças entre os projetos de conservatórios. No entanto, os desdobramentos práticos nos dois países ocorreram de forma distinta.

Segundo consta na Revista de n. 4 do Conservatório Real de Lisboa (1902, p. 5), o Marques de Pombal, ainda no século XVIII, redigiu um alvará que dizia: “Os theatros bem dirigidos são escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da patria, do valor, do zelo e fidelidade com que devem servir seus soberanos.” Em Portugal, o Marquês de Pombal chegou a tentar implantar uma dramaturgia nacional Portuguesa. Como não conseguiu realizar este desejo, acabou por importar a ópera italiana, provavelmente, movido pelo desejo de pôr fim à comédia espanhola. Após essa fase da ópera italiana, iniciaram-se as traduções de tragédias clássicas francesas que, assim como aconteceu com a comédia espanhola, logo agradaram o público português.

Costa destaca em sua dissertação de mestrado, as condições de instrução da maioria dos atores antes da criação do Conservatório Real de Lisboa:

Até à criação do Conservatório Real de Lisboa, com a Escola de Declamação, a maior parte dos actores era pouco instruída, na sua maioria analfabetos, e sem quaisquer hábitos culturais. O ensino empírico (transmitido de geração em geração, através da observação dos mais velhos), a iliteracia, a ausência de hábitos regulares de trabalho e, nalguns casos, o excessivo egocentrismo, tornava, por vezes, muito difícil controlar o grupo dos actores no progresso criativo da representação cénica. Daí essa necessidade de estabelecer normas com sanções severíssimas em caso de incumprimento, como se estivéssemos perante crianças turbulentas ou adultos insubordinados (COSTA, 2014, p. 25).

Instalado no antigo Convento dos Caetanos, também conhecido como Hospício dos Clérigos Regulares Teatinos, em Lisboa, o Conservatório Nacional, fundado em 1836, instituição formada, exclusivamente, para o ensino das artes e incentivo da criação dramática do país.

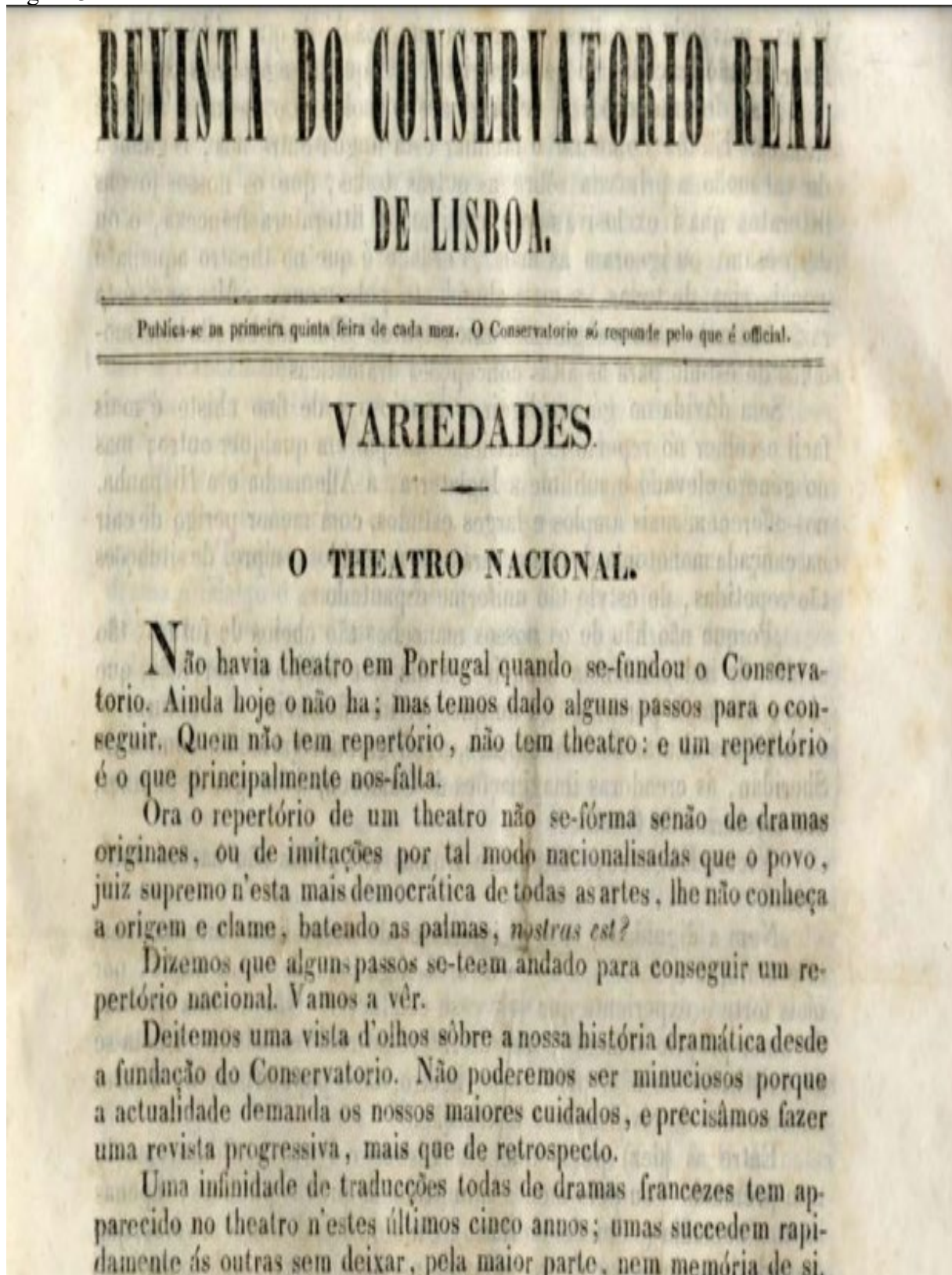
Almeida Garrett (1799-1854), o seu maior impulsionador, foi convocado pela portaria de 28 de setembro de 1836 a apresentar um projeto de reestruturação do Teatro Nacional, que até então se dedicava às adaptações de dramas franceses interpretados por atores mal preparados. Em 22 de novembro de 1836, Manoel da Silva Passos, a partir do parecer de Almeida Garrett, decreta a criação de uma inspeção geral de teatros e espetáculos nacionais, bem como a criação em Lisboa de um Conservatório Geral da Arte Dramática. Neste mesmo documento, no artigo 3, Passos determina que as escolas fariam parte do Conservatório, a saber: 1. A Escola Dramática ou de Declamação; 2. A Escola de Música; 3. A Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial.

Os docentes seriam contratados entre os melhores atores e artistas encontrados nos teatros de Lisboa, que receberiam gratificação pelos trabalhos prestados. Também foi pensado na criação de prêmios que pudessem fomentar e proteger a arte dramática, não só para os atores, mas também para os autores dramáticos. Segundo o documento, tais prêmios seriam julgados por um júri de artistas literatos escolhidos pelo governo, convocados e presididos pelo inspetor geral. Manuel da Silva Passos decreta e nomeia João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett como Inspetor Geral dos Teatros exaltando seus distintos talentos, literatura e patriotismos. O artigo 4 previa a criação de uma companhia de Teatro Nacional que seria formada pelos alunos formados, e o referido decreto também mencionava a criação de um novo decreto que pudesse melhor resguardar os direitos autorais.

Passos fez publicar de uma só vez os artigos que ditariam o início do Conservatório Geral de Arte Dramática, da Inspeção Geral dos Teatros, dos Espetáculos Nacionais e do Teatro Nacional. Desta maneira, o Conservatório Geral de Arte Dramática tinha como função prioritária formar artistas que viessem a criar uma companhia de atores nacionais, incentivar o aparecimento de novos autores dramáticos e elevar o gosto do público, garantindo, assim, ao teatro um caráter verdadeiramente civilizador. Garrett pretendia lançar as bases de um teatro português, com autores portugueses que se ajustassem à cena nacional e garantisse uma autonomia social e econômica aos atores nacionais.

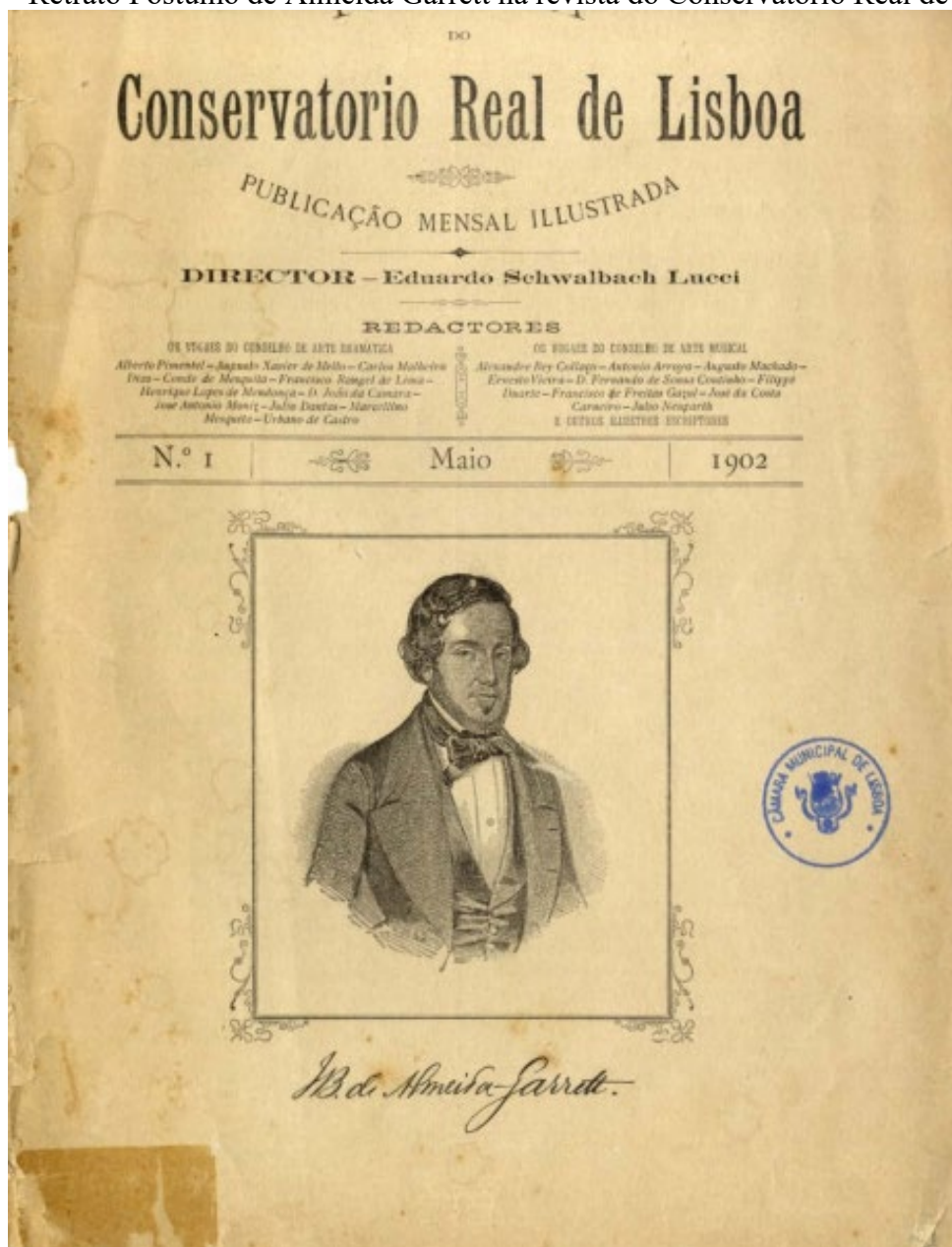
O funcionamento desta instituição iniciou-se em 1839. Segundo um dos artigos na Revista do Conservatório de número 2, publicada em julho de 1842, não havia teatro em Portugal quando se fundou o Conservatório. Tal afirmação, se baseava no fato de que quem não tem repertório, não tem teatro. Ao final deste artigo, que ocupa 3 páginas da revista, o texto ainda acrescenta: “Esta é hoje a grande, a principal missão do conservatório: desfrancesar o teatro, nacionalisá-lo”.

Figura 3 – Revista do Conservatório Real de Lisboa sobre o Theatro Nacional



Fonte: Revista do Conservatório Real de Lisboa (julho, 1842).

Figura 4 – Retrato Póstumo de Almeida Garrett na revista do Conservatório Real de Lisboa



Fonte: *Revista do Conservatório Real de Lisboa* (maio, 1902).

Na capa desta segunda versão da revista, verificamos em destaque um retrato póstumo do Visconde de Almeida Garrett (1799-1854), descrito pela própria revista como o “restaurador do Teatro português”. É lembrado logo na primeira página, como o fundador da escola de arte dramática.

A *Revista do Conservatório Real* tinha como finalidade ser um órgão das suas doutrinas, um arquivo para os seus documentos. Em sua primeira publicação afirma que precisava comunicar aos seus contemporâneos e aos sujeitos vindouros, a memória do processo de seus trabalhos e esforços (REVISTA DO CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA, 1842, p. 3).

Na revista de setembro de 1902, encontramos um interessante texto intitulado *Cousas de teatro*, escrito por Augusto de Mello, professor da aula prática da Arte de Representar. Nele, o professor aborda temáticas importantes ao ensinar a arte de representar. É possível verificar que muitos dos pontos abordados por Mello neste artigo publicado em 1902 são relevantes ainda nos dias de hoje para desenvolver o trabalho do ator. Comprovam que mesmo não existindo naquele período uma pedagogia do teatro, era possível encontrar uma sistematização de ideias para quem pretendia aprender o ofício:

Quadro 2 – Alguns pontos abordados em *Cousas de teatro* de Augusto de Mello:

1	Como o ator deve estudar seu papel
2	Como proceder no estudo e criação dos personagens
3	Como decorar as falas
4	Exercícios vocais para uma melhor dicção
5	A diferença na hora de recitar a prosa e o verso
6	A necessidade de marcação no texto, fazendo nele apontamentos que pudessem auxiliar no estudo e na busca de espontaneidade.
7	Explicação sobre os monólogos e apartes
8	Sobre a ideia de que o ator deve se dividir em dois (ator personagem x ator persona)
9	Explicação sobre o ator não poder se entregar verdadeiramente as emoções vivenciadas por suas personagens tomando-as por suas próprias emoções. Tudo deve ser ficção.
10	Relata sobre o trabalho do ator na marcação de cena
11	Descreve ainda a relação com o público, com o palco, com o cenário e a sensação de receber os aplausos da plateia.

Fonte: Elaborada pela autora (2022).

A *Revista do Conservatório Real de Lisboa* buscava pensar e refletir as necessidades do teatro e da profissão naquele período. Havia também o jornal do Conservatório que servia como lugar privilegiado de divulgação da ação desta instituição, que contava com um significativo aumento de alunos e textos dramáticos originais. Na segunda edição, do jornal do Conservatório, publicado em 15 de dezembro de 1839, também temos um panorama do movimento dramático no país:

O Movimento dramático destes últimos vinte mezes é realmente espantoso, e excede a anhelante expectação dos que mais se interessam pelas patriasletras. Mais dramas originais viu nascer Portugal nesses poucos mezes, do que talvez nos dousseculos todos inteiros que nos precedêram e que faziam o seu fornecimento theatral exclusivamente nos repertórios estrangeiros. A Hispanha, depois della, a França, alguma vez a Itália, nunca directamente a Alemanha, e raras vezes a Inglaterra, davam as suas melhores producções aos nossos intitulados compositores, que as arranjavam, como ellesdisiam -ao gosto do theatroportuguez, isto é, introduzindo-lhe um certo número de arrieiradas para fazer rio o populacho (CONSERVATÓRIO, 1839, p. 1).

O jornal claramente tentava apontar os avanços alcançados em poucos meses de inauguração do Conservatório Dramático. Em linhas gerais, os programas pedagógicos adotados, inspiravam-se em instituições internacionais semelhantes, por exemplo, o Conservatório de Paris. Assim como as outras artes, a Arte dramática necessitava que junto ao talento fossem associados estudos para garantir sua qualidade e plenitude.

Eugénia Vasques, professora e investigadora, na obra *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901)*, trouxe contribuições importantes sobre a História do Conservatório de Lisboa. Nela, expõe no capítulo *Frequência da Escola de Teatro* a origem social dos alunos do Conservatório:

A educação ministrada nas escolas do Conservatório tinha destinatários bem definidos socialmente: um público alvo de origem popular, na Escola de Música, oriundo de operários, artistas e empregados públicos subalternos, enquanto, na de Teatro, esse público-alvo era constituído por filhos e filhas de pessoas mais pobres, das “classes ínfimas da sociedade”, de tal maneira pobres que não teriam meios nem para se apresentar decentemente nem para demandar uma escola onde pudessem aprender as primeiras letras (VASQUES, 2012, p. 135).

Segundo a autora, os alunos eram de ambos os sexos, portugueses e estrangeiros, pensionistas ou meio pensionistas e dividiam-se em grupos chamados “ordinários”, que eram sujeitos a faltas e exames, “voluntários” ou “obrigados”. Era fundamental para a sua inscrição que soubessem ler e escrever e apresentassem à instituição um atestado de bons costumes.

Costa complementa que no artigo 37 consta a exigência do aluno ter boa constituição física, pois não se aceitava pessoas com deficiências físicas e, que eram admitidos alunos de ambos os sexos segundo o art. 2.º§ único. Os alunos realizavam exame a fim de serem selecionados e unira candidatura à certidão de batismo e vacinas, como também, apresentavam um atestado de bons costumes passado pelo pároco ou magistrado da sua localidade (art. 38.º). Os melhores alunos do Conservatório poderiam ser premiados de três maneiras distintas: admissão (a pensão inteira ou a meia pensão no colégio); promoção (a decurião de segunda classe, que correspondia a uma pensão de duzentos e quarenta réis diários ou a decurião de terceira classe, que correspondia a uma pensão de cento e vinte réis diários); dádiva (recebimento de um livro, instrumento ou partitura) – art. 53.º.

O Conservatório permitia aos seus alunos adquirirem conhecimentos significativos, não só na área teatral, mas também em história, literatura e linguística, sendo tais estudos ministrados a alunos com e sem capacidade econômica, sendo eles do sexo masculino ou feminino.

Depois da Rainha D. Maria I e do seu Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, tramarem juntos a proibição das mulheres na arte de representar, impedindo-as de frequentar os bastidores e camarins do teatro, não só foi permitido a elas serem atrizes, como o Estado se mostrou disposto a pagar para lhes ensinar a sê-lo. Desta maneira, o Conservatório, ao melhorar a arte da representação nacional, permitiu que os atores, de “ignorantes” e “iletrados”, se transformassem aos poucos em uma pequena elite cultural, resultando em um importante avanço no estatuto social da mulher.

Figura 5 – Teatro Nacional Dona Maria II (1890)



Fonte: Disponível em: <https://lisboadeantigamente.blogspot.com/2015/09/teatro-nacional-dmaria-ii.html>. Acesso em: 23 dez. 2020.

As atividades, no entanto, não aconteceram de forma contínua e consensual, seja por conta das epidemias do cólera e febre-amarela ou pelas cheias do rio Tejo¹⁰, que ocorreram em 1855. Constantemente as atividades eram interrompidas, pois o edifício era solicitado como local de acolhimento das vítimas. Um outro ponto interessante é que a formação teórica oferecida pelo Conservatório foi muito criticada pelos atores que se formaram com a experiência dos palcos amadores e que consideravam essas teorias inúteis.

No entanto, a instituição sofria ameaça de extinção devido ao gasto que acarretava, situação que foi minimizada devido à intervenção da Academia de Letras. Contudo, em 16 de

¹⁰ “Entre 18 e 20 de fevereiro de 1855, ocorreu uma grande cheia, que inundou completamente o Rossio ao Sul do Tejo, onde cerca de 30 edifícios ficaram em ruínas. Na escala de Ródão a água atingiu 22,5 metros e em Abrantes 16 metros, calculando-se acima de mil alqueires as perdas de azeite que o rio levou.” (JORNAL ONLINE, 2019).

julho de 1841, Garrett foi exonerado de todos os cargos que ocupava na instituição, os quais foram assumidos pelo seu sucessor e amigo, Larcher. Em 21 de novembro de 1861, através de um decreto e sob a direção de Duarte Sá, a Escola de Teatro, que já se encontrava na dependência direta do Teatro Nacional, sofreu uma reformulação pedagógica. Desta maneira, foi criado um curso de declamação independente da Arte de Representar, passando a escola a denominar-se Escola de Arte Dramática. A seção de Arte Dramática foi suprimida, em 1892, e só voltou a se restabelecer em 1901, quando foram criados os conselhos de Arte Dramática e Arte Musical.

Com a implantação em Portugal da República, o Conservatório que era conhecido como Conservatório Real de Lisboa, passou a se chamar Conservatório Nacional. Em seguida, a Escola Dramática intitulou-se Escola de Arte de Representar. Vasques (2012) destaca que em 1914 foi criado o curso de Cenografia Teatral e o de Indumentária Prática Teatral. Coube a António Pinheiro, professor na primeira década do século XX, ex-aluno da Escola, a introdução de uma nova reforma que contemplava o estudo da Estética e Plástica Teatral, Pantomima, Mímica e Caracterização e Fisionomia. Pinheiro propôs o novo currículo ao governo provisório, saído da implantação da República, em 1910 e que passava a vigorar na seção de Arte Dramática, onde lecionava e inovadora à plasticidade do trabalho do ator.

O antigo Conservatório se tornou mais tarde, a Escola Superior de Teatro e Cinema, por meio do Decreto Lei n. 310/83, de 1 de julho de 1983. Nesse Decreto há o início de um processo de reestruturação do ensino de Artes em Portugal que previa a inserção dos conteúdos no ensino básico português, no entanto, a “Educação Artística” que deveria ser inserida na educação básica, a previsão era que fosse oferecida somente as Linguagens de Dança e Música.

1.1 O Conservatório Dramático Brasileiro

Como vimos, o Conservatório Geral de Arte Dramática em Portugal, tinha como função prioritária, formar artistas que viessem a criar uma Companhia de atores nacionais, incentivar o aparecimento de novos autores dramáticos e elevar o gosto do público a fim de garantir um caráter verdadeiramente civilizador. No Brasil, de igual maneira, desejando promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo a se tornar uma escola de bons costumes e da língua, um grupo de cidadãos brasileiros se reuniu e resolveu formar um Conservatório Dramático, foram eles: Diogo Soares da Silva de Bivar – Presidente, José Rufino Rodrigues Vasconcellos – 1º Secretário, Luiz Carlos Martins Penna –

2º Secretário, Francisco de Paula Vieira de Azevedo, Luiz Honório Vieira Souto, José Florindo de Figueiredo Rocha, Hermogenes Francisco de Aguilar Pantoja, Manoel de Araujo Porto Alegre, o Conego Januario da Cunha Barboza, Agostinho Nunes Montez, José Pereira Lopes Cardal e Luiz Garcia Soares de Bivar. O grupo encaminhou ao Imperador os “Artigos Orgânicos” de sua associação, em 1845, buscando a aprovação, validação e reconhecimento legítimo da instituição. Sua Majestade, o Imperador, decidiu atender ao que lhe foi representado pela Associação estabelecida na Corte, com a denominação de Conservatório Dramático Brasileiro:

Há por bem Approvar os mencionados Artigos, para porem se regular o Conservatório Dramático Brasileiro, enquanto não forem definitivamente organizados os seus Estatutos. O que communico a Vm. para conhecimento da respectiva Associação, devolvendo-lhe inclusos os Artigos de que se trata, rubricados pelo Official Maior d’esta Secretaria d’Estado dos Negocios do Imperio, o Conselheiro Antonio Jozé de Paiva Guedes de Andrade. Deus guarde a Vm. Paço em 24 de abril de 1843. José Antonio da Silva Maia. - Snr. Diogo Soares da Silva Bivar (Decreto n. 425, de 19 de julho de 1845).¹¹

Ao analisar o documento que contém os estatutos, os objetivos almejados pelo Conservatório Brasileiro são, em vários aspectos, muito semelhantes aos objetivos almejados pelo Conservatório português. Muito provavelmente, seus associados de posse dos documentos do Conservatório português, documentos esses presentes entre os documentos arquivados pelo Conservatório brasileiro, se inspiraram naquele e se apropriaram de algumas de suas ideias para escrever os seus “Artigos Orgânicos”. Ao todo, o documento é formado por 14 Artigos, dentre os quais destacamos:

Artigo 1º: O Conservatório Dramático terá por seus principal instituto e fim primário – animar e excitar o talento nacional para os assumptos dramáticos e para as artes accessorias– corrigir os vicios da scena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpôr o seu juizo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que ou já tenha subido áscena, ou que se pretendãoofferecer ás provas publicas– e finalmente dirigir os trabalhos scenicos e chamal-os aos grande preceitos da Arte, por meio de uma analyse discreta em que se apontem e combatão os defeitos, e se indiquem os methodos de os emendar.

Artigo 6º: Crear-se-há tantas Comissões de censura quantas pareção necessárias. A estas Comissões serão remetidas todas as obras que se apresentarem ao Conservatório para serem revistas e julgadas, ou seja a pedido de seus authores, ou sobre as quaes o Conselho julgue conveniente interpôr o juizo do Conservatório.

Artigo 8º: As regras para a censura e o julgamento serão estatuidas em um

¹¹ Decreto n. 425 de 19 de julho de 1845 estabelecendo as regras que se devem seguir para a censura das peças, a serem representadas nos teatros desta corte... Rio de Janeiro, abril 1843 – julho 1845. 2dc (6p.). Contém relações dos artigos orgânicos da Associação Conservatório Dramático Brasileiro. Orig. Ms. Imp. Coleção Conservatório Dramático Brasileiro da BNDigital.

Regulamento ad. hoc, tendo por fundamento – a veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas- a guarda da moral e decência pública – acastidade da lingua - e aquella parte que é relativa á orthoepia.¹²

Artigo 10º: Os Socioeffectivos na ocasião de receberem os seus diplomas, concorrerão para a caixa do Conservatório com a quantia de Dez mil réis, e anualmente com a prestação de seis mil réis. Estas prestações servirão para occorrer-se ásdespesas do expediente da administração, e outro sim para sustentar a publicação de uma Folha semanaria que trate da Arte Dramática, em todas as suas partes, e na qual se dê notícia dos Theatros da Côrtecim reflexões críticas, assim quanto a inveção dos dramas, como no que disser respeito á sua execução. Fica, porém, entendido, que a publicação da Folha de que trata este Artigo, a qual será distribuidagratis aos Sócios, só terá logar quando haja um número tal d'estes, que o fundo proveniente das suas prestações baste para costear as despesas da impressão. Se em algum tempo houver sobras, serão estas applicadas para premios a favor dos authores de quaesquerproduções dramáticas de invenção nacional (ARTIGOS ORGÂNICOS DA ASSOCIAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO).

Estes quatro artigos presentes nas regras do Conservatório Dramático brasileiro, nos dão um panorama de suas ideias e nos apresentam diversos aspectos semelhantes ao ideal do Conservatório Dramático Português. Vemos esboçado o desejo de melhorar e corrigir a pronúncia correta da língua, os vícios da cena e defender os interesses do Governo, das autoridades instituídas, da moral e da Igreja. Também demonstram o desejo de criar um jornal semanal e promover uma premiação para os autores afim de incentivar a produção dramática nacional. Todos esses aspectos estavam presentes no Conservatório Real de Lisboa.

Esses homens de certa forma, acreditavam estar sob a sua responsabilidade a educação e formação dos cidadãos, incluindo nisto a supervisão da moral pública. Viam no teatro uma excelente ferramenta pedagógica para atuarem através dos palcos, na esperança e civilização do povo, apresentando espetáculos com determinados valores e modelos sociais. No entanto, em muitos momentos, havia divergências na posição de seus membros a respeito de determinado espetáculo, uma verdadeira disparidade de critérios na apreciação dos textos. Em outros, o embate se dará entre membros do Conservatório, imprensa, empresários ou polícia, de modo que, ocorria uma batalha entre autoridades e poderes instituídos em torno de projetos diferentes para o teatro e suas funções educativa e moral. Ou seja, não havia consenso em torno das perspectivas de civilização em construção.

Esses exercícios de poder, seja censório ou autoridade policial/empresarial não passavam despercebidos e, muitas vezes, provocavam indignação e reação por parte da imprensa que defendia a liberdade de pensamento. Ao final, o que se percebe é que, se o objetivo principal era o de incentivar a escrita dramática nacional. Na prática, o que acontecia

¹²Orthoepia – Relativo à pronúncia correta das palavras.

era justamente o contrário, como veremos no artigo da *Gazeta dos Theatros*, publicado em maio de 1882:

Figura 6 – Periódico *Gazeta dos Theatros*

Anno I. — Sabbado 13 de Maio de 1882. — N. 9

NUMERO AVULSO 40 réis NUMERO ATRASADO 100 rs.

GAZETA DOS THEATROS

Editor Juvencio Ferreira

PUBLICA-SE TODAS AS TARDAS E TRATA DOS ASSUMPTOS QUE INTERESSAM O THEATRO. — ESCRITORIO: RUA DO GENERAL CAMARA, N. 152, SOBRADO
Redactores: Jacobino Freire, Izidoro de Castro, Marianno Dias, Francisco Cabral e Juvencio Ferreira

Tiragem 2,000 exemp.

Expediente

Precisa-se de vendedores para esta folha

GAZETA DOS THEATROS

Côrte, 1882. — Maio, 13.

Existe uma difficuldade extraordinaria á vencer actualmente nos escriptos para o theatro; esta difficuldade o publico não percebe, por isso que lhe é indifferente, e ella vai passando assim... imperceptivelmente quasi.

Si, no entanto, vamos nos occupar aqui, com certa impertinencia do assumpto, é por entendermos caber-lhe pela — gravidade — este lugar de honra.

Queremos fallar, como se deve dirigir as peças, de modo que interesse as emprezas, dependentes exclusivamente do paladar do publico, soberano sempre, na qualidade de frequentador, e ao Conservatorio Dramatico, para que não as condemne pelo facto só de gradarem áquelle.

Ora, confessamos, é difficil, senão impossivel, a posição assim do escriptor: satisfazer conjunctamente á duas entidades, cuja conveniencia e responsabilidade são tão distinctas: o Conservatorio, que não pôde, pelo regulamento que tem de observar, no rigor restricto da Lei que circumscreve a orbita em que tem de fazer girar as attribuições, apesar de planeta de primeira grandeza, e as emprezas theatraes, que, como tanto satelites d'aquelle, têm tambem um brilho proprio e visando interesses seus, ficam collocadas em embarracos sérios, que só prejudicam á quem infelizmente escreve, e tem de passar pelo cadinho de ambos.

D'ahi, a tal difficuldade de que nos occupamos:

Agora, a peça é bem escripta, diz o Conservatorio, em opinião lisongeira e animadora; mas, deve perigar, responde a Empraza, convicta do insuccesso; e, a razão é simples, accrescenta: é um trabalho de merecimento, não contestamos, nem somos autoridade para tanto; porém, esta peça é exclusiva para uma platéa especial, que a aprecie devidamente, e que, por infelicidade nossa, não frequenta este theatro.

Depois, é a linguagem livre, ou o fundo, que não agradou ao Conservatorio, porque descobriu logo o veneno, e com privilegio de permanganato de potassa foi destruindo o que havia de subtil; isto é, a tal malicia, como classificam os moralisadores de hoje; e que em nossa humilde opinião, ninguem pôde metter o hedelho, por isso mesmo que, julgar da intenção affeita, é simplesmente... sobre-humano.

Bem, tendo desaparecido o estimulante reprovado, o Emprazario que julgava especial esta condicção para concurrencia certa, rejeita o trabalho, que fica, neste caso, condemnado por um e absolvido por outro poder; mas o facto é fatalmente ir-parar á gaveta dos papéis velhos do pobre diabo, que consumiu horas, dias, mezes, e velas stearinias, deitando a livraria abaixo, e queimando as proprias pestanas no original ou na traducção, para obsequiar.

Esta é que é a verdade sem contestação! E estes casos, podemos dizel-o em consciencia, são frequentes.

Nos parece, portanto, que é fatal para quem escreve presentemente para o theatro, esta difficuldade; e que o recurso é nenhum.

Não temos um theatro escola, onde os taes apreciadores especiaes possam se recrear na alta comedia e no drama de impressões intimas; Furtado Coelho perdeu o tempo querendo attrahir o publico para este genero unico, e Ismenia está peregrinando por S. Paulo; uma companhia de operetas francezas e cançonetas excentricas está funcionando no Lucinda!

No Lucinda, onde rigorosamente diga-se a verdade, ainda contra nós, assistimos ás representações do Romance de um Moço Pobre, da Princesa Jorge, Thereza Raquim, Princesa de Bagdad, mais do que regularmente desempenhadas e não ha muitos mezes!

O resultado?

O publico era sempre o mesmo: certa roda de litteratos e muito limitado numero de apaixonados, ou entendedores, por conseguinte, cançavam depois da segunda representação da peça, e era naturalissimo; e ao passo que os theatros, que annunciavam fantasmagorias, parodias e operetas em centesimas representações, antes de começarem os espectaculos, os adrecciadores esmurravam-se ás portinholas dos bilheteiros, dando azo aos cambistas!... a Companhia do THEATRO LUCINDA, exhibia-se em terceira recita, quasi perante as cadeiras e bancos da plateia!

O culpado?

O publico ou a Empraza que sobragara o commettimento de levantar o theatro moderno?

O publico... ninguem duvide.

De outra forma, os bons actores não estariam alguns por ali á estragarem-se, representando em genero que os corrompe completamente; outros, tendo tomado o partido de arrumarem as bagagens, e em excursão artistica, como elles chamam, andando pelas provincias á comprometter o repertorio...!

Nos desviamos um tanto do caminho porque trilhavamos á principio, para mostrar ao Conservatorio, que o nosso publico prefere a dor de barriga, por meia duzia de risadas desbragadas durante algumas horas no theatro livre, á commocção que possam prejudicar-lhe a saúde, e é um desconsolo levar p'ra casa o lenço humedecido das lagrimas quando não lhe faltará occasião de derramá-las por este valle — o theatro real!

Temos de fazer uma pequena interrupção aqui; porém, antes de voltarmos ao assumpto, não se julgue que pugnamos pela liberdade ampla, ou que desejanos ver em scena a offensa á moral; nunca.

O que pedimos é que o Conservatorio não castigue tão severamente os escriptos para o theatro, de modo que as Emprezas não estribem-se á desculpa de que algumas peças não são representadas pelo facto do rigor com que as mutilou o Conservatorio, e mais explicitamente, dizem ellas, não haver possibilidade de quem quer que seja tragar um peisco sem sal, onde ha outros pratos á experimentar ainda.

Para exemplo, bate-nos á porta a iniciativa do THEATRO NACIONAL e veremos sem a protecção immediata do Governo, ainda mesmo que a escolha recaia nos melhores actores, hoje um impossivel, si a Associação ou Empraza se pôde manter, já não diremos, prosperar.

Fonte: *Gazeta dos Theatros*, Rio de Janeiro, 1882.

Neste artigo, que ocupa toda a primeira página do jornal, o autor do texto que não foi assinado, informa as dificuldades de se escrever para teatro que o público desconhece ou é indifferente. A *Gazeta dos Theatros*, publicada no ano de 1882, no Rio de Janeiro, era formada pelos redatores Jacobino Freire, Izidoro de Castro, Marianno Dias, Francisco Cabral e Juvencio Ferreira, este último também era o editor do jornal, cujo escritório ficava localizado na Rua do General Camara, n. 152, sobrado. Fazia parte da Direção da folha na qualidade de

associado o Sr. Affonso Guimarães. O jornal era publicado todas as tardes com tiragem de 2000 exemplares e circulava com cerca de 4 páginas por edição, produzida pela tipografia do Progresso. De acordo com o artigo de autor desconhecido, ao escrever um texto, os autores deveriam se preocupar em escrever peças que pudessem interessar aos empresários que financiavam os teatros e às companhias e que estavam em busca de algo que agradasse ao público. No entanto, era também preciso agradar ao Conservatório, que, em tese, precisava estar atento ao seu Regulamento, observando e mantendo o rigor da Lei. Desta forma, o escritor ficava em uma situação difícil, visto que um texto ou trabalho poderia passar pelo crivo dos empresários, cujo interesse era julgar a existência ou não de público e, portanto, arrecadação. No entanto, se o autor se utilizava de linguagem livre ou com malícia para tentar alcançar a plateia, o texto poderia não agradar ao Conservatório. Além disso, o artigo enfatiza que não existiam recursos e apresentava queixa da falta de um Teatro Escola.

O texto encerra com um pedido ao Conservatório que não castigasse tão severamente os escritores, de modo que os empresários não pudessem dar a desculpa de que não iriam investir na representação da peça pelo fato de o texto ter sido mutilado pelo rigor do Conservatório.

Vemos aqui um artigo que esclarece a difícil tarefa de se escrever para o teatro naquele período. A liberdade de criação artística era tolhida de muitas maneiras pelos poderes instituídos. Parecia se tratar de distintas ideias de avaliação/aprovação/reprovação no que se refere aos projetos de teatro naquele contexto.

Em artigo sobre o espetáculo *Os Lazaristas*, publicado na *Revista dos Theatros* (Rio de Janeiro, 1875) encontramos divergência de opiniões entre os membros do Conservatório, a imprensa e a intervenção do poder público sobre a posição de ambos. Este periódico foi publicado pela primeira vez em 1873, pela Tipografia Academica, com objetivo crítico e literário. Depois vamos encontrar no acervo da Hemeroteca uma edição do periódico no ano de 1875.

Nele, o autor se debruçou na decisão do Conservatório de não aprovar o texto do espetáculo, pois nem todos os membros do Conservatório pensavam da mesma forma. O autor segue informando que a província da Bahia havia dado uma boa lição à capital do Império, pois naquela cidade o drama foi objeto de apreço por parte de corporação idêntica, o Conservatório Dramático da Bahia. Segundo o autor do artigo, que não se identifica, o texto teatral que estava em julgamento e objeto do dissenso, foi considerado notável pelos seus elevados merecimentos literários e, que nada tinha de imoral, devendo, portanto, ser admitido para subir ao palco da capital do Brasil, visto que foi permitido ser assistido, inclusive em

Braga, conhecida por seu fanatismo religioso. Este comentário se dá pelo fato de que *Os Lasaristas* era um texto escrito por Antonio Enes e que teve sua proibição decretada pelo conservatório Dramático Brasileiro em junho de 1875, com a justificativa de que a obra estimulava ideias anticlericais. Portanto, parece estar sendo inserida no cenário mais uma chave de censura, que é a Igreja Católica, religião oficial do Estado Brasileiro até o fim do Império, em sintonia com os postulados gerais do conservatório.

O texto teria sido inspirado em um acontecimento real envolvendo A Família de José Estêvão, o principal propugnador de uma corrente anticongregacionista, que há tempo se desenvolvia em Portugal. Apesar de ter sido objeto de apreço de autoridades semelhantes à nossa, como o Conservatório Dramático da Bahia, nem por isso pode ser representado, em virtude da proibição do governo da província. Fato que não causou admiração, visto que era possível perceber uma predominância do elemento ultramontano¹³ no país.

Segundo Monteiro houve muitas discussões e debates na imprensa desencadeados pela proibição deste texto:

a imprensa serviu de cenário privilegiado para as discussões e os debates desencadeados pela proibição da récita. A análise profunda das polêmicas revelou que, num período tão conturbado como aquele, caracterizado pela crise entre os poderes civil e religioso, o teatro emergia como um espaço propício às discussões políticas e sociais, capaz de influenciar ideologicamente a opinião pública e difundir novas ideias (MONTEIRO, 2006, p. 11).

¹³ Ultramontano: Diz-se do indivíduo que deseja tornar o mais extenso possível o poder temporal e espiritual do papa (Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa).

Figura 7: *Os Lasaristas*

OS LASARISTAS

Sabido é que o nosso Conservatorio Dramatico reprovou a peça que se intitula *Os Lasaristas*, deixando por isso de represental-a a companhia dramatica do theatro S. Luiz, e depois a do theatro S. Pedro, quando para esse fim aqui esteve o actor portuguez, Sr. Simões.

O *Apostolo* orgão ultramontano viu na decisão do Conservatorio motivo para a applaudir, esquecendo-se certamente que foi aquella mesma corporação, para nós muito respeitavel pelas pessoas de que é composta, a que consentiu na representação dos *Apostolos do mal* e do *Ganganeli*.

Felizmente, e o disemos para honra da nossa civilisação, nem todos os illustres membros do Conservatorio pensaram de igual forma, e se em todo caso ficaram vencidos os que aqui approvaram a peça, a Bahia acaba de dar uma boa lição a capital do Imperio; porque naquella cidade o drama foi objecto ate de apreço da parte de identica corporação.

Verdade é que nem por isso ponde ser representado, em virtude da prohibição do governo da provincia, mas isso nao nos causa admiração, quando vemos com dor e magoa o elemento ultramontano a predominar neste paiz novo, sen duvida nenhuma digno de melhores destinos.

Pois hade consentir-se que um drama tão feseijado em toda a parte onde tem sido visto, até em Braga, nessa terra tao conhecida pelo seu fanatismo religioso, possa subir á scena na capital de Imperio do Brazil ou em qualquer das mais importantes capitais das provincias, quando o paiz acaba de presenciar essa humilhação revoltante do governo brasileiro, alias composto de illustres cavalheiros, para com os bispos ainda ha pouco encarcerados e hoje amnistiados?

Pois hade representar-se em qualquer dos nossos theatros um drama notavel pelos seus elevados merecimentos litterarios, tendo de mais a mais o ricio de combater as trevas e pugnar pela santa causa da liberdade de consciencia?

Pois havemos de admirar em scena os *Lasaristas*, quando o drama desmascara as perfidias de certa gente que vae tendo na nossa terra tantos defensores e entusiastas?

Certamente que á vista dos factos de mais subida importancia devemos tirar a justa conclusão para outros de menos valimento.

Diz-se que o drama não foi approvedo porque tratando das irmãs de caridade, estas existem no paiz e a seus cuidados é entregue a educação de filhas de illustres familias.

Longe estamos de querer desrespeitar os escrupulos das pessoas que assim pensam e muito menos pouemos extranhar a confiança depositada nas referidas irmãs de caridade, quando a confiança não pôde impor-se a ninguém, mas é que isso não justifica a prohibição de representar-se o drama, que poderá ser publicado e consequentemente lido por quem o quiser conhecer.

O combate leal e franco são as unicas armas que se podem admittir na discussão e se acaso o drama possui doutrinas injustas combatesse-as quem as quisesse combater, mas não se tolhesse o direito da representação quando a peça não é immoral, não possui elementos desses que são, a nosso vêr, os unicos que devem originar o facto que se deu com os *Lasaristas*.

Da discussão viria a luz e não ficaríamos sujeitos a que illustres escriptores estrangeiros estejam julgando mal do nosso estado de adiantamento, pela circumstancia apontada.

Nestas palavras nem de leve queremos offender os distinctos membros do Conservatorio, expomos a nossa opinião com franquesa e desejamos que a respeitem, como igualmente sabemos respeitar a dos outros.

O illustrado presidente do Conservatorio Dramatico merece-nos até todo o respeito e sympathia.

No entanto, nem sempre a imprensa era contrária ao trabalho realizado pelo Conservatório. Mais de uma década antes da censura sobre o texto *Os Lasaristas*, no ano de 1860, Machado de Assis, no jornal *A Marmota* (1860, p. 2) teceu grandes elogios a esta instituição, informando que mais que útil, o Conservatório se fazia necessário:

A literatura dramática tem, como o povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e corretivo: é o Conservatório. Dois são, ou devem ser os fins desta instituição; o moral e o intelectual. Preenche o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas; atinge ao segundo analisando e decidindo sobre o mérito literário – dessas mesmas concepções. Com estes alvos um Conservatório dramático é mais que útil, é necessário. A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantida pelo governo, sustentada pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão, e despida das estratégias surdas.

O jornal *A Marmota*¹⁴, era publicado às terças-feiras e sextas-feiras pela Typografia Paula Brito, localizada na Praça da Constituição, n. 64, com média de 4 páginas por edição. No fragmento acima, Machado de Assis chega a comparar o Conservatório a um corpo policial para servir de censura e corretivo, cujo fim era a moral através da censura a concepções dramáticas indecentes e o corretivo intelectual, que seria sobre o mérito literário da obra. Machado de Assis destaca que este trabalho, mais que útil, era necessário. Compara o Conservatório a um “tribunal sem apelação”, garantido pelo governo e sustentado pela opinião pública, concluindo se tratar da mais fecunda crítica, se pautada pela razão. Portanto, apresenta um discurso que reafirma e reconhece a utilidade e qualidade do trabalho de opinião crítica daquela instituição. Deste pequeno fragmento escrito por Machado de Assis, destacamos as seguintes palavras e definições: corpo policial, censura, corretivo, tribunal sem apelação, crítica. Esse conjunto de palavras e definições delineiam as relações de força que estruturaram aquela organização e suas práticas institucionais e governamentais que tinham como objetivo principal disciplinar e corrigir através da crítica.

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental, e hoje se pode dizer a sociedade mundial, produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdades não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdade, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam (FOUCAULT, 2015, p. 224 apud MARTUCCI, 2018, p. 16).

¹⁴ O Jornal *A Marmota*, era um jornal de variedades de Francisco de Paula Brito, que circulou em diferentes fases no Rio de Janeiro, entre 1849 e 1864. *A Marmota*, foi o primeiro jornal em que o jovem Machado de Assis colaborou de forma sistemática desde 1855 até 1861 (SIMIONATO, 2009, p. 9).

Acerca dessa instituição, há excelentes trabalhos de pesquisa como Souza (2002), no qual a historiadora dedica o segundo capítulo do seu livro *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte 1832-1868* ao Conservatório. A pesquisa de Mestrado de Múcio Medeiros, *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no Teatro Imperial* aborda o intuito do Conservatório em fomentar o Teatro Nacional e favorecer o desenvolvimento da Arte e Literatura Dramática da capital do Império, prejudicada pela ausência de verbas, auxílios governamentais e constantes conflitos com a polícia, que não respeitava a comunidade teatral.

Entre os estudiosos da instituição, parece haver consenso em afirmar que o Conservatório Brasileiro, diferentemente do Conservatório de Portugal, exerceu intensamente a função de órgão de censura teatral (SOUZA, 2002). Segundo a autora, o Conservatório Dramático Brasileiro foi criado para fazer parte de uma série de iniciativas governamentais que pretendiam forjar uma nação, afirmar uma identidade nacional mediante a utilização de seus recursos culturais.

Medeiros (2010) vai constatar que muitos daqueles que estavam envolvidos com o Conservatório Dramático, que era uma instituição nascida na base da consolidação do Império, passaria a defender ideias republicanas a partir da década de 1870. É a partir desse conflito de interesses que observarmos a dinâmica desses atores sociais: “Tomemos a questão da ação desses atores a partir da idéia de que objetivavam transformar a ordem social, no decorrer do século XIX. Acreditava-se que somente a partir das ações racionais a sociedade alcançaria um estágio superior.” (MEDEIROS, 2010, p. 164).

Se no início da história e criação do Conservatório Dramático Brasileiro a censura buscava resguardar as instituições do Império, em dado momento histórico, mais precisamente a partir da década de 1870, demonstrará novos interesses, pois se verá diante de novas preocupações. Em tempos de campanha e movimento republicanos, desejará ser inserida no mundo intelectual europeu, onde tanto se espelhava.

A herança desse novo posicionamento é tão marcante que, de acordo com Maurílio Rompatto, o universo literário que conhecemos hoje se constitui no século XIX, a partir de então ninguém mais pôde decidir sozinho o que deveria ser escrito e quais eram os cânones do “bom gosto”, pois o reconhecimento e a consagração passaram a se decidir na luta entre escritores, críticos e editores, em um espaço relativamente autônomo quanto às determinações exteriores (MEDEIROS, 2010, p. 174).

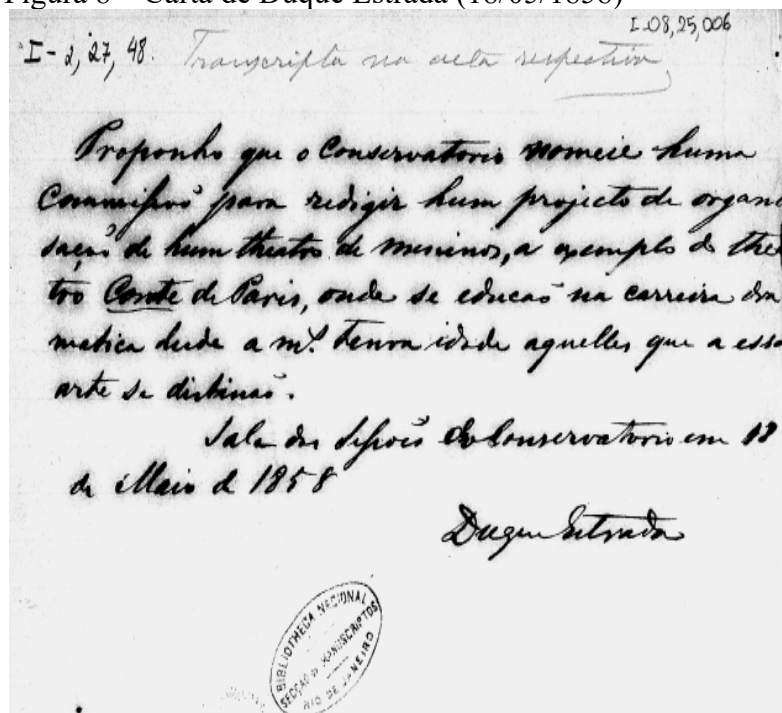
Desde o início do projeto, o conservatório dramático buscou inspiração na Europa, especialmente, em Portugal e França, de onde vinham os livros, jornais, textos e as grandes

companhias teatrais. Se por um lado, havia aqueles que acreditavam ter muito o que aprender com os artistas estrangeiros, por outro, alguns sujeitos consideravam a arte nacional predestinada ao atraso e esquecimento, se continuasse a traduzir os textos europeus e contratar os seus artistas. O projeto pensado para ser realizado pelo Conservatório Dramático Brasileiro foi fortemente inspirado no projeto do Conservatório Português como já mencionamos, mas também no Francês, como indica Souza (2002):

Planejado com o objetivo de promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, o Conservatório Dramático Brasileiro tomou como modelo o Conservatoire, de Paris, e o Real Conservatório Dramático de Lisboa. Pretendia-se tal como estas duas instituições, fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emendá-los, e, a exemplo de Portugal, organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária (SOUZA, 2002, p. 145).

Entre os documentos encontrados na Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro, o documento de n. 7 é uma carta de Duque Estrada Domingos de Azevedo Coutinho, onde propõe a criação de um Teatro de Meninos, nos moldes do Teatro de Corte de Paris:

Figura 8 – Carta de Duque Estrada (18/05/1858)



Fonte: Biblioteca Nacional – Coleção do Conservatório Dramático Brasileiro – Documento de n. 7.

Datado de 1858, o documento registra a proposta de que o Conservatório nomeasse uma comissão responsável por redigir um projeto de criação dessa escola de formação de meninos para o teatro, “uma educação na carreira dramática desde a mais tenra idade”, como já acontecia na França.

Souza adverte que a formação do Conservatório aconteceu juntamente com Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e a Academia Imperial de Belas Artes, que mesmo sendo fruto da missão francesa de 1816, também estava a serviço do projeto nacionalista ao final da década de 1830. No entanto, o Conservatório Dramático jamais teve a sua disposição apoio financeiro estável e suficiente para o seu custeio, como obtiveram as demais instituições. Deste modo, não conseguiu, colocar em prática o desejo de criação de uma Escola Dramática Nacional ou o Teatro de Meninos, bem como boa parte de suas ideias.

Embora muitos pesquisadores afirmem que ela serviu exclusivamente para a censura teatral, devemos refletir que ela teve um papel fundamental no processo de profissionalizar o campo do teatro no Brasil, agregando especialistas, construindo a crítica teatral, avaliando projetos e peças, reunindo artistas, trazendo discussões sobre determinadas obras etc. Somado a isso, também funcionou como espaço gerador de ideias e projetos em prol da cultura, da formação e educação pelo teatro, como deixam ver as propostas de criação da escola dramática ou do teatro de meninos.

1.2 Escola Dramática e o Jury Dramático (1861)

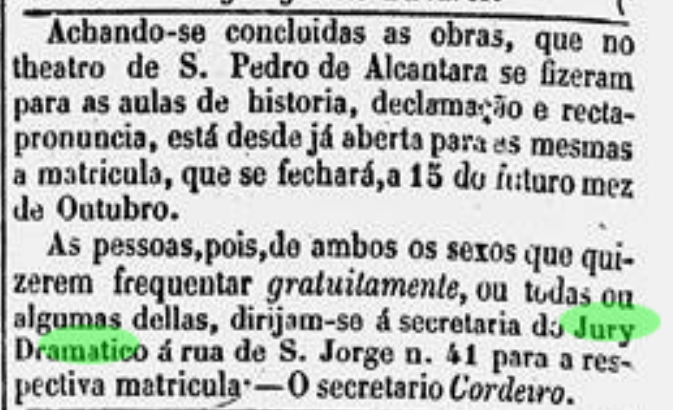
Em 1861, quando João Caetano retornou de sua viagem à Europa, onde conheceu o Conservatório Dramático Francês, trouxe consigo o desejo de recuperar a ideia de Martins Penna, ao defender a criação de uma Escola Dramática e sua manutenção pelo Estado, de forma gratuita e pública. João Caetano acreditava que o Teatro Nacional se completaria com a Escola Dramática e, por isso, ao visitar o Conservatório Real de França, em 1860, procurou conhecer e registrar os seus métodos de ensino.

Então, escreveu uma carta endereçada ao Marquês de Olinda, na época Presidente do Conselho de Ministro e, simultaneamente, ministro dos Negócios do Império, justificando a necessidade da criação da instituição. A carta contém 6 páginas e seu conteúdo foi divulgado por João Caetano no final do seu livro *Lições dramáticas* (1862). O documento é um panorama de como se encontrava o teatro brasileiro e as condições de trabalho dos atores naquele período, contadas através das suas impressões enquanto ator e empresário, envolvido

com o tema.¹⁵ Segundo Carvalho (1980, p. 15), foi em julho de 1857, que João Caetano elaborou um plano completo de ensino para a criação de uma Escola de Atores do Rio de Janeiro.

Ao que tudo indica, João Caetano iniciou obras no teatro S. Pedro de Alcantara para que este pudesse estar adequado para receber as aulas da escola dramática. As inscrições iniciaram em 1861 após a finalização das obras realizadas no teatro de S. Pedro de Alcantara:

Figura 9 – Conclusão das obras no Teatro S. Pedro de Alcantara



Achando-se concluidas as obras, que no theatro de S. Pedro de Alcantara se fizeram para as aulas de historia, declamação e recta-pronuncia, está desde já aberta para as mesmas a matricula, que se fechará, a 15 do futuro mez de Outubro.
As pessoas, pois, de ambos os sexos que quizerem frequentar gratuitamente, ou todas ou algumas dellas, dirijam-se á secretaria do Jury Dramatico á rua de S. Jorge n. 41 para a respectiva matricula.— O secretario Cordeiro.

Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1861, p. 2).

Segundo este artigo, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, no teatro ocorreriam as aulas de história, declamação e reta pronúncia. As matrículas iniciaram naquele período, (este artigo foi publicado em 17 de setembro de 1861). O endereço desta instituição estava localizado a Rua de S. Jorge n.41. O artigo é assinado pelo secretário da escola chamado Cordeiro. Na verdade, sabemos que se tratava de Dr. Carlos Antônio Cordeiro como veremos mais adiante.

Em 12 de maio de 1862, João Caetano relata seus feitos, informando que estava fazendo alguma coisa pela cena nacional já que já apresentava artistas seus discípulos que trabalhavam não só na Corte como também nas Províncias, além de reedificar duas vezes as suas custas o primeiro teatro da capital. O texto segue informando que a ideia de fundação de uma escola onde a mocidade pudesse receber ao mesmo tempo os conhecimentos teóricos e práticos era algo que o preocupava. Para fundá-la em sólidas bases, realizou viagem à Europa, onde estudou o método de ensino no conservatório real de Paris e procurou, para ajudá-lo nesta tarefa, os Srs. literatos: *Dr. Joaquim Manoel de Macedo, comendador Antônio Felix*

¹⁵ No capítulo 2 estudaremos os escritos de João Caetano e abordaremos este documento de modo mais aprofundado. Neste momento o que nos interessa, é sinalizar o interesse do ator para a criação de uma escola dramática.

Martius, Victorino de Barros, Antonio Luiz Fernandes da Cunha, Carlos José do Rosário, João Carlos de Souza Ferreira, Jorge Henrique Cusséo, Dr. Henrique Muzzio, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, João Antônio Gonçalves da Silva, Dr. Domingos Azeredo Coutinho de Duque -Estrada, Dr. Joaquim Saldanha Marinho, Gomes de Souza, Dr. Joaquim Antonio do Costa Sampaio, Dr. Antonio José de Souza Rego, Dr. Carlos Luiz de Stules e José Virgilio Ramos de Azevedo; que, juntos, aprovaram os estatutos que deveriam reger a escola, nomearam os professores de história, declamação e reta pronúncia. Com os custos do abaixo assinado, construiu-se o teatro de ensino e a sala para o estudo das outras matérias. Segundo Caetano, após isso, anunciou-se estarem abertas as matrículas para a inscrição de alunos e tudo foi levado ao conhecimento de sua Majestade Imperial.

Figura 10 – O Teatro de S. Pedro de Alcantara e a sua escola

PUBLICAÇÕES A PEIDIO.

Theatro de S. Pedro de Alcantara e a sua escola.

Agora que se trata de questões de arte dramatica, não pó le o abaixo assignado deixar de dizer algumas palavras a tal respeito.

Durante o seu longo tirocínio na carreira dramatica tem feito alguma coisa a favor da scena nacional, já apresentando artistas seus discipulos, que heja trabalhado, não só na côrte, como nas provincias, e já reedificando por duas vezes á sua custa com enormes empenhos o primeiro theatro desta capital.

A idéa, porém, da fundação de uma escola, onde a mocidade pulesse receber ao mesmo témpo os conhecimentos theoreticos e praticos, preocupava-o sempre; e para fundá-la em solidas bases logo que lhe foi possível realizou uma viagem á Europa, onde estudou o methodo de ensino no conservatorio real de Paris, para com acerto poder concorrer á fundação de um estabelecimento de tanta utilidade para os theatros do Brasil.

Cheio da mais animadora esperança, de volta á esta côrte, procurou para o coadjuvar em tão ardua tarefa os Srs. litteratos: Dr. Joaquim Manoel da Macedo, commendador Antonio Felix Martins, Victorino de Barros, Antonio Luiz Fernandes da Cunha, Carlos José do Rosário, João Carlos de Souza Ferreira, Jorge Henrique Cusséo, Dr. Henrique Muzzio, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, João Antonio Gonçalves da Silva, Dr. Domingos Azeredo Coutinho de Duque-Estrada, Dr. Joaquim Saldanha Marinho, Dr. Carlos Antonio Cordeiro, Francisco Corrêa da Conceição, Dr. Constantino José Gomes de Souza, Dr. Joaquim Antonio do Costa Sampaio, Dr. Antonio José de Souza Rego, Dr. Carlos Luiz de Stules, José Virgilio Ramos de Azevedo; e encontrando nestes senhores a melhor vontade e o mais decidido apoio, foram por elles aprovados os estatutos que deviam reger a escola, nomearam-se professores de historia, declamação e reta pronúncia, construiu-se, á expensas do abaixo assignado, o theatro de ensino e a sala para o estudo das outras materias, annunciou-se estarem abertas as matrículas para a inscrição dos discipulos, e tudo foi levado ao augusto conhecimento de Sua Magestade Imperial.

Neste estado sê achavam os trabalhos do jury dramatico, quando sobre as salas do theatro destinadas para a abertura e aulas, se teve de fazer alterações relativas ao acto da inauguração da estatua do Sr. D. Pedro I, de gloriosa recordação; o que então obsteo a abertura dessas aulas. Actualmente se acha restaurado o theatro de ensino e a aula de recta pronúncia e historia, o que já foi communicado ao Sr. Dr. Antonio José de Araujo, presidente do jury dramatico, e este senhor pretende que as aulas comecem a funcionar em fins deste mez ou principio do proximo, coadjuvado como certo será pelos demais membros desta esperançosa sociedade, que tantas illustrações conta.

Devo estas explicações ao respeitavel publico e aos poderes do estado, e dando-as cumpro um sagrado dever.

Tenho consciencia de não ter sido esteril ao meu paiz, nem desconhecido aos altos beneficios que tenho recebido.

JOÃO CAETANO DOS SANTOS.

João Caetano informa que a inauguração da escola foi adiada devido a inauguração da estátua equestre de D. Pedro I. e o *Dr. Antonio José de Araujo* é apresentado como sendo o presidente do jury coadjuvado pelos demais membros da sociedade formada por homens ilustres. Ao concluir afirma: “Tenho consciencia de não ter sido esteril ao meu paiz, nem desconhecido aos altos beneficios que tenho recebido” (CAETANO, 1862, p. 2). Vemos aqui, a formação de uma sociedade formada por homens autorepresentados como ilustres, encabeçada por João Caetano e cujo objetivo em comum era a propagação do teatro nacional, criação de uma escola dramática e incentivo ao surgimento de novos escritores de teatro nacionais. Um projeto semelhante ao idealizado pelo conservatório dramático brasileiro, mas que diferente deste, João Caetano conseguiu colocar em prática. Este grupo de literatos após reuniões organizadas por João Caetano, escolheu aqueles que fariam parte do Juri dramático, bem como os que formariam o corpo docente da escola. Na verdade, tratava-se de um grande projeto com vários braços.

Para a inauguração da estátua equestre de D. Pedro I, foi organizada uma comissão para representar o Juri dramático no evento:

Figura 11 – Organização de uma comissão para representar o Juri dramático na inauguração da estátua equestre de D. Pedro I

— Hoje, ás 6 horas da tarde, reunir-se-ha o conselho administrativo da Imperial Sociedade Amante da Instrucção.

• — O jury dramático nomeou para representa-lo na inauguração da estatua equestre, uma commissão composta dos seguintes Srs : Dr. Antonio José de Araujo, Dr. Carlos Antonio Cordeiro, Dr. Henrique Cesar Muzzio, Dr. Constantino Gomes de Souza e Antonio José Victorino de Barros.

Foram admittidos como membro do jury dramático, os Srs. : Dr. Eduardo de Sá Pereira de Castro, Dr. Miguel Maria Feital, Antonio Joaquim de Cantanheda Junier, Dr. Francisco da Costa Araujo Silva e Boaventura Placido Lameira de Andrade.

Foi eleito lente de historia o Sr. Dr. Constantino Gomes de Souza para preencher a vaga deixada pelo Sr. bacharel Gougalves, sendo da mesma sorte eleito para substituto dessa cadeira o Sr. Boaventura Placido Lameira de Andrade.

Foi eleito substituto da cadeira de recta pronuncia o Sr. Antonio José Victorino de Barros.

Neste artigo, são divulgados os nomes dos integrantes da comissão que representaria O *jury dramático* na inauguração da estátua equestre de D. Pedro I. São eles: *Dr. Antônio José de Araújo, Dr. Carlos Antônio Cordeiro, Dr. Henrique Cesar Muzzio, Dr. Constantino Gomes de Souza e Antônio José Victorino de Barros*. Também são informados os nomes de mais cinco novos membros admitidos para o jury, os Srs: *Dr. Eduardo de Sá Pereira de Castro, Dr. Miguel Maria Feital, Antonio Joaquim de Cantanheda Junior, Dr. Francisco da Costa Araujo Silva e Boaventura Placido Lameira de Andrade*. Outra informação importante foi a da escolha do novo professor de história o Sr. *Dr. Constantino Gomes de Souza* que iria preencher a vaga deixada pelo *Sr. bacharel Gonçalves*, sendo eleito para substituto dessa cadeira o Sr. *Boaventura Placido Lameira de Andrade*. Foi eleito substituto da cadeira de recta pronuncia o Sr. *Antonio José Victorino de Barros*. Portanto, como podemos perceber, esta sociedade com interesse em promover a arte dramática no Brasil, embora tenha sido uma ideia de João Caetano, foi apreciada e recebeu a contribuição de muitos literatos importantes daquele período. Representatividade que fica evidente quando, em um evento importante, como a inauguração da estátua equestre de D. Pedro I, organizaram uma comissão a fim de representá-los e dar ainda mais visibilidade à sociedade, que indiscia o quanto as ideias e trabalhos desenvolvidos por esses intelectuais estava sendo levado a sério.

No dia 20 de maio, o jornal *Diário do Rio* noticia sobre o prazo para a escolha das peças dramáticas de autores nacionais que concorreriam aos prêmios.

Figura 12 – Prêmios para as peças dramáticas analisadas pelo Jury Dramático

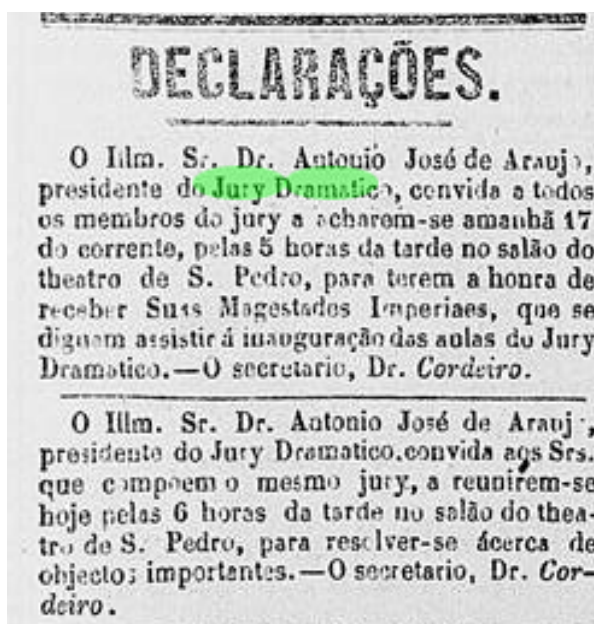
No fim deste mez termina o prazo do contrato aberto para a adjudicação dos premios ás duas melhores peças dramaticas de autores nacionaes. Concorrem os Srs. Palmeirim, Biester, Corvo, Ricardo Cordeiro Cesar de Vasconcellos, Cesar de Lacerda e um cavalheiro michaelense, cujo nome ignoro. Depois de examinadas as peças pelo jury dramatico, serão ouvidas por outro jury mais difficil de contentar — o publico ; e a opinião do primeiro será inutil senão fór partilhado pelo segundo. Tendo-se fechado o theatro lyrico começaram no dia 24 os concertos populares na grande sala do café-concerto. Estas festas musicas têm tido a sorte de outras muitas cousas uteis e agradaveis — grande concorrência no primeiro anno, mediana no segundo e provavelmente pouca nos seguintes. O publico é sempre assim, e só a novidade consegue attrahi-lo ; todavia mereciam estes concertos a protecção do publico, porque alli se reúnem os nossos primeiros artistas-musicos, esmerando-se na execução dos melhores trechos musicas de Verdi, Bellini, Donisetti, etc.

Fonte: *Diário do Rio* (1862, p. 2).

Importante observar que, segundo este artigo, o Jury se dispunha a analisar peças de autores nacionais e não só do Rio de Janeiro e que considerava a opinião do público ainda mais exigente, chamando-o de um “Jury mais difficil de contentar” afirmando ainda que, a opinião do Jury Dramático de nada valeria se não fosse uma opinião partilhada pelo público.

A função deste Jury Dramático era a análise de peças de teatro, a fim de incentivar e premiar os novos autores nacionais, com o objetivo de fomentar a criação de textos nacionais para teatro. Além da função de análise das peças, o Jury dramático também ficou responsável pelas aulas que seriam ministradas pela escola de João Caetano. Aulas que segundo um artigo publicado no *Diário de Notícias* em 16 de setembro de 1862, iniciaram no dia 17 de setembro daquele ano, contando inclusive para esta aula inaugural, com a presença das Majestades Imperiais:

Figura 13 – Inauguração das aulas do Jury Dramático com a presença das majestades imperiais



Fonte: *Diário do Rio* (1862, ed. 254 (1), p. 3).

Por meio do jornal, o secretário Cordeiro não só informa esta visita importante, como se utiliza deste veículo de comunicação para convocar todos os demais membros do Jury dramático, em nome do presidente deste Jury, o Sr. Dr. Antonio José de Araújo, a reunir naquele mesmo dia no salão do teatro de S. Pedro, para resolver assuntos importantes, os quais, provavelmente, estavam relacionados à visita das Majestades Imperiais na inauguração das aulas da escola que aconteceria no dia seguinte.

No dia 18 de setembro encontramos nova publicação, agora relatando como foi o evento de inauguração que ocorreu no dia anterior:

Figura 14 – Inauguração das aulas do Jury Dramático

— Sua Magestade Imperial assistio hontem á installação das aulas do jury dramatico, no salão do theatro de S. Pedro de Alcantara.

Doas bandas de musica e a orchestra deram signal da chegada do imperador, o qual tomando assento no throno, ouviu o discurso do presidente o Sr. Dr. Antonio José de Araujo, que prendeu a attenção dos ouvintes, seguindo-se o relatorio pelo Sr. Dr. Cordeiro e o discurso do Sr. conselheiro Tavares.

Terminou o acto pela apresentação a Sua Magestade Imperial dos professores, alumnos e alumnas, e uma breve allocução do Sr. Dr. Araujo; por esta occasião deram-se vivas a Sua Magestade, que foram electricamente correspondidos.

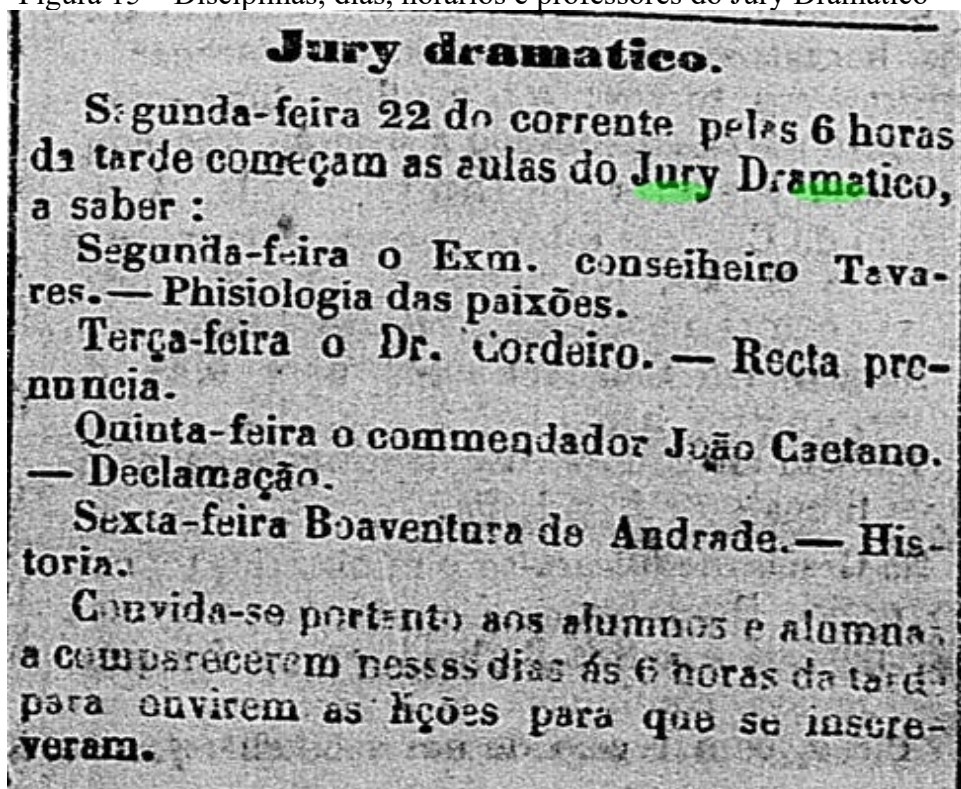
O acto esteve brilhante.

Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1862, ed. 256 (2), p. 1).

O jornal informa que a Majestade Imperial assistiu a instalação das aulas do Jury dramático, no salão do teatro de S. Pedro de Alcântara, e, por ocasião daquela inauguração, duas bandas de música e a orquestra deram sinal para a chegada do imperador que sentou no trono, e ouviu o discurso do presidente do Jury Dramático, o Sr. Dr. Antonio José de Araújo. Segundo o jornal, este discurso prendeu a atenção dos ouvintes e ao final seguiu-se o relatório pelo Sr. Dr. Cordeiro (secretário) e o discurso do Sr. Conselheiro Tavares (escolhido para ser o professor de fisiologia das paixões). Ao final foram apresentados para o Imperador o corpo docente e discente da escola que era formado por alunos e alunas (havia candidatas mulheres) e mais um breve discurso do Sr. Dr. Araújo (que mais tarde será escolhido para fazer o discurso representando o Jury dramático no enterro de João Caetano). Neste momento “deram-se vivas a Sua Magestade, que foram electricamente correspondidos. O acto esteve brilhante”, de acordo com a nota (*Diário do Rio de Janeiro*, 1862, p. 1). Vemos aqui um dado importante, pois o comparecimento do Imperador neste evento, certamente são indícios da importância dada àquela iniciativa de João Caetano e seus colegas literatos, para a qual se busca apoio do Imperador.

Ainda neste mesmo dia, na página de número dois do jornal, foram publicados as disciplinas, dias, horário e os nomes dos respectivos professores, com uma convocação para que os alunos e alunas comparecessem a fim de ouvir as lições em que se inscreveram.

Figura 15 – Disciplinas, dias, horários e professores do Jury Dramático



Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1862, ed. 256 (2), p. 2).

Por tanto, para a organização da escola cujas aulas ofertadas pelo Jury Dramático seriam ministradas durante a semana sempre às 6 horas da tarde, teríamos a seguinte divisão:

Quadro 3 – Organização das aulas do Jury Dramático

Dia da Semana	Segunda-Feira	Terça-Feira	Quarta-Feira	Quinta-Feira	Sexta-Feira
Matéria	Fisiologia das Paixões	Reta Pronúncia		Declamação	História
Professor	Exm. Conselheiro Tavares	Dr. Cordeiro		Comendador João Caetano	Boaventura de Andrade

Fonte: Elaborada pela autora (2022).

Desta maneira, apenas nas quartas-feiras não haveria aula, no entanto, ao analisarmos o plano da escola dramática elaborado por João Caetano, em julho de 1857, constatamos que, no projeto original, ao invés das aulas de “Fisiologia das Paixões” havia o desejo de ofertar aulas de esgrima, cadeira que, no fragmento deste jornal, não apareceu neste primeiro momento, talvez por isso, a quarta-feira tenha ficado vazia, pois provavelmente havia o projeto de futuramente neste dia ofertar as aulas de esgrimas. No plano da escola dramática, João Caetano descreve que esta teria um diretor, descrevendo ainda, o conteúdo ministrado em cada uma dessas matérias como veremos a seguir:

A Escola Dramatica do Rio de Janeiro destina-se ao ensino, e desenvolvimento da arte dramática.

Será regida por hum Director, e terá os seguintes professores.

De rectapronuncia

De historia

De Declamação

De esgrima

O Professor de rectapronuncia ensinará a grammatica da linguaportugueza, e fará hum breve curso da litteraturadramatica.

O Professor de historia, além do ensino da historia antiga, da idade media, e moderna, fará um curso especial de historiapatria.

O Professor de declamação ensinará a declamar em prosa e verso, com distincção dos generostragico, dramatico e comico, tanto das composições classicas como modernas, com a mimica apropriada ao jogo dos differentesaffectos e paixões, segundo os preceitos da arte theatral.

O Professor de esgrima adestrará os alumnos no jogo das armas.

O anno escolar começará no primeiro de Fevereiro, e findará a trinta de hum de Outubro.

As aulas serão gratuitas para todos os alumnos externos de ambos os sexos, maiores de quinze annos, que forem matriculados por despacho do director.

Nos primeiros dias do mez de Novembro de cada anno serão examinados os alumnos que os respectivos professores derem por promptos.

Os alumnos que tiverem completado com approvação os estudos das quatro aulas receberão hum titulo assignado pelo Director.

Haverão até vinte pensionistas de ambos os sexos com a gratificação mensal de vinte e cinco mil reis cada hum, em quanto não se habilitarem para estrear em algum Theatro.

Os pensionistas que não derem esperanças de aproveitamento não continuarão a receber a gratificação, que passará a outro mais habilitados.

O Theatro subvencionado se prestará a estréa dos alumnos que a escola dramaticaapromptar, e dar-lhes-hapreferencia nos contractos que tiver de fazer para formação de sua Companhia.

Os alumnos da escola dramaticagosarão de isenção do recrutamento, serviço da Guarda Nacional, e outros de que gosão os alumnos das escolas publicas.

Rio de Janeiro, 4 de julho de 1857.

(assignado) João Caetano dos Santos.

(CAETANO, apud PRADO, 1972, p. 221-222).

Como se vê pelo fragmento acima, havia todo um programa de ensino com cronograma de aulas e exames, indicação da gratuidade da formação, da possibilidade de remuneração para alunos pensionistas nessa escola (25 mil réis mensais)¹⁶ e outros detalhes.

Observamos que, neste seu projeto de construção de uma Escola de Atores do Rio de Janeiro (1857), constava um plano de ensino e funcionamento no qual seria regida por um diretor e composta pelas seguintes matérias: reta pronúncia (com ensino de gramática da

¹⁶ Para estabelecer um comparativo entre as condições sociais da época, considera-se que “um escravo de ganho (urbano) recebia entre 80 e 100 réis como pagamento diário por suas atividades” (LIMEIRA, 2012, p. 373).

língua portuguesa e breve curso de literatura dramática), história (compreendendo história antiga, média e moderna, além de um curso especial de história pátria), declamação (em prosa e verso, distinguindo os gêneros trágicos, dramáticos e cômico, tanto clássicos como modernos com mímica apropriada ao jogo dos diferentes afetos e paixões, segundo os preceitos da arte teatral), e esgrima (com adestramento no jogo de armas). Ou seja, no seu projeto de institucionalização do ensino de teatro, caberia ao aluno estudar e conhecer noções de história e nacional, desenvolver a fala, a pronúncia e ter habilidades de leitura dos diferentes gêneros literários (CARVALHO, 1980, p. 15).

O plano elaborado por Caetano, apresenta disciplinas muito parecidas, quase idênticas as do plano que será executado anos depois pela Escola Dramática Municipal, em 1910. Com sua experiência de ator, juntamente com as ideias do método de ensino do conservatório da França, observados em sua viagem, João Caetano, inicia um projeto que, parece, foi mais bem sucedido do que parece contar a história. De acordo com os relatos publicados na carta de João Caetano ao Marquez de Olinda, ministro do império, a escola e o Jury Dramático vinham funcionando há mais de um ano. Caetano apresenta um plano detalhado de ensino e funcionamento da referida instituição, afirmando que a escola já estava funcionando às custas dele próprio, com exceção do professorado que servia gratuitamente (PRADO, 1984, p. 138). Talvez o sucesso deste projeto, não tenha sido satisfatório aos olhos do artista que, certamente, tinha como parâmetro tudo o que viu na escola francesa. Contudo ao que parece, através dos vestígios encontrados em jornais, não foi tão infrutífero quanto se pensou.

O *Jornal do Comércio* no ano de 1863 publica parte desta carta de João Caetano que é direcionada ao Marquez de Olinda, ministro do império, na qual, entre outras coisas, João Caetano pede:

[...] a criação de um Jury dramático para julgar e premiar as composições nacionais, obrigando-me eu pela minha parte a representação e a gratificar aqueles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do Jury. Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse Jury e escola, bem como os professores que tinham de reger as diferentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da acta que tive a honra de depôr nas mãos de S.M. Imperial (JORNAL DO COMÉRCIO, 1863, p. 1).

Naquele momento, tanto a escola quanto o Jury dramático já haviam sido criados. O que João Caetano buscava era o reconhecimento oficial, como afirma na carta, buscando um auxílio financeiro para a instituição que era particular e estava sendo, até aquele momento, bancada por iniciativas privadas.

Segundo o ator e empresário, a causa deste “fracasso” se dava pelo fato de a escola ser

particular, sem oferecer garantias nem futuro àqueles que a frequentavam. Acreditava que a realidade poderia ser diferente se a escola fosse oficializada e apresentasse aos formandos a possibilidade de ingresso no Teatro Nacional, bem como outros incentivos como isenção da guarda nacional e da tropa de linha e o recebimento de gratificação ao longo do curso, como acontecia no conservatório de França. Assinalava que a escola estaria fadada ao desaparecimento por falta de estímulo dos alunos e melhores condições para sua permanência e posterior garantias profissionais. Sendo muito pequeno o auxílio que recebia do Estado, o artista de teatro tinha “de lançar mão de todos os meios para salvar-se” (CAETANO apud PRADO, 1984, p.138).

Sendo assim, João Caetano pretendia que a escola fosse subvencionada pelo governo. Segundo os estatutos pensados pelo ator, como um incentivo ao surgimento de novos atores, além de estudar gratuitamente, estes alunos teriam o direito a receber uma gratificação mensal até conseguirem estar prontos para trabalhar em algum teatro da cidade, fato que se daria apenas aos alunos que demonstrassem ter real talento. Outro ponto interessante é que haveria também um teatro subvencionado que daria preferência a esses novos talentos em seus contratos para formar sua companhia. Aqui, como bem destaca Prado, havia uma mistura de interesses nacionais com interesses pessoais, já que a ideia era de que este teatro fosse o São Pedro de Alcântara. Portanto, Caetano acreditava que era necessária uma intervenção estatal: “[...] gozariam os atores de todas as vantagens inerentes aos cargos públicos estáveis, tais como montepio e aposentadoria aos ‘vinte e cinco anos de bons serviços’” (PRADO, 1984, p.137).

É possível perceber o longo processo desde a idealização, organização e implementação de ideias para o início do projeto desta instituição. Após retornar de sua viagem e se reunir com os demais associados, João Caetano escreve uma ata e apresenta a mesma ao Imperador.

Figura 16 – Projeto da Escola Dramática e do Jury Dramático de João Caetano

Passando agora a tratar detalhadamente da escola dramatica, tenho a satisfação de dizer a V. Ex. que ella existe hoje installada no theatro nacional a expensas minhas (à excepção do professorado, que serve gratuitamente). De mim partio a realisação da idéa que concebêra ha muitos annos, e que desejando pôr em pratica sobre as mais solidas bases, me levou á Europa em 1860, onde visitei o conservatorio real de França, tomando conhecimento do methodo de ensino. De volta a esta côrte, fiz uma memoria a esse respeito, a qual tive a honra de entregar ao nosso sabio Imperador, e dignando-se S. M. Imperial, decidido protector das artes e sciencias, manifestar o desejo de ver estabelecida tão util quão proficua e necessaria escola, fiz um convite a distinctos homens de letras do paiz, conseguindo reunir alguns delles no salão do theatro de S. Pedro. Expuz-lhes o methodo de ensino do conservatorio de França, ponderando-lhes que sem autores e actores era impossivel haver theatro nacional; pedi-lhes a criação de um jury dramatico para julgar e premiar as composições nacionaes, obrigando-me eu pela minha parte á representação, e a gratificar aquelles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do jury. Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse jury e escola, bem como os professores que tinham de reger as differentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da acta que tive a honra de depôr nas mãos de de S. M. Imperial.

Mais de um anno decorreu desde estes trabalhos primitivos da escola dramatica até a sua criação, de longa devida a não se haverem effectuado matriculas de alumnos, circumstancia que ainda hoje se dá, e que fará morrer a instituição; os poucos que se apresentarão na abertura do jury vão pouco a pouco abandonando as preleções, se bem que, á excepção de tres ou quatro do sexo masculino, todos os mais são sem vantagens physicas, nem dotes intellectuaes.

Chego hoje a convencer-me de que em muy breve tempo a empresa será abandonada, e nem outro resultado se deve esperar. O facto de ser a escola um estabelecimento particular, sem offerecer garantias nem futuro áquelles que a frequentarem, tende unicamente para esse desfecho; se, porém, a este ramo tão util fôr dado o caracter official, isentando-se os alumnos da guarda nacional e da tropa de linha, dando-lhes mesmo alguma gratificação, embora pequena, durante o curso, enquanto não houverem internos como ha no conservatorio de França, podendo contar com um theatro nacional que os receba apenas indem os seus estudos, onde vejam uma garantia ao futuro, nenhum pai de certo applicará seus filhos a esta carreira tão util, nenhum moço habilitado e de certa ordem a abraçará, porque nada tem de esperar de seguro e vantajoso, naufragando assim a realisação de uma escola dramatica no paiz, depois de atravessados os maiores abrolhos, os passos mais difficeis.

Fica portanto exhuberantemente provado que sem um theatro nacional, sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o puz á mingua de actores e autores, que precisão de auxilios vantajosos que os convide a escrever.

E' esta, Exm. Sr., na minha opinião, a unica maneira de poder dar um grande impulso ao bom tou e predilecção do theatro, desenvolvendo o gosto pela arte e a emulação dos artistas, satisfazendo os desejos do nosso sabio monarcha e as vistas do nosso publico illustrado.

Não tenho de certo a louca pretensão de julgar acertado tudo quanto deixo dito; aponto-o apenas como idéa.

A sabedoria de V. Ex., Sr. marquez de Olinda, muy digno ministro do imperio, dará o apreço que merecer a este meu pequeno trabalho, julgando-me eu verdadeiramente recompensado em haver concorrido com o que estava a meu alcance para o progresso do theatro nacional.

JOÃO CAETANO DOS SANTES.

No texto de 1863, João Caetano explica que passado um ano desde os trabalhos iniciais da escola dramática até a sua criação, demora que se deu devido ao fato de não terem aparecido alunos para fazer a matrícula. Se a princípio não apareceram alunos, sabemos que na aula inaugural havia candidatos, visto que no relato sobre a mesma, o jornal informa que tanto professores quanto alunos foram apresentados ao imperador no evento.

Na linha seguinte, João Caetano se queixa dos alunos, informando que apenas 3 ou quatro possuía físico adequado para exercer a profissão e que os poucos que se apresentaram na abertura do Jury, pouco a pouco abandonavam as aulas.

No entanto, foi possível observar que a divulgação dessas aulas continuou acontecendo no ano seguinte à inauguração da escola. Vamos encontrar uma publicação no *Diário do Rio* em 25 de Janeiro de 1863 sobre o início das aulas do Jury dramático naquele ano, com o EXM. Sr. Conselheiro Tavares, sobre fisiologia das paixões:

Figura 17 – Início das aulas do Jury Dramático 1863

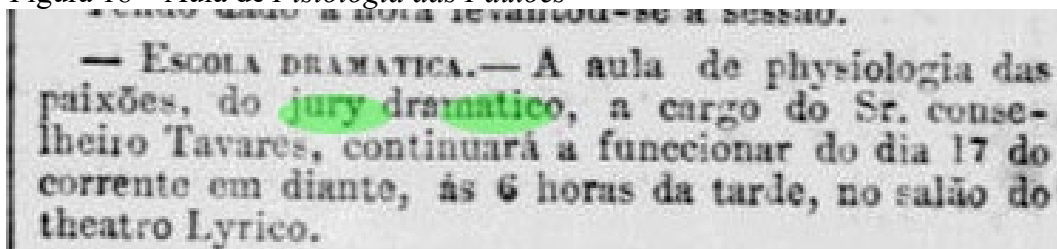


Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1863, ed. 25 (1), p. 3).

A aula estava prevista para acontecer no teatro S. Pedro de Alcantara no dia 26 de janeiro de 1863 às 6 horas da tarde, como no ano anterior.

Também foi possível encontrar, no jornal do comércio, a divulgação de algumas dessas aulas oferecidas pelo Jury dramático, que, como vimos, faziam parte da instituição criada por João Caetano:

Figura 18 – Aula de *Fisiologia das Paixões*



Fonte: *Jornal do Comércio* (1863, p. 1).

O Jury dramático oferecia aulas de *Fisiologia das Paixões*, disciplina que, após esta proposta inicial de João Caetano, também fará parte do currículo da Escola Dramática Municipal 52 anos depois, como veremos mais adiante. Outra disciplina ofertada é a de declamação, esta era ensinada pelo próprio João Caetano como consta na capa do livro *Lições Dramáticas* “Lente de declamação no Jury Dramático Brasileiro”.

Infelizmente, um pouco depois de iniciado o projeto, João Caetano faleceu em 1863.

Figura 19 – Organização do Teatro Normal

Theatro Normal. — Como hontem dissemos, a morte do eminente artista João Caetano dos Santos trouxe mais vivamente à tela da discussão a necessidade de organisar-se um theatro normal para assegurar e melhorar a sorte dos artistas dramaticos, para animar e desenvolver a litteratura dramatica e a arte nacional. De ha muito clamamos pela satisfação de tal necessidade.

Cumpre, porém, que o governo, se não quer estragar, como já aconteceu com a opera nacional, os preciosos elementos que tem à mão, nada faça sem tomar por base uma lei do corpo legislativo, feita por entendidos e por entendidos executada.

Já não é tempo de fazer ensaios mancos e de conceder favores a este ou àquelle empresario mais ou menos protegido.

Para estabelecer escolas, cujo ensino seja regular, e portanto proveitoso, são precisos fundos que só o corpo legislativo pôde votar, para remunerar convenientemente os professores que se encarregarem das diversas cadeiras.

Pelo que aconteceu com o jury dramatico e escolas fundadas por João Caetano na sua volta da Europa se pôde ver quão improficua e malbaratada seria qualquer nova tentativa no mesmo sentido, e note-se que quando o illustre finado tentou esse esforço ainda recebia dos cofres publicos uma avultada subvenção mensal.

Ha elementos e grandes para a fundação de um theatro normal.

Pelo que tem feito a sociedade dramatica nacional do Gymnasio, se podem avaliar estes elementos.

Entregue aos seus pobrissimos recursos, essa associação de artistas benemeritos, representou no breve espaço de alguns annos trinta composições nacionaes, e pagou cerca de dez contos de réis de direitos de autor!

Ninguem fez ainda, nem mais, nem tanto no paiz em favor da litteratura dramatica.

Quando no ministerio do Sr. Souza Ramos se nomeou uma comissão encarregada de formular um parecer sobre a reforma do theatro dramatico, o muito illustrado Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo, membro dessa comissão, deu um voto em separado que nos parece conter as bases de uma util e conveniente reforma.

Sabemos que em mão do Sr. ministro do imperio existem varios projectos para a organização de um theatro normal.

A nosso ver, são outros tantos estímulos que provam a conveniencia e necessidade dessa reforma. Mas, repetimos, para que ella seja duradoura e vantajosa, é indispensavel que tenha por base uma lei clara, precisa, que constitua o theatro normal sob immediata inspecção do governo, fóra, completamente fóra, dos interesses individuaes.

Aventuramos estas rapidas reflexões, porque se tem tratado ultimamente do assumpto, e porque confiamos plenamente na prudencia do Sr. marquez de Olinda.

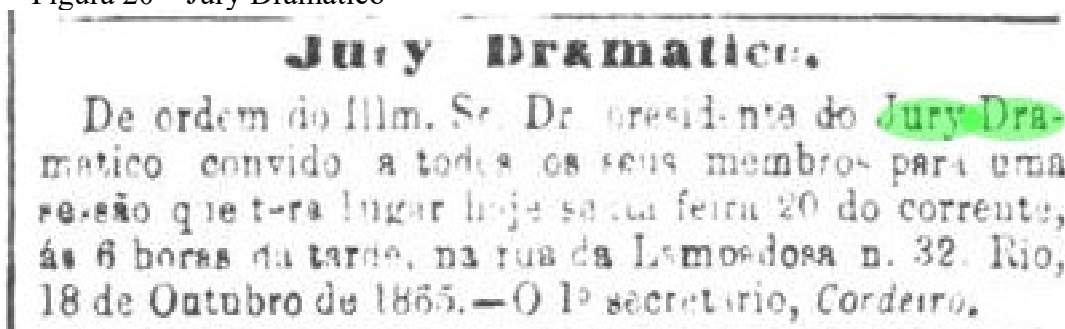
A fundação de um theatro normal não é assumpto tão simples ou futil, como o acredita muita gente, que se julga illustrada.

Se pelo estado do seu theatro se pôde me-

dir o estado da civilização de um povo, clara está a importancia e necessidade de semelhante instituição, e que um governo illustrado deve ser o primeiro a sustenta-la e a velar por ella.

Mais adiante falaremos sobre a vida e obra de João Caetano (capítulo 2), aqui é importante destacar que, ao que parece, mesmo após sua morte, ocorrida em 1863, o Jury Dramático bem como a Escola, continuaram com suas atividades. Encontramos mais um anúncio no *Jornal do Comércio*, publicado em outubro de 1865:

Figura 20 – Jury Dramático



Fonte: *Jornal do Comércio* (1865, p. 2).

O anúncio informa uma convocação de reunião solicitada pelo Presidente do Jury Dramático, convidando todos os membros e assinado pelo 1º Secretário (ainda o Sr. Cordeiro) a comparecer na rua da Lampadosa, n. 32.

Se em 1865 as atividades do Jury Dramático ainda eram desenvolvidas, isso significa que esta iniciativa da escola fundada por João Caetano já estava em funcionamento há pelo menos 4 anos e suas atividades não foram extintas tão rapidamente como se pensou, compondo este projeto por tanto, parte importante do processo de institucionalização do teatro no Brasil.

1.3 Escola Dramática Municipal

A necessidade de uma escola dramática nacional era um projeto defendido não só por personalidades e profissionais do teatro como Martins Pena ou João Caetano. Ao analisarmos a imprensa, verificamos que havia um ponto que parecia ser comum entre os críticos de teatro carioca ainda no século XIX: exatamente a ideia de que o Brasil necessitava de uma escola de teatro, bem como da criação de um teatro Nacional.

Em publicação realizada no *Almanak Laemmert* no ano de 1872, o jornal apresenta um artigo sobre a situação do Conservatório (criado em 1845 e encerrado em 1865) e diz que não será possível conseguir resultados completos sem antes organizar o Teatro Nacional e, ao mesmo tempo, criar uma escola especial para a habilitação das pessoas que se destinarem à arte dramática:

Figura 21 – Conservatório Dramático e o Teatro Nacional

CONSERVATORIO DRAMATICO E THEATRO NACIONAL — A' associação particular fundada em 1843 com a denominação de Conservatorio Dramatico Brasileiro deu caracter official o Decreto n. 425 de 19 de Julho de 1845.

Em 1849, para fiscalisar a marcha dos theatros subsidiados pelo governo em virtude de autorisação legislativa, foi creada pelo Decreto n. 622 de 24 de Julho a inspecção geral dos theatros subvencionados.

Mas, pela sua deliciente organisação e pela falta dos meios necessarios, como se expöz em diversos relatorios, particularmente nos de 1862, 1863 e 1864, aquelle conservatorio não poude produzir os resultados que se liverão em vista com a sua creação, e por isso em 1865 deixou de funcionar; por outro lado a inspecção geral dos theatros subvencionados deixou de ter existencia real desde que não houve mais theatros subvencionados.

O abandono em que ficarão a litteratura e arte dramatica trouxe o seu progressivo abatimento. Era pois de reconhecida necessidade, para restaurar o theatro brasileiro e erguê-lo ao nivel que a nossa civilisação requer, restabelecer taes instituições pelo modo mais conveniente.

Alguns dos meus illustres antecessores tratárão de habilitar-se para satisfazer esta necessidade; mas as circumstancias extraordinarias do paiz os embaraçárão de levarem a effeito qualquer providencia.

Entendendo que não devia ser por mais tempo adiado tão importante melhoramento, e tendo em vista os pareceres de pessoas competentes, consultadas sobre o assumpto, creou o governo pelo Decreto n. 4666 de 4 de Janeiro do corrente anno, um novo Conservatorio Dramatico, investindo-o das attribuições precisas para realizar os dous grandes fins que lhe fôrão impostos: 1º, de evitar, examinando todas as peças que houverem de ser representadas, e tendo a inspecção interna dos theatros da cõrte, que em qualquer destes se ponhão em scena peças que contenhão offensa á moral, á religião e á decencia; 2º, de exercer além disso nos theatros subvencionados a censura litteraria, a fim de que as boas normas nelle seguidas vão formando o verdadeiro gosto, e, como exemplo e incentivo, concorrão para a regeneração e progresso da litteratura e da arte dramatica entre nós.

Competindo ao Conservatorio o desempenho destas funcções, fica entretanto inteiramente livre á policia o exercicio do direito de intervir na representação das peças pelo que pertence á segurança publica ou particular.

Não se conseguirão porém completos resultados, enquanto se não organizar definitivamente o theatro nacional, e uma escola especial para habilitação das pessoas que se destinarem á arte dramatica. Terei a honra de offerecer á vossa esclarecida consideração um projecto de lei para realisação destas idéas.

Entretanto convem dar começo desde já ao melhoramento daquella arte, e para este effeito no referido Decreto n. 4366 se comprehendeu o designio de concederem-se favores á empresa ou companhia que se propuzer a dar nesta cõrte representações escolhidas pelo Conservatorio. Sobre os meios precisos para tal fim resolvereis como julgardes mais conveniente.

Sob o ponto de vista da censura moral e religiosa, unica que cumpre exercer em relação aos theatros não subsidiados, o Conservatorio actual já prestou alguns serviços á arte dramatica; e muito mais benefica e fecunda será sua acção, quando se estender ao exame litterario das peças que houverem de ser representadas no theatro normal.

Fonte: *AlmanakLaemmert* (suplemento, 1872, p. 16).

Sobre o fragmento acima, trata-se de parte do relatório da repartição dos negócios do Império publicado em 12 de maio de 1871 e assinado por João Alfredo Corrêa de Oliveira, que foi um importante estadista do Segundo Reinado, que discutiu e apresentou um projeto de reforma da instrução primária e secundária, do ano de 1874. Sobre ele, destacamos:

É como “estadista da abolição” que João Alfredo Corrêa de Oliveira costuma ser referenciado na historiografia brasileira. Isso acontece de fato por seu nome estar ligado ao processo de abolição da escravatura. Esteve presente como Ministro do

Império no Gabinete Rio Branco, responsável por promulgar a Lei do Ventre Livre, e também no Gabinete de 10 de Março como seu Presidente, que promulgou a Lei Áurea em 13 de maio de 1888, cabendo ao próprio João Alfredo, como apontado pelo Dicionário bibliográfico brasileiro, de Blake (1902), a “honra de apresentar à princesa regente o decreto que aboliu a escravidão no Brasil” (BLAKE, 1902, p. 316 apud, FARIA, 2020, p. 2).

Alfredo Corrêa apresenta um relatório de 37 páginas onde descreve a situação de diversas instituições do Império, algumas ligadas a Saúde Pública, outras aos Negócios Eclesiásticos bem como Associações e Estabelecimentos Científicos e literários e artísticos entre outros. Sobre este último tópico encontra-se além deste fragmento sobre o Conservatório Dramático e o teatro nacional, registros sobre a situação da Academia Imperial de Medicina, do Instituto Histórico e Geográfico, da Biblioteca Pública, da Academia das Bellas Artes, do Conservatório de Música, do Imperial Liceu de Artes e Ofícios e da Sociedade Propagadora das Belas Artes.

João Alfredo se destacou enquanto Presidente do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, fato que se deu juntamente com as mais diversas funções que teve no Império durante quase toda sua carreira. Enquanto Ministro do Império, se destacou com sua iniciativa de criar o Asilo de Meninos Desvalidos, inaugurado em 14 de março de 1875 e que posteriormente veio a ter o nome de Instituto João Alfredo em sua homenagem (FARIA, 2020, p. 3-4).

É através dessa inquietação com o ensino e, principalmente, com o ensino profissional, apresentada por suas iniciativas enquanto presidente do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, pela criação do Asilo de Meninos Desvalidos e pela tentativa de implementar um projeto de reforma para a educação que João Alfredo se torna uma figura de destaque entre os conservadores, além de extremamente relevante para o estudo do ensino profissional e sua relação com a “modernização” do Brasil (FARIA, 2020, p. 4).

Assim, importa destacar como esse assunto (de criação de uma escola de formação para o teatro) se tornou objeto de discussão entre políticos, artistas e imprensa, congregando diferentes periódicos, personagens e instituições. Como veremos mais detidamente no capítulo 3, ao examinar alguns impressos, percebemos como os mesmos são dispositivos que interferem e atuam na sociedade, informando, ensinando e criando valores, defendendo ideias em torno dos debates educacionais, e, neste caso, manifestando, defendendo e legitimando o projeto de criação de uma instituição de ensino que tivesse como objetivo melhorar e dar qualidade ao trabalho realizado nos teatros da cidade. A ideia da criação de uma escola de teatro foi, portanto, amplamente defendida e divulgada nos diversos impressos presentes na sociedade da época ao longo dos anos.

Na *Revista dos Teatros* encontramos um artigo longo publicado em 1875 sobre o teatro dramático. No artigo, o autor se queixa da falta de valorização e apreciação dos textos dos autores nacionais: “prova é que se tem representado um drama de José de Alencar no Theatro S. Luiz, quasi a bem dizer para os bancos, não havendo concurrencias nem ao menos na primeira noite” (REVISTA DOS TEATROS, 1875). Segue relatando a situação da arte dramática fazendo ao longo do texto uma série de questionamentos tais como: “Porque essa indiferença, ou antes esse desprezo ao teatro dramático? Não é o teatro um dos espelhos fiéis por onde se conhece o grau de civilização de qualquer povo?” (REVISTA DOS TEATROS, 1875). Entre uma pergunta e outra, profere um discurso em defesa do teatro nacional, mencionando o fato de que o governo precisa tomar para si a responsabilidade: “Não é o teatro uma salutar escola, que serve de propaganda às boas idéas, que civilisa doutrinando, por meio de bons dramas, cheios de moralidade, castigando os vícios das sociedades e exaltando as suas virtudes?” (REVISTA DOS TEATROS, 1875). Mais uma vez vemos a ideia do teatro como escola da sociedade e anuncia: “Já é tempo de pôr um paradeiro ao descalabro em que vai a arte dramática entre nós; e mais que nunca, é tempo de criar-se uma escola e um teatro normal.” Ao continuar o discurso, apresenta sugestões para a regeneração da arte dramática (REVISTA DOS TEATROS, 1875).

Figura 22 – O Theatro Dramático publicado na *Revista dos Teatros*

O THEATRO DRAMATICO

Sentimos realmente que as produções dos nossos primeiros homens de letras, não sejam geralmente apreciadas como devem, e a prova é que tem-se representado um drama de José de Alencar, no theatro S. Luiz, quasi a bem dizer para os bancos, não havendo concorrência nem ao menos na primeira noite.

Como deve entristecer aos brasileiros patriotas e intelligentes tão cruel verdade!

Só os nossos governos olhão indifferentes para um facto, que ahiás consideramos de magna importancia.

— Por que essa indiferença, ou antes esse desprezo ao theatro dramático?

Será acaso porque comprehendem-no como objecto de luxo, em qualquer capital civilizada?

Mas o dinheiro que inutilmente se gasta ahi todos os dias com mil futilidades; não seria muito melhor empregado em beneficio da restauração da arte dramatica, nesta terra?

Pois um paiz tão rico como este, aonde tudo merece attenção, concedendo-se todos os dias privilegios, protegendo-se a quanta coisa existe, não podera ter um theatro ao menos subvencionado?

Ainda que queirão considerar o theatro como objecto que não é de primeira necessidade, causaria a ruina dos cofres publicos, esse pouco dinheiro que é necessario para a realisação destes desejos?

Nem ao menos nos serve o exemplo de outros paizes, aonde as artes florescem, graças a protecção dos governos, não nos serve de estimulo as notabilidades que vem ao Brazil revelar os resultados do estudo, porque tem elementos para o poderem fazer?

Não é o estado de adiantamento das artes, sciencias e industrias, o que mais engrandece as nações, e porventura não é a arte dramatica entre todas talvez a mais distincta, ou ao menos tão distincta como a que mais o for?

Não é o theatro um dos espelhos fieis por onde se conhece o grão de civilisação de qualquer povo?

Não é o theatro uma salutar escola, que serve de propaganda ás boas idéas, que civilisa doutrinando, por meio de bons dramas, cheios de moralidade, castigando os vicios das sociedades e exaltando as suas virtudes?

A imprensa tão dignamente representada em sua grande parte nesta cidade, deve consagrar a este assumpto um pouco de attenção, pedindo ao actual governo que destine algumas migalhas dos cofres publicos, para fim tão util e urgente.

A *Nação*, que tanta influencia deve exercer junto aos illustrados e respeitaveis membros do actual gabinete, não duvidara, estamos certos, a pedir providencias para o lamentavel estado em que está a arte dramatica na nossa terra, e consequentemente o theatro e a litteratura do palco.

Os illustrados redactores, roubarão poucos instantes nos seus trabalhos politicos, e com

aquelle devotamento á civilisação da sua patria, que estamos acostumados a applaudir desde muito tempo, embora delles distanciamos completamente em crenças politicas, accudira a este appello, de um jornalismo obscuro e novato. Assegura-nos isso a brilhante posição que tem occupado os distinctos collegas na imprensa politica, revelando sempre honradez e independencia de caracter, que em boa fé ninguem poderá negar-lhes, generosidade e cavalleirismo em todos os seus actos.

O *Globo*, outra folha importantissima, que faz honra a imprensa brasileira, a testa da qual estão cavalheiros illustradissimos, publicou estas linhas, tratando do drama *Jesuita*, de José de Alencar, dos nossos theatros e das cousas nossas:

« Que o paladar publico está pervertido com essas obras de *pacotilha* com que as empresas nos atordoam os ouvidos, não ha que duvidar; mas que a tanto chegasse a indiferença pelas cousas nossas é o que a exhibição do *Jesuita* nos veio tornar tão patente, que é impossivel adiar-se por mais tempo tempo a acção directa do governo sobre o theatro nacional.

« Já é tempo de pôr um paradeiro ao descabro em que vai a arte dramatica entre nós; e, mais que nunca, é tempo de crear-se uma escola e um theatro normal. »

A isso acrescentaremos que a terceira e quarta vez que o drama de Alencar foi anunciado, os espectaculos tiveram de transferir-se, por absoluta falta de concorrência.

Veja agora o governo se é justo ou não olhar com um pouco mais de amor e boa vontade para o theatro dramático, no capital do Imperio.

Talvez não seja com facilidade que se leve a effeito a criação de uma escola e de um theatro normal, que demandão tempo e cuidados para a sua boa organização; mas o que o governo pôde fazer, enquanto não se realizarem aquellas necessidades é formar uma companhia, a quem dara uma subvenção, incumbindo a quem for competente de dirigil-a, até mesmo debaixo das vistas de uma commissão escolhida para esse effeito.

Aos escriptores nacionaes recompensar as boas produções que apresentarem, para que assim estimulados progreda a litteratura.

E' a unica forma porque podera ser melhorado o actual estado de cousas, e durante algum tempo se o theatro para esse fim contratado não obtiver concorrência bastante, ao menos não deixará de representar-se os bons dramas nacionaes, porque fica garantido o meio dos artistas receberem seus vencimentos e de serem pagas as despezas com o auxilio prestado pelo governo.

Feito isso estará dado o primeiro passo para a regeneração da arte dramatica; depois e com o tempo, o publico affluirá ao theatro, e nem o governo talvez precise envidar os esforços que agora são necessarios para conseguirmos o almejado *desideratum*.

Ao longo da história do teatro carioca, vimos que diversos foram os sujeitos e esforços na tentativa da criação de uma escola que pudesse ajudar na formação de bons atores e na fomentação do teatro nacional. Ao escrever uma carta endereçada ao Marquês de Olinda (Presidente do Conselho de Ministros do Império), carta essa que foi publicada em seu livro no ano de 1863, João Caetano descreveu a necessidade de criação de uma Escola Dramática. Neste documento, Caetano informou que diferentemente das outras artes, o teatro no Brasil se encontrava em completo abandono e segundo ele, tal fato sem dúvida era devido à falta de uma escola dramática, pois os atores brasileiros não tinham métodos, nem conhecimentos teóricos, trabalhavam sem conhecer nenhum tipo de técnica, apenas com a inspiração. No entanto, havia outros motivos apontados pela imprensa para a necessidade de uma escola de teatro além de um ensino profissional para os atores, o principal deles, estava no gosto do público pelas revistas, que era considerada pela elite uma das principais causas da decadência do teatro nacional, já que acreditavam se tratar de um teatro menor. Houve, assim, um movimento por parte da imprensa, na tentativa de resolver este “problema” que só acreditavam ser possível com a criação de uma escola de teatro nacional.

A partir do art. 19 da lei n. 1167, de 13 de janeiro de 1908, (posteriormente ratificado pelo Doc. n. 832, de 08/06/1911) (SEPULVEDA e CARVALHO, 2008), a criação da escola de teatro se tornou possível. Neste artigo, o governo municipal da cidade do Rio de Janeiro (então Distrito Federal) estabeleceu uma concorrência pública buscando conceder à iniciativa privada a exploração das atividades de programação do Teatro Municipal recentemente criado. Entre as condições estabelecidas ao ganhador dessa concorrência, estava a obrigatoriedade de criar e manter uma escola dramática pública. Foram os empresários Carlos Gomes Fernandes e Guilherme da Rosa que assinaram um contrato com a então Prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro) em 4 de novembro de 1909, estabelecendo o tratado que pode ser considerado o embrião da escola.

A Escola Dramática Municipal inaugura efetivamente suas atividades em 1910 segundo o site oficial da escola, no entanto Sousa (1960, p. 268) nos informa que a inauguração das atividades teria ocorrido em 1911 sob direção de Coelho Neto, formando sua primeira turma em 1913.

A princípio, a escola foi fundada sem um lugar específico para iniciar seus trabalhos:

A “Escola Dramática Municipal”, atual ETET Martins Penna, destina-se a formação técnica de atores e atrizes. É a escola de teatro mais antiga do Brasil em atividade. Surgiu através do decreto 1.167 de 13 de janeiro de 1908, sendo sua aula inaugural em 15 de abril de 1910, como resultado do empenho de seu fundador e primeiro diretor, Coelho Neto. Fundada sem um lugar determinado para abrigá-la, ocupou

diversos espaços. Primeiro, uma sala no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, depois no Instituto de Educação, na avenida Venezuela (Edifício Gustavo Capanema) e no Teatro João Caetano. O endereço definitivo só veio em 1950 quando a partir de 18 de dezembro a escola passou a funcionar na Rua Vinte de Abril, nº. 14, em um solar neoclássico de 1835, tombado pelo IPHAN na década de 1930, onde nasceu o barão do Rio Branco.

A partir de 1953 passou a ter o nome do fundador da comédia brasileira, Luís Carlos Martins Penna, nome que conserva até hoje.¹⁷

Foi inicialmente chamada de Escola Dramática Martins Pena, mas atualmente recebe o nome de Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena – FAETEC. Segundo o professor e pesquisador José Antonio Miranda Sepulveda¹⁸, a escola funcionou primeiramente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Instituto de Educação, na Av. Venezuela e no Teatro João Caetano. Sua instalação definitiva deu-se, finalmente, no prédio sito à Rua Vinte de Abril, n. 14, tombado no Patrimônio Histórico Nacional, em terrenos desapropriados em benefício da então Escola Dramática, passando a funcionar neste endereço a partir de 18/12/1950. Sepulveda informa ainda que, uma vez estabelecido o sítio definitivo, a escola participou ativamente da vida cultural nacional, como uma das principais instituições formadoras de atores e atrizes no país.

Sobre os diversos locais de funcionamento e diferentes nomes dados a escola, a pesquisadora Elza de Andrade nos esclarece:

Em 1935 após a morte de Coelho Neto, assume a direção Oduvaldo Viana permanecendo até 1939. Neste período chamou-se Escola Dramática Coelho Neto numa homenagem a seu fundador. Em 1939 deixou de funcionar devido à lei que proibia aos funcionários do governo acumularem vários cargos, o que obrigou cinco de seus sete professores a optarem por outros empregos. A Escola Dramática teve várias diretorias: – nasceu ligada à diretoria do Teatro Municipal; – mais tarde passou para a Diretoria Geral de Instrução Pública; – depois pertenceu à Universidade do Distrito Federal, como um dos cursos do Instituto de Artes; - por um período (1940) foi um órgão autônomo do Departamento de Difusão Cultural da Secretaria Geral de Educação e Cultura, com o nome de Escola de Teatro e Cinema (ANDRADE, 1996, p. 105).

É importante destacar que a instituição, por gozar de grande prestígio, sempre teve na função de Diretor, importantes personalidades da dramaturgia brasileira, entre eles estão o fundador Coelho Neto, Renato Viana, Oduvaldo Viana, Eduardo Mateus da Fontoura, Pedro

¹⁷ Fonte: Página oficial da escola. Disponível em: <https://www.facebook.com/escoladeteatromartinspenna/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

¹⁸ José Antonio Miranda Sepulveda é professor adjunto de Ciências Política e Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF), formado em História e doutor em educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor e pesquisador é criador e coordenador do centro de Memória da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena.

Paulo Werneck Machado, Luiz Peixoto, Carlos Lemos, Klaus Viana, Carmem Sylvia Murghel, José Wilker, Sergio Sanz, Beatriz Rezende, Nelson Melin, Maria Tereza do Amaral, Rose Gonçalves, Mario Mendes, Laura Cândida e Marília Trindade Barboza. Cada uma dessas personalidades trouxe a sua contribuição para a história e a memória da escola que, apesar de todos os percausos, altos e baixos e mudanças de direção, vem sobrevivendo ao longo dos mais de cem anos de existência. As mudanças ocorreram não só no que diz respeito aos diferentes órgãos que ficaram responsáveis por sua administração, mas também no que diz respeito aos endereços que ocupou:

No Teatro Municipal; - no Instituto de Educação, na rua Mariz e Barros; - no Teatro João Caetano - na Escola Venezuela, na Praça Mauá; - em cima da Biblioteca Municipal. [...] O fato é que pelo decreto no 7.815 de 26 de junho de 1944, a escola passou a fazer parte do Serviço de Teatros da Prefeitura, passando por uma grande reestruturação e voltando a “reverdecer”. [...] Em 1951 ela já ocupava o seu endereço atual, no Centro, na rua Vinte de Abril no 14, num sobrado de valor histórico que pertenceu ao Visconde e ao Barão do Rio Branco,¹⁹ graças aos esforços de seu diretor Renato Viana. Em 1953 passou a se chamar Escola de Teatro Martins Pena, nome que conserva até hoje. Em 1960, com a mudança da capital, tornou-se uma escola estadual, sendo seus funcionários vinculados à FUNARJ (ANDRADE, 1996, p. 106-108).

O professor José Antônio Sepulveda, criador e coordenador do centro de Memória da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, que foi criado no ano de 2007 com o nome *Centro de Memória Luiza Barreto Leite*²⁰ informa que esta iniciativa teve por objetivo

¹⁹ Professor, jornalista, político e autor de vários livros sobre História do Brasil, José Maria da Silva Paranhos Júnior, Barão do Rio Branco, foi um dos mais importantes e populares estadistas brasileiros, especialmente reconhecido por consolidar o prestígio do País no continente e resolver graves problemas dentro de princípios pacíficos, caros à nação brasileira. Considerado símbolo da diplomacia brasileira, era filho do Visconde do Rio Branco, a quem secretariou em importantes missões no Prata, iniciando então sua carreira de diplomata. Cônsul-Geral do Brasil em Liverpool, Inglaterra, Superintendente Geral do Serviço de Emigração para o Brasil, na Alemanha, e, depois, Ministro das Relações Exteriores de 1902 até sua morte, em 1912, participou das mais importantes questões relacionadas a limites territoriais em que o Brasil se envolveu no século XIX e lançou as bases do panamericanismo e aproximação estreita com Argentina e Chile. Foi, também, responsável por estabelecer nos Estados Unidos a primeira missão diplomática brasileira com o nível de Embaixada.

²⁰ Luiza Barreto Leite nasceu no Rio Grande do Sul, na cidade de Santa Maria, em 1º de outubro de 1899. Foi uma das personalidades mais fortes de seu tempo, tendo sido atriz, diretora, professora de arte dramática, ensaísta e crítica de teatro. Atuou em cinema e em rádio, e também foi diretora da Rádio MEC. No Cinema estreou em 1946, no filme *Sob a Luz do Meu Bairro*. No mesmo ano fez ainda *Fantasma por Acaso*, e no ano seguinte, *Luz dos Meus Olhos* ao lado de Cacilda Becker. Em 1948, participou de quatro filmes: *Terra Violenta*; *Inconfidência Mineira*; *Falta Alguém no Manicômio e Mãe*. Em 1949, fez *Caminhos do Sul*; em 1951, *Ai Vem o Barão*; em 1952, *Areias Ardentes*, e em 1955, *Sinfonia Carioca*. Luiza Barreto Leite trabalhou na Cinédia e na Atlântica, que eram os principais estúdios cinematográficos da época. Ela teve também importante carreira em Teatro, tendo sido fundadora do importante grupo teatral *Os Comediantes*. Lançou, na década de 1970, uma coleção de livros sobre teatro, que foram os ensaios, *Teatro e Criatividade*, e alguns anos antes havia lançado o livro *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Luiza Barreto Leite faleceu no Rio de Janeiro, em 1º de dezembro de 1996, aos 97 anos de idade. Fonte: Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/luiza-barreto-leite/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

recuperar a memória e a história deste estabelecimento ressaltando a grande importância desta escola de teatro para a cultura brasileira e para a formação profissional do ator no Brasil. Em seu artigo *A Centenária Escola Pública de Teatro Martins Pena*, acrescenta que no ano de 2008 a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena completou cem anos de existência, tornando-se a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade.

O pesquisador aponta que, na última década, a escola esteve prestes a fechar suas portas definitivamente. No entanto, a partir de 2006, o curso passou por mudanças na tentativa de solucionar alguns problemas como a falta de funcionários, professores, salas e recursos necessários para as aulas. Desta maneira, na tentativa de sanar esta situação, o governo do Estado do Rio de Janeiro resolveu retirar a instituição da Secretaria de Cultura e colocá-la na Secretaria de Ciência e Tecnologia por meio do decreto n. 39.718 de 15 de agosto de 2006: “Como a proposta do colégio é a formação técnica de atores, nada melhor do que transferi-la para a fundação fluminense responsável pela formação técnica dos jovens do Estado, no caso a Fundação de Apoio a Escola Técnica (FAETEC)” (SEPULVEDA, 2012, p. 1).

Aline Franca dos Santos participou deste trabalho junto ao centro de Memória Luiza Barreto Leite que resultou na escrita de sua monografia em 2008, com o Título: *O papel do governo do estado do Rio de Janeiro na formação de profissionais de teatro: o caso da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena* (PUC-RJ, 2008).

Na época, o único trabalho acadêmico encontrado por Santos sobre a escola Martins Pena foi a dissertação de mestrado da professora e pesquisadora Elza Andrade intitulada *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil* (UNIRIO, 1996). Somados a esses, há os estudos já mencionados de Sepulveda e Carvalho, 2008 e Andrade (2008), realizados em razão dos trabalhos desenvolvidos pelo Centro de Memória da escola e uma tese de doutorado de Heitor Collet intitulada *Gambiarras, tramoias cenas e esquemas prática docente, cotidiano e memória na Escola de Teatro Martins Penna* (UFF, 2017). Esse projeto de pesquisa oferece ótimo panorama da situação da escola atualmente narrando a resistência de alunos, funcionários e professores para que a escola não encerrasse suas atividades.

Marcelo Reis (que em 2021 faleceu vítima da Covid-19), então diretor da Escola de Teatro, produziu um documentário memorialístico sobre a Escola Martins Pena. Ao realizar

um registro em forma de vídeo da reforma 2021²¹, faz relatos espontâneos informando as melhorias que estavam acontecendo no casarão, apresentando fatos e curiosidades interessantes sobre o prédio tombado e a história da instituição:

Esse prédio é de 1835, as pessoas não sabem que essa madeira tem mais de 200 anos (da escada) e ficou quatro anos fechado e veio morar aqui o pai do Barão do Rio Branco (o Visconde do Rio Branco) e o Barão do Rio Branco nasceu aqui. A importância desse patrimônio para a cidade, é uma das últimas casas que tem madeira nas paredes também. Inclui pedra e madeira e esse patrimônio estando bem cuidado, agente entende que a escola também tem um compromisso com a memória da cidade, não só com a memória da escola de teatro, mas com a memória da Cidade²² (REIS, 2021).

Para compreendermos melhor a importância desta escola para nossa cidade, para o teatro e para a história da educação em teatro do Rio de Janeiro, faz-se necessário o desenvolvimento de estudos críticos dos acontecimentos históricos que levaram à criação desta instituição que durante anos vem formando diversos artistas em nosso país.

Um primeiro esboço de como seria o Regulamento da Escola Dramática Municipal foi expedido pela diretoria geral do Teatro Municipal, em 14 de abril de 1910 e aprovado em 17 de abril de 1910 pelos concessionários Carlos Gomes Fernandes e Guilherme da Rosa, publicado em 29 de maio do mesmo ano pelo jornal *O Paíz*:

²¹Canal *A Martins tá no ar*. Registro da reforma de 2021, realizado pelo diretor Marcelo Reis. Filmagem e edição de Fabiano Carreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSAIVgfK85A>. Acesso em: 19 jul. 2022.

²²Trecho do vídeo:21:14 até 21:54.

Figura 23 – Regulamento da Escola Dramática Municipal

Directoria Geral do Theatro Municipal	
REGULAMENTO DA ESCOLA DRAMATICA MUNICIPAL	
<p>Art. 1º. A Escola Dramatica Municipal, creada em virtude do decreto n. 1.167, de 13 de janeiro de 1903, e mantida pelos concessionarios do Theatro Municipal, que a tanto se obrigaram no seu contrato, funcionará no 1º andar do edificio annexo ao mesmo theatro, ficando a sua direcção technica a cargo do director-professor.</p>	
<p>§ 1º. A matricula, em serie de dois em dois annos, será gratuita, exigindo-se do candidato, além do conhecimento da lingua portugueza, certidão de idade—mínima de 15 e maxima de 25 annos—e de vaccina, isenção de moléstia contagiosa ou anomalia que deforma e fiança de moralidade attestada por pessoa idonea.</p>	
<p>§ 2º. O curso ficará completo em dois annos e constará das seguintes materias:</p>	
<p>Portuguez, leitura prosodica e interpretação litteraria; Estudo das paixões e interpretação dramatica; Esthetica e historia do theatro; Curso pratico, dicção, declamação e mimica.</p>	
<p>§ 3º. As cadeiras serão regidas por professores de reconhecida competencia, devendo a cadeira de curso pratico ser occupada por artista proffecto, especialmente contratado pelos concessionarios para os tres mezos de exercicios, podendo ser annualmente reconduzidos.</p>	
<p>§ 4º. Sempre que for conveniente, e a juizo do respectivo professor, os alumnos assistirão aos ensaios das peças montadas pela empresa.</p>	
<p>§ 5º. Annualmente, em dia determinado pelo director, e de accordo com os concessionarios, realizar-se-ha um espectáculo de estímulo para o exercicio dos alumnos que mais aptidão revelarem.</p>	
<p>§ 6º. O anno lectivo será o anno lectivo municipal, funcionando regularmente as aulas ás segundas, quartas e sextas-feiras, das 4 ás 5 horas da tarde.</p>	
<p>§ 7º. O curso tecnico será feito no paleo pelo respectivo professor.</p>	
<p>§ 8º. Os exames constarão de provas escriptas e praticas no 1º anno, provas escriptas, orações e praticas, no 2º anno, fazendo em seguida a classificação por merecimento.</p>	
<p>§ 9º. Todos os actos, inclusive a leitura das provas escriptas que obtiverem nota de reatec, serão publicos.</p>	
<p>§ 10. O alumno que der vinte faltas durante o anno não poderá prestar exame.</p>	
<p>§ 11. As culpas veniaes dos alumnos podem ser corrigidas pelo director, que os admoestará, reprehenderá e suspenderá por tres dias ou por mais, até dez, resolvendo em conselho de docentes e em caso grave expulsando-os a bem da disciplina e da moralidade na instituição.</p>	
<p>Art. 2º. O alumno ou alumna laureado pela escola, receberá o premio estipulado pela clausula 23ª do contrato.</p>	
<p>Art. 3º. Aos alumnos que completarem o curso será conferido o diploma de "didagogo", assignado pelo Prefeito e pelo director da escola, sendo os que tal titulo obtiverem preferidos para o quadro effectivo da Companhia Nacional.</p>	
<p>Art. 4º. O pessoal effectivo da Escola Dramatica Municipal constará dos funcionarios intra indicações, e vencerão annualmente a quantia averbada:</p>	
Tres lentes a 3:600\$.....	10:800\$000
Um professor.....	3:600\$000
Um continuo.....	7:200\$000
<p>§ 1º. O director da Escola Dramatica Municipal será escolhido dentre os docentes.</p>	
<p>§ 2º. O cargo de secretario será exercido pelo funcionario de igual titulo da empresa do Theatro Municipal.</p>	
<p>Art. 5º. Ao director incumbe regir e fazer observar o regulamento interno da Escola Dramatica Municipal, fazendo-o affixar em lugar bem visivel na sala das aulas.</p>	
<p>Observações.—Tendo sido grande a affluencia de candidatos á inscripção neste primeiro anno, e não convido crear difficuldades logo em começo aos que venham inaugurar um novo apprendizado, foi facilitada a matricula, aceitando quantos se apresentaram, ainda que alguns de idade avantajada.</p>	
<p>Este mal a principio necessario, não se repetirá, em virtude da determinação taxativa da clausula 2ª.</p>	
<p>Rio de Janeiro, 14 de abril de 1910—Os concessionarios, CARLOS GOMES FERNANDES—GUILHERME DA ROSA—Approvo, 17 de abril de 1910—SERZEDELLO CORREIA.</p>	
EDITAL	
Apresentação de peças de autores nacionaes	
<p>Os Srs. autores de peças nacionaes que, nos termos da clausula quinta do contrato de exploração do Theatro Municipal, desejarem que as mesmas sejam representadas neste theatro, durante o anno de 1911, são convidados a fazer entrega dos originaes, até o dia 21 de julho proximo futuro, na secretaria desta directoria geral, no hecço Manoel de Carvalho, ou no Sr. Felinto de Almeida, secretario da commissão da Academia Brasileira de Letras, que procederá ao julgamento das peças apresentadas.</p>	
<p>Directoria Geral do Theatro Municipal, 27 de maio de 1910—O secretario, JOÃO CHRYSOSTOMO DA FONSECA.</p>	

Com o insucesso do contrato com o empresário Guilherme da Rosa, arrendatário do Teatro Municipal, Coelho Neto pede demissão. O então, Prefeito, Bento Ribeiro, contudo, não aceita o pedido de Coelho Neto, preferindo rescindir o contrato com o empresário. Poucos meses depois, em 8 de junho de 1911, o Regulamento definitivo da Escola Dramática Municipal é ampliado e mais detalhado, apresentando o curso com duração de 3 anos e não 2, como pensado inicialmente. Ele é publicado pelo jornal *O Paiz* em 29 de junho de 1911:

Figura 24 – Regulamento definitivo da Escola Dramática

<p style="text-align: center;">Directoria Geral do Theatro Municipal</p> <p style="text-align: center;">REGULAMENTO DA ESCOLA DRAMATICA</p> <p style="text-align: center;">(L.º 4º do decreto n. 823, de 8 de junho de 1911)</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO I</p> <p style="text-align: center;">Da escola e seu fim</p> <p>Art. 1º. A Escola Dramatica Municipal tem por fim preparar theoretica e praticamente os aspirantes á profissão de actor.</p> <p>Art. 2º. A matricula, que será gratuita, não excederá annualmente de 20 para alumnos de ambos os sexos.</p> <p>Art. 3º. A escola funcionará á tarde, em local designado pelo Prefeito, exercitando-se os alumnos, sempre que for necessario, no palco da Theatro Municipal.</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO II</p> <p style="text-align: center;">Do ensino</p> <p>Art. 4º. O curso da Escola Dramatica constará de tres annos, constituído pelas seguintes materias:</p> <p>1º. Prosodia portugueza e elementos de esthetica;</p> <p>2º. Arte de dizer;</p> <p>3º. Arte de representar e caracterização;</p> <p>4º. Historia e literatura dramatica;</p> <p>5º. Physiologia das paixões: expressão das emoções, mimica;</p> <p>6º. scenographia e perspectiva theatral, indumentaria e technologia;</p> <p>7º. Exercício de corpo livre, a attitudão; esgrima.</p> <p>Art. 5º. O curso obedecerá ao seguinte programma:</p> <p style="text-align: center;">1º anno</p> <p>1ª cadeira—Prosodia—Variações prosodicas do portuguez falado no Brazil—Barbarismos, solecismos, formas e expressões dialectaes.</p> <p>2ª cadeira—Arte de dizer—A voz, o rythmo, a expressão—Exercícios de dicção em prosa.</p> <p>3ª cadeira—Historia e literatura dramatica—O theatro antigo: Oriente, Grecia e Roma.</p> <p>1ª aula—Arte de representar.</p> <p>2ª aula—Exercícios de corpo livre.</p> <p style="text-align: center;">2º anno</p> <p>1ª cadeira—Prosodia—Leitura e interpretação litteraria de prosadores vernaculos—Paginas eloquentes da literatura portugueza—Exercícios de leitura em voz alta.</p> <p>2ª cadeira—Arte de dizer—Theoria do verso—Leitura em voz alta e dicção de poesias—A emoção dramatica.</p> <p>3ª cadeira—Historia e literatura dramatica—Idade média até o seculo XVIII.</p> <p>4ª cadeira—Scenographia e perspectiva theatral.</p> <p>1ª aula—Arte de representar.</p> <p>2ª aula—Esgrima e attitudões.</p> <p style="text-align: center;">3º anno</p> <p>1ª cadeira—Elementos de esthetica.</p> <p>2ª cadeira—Esthetica do verso—O dialogo, a interlocução—Exercícios de dicção poetica—A poesia dramatica.</p> <p>3ª cadeira—Historia e literatura dramatica—Do seculo XVIII até nós.</p> <p>4ª cadeira—Indumentaria e technologia.</p> <p>Aula—Arte de representar—Exercícios no palco—A caracterização.</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO III</p> <p style="text-align: center;">Da matricula</p> <p>Art. 6º. São condições exigidas para a matricula:</p> <p>Atestado de habilitação em portuguez elemental, francez (leitura e traducção), elementos de arithmetica, noções de geographia e historia do Brazil ou exames de tais materias prestados perante a congregação da escola;</p> <p>Atestado de boa conducta, firmado por pessoa idonea;</p> <p>Atestado de vaccina com resultado aproveitavel;</p> <p>Certidão de idade ou justificação testemunhada.</p> <p>Não poderão matricular-se os menores de 15 e os maiores de 35 annos e quem tiver defeito physico ou soffrer de enfermidades que o incompatibilizem com a scena.</p>	<p style="text-align: center;">CAPITULO IV</p> <p style="text-align: center;">Do regimen do curso</p> <p>Art. 7º. A escola funcionará de 15 de abril a 15 de novembro.</p> <p>Art. 8º. Além dos domingos serão feriados os dias de gala, os de lucto nacional ou outros decretados pelos governos federal ou municipal.</p> <p>Art. 9º. O director convocará a congregação na 2ª quinzena de março para a approvação do programma do ensino e do horario das aulas.</p> <p>Art. 10. As férias do corpo docente começarão no dia em que terminarem todos os trabalhos lectivos e acabarão a 31 de março, para que se inleiem os exames de admisso e os da 2ª época, quando os houver.</p> <p>Art. 11. Durante as férias a secretaria funcionará á hora regular do expediente.</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO V</p> <p style="text-align: center;">Da frequencia e das faltas dos alumnos</p> <p>Art. 12. O continuo fiscalizará a frequencia dos alumnos, apontando-lhes as faltas em caderneta que, ao fim da aula, será rubricada pelo docente na pagina do dia.</p> <p>Art. 13. Incorrerão em falta:</p> <p>1º, o alumno que não comparecer á hora da aula;</p> <p>2º, o alumno que sair da aula sem a permisso do docente;</p> <p>3º, o alumno que, por máo procedimento, for intimado a retirar-se da aula.</p> <p>Art. 14. Serão relevadas as faltas occorridas por molestia, não excedendo a vinte, quando justificadas.</p> <p>Art. 15. O alumno que contar mais de vinte faltas não justificadas perderá o anno.</p> <p style="text-align: center;">CAPITULO VI</p> <p style="text-align: center;">Das exames</p> <p>Art. 16. No dia immediato ao do encerramento das aulas o secretario exporá na secretaria, em edital assignado pelo director, os nomes dos alumnos que, por qualquer motivo, houverem perdido o anno.</p> <p>Art. 17. Os exames começarão cinco dias depois de encerrado o curso e serão publicos.</p> <p>Art. 18. Não poderá ser dada nos pontos materia do programma que não haja sido leccionada.</p> <p>Art. 19. Os exames constarão de provas oraes e praticas, sendo de vinte minutos o tempo maximo para cada prova.</p> <p>Art. 20. Findo o exame de cada turma a congregação procederá ao julgamento, registrando o resultado em livro proprio, rubricado pelo director e pelos examinadores, não podendo o lançamento ser alterado por motivo algum.</p> <p>Art. 21. Em março serão apenas permitidos os exames:</p> <p>1º, de admisso;</p> <p>2º, do alumno que houver sido inhabilitado em uma cadeira de qualquer dos annos;</p> <p>3º, do alumno que provar não haver comparecido na época normal por molestia.</p> <p>Art. 22. O alumno que, repellido o exame em março, não obtiver approvação será excluido da escola.</p>
--	--

O Regulamento tinha 6 capítulos e 22 artigos, no total, afirmando, logo no capítulo 1, que a finalidade da escola, aberta para 20 alunos de ambos os sexos em cada turma, era “preparar teoricamente e praticamente os aspirantes à profissão de actor”, além de registrar que seu funcionamento seria no turno da tarde (O PAÍZ, 1911, p. 7 e 8). Também se observa que parecia não haver ainda um local físico para as aulas, pois afirma-se que as mesmas ocorreriam em “local designado pelo prefeito”, com aulas práticas nos palcos do Teatro Municipal.

O capítulo II apresenta uma extensa lista de matérias que compunham o cronograma de estudos dos alunos e alunas da escola, ao longo dos 3 anos de duração do curso, sendo 7 matérias no primeiro ano, 6 cadeiras no segundo ano e 4 cadeiras no terceiro ano. Neste regulamento, o capítulo III versava sobre a matrícula, afirmando pessoas que tivessem “defeito físico” não poderiam ingressar na instituição:

Art. 6.o São condições exigidas para a matrícula: 1. Atestado de habilitação em português elementar, francês (leitura e tradução), elementos de aritmética, noções de geografia e história do Brasil ou exames de tais matérias prestados perante a congregação da escola; 2. Atestado de boa conduta, firmado por pessoa idônea; 3. Atestado de vacina com resultado aproveitável; 4. Certidão de idade ou justificação testemunhada. 5. Não poderão matricular-se os menores de 15 e os maiores de 35 e quem tiver defeito físico ou sofrer de enfermidades que o incompatibilizem com a escola (O PAÍZ, 1911, p. 7).

Entre as condições para ser aluno ou aluna da escola havia a necessidade de saber ler e escrever em português além de francês, e mais elementos de aritmética, noções de geografia e história do Brasil o que fazia supor que os pretendentes já deveriam ter cursado pelo menos o ensino primário. Ao mesmo tempo, os jovens candidatos que deveriam ter entre 15 e 35 anos, precisavam ter atestado de moralidade e saúde física (vacina), como registra o jornal (O PAÍZ, 1911, p. 7).

Observando essas questões, Reis (2021) afirma que a escola “foi fundada para ser exclusiva de uma elite”. Isso, porque é preciso considerar que havia um número restrito de pessoas na Corte Imperial ou nas demais localidades da Província do Rio de Janeiro (e das demais) que tinham domínio da língua francesa (para leitura e tradução).

É importante observar que, até o surgimento da escola pública de teatro, aqueles que se dedicavam às artes cênicas profissionalmente, eram, em sua grande maioria, de classe baixa, pessoas mais desprovidas economicamente. Negros livres ou alforriados, mulheres viúvas, crianças filhas de artistas que já cresciam dentro do meio artístico, entre outros. Muitos eram analfabetos. No entanto, não só os motivos do preconceito em torno desta

profissão ficaram ainda mais claros no decorrer desta pesquisa, mas também a necessidade (ainda atual) de um ensino de teatro público e de qualidade para todos. Como bem sabemos, nos últimos anos a Martins Pena, mais de uma vez, quase fechou suas portas por se encontrar em estado de precariedade e abandono por parte das autoridades públicas, não só no que diz respeito às suas instalações, como também pela falta de professores, funcionários, manutenção e salários atrasados, entre outros.

O que precisamos refletir é que ao se criar a escola, embora fosse pública, suas exigências para a matrícula possivelmente foram pensadas para um público mais eletista, deixando parte da população que mais necessitava ou que não tivesse instrução completa e ampla com domínio de língua estrangeira, sem direito a uma formação profissional. Ao mesmo tempo, a procura de pessoas da elite dispostas a estudar na escola, certamente não foi das maiores, visto que era uma profissão estigmatizada como sendo de pobre, exercida por prostitutas e vagabundos. Como veremos a seguir:

O teatro, por seu lado, surgia com a marca do pecado, da ralé, da plebe. Tanto que os artistas do teatro foram durante muito tempo considerados fora-da-lei pela classe dominante, e todo artista precisava ter um visto da polícia para não ser preso como vagabundo ou prostituta (GARCIA, 2004, p. 108).

Em um impresso chamado *O Filhote* é possível perceber o quanto era cruel a visão sobre quem exercia a profissão. Sobre este fato, encontramos uma charge publicada no ano de 1910 onde o artista insinua ser a profissão de ator uma “vocação de pobre”:

Figura 25: Charge sobre a vocação do ator



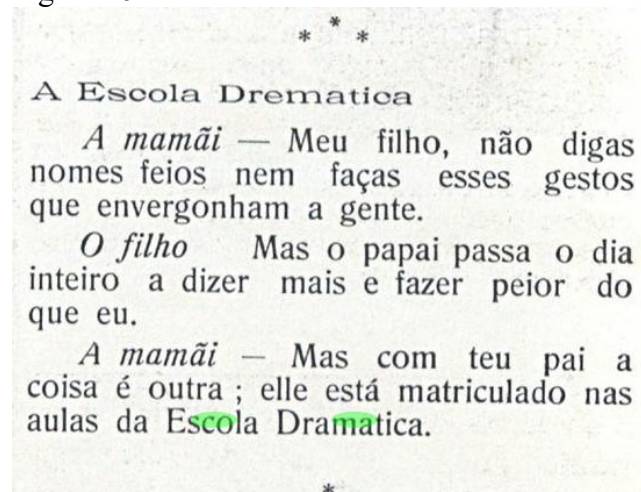
Fonte: *O Filhote* (1910, p. 7).

Nesta charge, o personagem intitulado *O elegante* vestido em roupas finas, afirma ao

personagem vestido em trapos com aspecto de mendigo que ele deveria entrar para a escola dramática pois tinha muita vocação para o drama. Nos chama a atenção o título da charge: “Vocação de pobre”. Ou seja, a escola dramática seria o lugar ideal para aprimorar a formação de alguém que tinha “vocação” para o ofício de artista. Ao mesmo tempo, o potencial artista com vocação seria alguém pobre. Como vimos, no início da história do teatro no Brasil, aqueles que representavam e formavam os elencos de teatro da cidade, eram em sua maioria homens ou mulheres negras, fato que certamente ajudou a estigmatizar a profissão como sendo de pobre. Outro fator que pode ter contribuído era o estigma que a profissão tinha já mesmo em Portugal.

Neste mesmo impresso, em outra edição, encontramos a seguinte piada em forma de diálogo entre mãe e filho sobre os modos do pai que se encontrava matriculado na escola dramática:

Figura 26 – Críticas aos atores e a Escola Dramática



Fonte: *O Filhote*, 1910, p. 28.

Aqui, parece que o objetivo da piada era criticar não só o profissional, mas também a escola dramática, pois, o texto tanto deixa a entender nas entrelinhas que os atores falavam palavras de baixo calão e tinham comportamentos inadequados no meio social, como também dá margem para se pensar que aprendiam esses maus hábitos na Escola Dramática. A crítica à escola é reforçada pelo título do texto.

Ainda naquele ano, na edição de número 36 do impresso *O Filhote*, encontramos uma publicação de 2 páginas que teria sido escrita por um suposto ex-aluno que assinou o artigo apenas com as iniciais: A.V. e que narrava sua experiência como aluno nas primeiras aulas da escola. Segue o texto na íntegra:

As Primeiras Aulas

Com uma nobre intuição e uma perspectiva de vida maravilhosa em futuro não muito longe, matriculei-me na Escola Dramática do Theatro Municipal, na esperança de que viria a ser, dentro em pouco tempo, um Guitry²³, ou pelo menos razoável actor como muitos outros.

A matrícula teve uma aceitação enorme e era elevado o número dos que nutriam a mesma esperança que eu. O curso foi inaugurado com solenidade e apresentei-me dias depois para a primeira aula.

Às quatro horas da tarde, lá estava, arfando de anciedade por conhecer os profundos ensinamentos de psychologiatheatral que seria professada pelo Dr. Fernando Magalhães.

Um silêncio profundo dominava no recinto e o cathedrático começou a falar sobre a ...fecundação! Falou abundantemente, medicamente, scientificamente, como si fôra uma prelecção para quarto anno médico.

Parte do auditório cabeceava, outra forcejava por comprehender tantos termos que até então elle nunca ouvira e umas meninas de peito recolhido ruborizavam-se, escandalizadas...

Saí, indignado, já com a esperança um pouco abalada, mas crente ainda e quasi certo de que as outras aulas seriam mais proveitosas para a patriótica regeneração do theatro nacional. Quanto áquelle, já havia feito um protesto de que não voltaria a ouvir-lhe as preleções com medo de aturar uma outra sobre o “Principio das acções derivadas à constituição do systema nervoso” ou sobre o “Principio de relação do movimento ás representações sensoriais...”

Voltei a segunda aula. A sala já estava cheia e o lente, o Sr. João Ribeiro, ia ministrar-nos as muito sábias lições de prosódia que o seu saber tem encadernado para as Escolas primárias... Discursou com um fio de voz que ninguém ouvia sobre as leis a que obedecem as palavras, faladas ou escriptas, da corrupção que lhes altera o sentido com a passagem dos annos, sobre a grandeza material dos vocábulos, sobre os diversos valores das letras como o que os portuguezes transformam para o o, dizendo por exemplo: eu vou pra a Oropa, em lugar de Europa. Ensinando a rimar mãe com também e outras coisas mais... Horror! e era para isso que ali estava tanta gente util a perder o tempo.

Foi só então que reparei na sala, nos meus collegas... Nunca vi individuos de tal ordem. Magros, curvados, de profundas olheiras negras, uma infinidade de homens em que se lia o maior cansaço e o maximo abatimento moral que para ali haviam ido em procura de um repouso transitorio...

Labregos²⁴ antigos coristas, velhos e já calvos, olhavam admirados para o schema que o lente traçava na pedra e podia-se ver, ler nos olhos desmedidamente abertos e fixos daquella gente, a idiotia mais completa, a imbecilidade mais absoluta... Um lá estava, mais curvado que os outros, com uma testa lombrosiana²⁵ de dois dedos de largura, cara de viciado alquebrado pelo alcool e pelo fumo, onde se estampava uma espécie de espanto e admiração por ouvir coisas tão extraordinárias... Outro, magro e alto, negro como carvão, de óculos azues, ria alvarmente, como um macaco em dia de bom humor. Entrevia, com certeza, os esplendores do palco, os aplausos, a multidão em delírio e o Sr. Monteiro Lopes coroar-lhe a cabeça e sagral-o num papel qualquer de chefe africano... Num canto, recatadas á sombra, com medo da luz, umas meninas anemicas e escleroticas, de energias perdidas, olhavam aquelles homens, entrevendo já os beijos e abraços que em scena fariam a multidão arrebrantar de pasmo. Uma velha, de nadegas salientes,

²³ Sancha Guitry – Nome artístico do ator, dramaturgo e diretor francês que nasceu em 1885 em São Petersburgo, onde seu pai, o ator Lucien Guitry, era contratado pelo teatro francês da cidade. Fonte: Disponível em: m.imdb.com/name/nm034758. Acesso em: 19 jul. 2022.

²⁴ Significado de Labrego: adjetivo (Pejorativo): Aldeão, camponês, rústico. (Figurado): Malcriado, grosseiro, deseducado. substantivo masculino: Indivíduo labrego. (Brasil) Apelido que se dava aos portugueses; galego. Fonte: Dicionário online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/labrego/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

²⁵ Significado de Lombrosiano: substantivo (Medicina) Biótipo com os caracteres, supostamente inatos, dos criminosos. O termo advém de Cesare Lombroso, criminologista italiano (1835-1909) que iniciou os estudos da antropologia criminal ao publicar, em 1874, o livro “L'uomo delinquente” (O homem criminoso). Fonte: Dicionário online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/labrego/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

cabellosoxygenados, toda de branco, olhava ternamente para cada um daqueles homens exgotados e mortos, corria a sala toda com o olhar amortecido, voltava-se para todos os lados, remexia-se, até que deu comigo a encaral-a fixamente; olhou-me como se eu fosse o seu futuro galã. Tive impetos de rir-lhe na cara, ás rugas descaradas que um pó branco não conseguia esconder, e para fugir a essa tentação, fugi, saí da aula a correr; meti-me no Jeremias, pedi uma média e pensei, então, pela primeira vez, que o Brazil era um paiz essencialmente agrícola, precisando de braços para o cultivo da terra e lastimel que aquella gente toda não houvesse lido o annuncio da City contratando homens para a limpeza dos esgotos da cidade.

Dois dias depois era a terceira aula. Relutei muito se deveria ir ou não. Enfim, como era para completar o cyclo, lá fui eu.

Era o Sr. Coelho Netto, o principe eminente das letras patrias. A sua aula era dedicada a história da literatura do theatro: e começou: A origem do dialogo.

Surprehendente! Maravilhoso engenho! Estupenda concepção! Os alumnos boquiabertos olhavam pasmados, aquelle genio perdido na America. E eu ouvi, tive calafrios, suava tremendamente com aquellallicção de theatro. A origem do diálogo. O perfume que subia da terra e a luz que vinha do ceu, encontraram-se, reconheceram-se, falaram-se! Bravo! Murmuravam os labregos admirados enquanto eu fugia, pela escada abaixo, gritando ao porteiro vestido de almirante russo: Desmatricula-me!

E até hoje, senhores, eu não voltei mais à Escola Dramática, com receio de ficar gravemente doente (A.V. O FILHOTE, 1910, ed. 36, p. 20-21).

Não podemos afirmar ser este texto escrito por alguém que estava narrando, de fato, sua experiência pessoal, podendo ser ele um texto ficcional, escrito por alguém que queria fazer uma crítica à escola. Fato é que não encontrei na lista de nomes dos alunos, ninguém com essas iniciais “A.V.”, muito embora tenha encontrado divergências nas listagens encontradas.²⁶ Porém, importa destacar que no seu relato há críticas diversas, sobre os saberes, os professores e o corpo discente da instituição. A primeira delas é o fato de que o professor da cadeira de Psicologia do Teatro, o médico Fernando Magalhães parecia estar pouco preparado para lidar com os saberes esperados pelo aluno, tendo fugido do objetivo ao falar sobre fecundação e não teatro.

Já o professor João Ribeiro, indicado no texto como professor das Escolas primárias do Rio de Janeiro e responsável por ministrar lições de prosódia, parece ter exagerado nas lições sobre vocábulos. Ao mencionar que “seu saber tem encadernado” para as Escolas primárias, o autor do texto certamente se refere ao fato de o professor João Ribeiro ter muitos livros publicados e adotados nas instituições educativas daquele período, como: “História Antiga-Oriente e Grécia”, “Ensaio Cívico”, “História Universal”, “As nossas fronteiras”, “História da Civilização”, “História do Brasil” e “História do Brasil adaptada ao Ensino Primário e Secundário”. O professor Ribeiro nasceu em Sergipe (na cidade de Laranjeiras),

²⁶ Quanto a isso, é importante destacar que esta pesquisa foi realizada em plena pandemia do Covid-19 e que por este motivo não foi possível para mim ter acesso aos arquivos da Escola Martins Pena. De modo que sobre a Martins Pena, os documentos por mim utilizados foram em sua grande maioria, os impressos, todos acessados remotamente no site da Hemeroteca Digital e informações encontradas no site da própria Escola Martins Pena.

em 1860, onde realizou seus primeiros estudos em letras, francês e latim. Ao final dessa fase transferiu-se para Aracaju, local onde ingressou no Ateneu de Sergipe, como um dos primeiros alunos durante o secundário. No final do século XIX, residindo no Rio de Janeiro, trabalhou em diversos jornais e em 1890, trabalhou no Colégio Pedro II na cadeira de História Universal e do Brasil. Se formou em 1894, no curso de Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade do Rio de Janeiro e dedicou-se a diversos tipos de produções: poesia, ficção, filologia, ensaio, crítica literária, dicionário, autobiografia e história (MENDONÇA, 2017).

Ao lado dos dois professores mencionados, ainda aparece a crítica à prática docente do literato Coelho Netto²⁷, o “príncipe eminente das letras pátrias” na fala do autor. O texto também indica que ele tenha fugido do objetivo da aula, que seria história da literatura do teatro para falar sobre a origem do diálogo.

Sobre seus supostos colegas alunos e alunas da escola dramática, o anônimo os descreve como “velhos e já calvos”, e rústicos, com cara de viciado em álcool e fumo. E, sobre outro deles, ao mencionar que se trata de um homem negro, usa expressões depreciativas

²⁷ Coelho Neto (Henrique Maximiano Coelho Neto), romancista, crítico e teatrólogo, nasceu em Caxias, MA, em 21 de fevereiro de 1864, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 1934. Foram seus pais Antônio da Fonseca Coelho, português, e Ana Silvestre Coelho, índia. Tinha seis anos quando seus pais se transferiram para o Rio. Estudou os preparatórios no Externato do Colégio Pedro II. Depois tentou os estudos de Medicina, mas logo desistiu do curso. Em 1883 matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo. Seu espírito revoltado encontrou ali ambiente para expansões, e ele se viu envolvido num movimento dos estudantes contra um professor. Prevendo represálias, transferiu-se para Recife, onde fez o 1º. ano de Direito, tendo Tobias Barreto como o principal mestre. Regressando a São Paulo, entregou-se às ideias abolicionistas e republicanas, numa atitude que o incompatibilizou com certos mestres conservadores. Não concluiu o curso jurídico em 1885, e transferiu-se para o Rio. Fez parte do grupo de Olavo Bilac, Luís Murat, Guimarães Passos e Paula Ney e a história dessa geração apareceria no seu romance *A conquista* (1899). Tornou-se companheiro assíduo de José do Patrocínio, na campanha abolicionista. Ingressou na *Gazeta da Tarde*, passando depois para a *Cidade do Rio*, onde chegou a exercer o cargo de secretário. Por essa época começou a publicar seus trabalhos literários. Em 1890, casou-se com Maria Gabriela Brandão, filha do educador Alberto Olímpio Brandão e do casamento teve 14 filhos. Foi nomeado para o cargo de secretário do Governo do Estado do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, Diretor dos Negócios do Estado. Em 1892, foi nomeado professor de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes e, mais tarde, professor de Literatura do Ginásio Pedro II. Em 1910, foi nomeado professor de História do Teatro e Literatura Dramática da Escola de Arte Dramática, sendo logo depois diretor do estabelecimento. Eleito deputado federal pelo Maranhão, em 1909, foi reeleito em 1917. Foi também secretário-geral da Liga de Defesa Nacional e membro do Conselho Consultivo do Teatro Municipal. Além de exercer vários cargos, Coelho Neto multiplicava a sua atividade em revistas e jornais, no Rio e em outras cidades. Além de assinar trabalhos com seu próprio nome, escrevia sob inúmeros pseudônimos, entre outros: Anselmo Ribas, Caliban, Ariel, Amador Santelmo, Blanco Canabarro, Charles Rouget, Democ, N. Puck, Tartarin, Fur-Fur, Manés. Cultivou praticamente todos os gêneros literários, deixou uma obra imensa e foi, por muitos anos, o escritor mais lido do Brasil. Apesar dos ataques que sofreu por parte de gerações mais recentes, sua presença na literatura brasileira ficou devidamente marcada. Em 1928, foi eleito Príncipe dos Prosadores Brasileiros, num concurso realizado pelo O Malho. João Neves da Fontoura, no discurso de posse, traçou-lhe o justo perfil: “As duas grandes forças da obra de Coelho Neto residem na imaginação e no poder verbal. [...] Havia no seu cérebro, como nos teatros modernos, palcos móveis para as mutações da mágica. E o exemplo único de repentista da prosa. [...] Dotado de um dinamismo muito raro, Neto foi um ídolo da forma.” Recebeu os acadêmicos Osório Duque-Estrada, Mário de Alencar e Paulo Barreto. Fonte: Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/coelho-neto/biografia>. Acesso em: 19 jul. 2022.

afirmando ser “como carvão” e “como um macaco em dia de bom humor”. O mesmo tom usado para caracterizar uma das alunas: “velha, de nadegas salientes”. Ao final, ainda sugere que o lugar desses alunos e alunas seria nas funções de limpeza de esgotos da cidade e não na escola de formação para o teatro.

Muito claro que sua narrativa partia do princípio de uma superioridade própria e inferioridade da instituição, de seus mestres, alunos e práticas de ensino e aprendizagem, de uma representação elitista e preconceituosa. Apesar de não ser possível certificar a veracidade do lugar que ocupava na escola o autor desse texto, se de fato era aluno, a compreensão e crítica publicada no jornal indica que tais ideias existiam, foram produzidas, organizadas e postas em circulação e que, talvez, houvesse leitores concordantes ou não.

Acerca dos registros oficiais de alunos e alunas da escola, foi possível acessar alguns nomes referentes à primeira turma. De acordo com os dados, de 138 candidatos, 30 foram aprovados (número acima do limite de 20 vagas, apontado no Regulamento).

Figura 27 – Primeira turma da Escola Dramática Municipal



Fonte: Disponível em: <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/memoria/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

Tentaremos nas próximas linhas fazer uma análise das informações que podemos extrair desta fotografia de característica documental.

No campo da teoria da história, os alertas de Le Goff (1984) sobre a monumentalidade dos documentos, fizeram recair sobre a imagem o questionamento acerca da intencionalidade de sua produção. Indagações sobre o quê, quem, por que e quais os interesses do registro de um determinado instantâneo foram indicadas

como constituintes da prática historiográfica, na assunção de que as imagens do ontem não são neutras, mas produzidas com o objetivo de legar ao futuro certas representações do presente (VIDAL; ABDALA, 2005, p. 178 e 179).

É possível observar que se trata de uma foto posada, tirada na horizontal e onde as pessoas estão devidamente arrumadas em posição frontal, estando as mulheres que eram a minoria sentadas e os homens posicionados atrás e em pé. Havia claramente o desejo de deixar registrado para a posteridade o registro da primeira turma da escola dramática Municipal, tirada no primeiro ano de funcionamento da escola. Observamos na foto, a presença de 8 mulheres e 1 criança, aparentemente todas são brancas, possivelmente uma poderia ser negra, mas não podemos afirmar devido a má qualidade da fotografia. Ao todo contamos 30 homens, alguns aparentando já possuir certa maturidade. Totalizando um total de 39 pessoas dentre homens, mulheres e a criança (que provavelmente era filha de uma das alunas, alunos ou professores, e não fazia parte da turma já que a idade mínima exigida era de 15 anos).

De acordo com Andrade (1996, p.71), os candidatos aprovados para a primeira turma foram:

1. Lindolpho Marques de Souza
2. Samuel Rosalvos
3. Ascanio Possas
4. Antonio Felix Pereira
5. João Pinheiro
6. Carlos Mello
7. Francisco Barreiros
8. Antonio Sampaio
9. Antonio da Silva Monteiro
10. Anastor Cavalheiro d'Almeida Pernambuco
11. Luiz Antonio da Cunha Junior
12. Ulysses Martins
13. Laura Cunha
14. Evangelina Sayão Cardozo
15. Carlos Garcia
16. Affonso Mello Garrett
17. Alberto Barboza

18. Oswaldo Teixeira de Novaes
19. Pedro Ferreira Pacheco Filho
20. Yole Burlini
21. Ignacio Antonio Leal Pinella
22. Randolpho Barboza de Almeida
23. José Luiz Martins Collaço
24. Virginia Lazzaro
25. Brazilia Lazzaro
26. Wigand Eugenio Isensee
27. Mario Domingues
28. Manoel Bernardino
29. Frederico Albino Pereira
30. Rodolpho Souza

Em uma publicação do Jornal *O Paiz* de 13 de abril de 1910, o impresso divulgava uma lista ainda maior de matriculados para a primeira turma:

Figura 28 – Listagem dos alunos da primeira turma

Theatro Municipal.

Conforme já noticiámos inaugura-se no dia 15 do corrente a **Escola Dramática Municipal**, na qual já se acham matriculados os seguintes alumnos: Grisella Lazzaro, Brazilia Lazzaro, Virginia Lazzaro, Decio Lyra da Silva, Affonso Berlo, Luiz Antonio Cunha Junior, Laura Josephina Cunha, Antonio Furtado de Medeiros Gama e Silva, Abilio Augusto Pires, Wigand Eugenio Isensee, Lindolpho Marques de Souza, Joaquim Alberto da Silva, Quirino Machado Corvello, Lybio Vieira de Rezende, Eriberto Vieira de Rezende, João de Souza Abaio, Antonio da Silva Monteiro, Angenor Cirne, Affonso Tomaghi, Samuel Rosalvos, José Maria de Mendonça, Ulysses Martins, João de Souza Almeida, Frederico Albino Pereira, José Carlos dos Santos, Alvaro Pires, João Vicente de Azevedo, Affonso de Mello, José Seixal, Fausto Moniz, Alberto Barbosa, Oscar Tavares Gomes, João Baptista Martins, José Cupido Loureiro, Alfredo Pires, Anastor Cavalheiro de Almeida Pernambuco, Caetano Gonzaga de Souza Amorim, Francisco Furtado Pereira Junior, Lydia Barbosa Lima, Julieta Pinto da Silva, Pompilio da Silveira Paiva, Antonio Sampaio, Adalberto Barbosa, José Carlos de Miranda Reis, Vital de Souza Freire, Carlos José da Fonte Cavalcanti Joaquim Delamare Paiva, Asdrubal de Souza Miranda, Victória Miranda Ernani Santos e José Cardoso Correia de Almeida.

—No livro das assignaturas para as 12 récitas da proxima temporada inscreveram-se mais as seguintes pessoas: conde de Avellar, Dr. João Raymundo Pereira da Silva, Julião Machado, A. Motta, João Vianna, Octavio Augusto, Silvino Cunha, José de Almeida Lemos, Francisco Rodrigues da Cruz, Dr. Rodrigues Alves, Henrique Mourado, Bernardino Fonseca, Luiz Leal, Anatolio Valladares, Joaquim Teixeira de Carvalho, Pompilio Dias, Dr. Arroxellas Galvão, Manoel José do Valle, José Duarte Pinheiro e Rodrigues Pires.

Fonte: *O Paiz* (1910, p. 5).

Segundo esta publicação, o número de alunos matriculados era bem maior que o

divulgado atualmente no site da escola. Segundo a listagem publicada no impresso *O Paiz* ao todo havia 50 alunos matriculados para a primeira turma da Escola Dramática Municipal. São eles:

1. GriseklaLazzaro
2. BraziliaLazzaro
3. Virginia Lazzaro
4. Décio Lyra da Silva
5. Affonso Berlo
6. Luiz Antonio Cunha Janior
7. Laura Josephina Cunha
8. Antonio Furtado de Medeiros Gama e Silva
9. Abílio Augusto Pires
10. Wigand Eugênio Isensee
11. Lindolpho Marques de Souza
12. Joaquim Alberto da Silva
13. Quirino Machado Corvelho
14. Lybio Vieira de Rezende
15. Eriberto Vieira de Rezende
16. João de Souza Abalo
17. Antonio da Silva Monteiro
18. Angenor Cirne
19. Affonso Tomaghi
20. Samuel Rosalvos
21. José Maria de Mendonça
22. Ulysses Martins
23. João de Souza Almeida
24. Frederico Albino Pereira
25. José Carlos dos Santos
26. Alvaro Pires
27. João Vicente de Azevedo
28. Affonso de Mello
29. José Seixal
30. Fausto Moniz
31. Alberto Barbosa

32. Oscar Tavares Gomes
33. João Baptista Martins
34. José Cupido
35. Alfredo Pires
36. Anastor Cavalheiro de Almeida Pernambuco
37. Caetano Gonzaga de Souza Amorim
38. Francisco Furtado Pereira Junior
39. Lydiá Barbosa Lima
40. Julieta Pinto da Silva
41. Pompilio da Silveira Paiva
42. Antonio Sampaio
43. Adalberto Barbosa
44. José Carlos de Miranda Reis
45. Vital de Souza Freire
46. Carlos José da Fonte Cavalcanti
47. Joaquim Delamare Paiva
48. Asdhrubal de Souza Miranda
49. Victória Miranda Ernani Santos
50. José Cardoso Correia de Almeida

Nesta lista divulgada em *O Paiz* iremos encontrar apenas sete alunas mulheres. São elas:

1. GriseklaLazzaro
2. BraziliaLazzaro
3. Virginia Lazzaro
4. Laura Josephina Cunha
5. Lydiá Barbosa Lima
6. Julieta Pinto da Silva
7. Victória Miranda Ernani Santos

No entanto, na lista dos exames finais, publicada no ano seguinte, este número é reduzido para quatro:

1. BraziliaLazzaro

2. Virginia Lazzaro
3. Laura Josephina Cunha
4. Evangelina Sayão Cardoso

Por tanto, verificamos que o número de pessoas presentes na fotografia da primeira turma é menor que os cinquenta publicados no jornal e maior que o divulgado no ano seguinte na listagem dos resultados dos exames dos alunos do 1º ano da Escola dramática. Nesta segunda listagem, veremos um número bem mais reduzido de alunos, o que nos leva a crer, que possivelmente a turma iniciou com um número maior e esses foram abandonando o curso ao longo do ano. De fato, na lista dos resultados dos exames existem apenas 4 nomes de mulheres e na foto temos 8 mulheres e 1 menina que aparenta ter 7 anos de idade. Mesmo assim, veremos reduzir o número de 8 para 4 alunas mulheres. Ainda sobre os alunos, analisando as duas listas, não encontrei nenhum com nome que corresponda as iniciais A.V. do artigo sobre as primeiras aulas.

Figura 29 – Resultados dos exames do 1º ano, em dezembro de 1911

Directoria Geral do Theatro Municipal
ESCOLA DRAMÁTICA MUNICIPAL

Resultado dos exames dos alumnos do 1º anno da Escola Dramatica Municipal :

	1ª cadeira Prosodia	2ª cadeira Arte de dizer	3ª cadeira Historia e literatura dramatica	4ª cadeira Arte do representar	Gráo de promoção
Lindolpho Marques de Souza.....	9	7	6	7	6
Samsuel Rosalvos.....	10	7	7	10	8
Ascanio Pezosa.....	9	7	7	10	8
Antonio Felix Pereira.....	9	7	7	6	8
João Pinheiro.....	9	7	7	10	8
Carlos Mello.....	9	6	6	6	4
Francisco Barreiros.....	10	10	6	10	8
Antonio Sampaio.....	7	7	7	10	7
Antonio da Silva Montelro.....	9	6	9	9	7
Annstör Cavalheiro de Almeida Per- nambuco.....	9	7	10	10	9
Cunha Junior.....	10	10	10	10	10
Ulysses Macielas.....	9	7	7	10	8
Laura Cunha.....	8	7	8	10	8
Evangelina Sayão Cardoso.....	10	9	7	10	9
Carlos Garcia.....	6	7	6	7	4
Affonso Mello.....	6	6	6	9	4
Alberto Barbosa.....	6	7	6	8	4
Oswaldo Teixeira de Novaes.....	7	7	7	9	4
Pedro Ferreira Pacheco Filho.....	6	6	6	10	6
Yole Burlini.....	6	7	6	6	4
Ignacio Antonio Leal Pinilla.....	10	7	9	7	7
Randolpho Barbosa de Almeida.....	7	6	6	6	4
José Luiz Martins Collaço.....	10	7	10	10	8
Virginia Lazzaro.....	9	6	6	7	5
Brázilia Lazzaro.....	7	7	6	10	5
Wigand Eugenio Isensee.....	6	7	7	5	3
Manoel Bernardino.....	6	10	10	10	9
Mario Dominguez.....	9	10	8	10	8

Todos os alumnos concorreram á prova pratica de exercicios de corpo livre.
Escola Dramatica Municipal, 9 de dezembro de 1911 — O secretario,
PEDRO PAULO WERNECK MACHADO.

Fonte: *O Paiz* (1911, p. 9).

Dentre eles vemos se destacar entre os homens o aluno Luiz Antonio da Cunha Junior com nota 10 em todas as matérias e entre as mulheres a aluna Evangelina Sayão Cardoso.

Em 1913, a primeira turma que tinha iniciado com cerca de 30 alunos, formou menos

da metade deste número, totalizando 14 atores. São eles: Samuel Rosalvos, João Pinheiro, Francisco Barreiros, Antonio da Silva Monteiro, Luiz Antonio da Cunha Junior, Ulysses Martins, Evangelina Sayão Cardozo, Carlos Garcia, Affonso Mello Garrett, Alberto Barboza, Oswaldo Teixeira de Novaes, Wigand Eugenio Isensee, Mario Domingues e Manoel Bernardino (ANDRADE, 1996, p. 74).

Quatro alunos da primeira turma completaram o curso em março de 1914, após os exames de 2ª época: Antonio Sampaio, Yole Burlini, Virginia Lazzaro e Brazilia Lazzaro. Andrade destaca que dessa primeira turma apenas 4 atores tornaram-se profissionais: Lindolpho Marques de Souza, Yole Burlini, Virginia Lazzaro e Brazilia Lazzaro (ANDRADE, 1996, p. 75).

Na capa do impresso *O Imparcial* de 3 de dezembro de 1913 veremos estampada as fotos dos primeiros alunos formados na Escola Dramática. Apenas uma única mulher, a aluna Evangelina Sayão Cardoso se forma neste primeiro grupo, registrando seu nome para sempre na história da educação em teatro como a primeira aluna diplomada em teatro no Brasil.

No rodapé da foto do jornal veremos os seguintes nomes: 1) Antonio Pinheiro 2) Antonio Monteiro 3) Carlos Garcia 4) Antonio Barbosa 5) Cunha Junior 6) D. Evangelina Cardoso 7) WigamSsesse 8) Oswaldo Novaes 9) Ulysses Martins 10) Affonso Garrett 11 Samuel Rosalvo. Aqui mais uma vez o quantitativo de alunos é divergente, pois segundo a publicação o número de alunos formados na primeira turma teria sido 11 e não 14. Divergência essa que não pude me aprofundar por não ter tido infelizmente acesso aos arquivos da escola.

Figura 30 – Formandos da 1ª turma da Escola Dramática Municipal



Fonte: *O Imparcial* (1913, p. 1).

De um grupo formado por 138 candidatos para a primeira turma, menos de 20 se formaram. Algumas considerações atinentes a estes números podem ser exploradas. Como vimos, esta profissão não era bem-vista pela sociedade da época, mas ao mesmo tempo havia uma elite que pretendia “salvar” o teatro nacional da exclusiva presença de pobres, negros.

Para problematizar o debate, faremos uma análise de alguns pontos levantados em um artigo de três páginas intitulado *Actores e... Actores*, publicado no impresso *O Theatro* em

1911 e assinado por Januário Ozorio:²⁸

Actores e ... Actores. Agora que tanto se falla no nosso theatro e na sua organização não será demais indagarmos a procedencia de alguns pseudos artistas nossos, ou antes, qual a orientação seguida por um indivíduo qualquer, para ser actor entre nós. [...] Como no theatro tudo é ficção, um typo qualquer para ser actor só tem que passar por uma rápida transformação: rapar o bigode. Não se indaga a sua origem, se sabe ler e esrever, quaes os costumes. Nada disso. Rapou o bigode e prompto. Nem mesmo a razão de bigode rapado elle sabe. O resultado é ser actor só na vontade e in nomine. Finge de...actor. Um frangote de rua que se enrabiche por uma typa qualquer que represente e que por grande condescencia tem a denominação de actriz, acha-se no direito de ser actor, pouca importancia ligando à Arte e ao Público. [...] Mais tarde passam verdadeira fome e morrem sem nunca ter conseguido um único elogio; nascem facões e desaparecem no logar donde nunca deveriam ter sahido: o cemiterio. E quem mais soffre com estas vocações precoces? O pobre ensaiador. Não é raro ver-se em um ensaio qualquer o ensaiador quasi enlouquecer, por não saber o enrabichado pataqueiro fazer as cousas mais insignificantes e ao alcance de qualquer pessoa de certa ordem. Entrar numa sala, cumprimentar as pessoas presentes, sentar-se, entabolar ligeira conversação, esboçar um sorriso amável, mostrar-se insinuante, tudo, tudo é preciso que o ensaiador faça, mostre, explique porque o discípulo é uma topeira. Pudera! A sua roda e onde se sente bem é nos clubes carnavalescos e no meio do mulherio facil onde usa uma tecnologia toda empolada. Desde o seu trajar, tudo denota falta de sociabilidade e educação. Chapéo no alto do côco, paletot de sábado, andar de capadocio e ahi está o actor feito à ladiable. Não se encontra nos nossos salões um único actor, vivem todos segregados da sociedade como se fossem pustulassociaes. E porque? Uns por terem vergonha de collegas indignos até serem N.N., outros por falta de meios e os restantes por não se sentirem bem em rodas differentes da sua! As actrizes ou antes as aquetrizes, mesmo que quizessem, não penetrariam em taeslocaes. A moral das nossas familias neste ponto é implacável. Só há um meio de se corrigir tal atraso e este está nas mãos dos verdadeiros artistas. Organistem um centro, uma especie de trust, de sorte que só poderá ser actor ou actriz, quem reunir umas tantas qualidades. Felizmente não está tudo perdido. Ainda temos actores, mas senhores actores, que podem se apresentar em qualquer logar e que se frequentassem as nossas salas seriam recebidos condignamente. Educados, correctos e respeitadores, muito embora não sejam celebridades, modestos como são, desde o trajar decente mas limpíssimo, só poderiam causar satisfação a quem os recebesse. Qual A Família que se negaria a receber o nosso Mattos sempre impecavel, o elegante Martins Veiga, o Francisco de Mesquita sempre mettido na sua sobrecasaca de chefe de familia exemplar; o risonho e delicado Leite; o amável Figueiredo; o trefego e irrequieto Colás: Alfredo Silva, com o tdo de negociante apatacado; o alegre João de Deus, e outros dignos de consideração. Qual a causa desse abandono? A deficiencia do tempo? Não alleguem isso, pois será irrisorio, nem tão pouco o receio de serem mal recebidos. A actrizportugueza Sra. D. Palmyra Bastos, é sabido por todos, é queridíssima da nossa alta sociedade e as suas festas artisticas são verdadeiras consagrações. Um bom movimento, senhores artistas e expulsae do vosso meio os ganhadores que mal soletram o ABC. Aproveitemos a oportunidade e mostremos ao actual Prefeito que tão bem intencionado está que o verdadeiro actorbrazileiro é um homem digno de cultura (OZÓRIO, 1911, p. 18-20).

Neste artigo, será possível perceber que havia um desejo de separar o *Joio do Trigo* e criar uma classe de artistas que seriam os verdadeiros representantes do teatro nacional.

²⁸ Quando o jornal *O Theatro* reaparece em 1911, ele fica sob direção de Nazareth Menezes e é secretariado pelo jornalista Januário d'Assumpção Ozorio (PENNA-FRANCA, 2017, p. 26).

Almejava-se, com a Escola Dramática, criar uma classe de atrizes e atores, que além de mais profissionais, seriam letrados, formada por pessoas “mais distintas e mais nobres”, dignas de frequentar reuniões de família, classe de pessoas sociáveis.

Ozório deixa clara a existência de dois grupos distintos de atores: os artistas e os pseudo artistas, sugerindo um movimento para expulsar da classe artística aqueles que *mal soletram o ABC*. Para ele, os pseudo artistas são desqualificados, pois não sabem ler e nem escrever, ademais, não ligam para arte ou para o público e tornam a vida do ensaiador um verdadeiro martírio, pois não sabem coisas básicas como entrar em uma sala ou cumprimentar pessoas, necessitando que tudo seja ensinado. Chama-os de *Toupeiras* e declara que tal fato se deve aos locais que frequentam e que, em tudo, até mesmo no seu modo de se vestir, são pessoas com falta de sociabilidade e educação. Ou seja, cria um protocolo da eficiência do profissional das artes com elementos distintos, entre eles a aprendizagem das letras.

Em seguida, Osório relata exemplos de bons atores informando seus trajes decentes e límpidos e conclui que alguns são queridos na alta sociedade, como é o caso da atriz portuguesa Sra. D. Palmyra Bastos²⁹. Para ele, o verdadeiro ator brasileiro é um homem digno de cultura.

Aqui vemos algumas questões importantes. Havia claramente um pensamento elitista de que a produção artística estivesse alinhada a determinada visão de mundo, perspectiva de moral, civilidade e cultura. Para este grupo de letrados, como representante da “alta cultura” a arte, e neste caso, o teatro especificamente, deveria tomar para si a incumbência de civilizar as “massas incultas” e desejavam assim, construir umacultura baseado dentro do padrão da alta sociedade.

Desta maneira, é possível perceber que, para Ozório e, talvez, grande parte de seus contemporâneos, a Escola Dramática fora pensada por uma elite cultural e econômica, para

²⁹ Palmira Martins de Sousa Bastos (1875-1967) – Atriz de teatro portuguesa, filha de pais espanhóis, gente modesta que fazia teatro de terra em terra. Ele de Valhadolide e a mãe de Santiago de Compostela. Passavam perto de Alenquer quando a mãe sentiu as dores de parto. Como era a terceira filha, o pai, antevendo mais despesas desapareceu, antes de ver o bebê. A mãe procurou trabalho em Lisboa, como costureira e à noite actuava como corista no Teatro Trindade. Conheceu o empresário António Sousa Bastos quando passou para o Teatro da Rua dos Condes. Maria da Conceição (Palmira mais tarde) ia com a mãe e o teatro foi o seu lar. Nunca desejou ser mais nada. Quando aos 15 anos teve oportunidade, subiu ao palco. Era o dia 18 de julho de 1890 depois foi uma carreira de sucesso ininterrupta. Em 1893 passa para o Teatro Nacional de D. Maria III e vai na sua primeira digressão ao Brasil. Casou-se, em 1894 com o empresário Sousa Bastos, mais velho trinta anos. Palmira Bastos, de seu nome artístico teve um repertório variado e era tão brilhante na revista como na tragédia. Em 1920 passa para a Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Em 1965 festejou com brilho e repercussão no País os seus 90 anos, e 75 de carreira. Teve grandes homenagens num país normalmente pouco dado a reconhecer em vida o mérito dos seus maiores. Palmira Bastos era amiga da rainha D. Amélia e quando a ex-rainha esteve em Portugal, nos anos 40, ambas recordaram as actuações brilhantes da atriz. Palmira Bastos trabalhou praticamente até ao fim da vida, sempre lúcida e entusiasmada. É mais um dos nomes maiores do Teatro português. Fonte: Disponível: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-1491/biografia-de-palmira-martins-de-sousa-bastos>. Acesso em: 17 jul. 2022.

ensinar alunos provenientes da elite a produzir um teatro que, segundo eles, traria a civilização para nossa sociedade.

Ainda sobre os alunos, gostaríamos de apresentar um artigo interessante escrito por Oscar Guanabara.³⁰ Em *O Paiz*, em 1911, o crítico descreve o dia da primeira avaliação pública dos alunos da primeira turma, onde, entre outras coisas, é destacado o fato de que eram em grande número, formado por vários amadores de associações dramáticas, alguns descritos como velhos na profissão, com mais de 10 anos de prática a quem, o crítico, não mede palavras, chamando-os de “velhucos e velhucas, a fingirem de meninos em exames escolares”:

Ninguém ignora que aceitamos o cargo de director dessa escola e que chegamos a redigir o respectivo regulamento, publicado nestas columnas, sem que tivesse havido crítica contraria nem favoravel, o que nos fez suppor, naquella época, de polemicas e atritos pela imprensa, que o nosso trabalho era aceitavel. Pouco tempo depois, confrontando o nosso plano com o que foi estabelecido pelo grande entusiasta do theatro nacional, o illustre literato Coelho Netto, verificamos a superioridade pratica da nossa regulamentação e a completa inefficacia do projecto official, destinado a nada produzir, nada absolutamente, a não ser os effeitos da vitaliciedade municipal e o peso inútil e improductivo no orçamento da Prefeitura; e se não escrevemos francamente o que pensavamos então, foi somente pelo receio de que gritassem que eramos um despeitado, e que estaria de accordo com a nossa consciencia. Appellamos para o tempo: esperamos e continuaremos a esperar, tendo a certeza, hoje confirmada pela prova de hontem, de que a Escola Dramática nada vale e que nunca dará resultados, a menos que o seu regulamento não seja reformado seriamente, eliminadas as cadeiras inuteis e visando -se o ensino em um terreno absolutamente pratico. A prova de homem no theatro Municipal afigurou-se-nos uma especie de estelionato artístico, em que os illudidos nesse habil conto do vigário foram o presidente da República, interessado em ver o seu quatriennio abrilhantado por uma bellacreação, e o prefeito do Districto Federal, senhor dos cofres que se abrem improficuamente, persuadido na sua candida ingenuidade de que se está trabalhando seriamente. A arte dramaticabrazileira morreu; faltava-lhe uma sepultura decente, mas a Escola Dramatica incumbiu-se do papel de Coveiro e de emprezafuneraria ao mesmo tempo, cobrando do povo pelas tarifas de enterro de primeira classe o que não vale nem uma cova rasa sequer. A Escola Dramática fez exactamente o que ainda há bem pouco tempo poz em pratica o illustre maestro Alberto Nepomuceno, que, para illudir o governo e o Thesouro Nacional, annunciou e realizou os celebres concertos do Instituto Nacional de Música... com os musicos contratados na agência do centro Musical. Toda a gente esperava uma prova publica do adiantamento do 1º anno da Escola Dramática, e, no entanto, vimos com tristeza e vergonha que apenas se arregimentaram ali varios amadores de associações dramaticas, alguns com mais de dez annos de prática, velhucos e velhucas, a fingirem de meninos em exames escolares, de modo que ao terminarem o curso, já estarão na idade de compulsoria. Os alumnos cuja maioria já frequentara as aulas no anno passado, apresentam o mais franco attestado da desorganização da escola, pois havendo uma cadeira de dicção notamos três variedades de pronuncias- a carioca, a provinciana e a portugueza, de onde se conclue que- ou os alumnos não aproveitaram as lições recebidas ou o professor não tem a menor ideia da arte de

³⁰Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937) foi um importante crítico de artes e, particularmente, de música, que desenvolveu suas atividades em importantes periódicos do Rio de Janeiro, entre 1879 e 1937. Como tal, não faltaram escritos polêmicos e irônicos.

dizer. Para prova de que Payra no corpo docente verdadeira desorientação, o que não podia deixar de acontecer desde que todos os professores, com exceção do de arte dramática, são homens de talento e ilustração, mas desconhecendo completamente o teatro, que nunca frequentaram nem sequer como espectadores: para prova, diziamos, de que desconhecem as dificuldades dessa arte, vimos o illustradophilologo João Ribeiro escrever especialmente para hontem uma peça em um acto em verso! A peça está bem-feitinha nos seus moldes archaicos, mas só ao diabo acudiria a idéa de exhibir em público e perante a crítica uma classe de aspirantes representando uma peça rythmada, difficuldade que nem todos os velhos actores podem vencer. O resultado foi dezastroroso, porque nem os discípulos da Escola Dramaticacompreendem o que seja o verso na arte dramática, nem o professor de declamação corrigiu os defeitos em que sempre caem os inesperientes, fazendo uma pausa no fim de cada verso, falhando, no entanto, a verdadeira pontuação... (GUANABARINO, 1911, p. 2).

Aqui neste texto, é possível perceber um ataque de Guanabarinno ao plano estabelecido por Coelho Netto. Segundo o autor do artigo, a regulamentação proposta por Coelho Netto era ineficaz e inferior a sua proposta. Continua o texto informando que, após algum tempo, foi possível comprovar que a Escola dramática nunca daria resultados a menos que seu regulamento fosse reformado seriamente, pois, para Guanabarinno, o ensino de teatro deveria ser pautado em aulas práticas e as cadeiras teóricas foram classificadas de inúteis.

No texto, informa ainda que a primeira turma foi formada por vários amadores de associações dramáticas, muitos com idade avançada e mais de 10 anos de experiência. Um outro ponto é a forte crítica ao currículo e ao trabalho realizado pelos professores da escola. Guanabarinno faz uma crítica ao grande número de disciplinas teóricas, alegando que se fazia necessário uma mudança para aulas mais práticas. Ao analisarmos o currículo da escola dramática brasileira em comparação ao da escola portuguesa que, por sua vez, era parecido com o modelo francês (assim como se deu na criação do conservatório dramático), veremos que em muito se assemelhavam, e que por tanto, estava dentro dos modelos padrões da época.

No mesmo estilo da reforma urbana que copiava a arquitetura francesa, a Escola Dramática Municipal também vai organizar seu currículo seguindo o modelo europeu de teatro. Neste momento de nossa história, não há como fugir destas influências, nem tampouco negá-las, e até mesmo as adaptações e as leituras dos moldes europeus aos padrões brasileiros foram duramente criticadas (ANDRADE, 2008, p. 1).

Como o próprio crítico menciona em seu texto, no Brasil tínhamos mais um agravante, que era o fato de possuir variedades de pronúncia, ele destaca 3: a carioca, a provinciana e a portuguesa, mas podemos acrescentar aqui, a presença de variadas línguas, sejam elas de origem indígena, africana ou demais línguas estrangeiras presentes em nosso país devido ao crescimento da imigração, o que certamente tornava as aulas de dicção e reta pronúncia de suma importância, visto que a compreensão do texto falado em cena certamente era um

problema a ser vencido naquela época pelos brasileiros. Somando-se a isso, naquele momento histórico havia uma grande valorização da palavra, uma pretensão de alcançar uma certa erudição para a execução das peças que a burguesia julgava de qualidade.

Sobre o Ensino de Teatro, Vasques (2012) chama a atenção para o fato de que na Europa, sobretudo na França, o ano de 1795 se torna um marco na história do ensino e treino profissional dos atores e cantores europeus, com a criação da Conservatoire National de Musique et de Déclamation:

De acordo com Bernard Sarrette (1765-1858), citado por Constant Pierre, o objectivo principal dessa instituição de ensino era “nous rendre indépendants des école salle mande sò [...] on a été obligé de puiser les musiciens, instruments” (p. 8), ou seja, a criação de um sistema, de um modelo, musical e pedagógico francês, o que o próprio Sarrette proporia logo em 1808, ano da implementação de um regulamento, publicado a 14 de outubro. O modelo de funcionamento do Conservatoire National de Musique et de Déclamation, no que ao teatro diz respeito, um modelo principalmente vertical, por imitação, da responsabilidade de velhos mestres actores, apesar dos avanços ideofornais implementados pela Revolução Francesa, foi durante séculos, o mais seguido e imitado, inclusive em Portugal (VASQUES, 2012, p. 42).

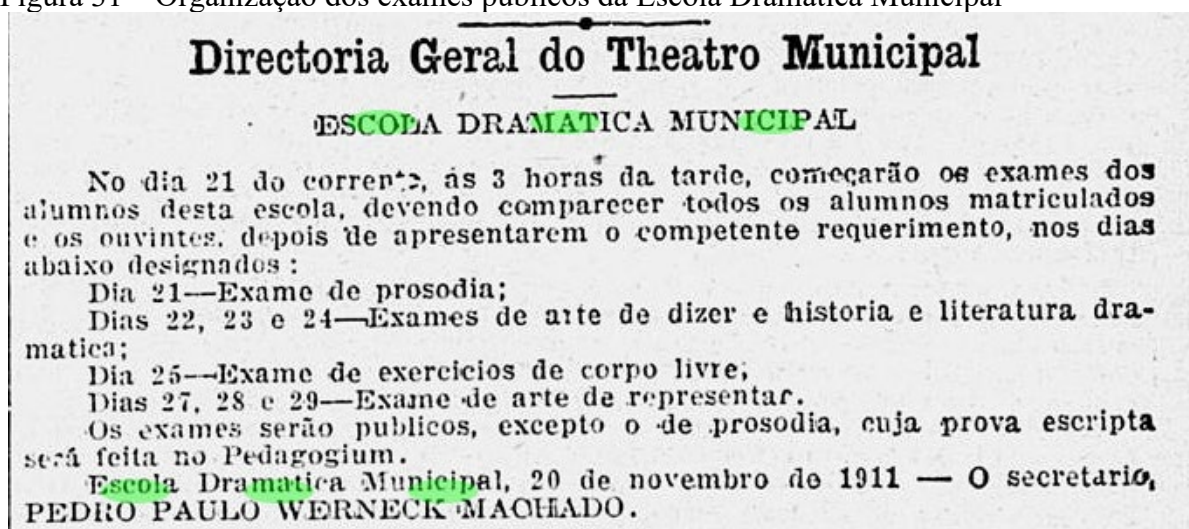
Portanto, por muito tempo, a prática de os mais novos aprenderem com os mais velhos, por imitação, uma formação pela prática, era o que acontecia na França, em Portugal e aqui no Brasil. Em Portugal, a autora destaca que só em 1835 se inicia um projeto de ensino público das artes cênicas afirmando que, graças ao ideário liberal reformista, o ensino artístico fora criado e encarado como parte integrante, mas autônoma, de uma reforma profunda de todo o sistema público de ensino. O plano curricular das três escolas de Portugal (música, teatro e dança) possuía um tronco comum constituído por matérias básicas e transversais, de acordo com o conceito de Arte Dramática, e cadeiras específicas a cada especialização. Vasques apresenta um quadro comparativo deste plano Curricular das Escolas do Conservatório de Arte Dramática de Portugal, em 1836, o que torna possível comparar com o currículo montado para a escola dramática municipal do Rio de Janeiro em 1913.

Ao longo da história, a escola de teatro portuguesa, sofreu mudanças na sua grade de disciplinas. Após a reorganização do Conservatório Real de Lisboa (1845-1924), foi dividida em Seção Musical e Seção de Arte Dramática. No artigo 8º, afirma-se que: “o ensino da arte dramática [se] divide [...] em três anos, e consta do seguinte: Tragédia, Drama, Comédia e Farsa; Declamação Lírica; Ginástica Teatral, a qual, de acordo com o Regime Interno do Conservatório, será lecionada em lições semanais de hora e meia!” (Decreto de 22/11/1901, art. 14, Seção).

No currículo brasileiro, veremos as seguintes matérias: Prosódia, Arte de Dizer e

História e literatura dramática, Prosódia portuguesa e elementos da estética; Arte de dizer; Arte de representar e caracterização; Psicologia das paixões: expressão das emoções, mímica; Cenografia e perspectiva teatral, indumentária e tecnologia; Exercício de corpo livre, atitude e esgrima. Esta estrutura curricular organizada nos primeiros anos de nossa escola, vai ser manter ao longo dos anos e sofrerá críticas devido às contradições que irão marcar a história da instituição. O que se verifica é que boa parte dessas disciplinas permaneceram ao longo de sua história, mudando somente os nomes e absorvendo somente as transformações no desenvolvimento de novas técnicas de interpretação (SEPULVEDA; CARVALHO, 2008, p.1-2). Acerca dos modelos avaliativos, temos o seguinte registro:

Figura 31 – Organização dos exames públicos da Escola Dramática Municipal



Fonte: *O Paiz* (1911, p. 9).

Vemos aqui que os exames realizados eram todos eles públicos, com exceção do exame de prosódia, o primeiro a ser realizado e que constava de uma prova escrita a ser realizada no Pedagogium³¹. O Pedagogium se inscreve em um movimento internacional de implantação de museus pedagógicos nacionais em diferentes países, no contexto de modernização da educação, nos séculos XIX e XX. Segundo o artigo 1º escrito por Benjamin Constant em 1890, o Pedagogium tinha como finalidade, ser o centro impulsor das reformas e melhoramentos de que carecia a educação nacional no início da República. Oferecia aos

³¹ O Pedagogium foi criado pelo decreto n. 667, de 16 de agosto de 1890, no contexto das reformas educacionais promovidas pelo ministro Benjamin Constant. Subordinado à Inspeção-Geral de Instrução Primária e Secundária da Capital Federal, integrava a estrutura da Secretaria de Estado dos Negócios da Instrução Pública, Correios e Telégrafos e tinha por finalidade promover reformas e melhoramentos na educação nacional, através da formação profissional e o aperfeiçoamento de professores públicos e particulares. Fonte: Disponível em: <http://mapa.arquivonacional.gov.br/index.php/dicionario-primeira-republica/604-pedagogium>. Acesso em: 19 jul. 2022.

professores os meios de instrução profissional, a exposição dos melhores métodos e do material de ensino mais aperfeiçoado; O decreto também estabelecia a publicação de uma revista pedagógica (CONSTANT, 1890). Portanto, considerando o caráter educativo e formativo do *Pedagogium*, é interessante observar a relação entre ele e a escola de teatro.

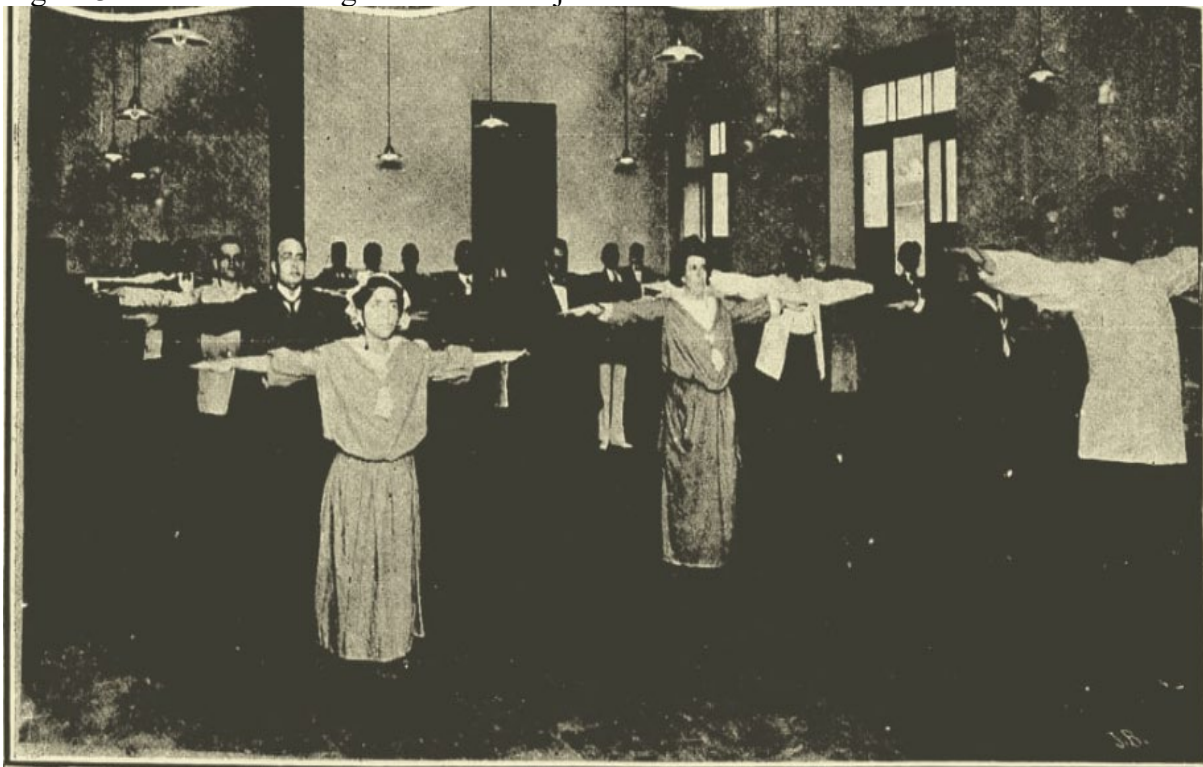
Parece que havia uma compreensão acerca da adequação do espaço para se realizar um processo de avaliação teórica (exame escrito) da escola naquele ambiente. Ao mesmo tempo, indica, mais uma vez, a ausência de um espaço próprio para funcionamento da escola de teatro, como já observado no próprio Regulamento. A instituição havia sido criada, porém, não foi criado seu espaço físico, nem mesmo parece ter sido alugado um espaço apropriado para seu funcionamento.

Ainda sobre as avaliações, as das matérias “arte de dizer” e “história da literatura dramática” duravam 3 dias, provavelmente porque a avaliação era realizada individualmente. Em seguida, era realizado o exame de exercícios de corpo livre, o que acontecia em um único dia. Por fim, aconteciam os exames da matéria “arte de representar”, que também durava 3 dias, totalizando mais de uma semana de avaliações, com um total de 9 dias.

Nesta matéria, é possível reparar que existiam alunos matriculados e alunos ouvintes, fato que talvez possa explicar a diferença do número de alunos presentes na foto da turma publicada na página da escola. É possível perceber também, uma grande semelhança entre os currículos português e brasileiro nesse processo educativo formal de preparação de artistas. Ambos dão grande prioridade à palavra, mais do que aos exercícios práticos, como bem mencionou Guanabario em sua crítica. Apesar da ênfase na palavra, a escola também oferecia exercícios corporais. Os alunos tinham aulas de exercício de Ginástica e corpo livre, atitude e esgrima.

Na imagem a seguir, veremos um exercício de ginástica em conjunto onde professores, alunos e convidados presentes na festa de encerramento das aulas da Escola Dramática realizam exercícios juntos. É possível perceber a presença de apenas duas figuras femininas:

Figura 32 – Exercícios de ginástica em conjunto



Escola Dramatica — Alumnos, professores e convidados presentes a festa do encerramento das aulas da Escola Dramatica. — Os alumnos da Escola Dramatica em exercicio de gymnastica em conjunto

Fonte: Disponível em: <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Figura 33 – Prova Pública realizada em 1917



Fonte: Disponível em: <http://escoladeteatromartinspenna.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Podemos reparar também que ambas as mulheres estão vestindo o mesmo traje, o que talvez poderia caracterizar um uniforme para as mulheres que participassem dessas aulas, fato que não é verificado nos homens pois não há uma unidade de modelo e cores nas suas vestes.

A segunda imagem é um registro de uma prova pública ocorrida no ano de 1917, portanto, trata-se provavelmente da segunda turma de alunos formada pela escola, onde veremos um número mais equilibrado de homens e mulheres, pois teremos a presença de 5 atores e 5 atrizes realizando a prova.

Acerca do corpo docente dessa instituição, assunto sobre o qual já mencionamos alguns aspectos anteriormente, sabemos que foi formado por professores, considerados de excelência naquela época, pois quase todos eram acadêmicos, membros da Academia Brasileira de Letras.

O professor Fernando Magalhães, por exemplo, ocupou a cadeira n. 33 da Academia Brasileira de Letras e foi presidente da mesma de 1929 a 1932. Fazia uma descrição da emoção voltada para a interpretação naturalista, buscando reproduzir os sentimentos externos com precisão científica. Este trabalho resultou no livro compilado por seu aluno Ulysses Martins.

Eduardo Victorino, como veremos mais adiante, também buscou organizar as ideias de suas aulas que resultaram na criação do seu *Compêndio da Arte de Representar*, composto por 115 notas distribuídas em tópicos. Eduardo Victorino substituiu Cristiano de Souza professor da cadeira “Arte de Dizer” e será quem irá organizar e dirigir as apresentações de inauguração do Teatro Municipal.

João Ribeiro, já mencionado na crítica jornalística do aluno anônimo, era professor da cadeira de “prosódia”, ocupou a cadeira n. 31 da Academia Brasileira de Letras e trabalhava a serviço da cultura brasileira. Seu desejo era que nossa cultura não fosse uma mera idealização de padrões europeus. Publicou o livro “A Língua Nacional” em 1921 e foi considerado o mais moderno do seu tempo por causa do seu pensamento. João Ribeiro permaneceu como professor da Escola Dramática Municipal até o ano de 1914, quando foi substituído por João Oiticica, mas em 1920 seu nome reaparece nos documentos das provas de fim de ano.

Teremos, ainda, Alberto de Oliveira que ocupava a cadeira n. 8 e o próprio Coelho Neto que ocupava a cadeira de n. 2 da Academia Brasileira de Letras.

Portanto, o projeto da Escola Dramática Municipal com seu seletivo corpo docente era da construção de um modelo de teatro da elite, ensinado pela elite e para a elite, visto que as exigências para a matrícula poderiam excluir alunos mais pobres e analfabetos, por exemplo. Pretendia, ao que parece, atender apenas a um público seletivo que acreditava ser o teatro importado o que detinha melhor qualidade.

Andrade (1996) aponta para a seguinte lista de professores responsáveis pela formação da primeira turma de alunos (1910 a 1913)³²:

- 1ª cadeira – Prosódia – Professor João Ribeiro, exame a 21/11/1911.
- 2ª cadeira – Arte de Dizer – Professor Alberto Oliveira, exame a 22/11/1911.
- 3ª cadeira – História do Teatro e Literatura Dramática – Professor Coelho Neto, exame a 22/11/1911.
- 4ª cadeira – Arte de Representar – Professor Cristiano de Souza, exame a 27/11/1911.

Uma quinta cadeira, chamada *Fisiologia das Paixões*, irá aparecer no programa apenas no do 3º ano, ministrada pelo Professor Fernando Magalhães. Os dias e horários dessas aulas eram constantemente divulgados na imprensa:

³² No acervo da Escola de Teatro Martins Pena (que infelizmente por conta do COVID- 19 não tive acesso), encontra-se um documento manuscrito, onde estão registradas as notas das provas de fim de ano, assinadas por seus respectivos professores.

Figura 34 – Horário das aulas de *Estética e História do Teatro* do professor Coelho Neto

Escola dramática municipal.

Hoje, ás 4 horas da tarde, Coelho Neto dará a sua aula de esthetica e historia do theatro.

Fantoches lyricos.

O theatro Recreio tem estado sempre cheio. Tem sido muito apreciada a companhia de fantoches lyricos, que ahi trabalha, e que hoje leva á scena a *Viuva alegre*, em espectáculo offerecido á officialidade do cruzador *D. Carlos I.*

Fonte: *O Paiz* (1910, p. 3).

Figura 35 – Horário da aula de Prosódia do professor João Ribeiro

Escola Dramatica Municipal.

Hoje, ás 4 horas da tarde, o illustre professor João Ribeiro, dará a sua aula de prosodia.

S. José.

Fonte: *O Paiz* (1910, p. 7).

Figura 36 – Horário da aula *Estudo das paixões* do professor Fernando Magalhães

Na **Escola Dramatica Municipal**, ás 4 horas da tarde, o illustre professor Dr. Fernando Magalhães dará a sua aula hoje sobre o estudo das paixões.

Fonte: *O Paiz* (1910, p. 1).

Ao longo do tempo, embora as matérias oferecidas fossem basicamente as mesmas, o corpo docente sofrerá mudanças. No ano de 1918 veremos a aparição de 3 novos professores,

permanecendo, da primeira turma, apenas Coelho Neto e Fernando Magalhães.

Figura 37 – Endereço da escola e corpo docente (1918)

Corpo Docente	Escola Dramática Municipal
<i>Portuguez:</i> Dr. Servulo José de Siqueira Lima, r. Luiz Barbosa, 130. D. Arminda Augusta Bastos, r. Fonseca Lima, 53. Dr. Alfredo Gomes, r. Laranjeiras, 47. Hemeterio José dos Santos, r. Barão de Ubá, 89.	Becco Manoel de Carvalho, 2
<i>Francez:</i> Gentil Feijó, r. Buarque de Macedo, 65. D. Maria Clara Camara Menezes Lopes, lad. de Santa Thereza, n. 124.	<i>Director:</i> Henrique Coelho Netto. <i>Secretario:</i> Pedro P. Werneck Machado <i>Continuo:</i> José Manoel da Rocha. <i>Servente:</i> Rodolpho Candido Coutinho.
<i>Inglez:</i> Jasper Lafayette Harben, r. dos Prazeres, 402.	Corpo docente
<i>Arithmetica:</i> Amelia Riedel Mednes da Silva, r. do Bispo, 42. Dr. José Joaquim de Queiroz, r. Cons. Pereira da Silva, 118.	<i>Professores de:</i> <i>Historia e literatura dramatica:</i> Henrique Coelho Netto. <i>Prosodia:</i> José Oiticica. <i>Arte de dizer:</i> Antonio M. Alberto de Oliveira. <i>Arte de representar:</i> João Barbosa Dey Burus. <i>Physiologia das paixões:</i> Dr. Fernando de Magalhães. <i>Esthetica theatral:</i> Lindolpho Azevedo.
<i>Geographia:</i> Dr. Hugolino Ayres de Albuquerque, r. Derby Club, 31.	

Fonte: *AlmanakLaemmert* (1918, p. 971).

Esses professores são figuras centrais na proposta e processo educativo que se pretendia institucionalizar através da escola dramática. Com seu primeiro corpo docente formado por importantes nomes da Academia Brasileira de Letras, percebemos, nesta escolha, o desejo de formação de um profissional erudito.

Como vimos, havia públicos distintos, que se divertiam também de modo distinto com o teatro ao longo dos séculos XIX e XX. O público era bem diversificado, visto que nos teatros havia as galerias, possibilitando que alguns frequentadores pagassem bem mais barato pelo ingresso. Muitos homens da elite também se divertiam nos teatros de Revista e apresentações de teatro amadores.

Sobre a atuação dos alunos e alunas da Escola Dramática Municipal, Costa Rego

explica que havia um critério para a incorporação dos alunos da Escola Dramática na Companhia Oficial do Teatro Municipal:

Figura 38 – Artigo de Costa Rego

O mais interessante, porém, é a educação litteraria que o novo Juncionario da Prefeitura, com absolutos poderes sobre a arte dramatica, imaginou para os discipulos da sua Escola. Elle estabeleceu que o alumno que recitar maior numero de estrophes dos "Luziadas" sera o que maior aproveitamento pode revelar. E' uma pirronice de anthologia, que não deve ser mentida.

O Sr. Guanabarino tem, além disso, um criterio muito curioso para a incorporação dos alumnos da Escola á companhia official (não sei se esta é a classificação correcta) do Theatro Municipal. Pelo regulamento ou programma, exigem-se para isso cousas trivialissimas: o assentimento do professor de declamação e do director da escola e os applausos da imprensa. Esses tres poderes constituídos é que devem decidir quaes os alumnos que, depois de quatro annos de trabalhosos estudos, podem merecer o titulo de actores de quarta classe e os duzentos mil réis mensaes da Prefeitura. Desde logo se poderá imaginar a seriedade que deve presidir essas escolhas, com ou sem applausos da imprensa...

COSTA REGO.

Fonte: *Estação Theatral* (1910, p. 1).

Baseado no regulamento do Sr. Guanabarino, essas normas seriam: o assentimento do professor de declamação, do diretor da Escola e os aplausos da imprensa. Esses seriam os três poderes constituídos que deveriam decidir quais alunos, que após três anos de trabalhosos estudos poderiam receber o título de atores da quarta classe e os duzentos mil réis mensais da Prefeitura. Interessante observar que os aplausos a serem considerados, não são referentes à plateia de um modo geral, mas sim de uma parte dela, formada pela imprensa, pela crítica especializada, assunto que abordaremos no capítulo 3.

Se, talvez, a criação da Escola Dramática não tenha favorecido, naquele momento, a existência de uma educação em teatro com qualidade para todos e todas, pelo menos será a partir dessas aulas realizadas na escola, que veremos surgir as primeiras tentativas de produção e sistematização de uma escrita teórica para teatro que se tem notícia no Brasil depois da tentativa primária de João Caetano, como veremos no próximo capítulo. Mas, antes, abordaremos a importância, papel e impacto de outras experiências institucionais de formação

e atuação na história do teatro entre 1880 e 1920, que são fundamentais para compreender a estruturação do campo, a circulação de saberes, a formação pela prática e a trajetória de sujeitos, que são as agremiações amadoras.

1.3 Companhias de Teatro Amador

Almeida (2017) destaca que durante o período oitocentista, o Brasil viveu uma grande prosperidade teatral e a capital do Império, centro cultural e político do país, se destacou pela popularidade do teatro na sociedade, proporcionando ao público a exibição de diversos espetáculos de diferentes nacionalidades e gêneros. Foi um período marcado pelo acréscimo do número de moradores na Capital e um aumento nos hábitos urbanos e burgueses expressados nos cafês, salões elegantes e teatros da cidade:

A partir da década de 1870, o gênero de teatro musicado firmou-se como principal entretenimento urbano. No que diz respeito ao gênero, os primeiros registros de companhias portuguesas nos palcos brasileiros estavam relacionados ao empresário Sousa Bastos³³(...). A liberalização do mercado teatral europeu e o aumento do número de teatros privados em relação aos com financiamento público, durante a segunda metade do século XIX, oportunizou uma maior competitividade entre a classe artística atraindo novos atores que precisavam ter talentos múltiplos para atender as demandas das companhias que misturavam gêneros (ALMEIDA, 2017, p. 224).

³³ Nascido em Lisboa, em 1844, Antônio de Sousa Bastos atuou como escritor de livros e jornais sobre teatro, ensaiador e empresário dos teatros portugueses da Rua dos Condes, Príncipe Real, Avenida e Trindade. No Brasil, dirigiu companhias por alguns anos atuando nos teatros S. Pedro de Alcântara, Príncipe Imperial, Novidades, Lucinda, Recreio Dramático, S. José, Apolo, Minerva, Polytheama, entre outros teatros. Escreveu peças teatrais e obteve sucesso com as revistas de ano. Sua última temporada no Brasil foi em 1907, pois Bastos manteve suas principais atividades em Portugal e veio a falecer em 1911. A circulação das companhias de teatro portuguesa no Brasil refletia a consolidação de uma cultura urbana de entretenimento internacional e de um grande mercado de trabalho para os atores, especialmente no final do século XIX e início do XX (ALMEIDA, 2017, p. 224).

Figura 39 – Anúncio do Teatro Lírico Francês Gymnasio Dramatico e Theatro Phenix Dramatico

Théâtre Lyrique Français. (Alcazar Fluminense) [306]
 RUA DA URUGUAYANA, 43 a 51.
Administration.

<i>Directeurs.</i> — J. Arnaud & C ^e . <i>1^{er} Régisseur.</i> — Halbleib. <i>2^{me} »</i> — Pedro Olive. <i>Controleur.</i> — Ricavi.	<i>1^{er} Chef d'orchestre.</i> — Gravenstein. <i>Directeur d'orchestre et répétiteur</i> — Tabbée. <i>Maître de ballets.</i> — Laroue.
---	---

Gymnasio Dramatico. [306 a]
 SEM COMPANHIA.

Theatro Phenix Dramatica. [307]
 RUA DA AJUDA, 57.
Director e Emprezario. — Francisco Corrêa Vasques.

Fonte: *AlmanakLaemmert* (1870, p. 369).

Artistas internacionais renomados como a francesa Sarah Bernhardt (1844- 1923) e os italianos Ernesto Rossi (1827-1896) e Eleonora Duse (1858-1924), se destacaram. Aos poucos, os conjuntos profissionais estrangeiros e nacionais se formavam, com certa estabilidade, graças ao público que a cada dia ficava mais numeroso. Paralelamente, surgia a organização de sociedades amadoras dramáticas, grupos particulares que se multiplicaram na segunda metade do século XIX. Segundo Sousa (1960), o teatro acadêmico, como também eram nomeadas essas iniciativas, teve parte muito importante nas atividades teatrais no século XIX. Essas sociedades surgiriam em diversas Províncias do Brasil, ao longo do século XIX:

Em Olinda, os estudantes do curso jurídico fundaram, em 1833, uma associação dramática e transformaram em teatro a casa que serviria de cavalaria ao regimento de Artilharia. Representaram, em 1846, o Elogio Dramático, de Antônio Rangel de Tórres Bandeira, alusivo à criação de cursos jurídicos.

Os acadêmicos de S. Paulo tinham também as suas sociedades particulares. Mas não se limitavam a trabalhar no seio dessas agremiações; representavam também no teatro público. Um ofício de José Clemente Pereira, datado de 15 de maio de 1829, recomendava, da parte de S. Majestade, ao diretor da Faculdade de Direito que não permitisse as representações dos estudantes em teatro público e mesmo as de caráter particular durante o ano eletivo.

Das sociedades de amadores, de Pôrto Alegre, ficou notícia de duas que tiveram papel de destacado nas atividades cênicas do Sul. A Sociedade Teatrinho, fundada em 1831, prosperou até 1835. Utilizava a casa de Ópera e mantinha um elenco de amadores, entre os quais figurava Antônio Alves Pereira Coruja, o conhecido gramático e educador. A outra sociedade foi a que construiu o Teatro D. Pedro II, em 1838. Contava com um elenco de que faziam parte, entre outros, José da Rocha Fernandes, Luís Pereira Dias, José Bernardino da Cunha Bittencourt, Antônio Augusto Guimarães, Bento José de Faria e Pedro Nolasco Pereira da Cunha, “inexcedível nos papéis femininos”.

No Rio de Janeiro, várias sociedades particulares construíram seus teatros: o chamado Teatrinho (1815), no Largo do Rossio; o teatro de Luís de Sousa Dias

(1825); a sociedade que funcionou no Largo do Rossio, em 1823, cujo teatro D. Pedro I mandou fechar em 1824; A Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos (1826); a do Teatrinho do Largo de S. Domingos (1828). O Teatrinho do Largo do Rossio, diz Balbi, competia com o seu vizinho, o Real Teatro de S. João, atraindo até maior público, e isso fez com que o empresário do segundo, ralado de inveja, conseguisse, por meio de intrigas, a dissolução daquela sociedade em 1817 (SOUSA, 1960, p. 145-146).

O Teatro amador, chamado pejorativamente por muitos cronistas de “teatrinho” se mostrou na verdade, um grande disseminador do teatro, atuante e ocupando os mais variados bairros da capital. Muitos desses grupos, ao construírem seus teatros, contribuíram não só para o fomento desta arte e para a expansão dos espaços de apresentação, mas também contribuíram para o aumento e a diversidade de artistas, públicos, gêneros e propostas que se apresentavam, a tal ponto que, em alguns momentos, competiram, em igualdade, com os teatros profissionais, atraindo inclusive mais públicos, fato que desagradou alguns empresários.

Penna-Franca (2016), em sua tese de doutorado, realizou um importante estudo acerca do Teatro Amador no Rio de Janeiro, onde afirma que entre 1861 e 1930, cento e noventa e seis associações dramáticas amadoras intituladas sociedades, grêmios, clubes ou grupos atuavam no Rio de Janeiro. Segundo Franca, essas formas associativas de expressão lutavam por algum tipo de reconhecimento, maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas ou exercitavam práticas de diversão na construção e afirmação de sua cidadania no cotidiano da capital.

Espalhadas por toda a cidade, esses espaços reuniam operários, funcionários públicos, militares, advogados, banqueiros do jogo do bicho, indivíduos pertencentes à diferentes grupos sociais e com os mais diversos objetivos. Eram espaços de sociabilidade e criação de vínculos e tensões sociais, expressas em disputas pessoais ou entre agremiações, que os definiam e marcavam posições e posicionamentos na sociedade carioca, todos com uma mesma prática em comum: fazer e assistir teatro. Pena-Franca destaca, ainda, que o maior alcance das linhas de trem e o crescimento da cidade, principalmente, após as reformas de Pereira Passos no início do século, colaboraram para a disseminação dos clubes dramáticos, tanto na região central, como também em bairros mais distantes.

Mais do que um tablado, muitos clubes dramáticos constituíam-se como lugares de encontro e aprendizado, tinham também biblioteca e espaços para aulas e cursos oferecidos aos associados e suas famílias. Dessa maneira, se constituíam como espaços de sociabilização e convivência entre vizinhos, imigrantes, colegas de trabalho e familiares. Algumas sociedades assumiam a função de auxílio mútuo, colaborando com os sócios em caso de doença, morte, desemprego...Outras discutiam a valorização do trabalho e podiam atuar na luta por melhores condições

de trabalho e de vida, inclusive, abraçando os ideais anarquistas. De qualquer maneira, mesmo quando seus objetivos eram simplesmente a diversão e o lazer, sociedades dramáticas tornavam-se também espaços legítimos de participação e ação política que garantiam a cidadania de seus associados. O associativismo dramático, ao lado de outras formas de união e práticas sociais, colaborava na transformação do cotidiano social e urbano sendo parte do movimento mais amplo de invenção coletiva de espaços e estratégias de organização e atuação nos diferentes bairros da cidade (PENNA-FRANCA, 2016, p. 98).

Como se vê, esses outros processos de institucionalização associados ao teatro, somavam-se àqueles voltados para formação de artistas ou controle das práticas culturais (Conservatório Dramático), promovendo o associativismo dramático, com suas formas de união e práticas sociais, colaborando na transformação do cotidiano social, cultural e urbano e na organização das experiências de formação pela prática, pela observação, pelas relações colaborativas. Os espaços amadores eram chamados de “teatrinhos”. No entanto, dado o número significativo de grupos amadores e as informações de artigos de jornais que informam sobre apresentações que lotavam mais do que as apresentações de grupos profissionais, a impressão é de que o termo foi instituído de forma pejorativa, tendo esses grupos “de pequeno” só mesmo o palco, pois eram grupos bem-organizados. Muitos possuíam sede própria, bibliotecas e acervos para seus sócios. Alguns possuíam jornais próprios para a divulgação dos trabalhos realizados pela sociedade:

Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferaram pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores, e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica plateia (EDMUNDO, 1987, p. 169).

Sobre a organização e o estatuto dos grupos, Penna-Franca afirma:

Além da localização geográfica das sedes das sociedades dramáticas, os estatutos localizados possibilitam conhecer a organização rígida desses grupos contrariando as especulações de alguns articulistas de que os amadores se reuniam de forma espontânea para fazer teatro. Da mesma forma, o tratamento desse teatro no diminutivo, o “teatrinho”, poderia indicar menosprezo social, mas não a desarticulação ou irrelevância desses grupos. Nos estatutos se encontram regras claras, os objetivos dos sócios e clubes, a hierarquia entre seus integrantes, os símbolos que os representavam - como bandeiras e cores -, os nomes, profissões e endereços dos associados, que permitem identificar quem eram esses sujeitos que se associavam para representar e assistir peças teatrais, sugerindo questões para avaliar o papel do teatro amador para aquela sociedade particular (PENNA-FRANCA, 2016, p. 26-27).

Desta maneira, percebemos aqui, muito ao contrário do que o nome “teatrinho”

sugere, que esses grupos envolviam um contingente muito grande de pessoas envolvidas, que se associavam e se articulavam na organização desses espaços, que não só produziam teatro, mas eram espaços de instrução, incentivo à educação, troca de conhecimento, propagação de um ideal, de uma cultura, de socialização, com estatutos que deixavam os objetivos do grupo bem claros e definidos existindo, inclusive, hierarquia entre os seus sócios integrantes. Ou seja, essas instituições ou associações eram muito bem-organizadas, incluindo símbolos que o representavam como bandeiras e cores.

Ao lado de atores e atrizes consagrados que chegavam em caravanas para as apresentações nos teatros profissionais, observamos um crescente número de grupos amadores, entre eles, grupos de amadores formados por estrangeiros:

Os conjuntos profissionais, quer estrangeiros, quer nacionais, iam-se, pouco a pouco, organizando em bases estáveis, graças ao público, cada vez mais numeroso e mais disposto a aplaudir os verdadeiros artistas. Ao seu lado, o amadorismo desenvolvia-se e tomava posições significativas, preparando terreno para as inúmeras sociedades dramáticas particulares que proliferaram na segunda metade do século (SOUSA, 1960, p. 144).

O caráter nitidamente político desse teatro deixava entrever que o contingente de trabalhadores que aportou no Brasil, partilhava das inquietações e teorias do movimento social europeu. Alguns desses homens saíam da militância libertária para repetirem no continente americano a tarefa de propagar seus ideais. Desta maneira, o teatro tornou-se o veículo ideal para dinamizar a convivência e expressar as aspirações coletivas desses trabalhadores, devido ao seu potencial de sintetizar diferentes meios de comunicação. Foram muitas as associações e grêmios dramáticos formados por imigrantes em todo o país.

O Jornal *Gazeta da Tarde* (1898) informou sobre as apresentações de várias dessas associações, entre elas, destaca o Elite-Club. Sobre o novo quadro, relatou o momento que terminou com a cena aberta, “por todos os artistas que tomam parte na Zarzuela³⁴, da vibrante e patriótica Marcha de Cadiz, o lindo, o extraordinário hymno hespanhol” Segue narrando o momento de exaltação do grupo teatral com “vivas à pátria de Cervantes”.

³⁴Espécie de ópera cômica ou opereta espanhola. Fonte:DicionárioPriberam da Língua Portuguesa, 2008-2021.

Figura 40 – Apresentação do Elite-Club

Elite-Club

Esta distincta sociedade dramatica inaugura os seus espectaculos depois das obras que está fazendo no theatro do Engenho Velho, mais ou menos, em fins de Agosto, com o drama *O romance de um moço pobre*, notavel producção de Octavio Feuillet.

Em seguida, começarão os ensaios do drama moderno *Soror Angustia*, devido ao nosso collega Raphael Pinheiro, de cujo talento é licito esperar um bello estudo de psychologia. *Soror Angustia*, pela impressão que nos deixou o primeiro acto, vai collocar o nosso collega n'um plano invejavel, mostrando mais uma phase brilhante naquella intelligencia superior.

Recebemos hontem, á tarde, a visita amavel do actor Castro, sympathico rapaz, chegado do Pará, onde estava com a companhia Fernandes Pinto.

O quadro novo da «La marcha de Cadiz.» Theatro Eden Lavradio.

O quadro novo, hontem exhibido, é mais um pretexto para magnificas pihérias, melhorando a zarzuela e fazendo-a mais attrahente, se tanto é possivel, depois de ter conseguido trinta representações successivas e depois de se ter evidenciado o mais estrondoso successo da companhia.

O novo quadro termina pela execução, em scena aberta, por todos os artistas que tomam parte na zarzuela, da vibrante e patriotica *marcha de Cadix*, o lindo, o extraordinario hymno hespanhol.

Nesta época, em que o «dollar» avança triumphante, dominando, e a Hespanha, sempre grande, sempre heroica, parece cahir gloriosa, no ultimo arranco da cavallaria, mais vibrante ainda, mais forte transparece o valor patriotico dessa marcha incomparavel.

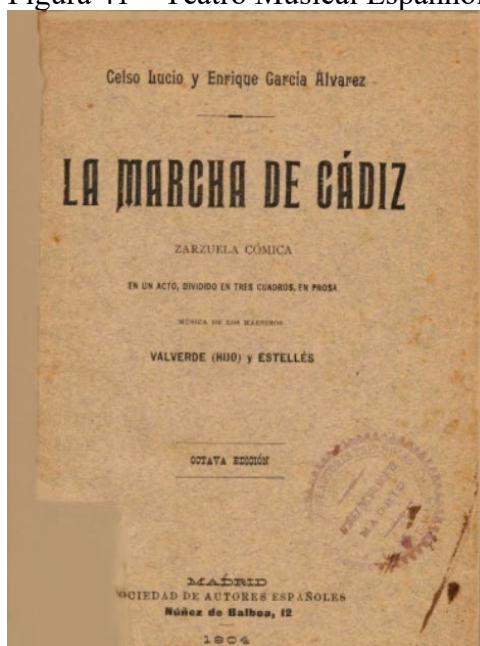
Uma salva de palmas, brilhante e sincera, cobriu os ultimos compassos e, não dito mas de certo sentido, bateu cheio, a echoar, dentro de cada peito um «viva» á patria de Cervantes.

O espectaculo constou ainda do *Certamen nacional*, que permittiu mais um successo á Pilar Chaves, a primeira figura do elenco, forçada pelos applausos a bisar o quintetto dos vinhos e tendo de cantar tres vezes o numero do «Café». Na ultima cantou os versos, que ha dias publicámos, em portuguez, melhor e mais claro do que muitas das nossas actrizes.

Finalisou o espectaculo *Del vuelta del vivero*, zarzuela ouvida com agrado, entre applausos e gargalhadas.

O. T.

Figura 41 – Teatro Musical Espanhol



Título uniforme:	A marcha de Cádiz
Compositores:	Valverde, Joaquín, 1875-1918; Estellés, Ramón, 1850-1899
Libretistas:	Lúcio, Celso, 1865-1915; García Álvarez, Enrique, 1873-1931
Editores:	Madrid: Sociedade de Autores Espanhóis, 1904
Descrição física:	43 p. ; 20 cm.
Qualificação:	A Marcha de Cádiz: a zarzuela cômica em um ato, dividida em três pinturas, em prosa
Observação:	Estreia: Eslava Theatre (Madrid), 10 de outubro de 1896.; Nº caracteres: 15 (13 h. E 2 min.)
Assuntos:	Teatro lírico; Zarzuelas
Seção:	O gênero do menino
Assinatura:	T-19-Luc

Fonte: Disponível em: <https://www2.march.es/bibliotecas/tme/ficha.aspx?p0=teatro-musical%3A633>. Acesso em: 21 set. 2021.

Outro grupo conhecido é o *Grêmio Dramático do Real Club Gymnástico Português*, considerado um dos grupos com maior atividade no Rio de Janeiro:

Figura 42 – Baile realizado pelo Real Club Gymnástico Português

R.  S.

Club Gymnastico Portuguez

GRANDE BAILE

Em 31 do actual

Commemorativo do 30º anniversario da fundação do club

Communico aos Srs. associados que esta festa principiará ás 8 1/2 horas da noite, com a sessão solenne para inauguração do retrato do Sr. Luiz Ferreira Pinto e para a distribuição dos premios do ultimo «Torneio de Bilhar»; seguir-se-ha a Escola de Gymnastica, sob a direcção do consocio Sr. Hldefonso Marinho, com surprehendentes trabalhos pelos alumnos da mesma, e depois d'esta, a Escola Dramatica, sob a direcção do consocio Sr. Allredo de Albuquerque, representará duas engraçadissimas comedias.

Cabe-me scientificar que o ingresso dos Srs. associados será pela apresentação do recibo do mez vigente e o das Exmas. familias pelos convites expedidos; sendo vedado o ingresso a crianças menores de 10 annos.

Secretaria, 29 de outubro de 1898. — *M. Mouço e Silva*, 1º secretario. (

Fonte: *Gazeta de Notícias* (1898, p. 3).

Azevedo nos dá um panorama de como esses grupos também cresciam em São Paulo e da importância e consistência do trabalho realizado pelo grupo do *Club Gymnastico Portuguez*:

Entretanto, o movimento teatral de São Paulo, embora dinâmico como assinalado acima, não era ainda auto-suficiente. As atrações, fossem de teatro de variedades, de teatro dramático ou de teatro lírico, eram, praticamente todas, vindas de fora da cidade, tanto do Rio de Janeiro (a capital federal), quanto da Europa. A partir dos anos de 1890, começaram a chegar a São Paulo artistas ilustres da cena nacional e internacional como as atrizes EleonaDuse e Sarah Bernhardt ou os atores Gustavo Modena e Ernesto Rossi. As temporadas desses grandes nomes contaminavam os espectadores mais entusiastas que passaram a organizar sociedades amadoras recreativo-dramáticas com o intuito de tentar reproduzir as emoções do palco. Conta-se às dezenas o número desses agrupamentos. Os mais famosos foram os chamados Filodramáticos, ligados à comunidade de imigrantes italianos. Mas existiam muitos outros, de origens nacionais diferentes (portugueses, espanhóis) ou formados a partir de associações profissionais. O grupo com atividade mais constante e duradoura foi o Grêmio Dramático do Real Club GymnasticoPortuguês, que chegou a ter seu próprio teatro, ensaiadores fixos e oferecer aulas de interpretação para seus integrantes, organizadas pelo ator Capitão Antonio Corrêa Vasques. As primeiras apresentações do Club Gymnastico aconteceram em 1883. Vinte anos mais tarde ainda era possível encontrar referências a ele (AZEVEDO, 2006, p. 1-2).

O Jornal *Gazeta de Noticias*, importante impresso carioca, divulgava as mais diversas atividades realizadas por esses grupos associativos, como podemos ver nos recortes de 29 de julho de 1899. Em uma mesma página havia a divulgação de uma récita realizada pelo *Elite-Club*, o anúncio de uma reunião íntima do *Club Carlos Gomes*, o *Club União Commercial de Botafogo*, que anunciava um grande Baile em comemoração ao 1º aniversário de fundação, o *Club da Gávea*, que informa a respeito de uma reunião familiar e a récita do *Gmnásio Dramático de Botafogo*, entre outros:

Figura 43 – Atividades de Grupos Associativos (1899)

Febres palustres e puerperas
Nenhum medicamento goza de mais merecida reputação no tratamento d'estes estados morbidos, do que a *Agua Inglesa*, de Ribeiro da Costa & C.

Feliz inspiração!
Minha cunhada D. Leonidia Vallo estava soffrendo ha dous annos de uma losse muito forte, com dores no pulmão direito e de dias a dias deitava alguns escarros de sangue. Já muito debilitada e aborrecida de ter tomado muitos remedios sem proveito, recommendei-lhe o Peitoral de Cambará, de S. Soares, e, depois de algum tempo no uso d'este poderoso preparado, ficou completamente curada.—*Fileno G. de Mezeiros.* (Firma reconhecida).

DECLARAÇÕES

Devoção de Sant'Anna
QUINTA DA BOA-VISTA
Amanhã, ás 8 horas em ponto, terá logar uma missa licensada em louvor da nossa Padroeira; roga-se a presença dos irmãos e devotos.
O secretario,
A. Cunha.

ELITE-CLUB
A recita de julho terá logar a 3 de agosto.—O secretario,
Orlando Telxreira.

CLUB CARLOS GOMES
HOJE
SABBADO 29 DO CORRENTE
REUNIÃO INTIMA
O 1º secretario, **A. ALMEIDA.**
Fica transferido para quando se annunciar o sorteio marcado para hoje.

Devoção Particular de Santo Antonio e São João, erecta á rua Goyaz n. 226, Engenho de Dentro
De ordem do irmão provedor, convido todos os irmãos quites a se reunirem em mesa conjuncta ordinaria, amanhã, 30 do corrente, á 1 hora da tarde, para leitura do relatório e eleição da commissão de contas.
Secretaria da Devoção, em 29 de julho de 1899.—O 1º secretario **FELIPE RODRIGUES COELHO.**

por conveniencia propria, procura annu-
mar-me, engendrando contra mim factos
pouco honrosos, peço aos meus amigos e
collegas que suspendam qualquer mão
juizo que por ventura possam formar a
meu respeito, antes de se inteirarem dos
verdadeiros motivos que occasionaram a
minha retirada da supra-citada casa.
Rio, 25 de julho de 1899.—*Constantino
Joaquim de Andrade Lemos.*

**Sr. Constantino Joaquim de
Andrade Lemos**
Acceitando, como pede, a sua exonera-
ção do logar que occupava com zelo em
nossa casa, temos o prazer de manifestar-
lhe que a sua retirada é por sua livre e
espontanea vontade e sem motivos que
possam pôr em duvida a sua honestidade.
Rio, 25 de julho de 1899.— Com estima
subscrevemo-nos Atts. Vs. M. Obs.—*Martins & Filho.*

C. U. C. B.
CLUB UNIÃO COMMERCIAL
DE BOTAFOGO
GRANDE BAILE
Commemorativo ao 1º anni-
versario de fundação
HOJE 29 DE JULHO DE 1899
O ingresso: ás Exmas. familias os
convites expedidos, ás commissões os con-
vites especiaes e aos Srs. consocios a
apresentação do cartão rubricado pelo Sr.
1º thesoureiro.
O 1º secretario,
M. Faria Pereira.

CONGRESSO B. M. A SALDANHA DA GAMA
15 RUA DE S. JOSÉ 15
De ordem do Sr. presidente, convido os
Srs. socios a reunirem-se em assembléa
geral, domingo, 30 do corrente, á 1 hora
da tarde, para leitura do relatório e eleição
da commissão de contas.—*Pedro Monteiro,*
1º secretario.

ESTRELLA DO NORTE
Hoje sabbado, 29, ás 7 horas sess. de
finanças.—*Secretario, P. Vieira da Cu-
nha.*

CLUB DA GAVEA
A reunião familiar terá logar hoje, sab-
bado, 29.—O secretario, **J. Costa.**
Aug. e Resp. Loj. Cap.
João Caetano
Hoje, 29 do corrente, sess. de eleição
de carg. vag. e mag. de inic. ás
7 1/2 horas precisas. O Resp. Mest.
pede o comparecimento de todos os Irm.
—*Tupy, secr.*

OSIRIS
Hoje trab. na pedra polida.—*Sec. Adolpho
Ferreira.*

**Veneravel Irmandade do Senhor Jesus
do Bomfim e Nossa Senhora do
Paraiso, em S. Christovão**
Sessão de posse
De ordem do carissimo irmão provedor
convido os irmãos officiaes, definidores,
definidores por devoção, servas e aias, e
bem assim os irmãos que foram eleitos
para servirem no anno compromissal de
1899 a 1900 a comparecerem no consistorio
da igreja, domingo 30 do corrente, ás 10
horas da manhã, não só para lhes ser
apresentado o relatório dos trabalhos do
anno findo, como para prestarem juramento dos respectivos cargos.
Secretaria da irmandade, 29 de julho
de 1899.—O secretario, **J. P. Freitas.**

A. S. M. á M. de Saldanha da Gama
De ordem do Sr. presidente convido os
Srs. socios quites a assistirem a assembléa
geral que se realisará sabbado 29 do cor-
rente, ás 7 horas, á rua General Camara
n. 221, para discussão e votação do parecer
da commissão de contas e eleição da
nova administração.—*Dias, secretario.*

Gymnasio Dramatico de Botafogo
A recita do corrente mez terá logar no
dia 29 do corrente.
Rio, 27 de julho de 1899.—*O. Luz,*
secretario.

AVISOS MARITIMOS

**Real Companhia de paquetes a vapor de
Southampton**
SAHIDAS PARA A EUROPA
THAMES..... 23 de agosto
MAGDALENA..... 6 de setembro

O paquete-Danube
esperado do Rio da Prata, via Santos,
no dia 9 de agosto, sahirá para
Southampton
com escalas pela
**Bahia, Pernambuco, Lisboa,
Vigo e Cherbourg**
no mesmo dia, ao meio-dia

O paquete-THAMES
esperado de Southampton e escalas no dia
7 de agosto, sahirá para **Montevideo
e Buenos Ayres**, depois da indispen-
savel demora.
Para cargas trata-se na agencia com o
corretor Sr. Luiz Campos. Para passagens
e outras informações com
O SUPERINTENDENTE
C. J. CAZALY
Rua do General Camara n. 2, sobrada

Fonte: *Gazeta de Noticias* (1899, p. 2).

Na mesma página do jornal temos a divulgação do *Cassino Commercial*, anunciando que seu corpo cênico realizaria a apresentação de um drama em benefício da “Escola Dramática do mesmo cassino”:

Figura 44 – Anúncios comerciais

<p style="text-align: center;">C. C.</p> <p style="text-align: center;">CASSINO COMMERCIAL</p> <p>O corpo scenico desta sociedade realisa hoje, sabbado, em beneficio da Escola Dramatica, um bello espectaculo, levando á scena o drama em 5 actos do pranteado escriptor portuguez Pinheiro Chagas a</p> <p style="text-align: center;">Morgadinha de Val-Flôr</p> <p>Guarda-roupa e cabelleiras—á época—da acreditada casa F. Storino. Adereços da tambem conhecidissima casa — Domingos Costa.</p> <p style="text-align: center;">Principia ás 8 horas.</p> <p>A directoria reserva-se o direito de vedar a entrada a quem julgar conveniente.</p> <p>Previno a todos os Srs. socios que por todo o mez de agosto proximo futuro a sêdo social será mudada para a rua do Hospicio n. 163. — O secretario, <i>Antonio Baptista.</i></p>	<p>O Elite-Club realisa no dia 3 de agosto a sua récita do mez de julho.</p> <p>A companhia de que faz parte a notavel actriz Clara della Guardia chegará a esta capital no dia 3 do proximo mez de agosto, devendo estrear no dia 4.</p> <p>O Club Dramatico S. Christovão realisa no domingo 30 do corrente uma récita em beneficio dos seus cofres sociaes com o magnifico drama de Pinheiro Chagas <i>A Morgadinha de Val Flor.</i></p> <p>A distribuição, que foi feita com o maior escripto, é a seguinte:</p> <p><i>Morgadinha D. Laura Cunha, Mariquinhas D. Florencia Pimentel, Morgada D. Julia Gobert, Leonardo Cunha Junior, Luiz Fernandes A. Machado, Capitão Mór J. Ferreira, Pr. João Ignacio F. Ribeiro, José Felix A. Pimentel, Antonio Domingues H. P. Machado, Diogo Barradas L. Ferraz, Rodrigo Armando Braga.</i></p> <p>Pelo conjuncto acima auguramos á applaudida peça um brilhante desempenho.</p> <p>A digna directoria do acreditado club não poupou esforços quanto á montagem do drama, cuja representação vai ser um verdadeiro successo.</p> <p>No Cassino Commercial realisa se hoje o grande festival em beneficio da escola dramatica do mesmo Cassino. Representar-se-ha o drama a <i>Morgadinha de Val Flor.</i></p>
---	---

Fonte: *Gazeta de Noticias* (1899, p. 2).

Vemos aqui um indício que provavelmente o número de escolas dramáticas particulares em nossa cidade tenham sido muito maior que os registros localizados apontam, pois após a tentativa frustrada de João Caetano (em 1860) até a fundação da Escola Dramática Municipal (que só ocorreu em 1908) existe uma diferença de tempo de quase 50 anos. Muito provavelmente, algumas dessas associações dramáticas de grupos amadores ou agremiações gerais, como o Cassino Comercial, criaram suas próprias escolas dramáticas, objetivando ensinar, ensaiar e montar espetáculos teatrais. O exemplo também pode adensar a perspectiva educativa que caracterizava tais agremiações, visto que, além da possibilidade de formação pela prática, elas também procuraram promover experiências de formação institucionalizada, teórica ou formalizada.³⁵

Havia também o anúncio do *Club Dramático S. Christovão*, que faria uma récita em beneficio dos seus cofres sociais, realizando ambos, curiosamente, a apresentação do mesmo texto, um drama do escritor português Pinheiro Chagas: *Morgadinha de Val-Flôr*.

³⁵ Acerca da Escola Dramática do Cassino Comercial ainda não localizamos maiores informações.

Embora houvesse alguns clubes dramáticos menores, que organizavam suas reuniões nas casas dos sócios ou que usavam outros espaços para realizar apresentações, muitos deles, tinham sua própria sede, incluindo nela a sala de teatro e ou espaços para encontros sociais, bailes, saraus, apresentações de música, entre outros. Segundo Sousa, Eduardo Teodoro Bösche, nos seus *Quadros Alternados*, e Carl Seidler, na sua obra *Dez Anos no Brasil*, referem-se a um teatro francês, particular, existente no Rio de Janeiro, por volta de 1825 a 1836.

Bösche fala mesmo em Théâtre Français. A Rua do Ouvidor, onde moravam quase exclusivamente franceses, fornecia o pessoal de cena. Eram atores e atrizes os caixeiros, contramestres e modistas. Seidler refere-se com entusiasmo a esse teatro: “Arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e ‘vaudevilles’. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nelas bravos artistas”. Não havia ingressos avulsos, acrescenta, mas todo estrangeiro podia tornar-se membro da sociedade, mediante o pagamento mensal de seis mil-réis em papel, e os convidados, que qualquer sócio levava, eram sempre “acolhidos com honra, e mais, com amigável gentileza”. Parece-me que se trata do Teatro de S. Francisco de Paula, construído em 1832 pelo cidadão francês João Vítor Chabry (SOUSA, 1960, p. 146).

Portanto, observamos a existência de um grupo amador francês, que se apresentava em um teatro francês particular muito bem-organizado já no ano de 1825, formado por caixeiros e modistas franceses entre outros que se apresentavam em um teatro próprio arrendado por comerciantes e fabricantes. O que mostra a organização e articulação desses grupos amadores e, neste caso, formado por estrangeiros, apresentando, inclusive, “recentes produções francesas”, ou seja, era uma rede de pessoas envolvidas em torno deste projeto, pessoas responsáveis em descobrir e reproduzir os textos mais recentes apresentados na França, pessoas responsáveis pelos ensaios entre outros. Segundo o relato, este grupo amador possuía, inclusive, sua própria orquestra. Além de atores, havia também músicos e certamente figurinistas, entre outras funções necessárias para se fazer uma peça.

Para participar era necessário ser sócio. No entanto, o relato acrescenta que os convidados eram muito bem recebidos, o que apresenta aqui a necessidade desses grupos estrangeiros de dinamizar a convivência, expressar as aspirações coletivas, manter sua cultura e socializar entre si, o que demonstra a força e a importância desses coletivos e seus grupos amadores para o fomento desta arte em nosso país.

Preocupados com a educação, também havia associações que ofertavam bibliotecas e

até mesmo escolas para os associados e seus familiares. Podemos citar aqui a biblioteca do *Club Familiar Gymnasio da Juventude*, criada em setembro de 1881. Este clube também oferecia aulas de desenho, português e música e inclusive chegou a formar um grupo para palestras literárias e o Euterpe Club, que oferecia reuniões literárias e musicais além da dramática.

Com o intuito da instrução ou mesmo de mais uma fonte de renda para os cofres do clube, o Club Familiar Gymnasio da Juventude abriu “matrículas para aulas de desenho, português, música, etc.”. Esse clube chegou a “formar um grupo para palestras literárias”. Havia, então, uma valorização da leitura, da oratória, da declamação, e isso não estava restrito a determinados bairros ou grupo social, pelo contrário, estava presente em praticamente todas as sociedades dramáticas encontradas. Ainda que houvesse associados analfabetos, o texto teatral impresso, por exemplo, foi escrito para ser lido “em voz alta, vislumbrando um tipo de leitura denominada intensiva, tais textos obedeciam a leis e regras próprias à transmissão oral e comunitária”, como afirma Sílvia Cristina Martins de Souza (PENNA-FRANCA, 2018, p. 115).

Alguns produziam seu próprio periódico como, por exemplo, *O Scenario* um periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude (Ano I, n. 4, 18 set. 1881, p. 1) e *A Madrugada*, um periódico literário e recreativo dedicado ao Euterpe Club (RIO DE JANEIRO, ano 1, n. 1, 11 jan. 1902).

Como se vê, os grupos possuíam um certo grau de organização, e é possível perceber, inclusive, funções como: presidente, vice-presidente, primeiro e segundo secretários, tesoureiro, procurador, ensaiador, diretor, administrador e conselheiros, entre outros.

Figura 45 – Sociedades e institutos

SOCIEDADES, INSTITUTOS, ETC.

445

- 1.º *Secretario*. — Carlos Firmino Veiga, r. do Hospício, 199.
 2.º *Secretario*. — José Maria de Castro, r. da Alfandega, 180.
Thesoureiro. — Valentim Xavier de Almeida Campos, r. do Hospício, 72.
 2.º *Thesoureiro*. — José Moreira Nunes, r. da Imperatriz, 44.
Procurador. — Antonio da Costa Faria, r. do Senhor dos Passos, 89.
Director d'Harmonia. — João José Pinheiro, r. Bella de S. João, 1 A, S. Christovão.

Sociedade Dramatica Brasileira Quinze de Julho [362 d.

Esta sociedade, cujo fim é o cultivo da arte dramatica e passatempo de seus socios por meio de soirées, concertos e espectaculos, funciona no theatro da rua do Riachuelo, n. 27.

DIRECTORIA.

- Presidente*. — Domingos Honorio Maleval, r. do Rio Comprido, 48, E.
Vice-Presidente. — Frederico Doellinger, Medalhas 4 e 9, r. de S. Pedro, 59.
 1.º *Secretario*. — Augusto Fortunato Saldanha da Gama, r. do Lavradio, 162.
 2.º *Secretario*. — José Gonçalves Pinheiro da Silva, r. do Riachuelo, 86.
Thesoureiro. — Adolpho Augusto da Costa Lobo, r. do Riachuelo, 86.
 1.º *Procurador*. — Ignacio Doellinger, Medalha 9, r. Formosa, 11 A.
 2.º *Procurador*. — Antonio Fortunato Saldanha da Gama, r. das Marrecas, 27.
Ensaeador. — Antonio Arnaldo Vieira da Costa, r. de S. Christovão, 18.
Administrador. — Antonio Francisco Ribeiro de Rezende, r. do Paraiso, 4 A.

Sociedade Philarmonica Fluminense. [362 e.

- Presidente*. — Dr. Francisco de Paula Costa, 2, r. do Passeio, 17.
Vice-Presidente. — Domingos Moutinho.
 1.º *Secretario*. — Dr. Carlos Antonio de Paula Costa, r. da Candelaria, 19.
 2.º *Secretario*. — João Carvalho de Souza e Mello, r. do Rezende, 27.
Thesoureiro. — Manoel Gomes de Oliveira, r. Primeiro de Março, 53 A.
Commissario. — Estanisláo Luiz Barboza.
Archiviststa. — José Gomes da Silva Dias, r. Formosa, 82 A.
Director da Harmonia. — Pedro Paulino da Fonseca.
Director da Orchestra. — Maestro Angelo Agostini, r. do Ouvidor, 52.

Imperial Sociedade Amante da Instrucção. [363

Rua do Lavradio, 71.

- Protectores perpetuos*. — Suas Magestades Imperiaes.
Protectora perpetua do collegio das orphãs. — S. A. I. a Sra. D. Izabel.
Presidentes perpetuos. — S. A. o Sr. Conde d'Eu.
 S. A. o Sr. Duque de Saxe.

ADMINISTRAÇÃO ACTUAL.

- Presidente*. — Francisco de Figueiredo, r. da Alfandega, 69.
Vice-Presidente. — Dr. Luiz Vicente De Simoni, 3, 4, 5, r. da Princeza, 102, Caj.
 1.º *Secretario*. — Dr. Antonio José de Souza Rego, 6, r. da Independencia, 45, Icarahy.
 2.º *Secretario*. — Dr. Antonio Fernandes Pereira Portugal, 5, r. da Misericordia, 120.
Thesoureiro. — José João da Cunha Telles, 2, 3, r. do Lavradio, 46.

CONSELHEIROS.

- | | |
|---|---|
| Desembargador Firmino Pereira Monteiro. | Desembargor D. Luiz de Assis Mascarenhas: |
| Dr. Lopo Diniz Cordeiro. | Barão da Logôa (Antonio). |
| José Pereira de Sá. | Conselheiro José Liberato Barroso. |
| Joaquim da Silva Macieira. | Antonio Maria Teixeira. |
| Antonio Alvares Pereira Coruja, 3. | Luiz José de Murinelly. |
| Dr. Honorio Augusto Ribeiro. | Albino José Machado. |
| Dr. Luiz Antonio da Silva Nazareth. | Ignacio Gabriel Pessoa. |
| Antonio José Gomes Pereira Bastos. | José Francisco da Costa. |

Ha mais vinte e um Consultores.

Figura 46 – Recreação e divertimentos

(art.1528)	RECREAÇÃO e DIVERTIMENTOS, Grupo 40º	1525
<p>Club Carlos Gomes.* Séde rua do Carvalho do Sá, 24. <i>Presidente.</i> —Evangellina Accioly, r. da Boa-Viagem, 8, S. Domingos.</p>		[1528]
<p>Club do Cattete* Séde na casa do seu presidente. <i>Presidente.</i>—Alfredo Candido Guimarães. <i>Secretario.</i>—Adolpho de Mattos Costa.</p>		[1529]
<p>Club dos Democraticos, Rua dos Andradas, esquina da da Alfandega.</p> <p>Esta sociedade carnavalesca, fundada em 20 de Janeiro de 1868, tem por fim proporcionar a seus associados um recreio honesto e agradável ;—o numero de seus socios é illimitado e sem distincção de nacionalidade; haverá annualmente 3 assembléas geraes ordinarias, a 1ª em fim de Junho, a 2ª no principio de Julho e a 3ª dous mezes antes do carnaval.</p> <p>Estão abertas durante todo o anno as salas e a bibliotheca do club; para conservação desta ultima deve annualmente ser applicada pelo menos a quantia de 240\$000, extrahida das prestações dos socios.</p> <p><i>Presidente.</i> —Braulio Antunes Moreira, r. do Ouvidor, 12. <i>Vice-presid.</i>—Antonio Praça, r. do Ouvidor, 72. <i>1º Secret.</i> --Manoel Salles, r da Uruguayana, 34. <i>2º Secret.</i> —João Stelling. Club. <i>1º Thesour.</i> —Antonio Joaquim Monteiro Chaves, r. do Ouvidor, 154. <i>2º Thesour.</i> —Antonio Joaquim Mourão, r do Rosario, 113. <i>1º Procurad.</i> —Carlos José Pizarro, r. de S. Pedro, 234. <i>2º Procurad.</i>—Antonio Ribeiro, r. do Rosario, 107.</p>		[1530]
<p>Club Diplomatas Carnavalescos*. <i>Presidente.</i> —João dos Santos Carvalho.</p>		[1532]
<p>Club Dramatico Gradim aux Flambeaux Séde na casa do seu presidente. <i>Presidente.</i> —Antonio Herculano da Costa Brito, major. <i>Secretario.</i> —Bernardo Gradim. <i>Thesoureir.</i> —A. Maia.</p>		[1533]
<p>Club Dramatico Villa-Izabel*. Boulevard Vinte e Oito de Setembro, 30 A. <i>Presidente.</i> —José Moreira da Silva, Dr., r. Boulevard, 6 A.</p>		[1535]
<p>Club do Engenho-Velho*. Rua do Haddock Lobo, 29. <i>Presidente.</i> —Custodio Americo dos Santos, Dr., r. do Haddock-Lobo, 70.</p>		[1536]

* * A administração, organização interna e as demais noticias das corporações deste grupo **só são publicadas**, quando fôr a informação acompanhada do custo da inserção. São **gratis**, porém, os titulos, sédes e endereços.

As duas publicações foram realizadas no *AlmanakLaemmert*, na parte de “Recreações e Divertimentos” daquele anuário. A primeira em 1873 e, a segunda, em 1886. No primeiro fragmento, veremos a existência de uma associação chamada: *Sociedade Dramática Brasileira Quinze de julho*, cujo fim seria o cultivo da arte dramática e passatempo de seus sócios por meio de soirées, concertos e espetáculos, possuindo, inclusive, seu próprio Teatro, situado na rua do Riachuelo, n.27. Apresentava espetáculos não só de teatro, mas também de músicas.

No segundo fragmento, podemos observar que, como vimos, algumas dessas sociedades eram restritas às pessoas de determinada nacionalidade, já para outras, qualquer um poderia fazer parte, como é o caso do Club dos Democraticos que, no anúncio apresentava-se como sendo uma sociedade carnavalesca, informando que o seu número de associados é ilimitado, sem distinção de nacionalidade (o que só vem a confirmar que em outras sociedades a nacionalidade poderia ser uma exigência). Outra informação importante é que “estão abertas durante todo o ano suas salas e sua biblioteca”, caracterizando a existência de uma preocupação com a educação naquele grupo, que demonstrou ser extremamente organizado, publicando inclusive as datas previstas para as três assembleias extraordinárias que aconteceriam anualmente, enfatizando que a última reunião aconteceria 2 meses antes do carnaval.

Penna-Franca (2012) analisou os valores dos ingressos de grupos amadores e profissionais daquele período, e nem sempre eram diferenciados. A opção pelo teatro amador acontecia por interesse pelo tema debatido e participação nos eventos dos grupos com que cada sujeito se identificava, fosse pelo envolvimento político, pela vizinhança ou por simples diversão. Esse dado reforça a ideia de que o teatro amador se espalhava pela cidade e conquistava novos públicos, porém não, obrigatoriamente, os menos favorecidos:

O importante aqui é pensarmos que o preço dos ingressos cobrados por amadores nem sempre se diferenciava dos preços de muitas peças encenadas por atores profissionais. Esse dado reforça a ideia de que o teatro amador se espalhava pela cidade e conquistava novos públicos, porém não obrigatoriamente os menos favorecidos financeiramente. Assistir a uma peça representada por amadores era uma escolha regida pelo espetáculo que era apresentado e não pelo fato de ser mais barato (PENNA- FRANCA, 2012, p. 16).

A revista *O Theatro*, cuja redação ficava localizada no centro da cidade, era dedicada aos assuntos teatrais e dirigida por Nazareth de Menezes. A revista possuía a coluna *Amadores*, dedicada a essas associações. Na edição de n. 2, do ano de 1911, encontra-se um

anúncio voltado para esses grupos e Companhias, ofertando uma grande variedade de textos teatrais, nacionais e estrangeiros dos mais variados estilos. O anúncio da *Livraria Cruz Coutinho* de Jacintho Ribeiro dos Santos, localizada na rua São José n. 82 e 84, oferecia cópias de todas as peças representadas em Portugal ou Brasil e a tradução de qualquer original francês, espanhol, inglês ou alemão:

Figura 47 – Livraria Cruz Coutinho

The advertisement is enclosed in a rectangular frame with a decorative border. At the top, three small square icons containing geometric patterns are arranged vertically. The main text is centered and reads:

LIVRARIA CRUZ COUTINHO
DE
JACINTHO RIBEIRO DOS SANTOS
RUA SÃO JOSÉ N. 82 E 84
RIO DE JANEIRO

Below this, the text reads:

THEATRO PARA AMADORES
GRUPOS E COMPANHIAS
□ □ □

A large initial 'G' is followed by the text:

Grande variedade de peças theatraes de todos os generos nacionaes e estrangeiros como sejam Comedias, Dramas, Tragedias, Operetas, Monologos e Cançonetas.

Encarrega-se de fornecer copias de todas as peças representadas em Portugal e Brasil e bem assim da traducção de qualquer original, Francez, Hespanhol, Inglez e Alemão.

Correspondentes em todas as cidades do Brasil e estrangeiro, unica casa especial de Theatro na Capital.

RUA SÃO JOSÉ N. 82 E 84
RIO DE JANEIRO

□ □ □

On the right side of the advertisement, there is a vertical decorative element consisting of a series of stylized flowers connected by a vine, with a small bell-shaped ornament at the bottom.

Fonte: *O Theatro* (1911, p. 26).

Estes anúncios apresentam um novo mercado de trabalho e comercial que crescia a partir do teatro. O mercado de tradutores, vendedores de textos teatrais e a impressão de cópias das peças em grandes quantidades que eram necessárias para que cada ator ou técnico, envolvido no espetáculo, pudesse ter em mãos o texto a ser estudado e trabalhado. Essa real necessidade das Companhias, é citada no artigo *À cavalo: impressões litográficas do 7 de*

setembro em uma Revista Ilustrada (2021), onde é narrado sobre Johann Aloys Senefelder um dramaturgo nascido em Praga, que devido ao seu desejo de duplicar e imprimir seus roteiros de teatro, acabou por descobrir sem querer um novo processo de impressão, a técnica da Litografia ou Litogravura.

Surgia uma cultura visual no país. A demanda de encomendas era grande e variada, tais como: marcas comerciais, estampas artísticas, mapas, faturas, rótulos de produtos e cartazes publicitários impressos em grande escala e também utilizados nas divulgações dos espetáculos. Havia também, uma real necessidade tanto dos grupos de amadores quanto dos profissionais, ter acesso aos textos teatrais e reproduzi-los em grande escala para a distribuição entre o elenco e a equipe técnica a fim de garantir um melhor preparo para os ensaios e uma maior qualidade dos espetáculos dos grupos.


A máquina teatral movimentou um número significativo de personagens que foram se constituindo profissionais da área: escritores, tradutores, ensaiadores, atores, músicos, cenógrafos, figurinistas, empresários, bilheteiros, camareiros, maquinistas, maquiadores, entre outros. A formação desses sujeitos ao longo de muitos anos se deu pela própria prática, cenário que foi se transformando justamente com a institucionalização de espaços de formação e atuação.

Com o surgimento das associações e grupos amadores, que crescia cada vez mais pela cidade ao longo do século XIX e XX, aumentava o número de pessoas que se articulavam na construção de um espetáculo, agora das mais diferentes classes sociais, pois não mais havia o preconceito da profissão, visto que esses participantes não se viam como profissionais. Porém, o crescimento gradativo dos grupos amadores contribuiu no surgimento de atores mais qualificados, pois muitos atores profissionais surgiram nos grupos amadores.

À sombra do teatro profissional, mas não ligado a ele, desenvolvia-se uma considerável atividade amadora. O Almanaque Teatral cita 21 Sociedades Dramáticas dessa natureza, algumas relacionadas, pelo título, a bairros cariocas – Botafogo, Meyer, Tijuca, Gávea, Vila Isabel, São Cristóvão, Cascadura. A se julgar pelo que diz o papel (como se sabe, às vezes fantasioso), eram em geral organizações complexas, incluindo, na parte artística, fora a administrativa, diretores de cena, ensaiadores, contra-regras, pontos, e até mesmo, esporadicamente regentes musicais e cenógrafos amadores (PRADO, 1999, p. 171-172).

Outro impresso que dedicava uma página aos grupos amadores era o chamado: *Theatro & Sport*. Dirigido por Heitor Melo e J.A. Alvarenga. O primeiro número é de 23 de setembro de 1905.

Figura 48 – Página dedicada aos amadores



THEATRO DE AMADORES

Quem se delivasse por momentos observando todos os palmatorianos erros de certa parte (infelizmente a maior) dos amadores dramaticos, que se exhibem nos varios palcos particulares exarsos pelos perto de 2000 kilometros quadrados em que se assenta a nossa capital, sinão a maior, pelo menos uma das maiores do mundo, teria assumpto não para um simples «suelto» mas para um livro onde as folhas peçadas de razão e verdade subiriam a varias centenas. Esse quem, entretanto, possuidor que fosse de espirito de observação perfeito e senhor de estylo capaz de tratar o assumpto de modo a agradar a todos os paladares, passaria pelo desgosto de ver sua obra abandonada a poeira, esquecida sobre as estantes do livreiro, que tivesse lido a magnitude de accettil-a para vender: Ao grande publico ella não interessaria; aos profissionaes do theatro, seria inutil; aos amadores... Mas que falar dos amadores si, a não ser uma reduzida minoria, que estuda, observa, aprende e agradece quando corrige um defeito apontado, o menos que promette quando alguém lhe cita um erro, é o esquarteramento em praça publica depois de ter sido arrastado, preso ás caudas de um cavallo pelas principaes ruas da bella cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro. Vendo perdido o tempo, labor e talento, restaria ainda a esse quem a dolorosa certeza de não ter sido comprehendido, e de que ninguém vai a esses espectaculos para sorrir-se somente, mas para rir desabaladamente de phrases chulas ou dos erros dos que perdem tempo pretendendo fazer aquillo que é muito superior as suas proprias forças.

Festival artistico

No salão do Centro Gallego realizou-se finalmente, domingo ultimo, o festival organizado pelo amador Vicente Seda, em beneficio da viuva e filhos de Alexandre Cattaldo, fallecido em consequencia da passada epidemia. E' de lamentar que tratandose de um fim caritativo, qual o de mitigar as privações de quem se viu desaposada de seu arrimo, os collegas do morto, num gesto altruistico, não houvessem enchido literalmente as dependencias do theatrinho. Talvez, porem para o parcial afastamento notado concorresse o programma do festival por demais conhecido. Essa razão entretanto não devia prevalecer. Quando se faz um beneficio nunca se deve cogitar da recompensa que delle possa advir. Mas, nem tudo foi perdido, porque no salão se viu duas ou tres centenas de espectadores, que alli foram, menos pelo espectáculo, que pela occasião de commetter uma acção nobre.

O programma do festival constou da representação do drama «Escrava Andréa», em 5 actos e da comedia em um acto «A espada do general». Da primeira assumiram as responsabilidades da interpretação os amadores Judith Gomes, Vicente Seda, M. Loureiro, J. Ramiro e H. Molles. Na segunda tomaram parte os amadores Anna Viola, Miguel de Oliveira, Candido Pires, Aivão e Miguel Gonçalves.

Club Dramatico João Barbosa

Em favor dos colres sociaes realizar-se-á a 14 de Dezembro proximo futuro, na séde do Club Dramatico João Barbosa, a recita exiraordinaria organizada por sua directoria, com o concurso de seu apreciado corpo scenico. O programma da festa está sendo confeccionado caprichosamente pelo amador Virgilio de Vasconcellos, director de scena, que envida todos os esforços para satisfazer os desejos da escolhida platéa do querido club dramatico.

Club do Pedregulho

Transferido mais uma vez, agora por motivo das grandes chuvas de sabbado ultimo, terá lugar finalmente hoje a recita mensal do Club do Pedregulho, uma das mais antigas e acreditadas sociedades dramaticas.

A peça será, como já temos tido occasião de dizer, a comedia em tres actos «A familia Fagundes» que tem sido ensalada cuidadosamente pelo amador Pereira Sant'Anna, um de seus melhores elementos. A competente amadora Graçinda A. Castro terá a seu cargo a «caricata», genero difficilimo mas que a gentil amadora sabe conduzir com habilidade.

Os demais papeis estão entregues a conscienciosos amadores.

Gremio Dramatico Franco Brasileiro

A proposito de uma noticia ha dias publicada por esta revista, recebemos uma carta do amador Antonio Lucio, director de scena do G. D. Franco Brasileiro, carta essa que deixamos de publicar na integra, devido aos conceitos referentes ao amador em questão, na mesma exharados. Publicamos entretanto gostosamente o elenco do Franco Brasileiro, dando assim uma prova de que não mantemos «parti-pris» com qualquer dos amadores que o compõem. Segundo a carta citado o elenco compõe-se dos amadores Virginia Lazzaro, Maria Pimentel, J. Guimarães (ensaiador), Antonio Lucio (director de scena), Annibal Pacheco (scenographo), Antenor Grijó, José Corrêa Junior, João Pacheco (contra regra), Adroaldo de Oliveira, (ponto) e Everardo Lopes (secretario).

Festa dos aliados

Para o festival organizado pelos amadores A. Corrêa, Palmyra Novaes e J. Celestino, marcado para 14 de Dezembro proximo, foi confeccionado o programma seguinte: «Abençoada chuva», comedia em um acto, do repertorio de Christiano de Souza; «Cautela com as mulheres», comedia em um acto; grande acto de cabaret e baile.

A revista THEATRO & SPORT, com justiça julgada o orgão official do theatro de amadores tendo em vista tornar mais conhecidos os amadores dramaticos e ao mesmo tempo divulgá-los entre seus milhares de leitores, fará publicar em suas paginas todos os clichés que para esse fim nos forem enviados.

Fonte: *Theatro & Sport* (1918, p. 28).

O fato de jornais dedicarem páginas aos grupos amadores apresenta uma ideia do quanto esses grupos eram organizados e ajudavam a fomentar a arte teatral na cidade. Nesta página do referido jornal, veremos que esses grupos associativos também promoviam apresentações e festivais com intuito de arrecadar fundos para ajudar associados. Nesta página de 1918, vemos que o festival artístico divulgado visava arrecadar fundos em benefício de viúva e filhos de Alexandre Cattaldo falecido em decorrência da epidemia da gripe espanhola.

No ano de 1919 este mesmo impresso publica uma foto da atriz brasileira Etelvina Siqueira que faria parte do “Festival de amadores Manoel Ferreira e Georgina Sargentelli” no Centro Gallego.

Figura 49 – Atriz Etelvina Siqueira



Fonte: *Theatro & Sport* (1919, p. 12).

Isso apresenta outro ponto importante, que é o fato de que esses grupos promoviam festivais e aumentavam a oferta de espetáculos na cidade, com o acréscimo da concorrência, quem saía ganhando era o público. Também é importante observar que se antes as apresentações ficavam concentradas no centro da cidade, agora há diversos grupos espalhados nos mais diversos bairros, como veremos no quadro da figura a seguir, que mostra a distribuição das associações dramáticas na cidade do Rio de Janeiro, por bairro e década:

Figura 50 – Distribuição de grupos dramáticos por bairro e década

Quadro 2. Distribuição de grupos dramáticos por bairro e década

<i>BAIRROS</i>	<i>1861-1870</i>	<i>1871-1880</i>	<i>1881-1890</i>	<i>1891-1900</i>	<i>1901-1910</i>	<i>1911-1920</i>	<i>1921-1930</i>	<i>Sem data</i>
Centro	1	2	5	2	13	12		
Riachuelo		2	3	1	1	1		
São Cristóvão		1	4	1	2	3		
Todos os Santos						2		1
Engenho Novo		1	3		3			
Praia Vermelha		1						
Cantagalo		1						
Cascadura			1		1	1		
Vila Isabel			2		2			
Engenho de Dentro			1	1		2		1
Pilares			1					
Inhaúma			1		1	2		
São Francisco Xavier			1					
Botafogo				1	1	2		3
Tijuca				1	1	1		1
Engenho Velho				1				
São Domingos				2				
Ilha do Governador					2	1		
Realengo					1	1		
Méier					2	1		
Piedade					2			
Sampaio					1			
Catete					1			
Andaraí					1	1		2
Jacarepaguá						2		
Campo dos Cardosos						1		
Olaria						1		
Ipanema						1		
Rio Comprido						1		
Ramos					1	1		
Santa Tereza						1		1
Santa Cruz						2		
Cachambi						1		
Estácio de Sá						1		
Pedregulho						1		
Cavalcante							1	
Catumbi								2
Laranjeiras								1
Gávea					1	2		2
Flamengo								1
Sem endereço	2	6	31	3	10	6	1	6
Em dúvida ⁶⁷					5	1		

Fonte: Penna-Franca (2016, p. 41).

Penna-Franca (2016, 2018), assim como Prado (1999), destacam a identidade local que alguns clubes revelavam em seu nome, demonstrando o seu orgulho por pertencer àquele bairro, como nos casos do Gremio Dramatico do Meyer, Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense, Sociedade Progressista Recreativa e Musical de Villa Santa Thereza, Theatro Club Boulevard de Villa Izabel, Sociedade Recreativa Familiar Bohemios de Botafogo, Sociedade Dramatica e Musical do Engenho de Dentro e Club da Gavea, entre muitas outras.

No entanto, a pesquisadora observa que para os sócios dessas agremiações, a distância, custo, precariedade dos transportes, tempo gasto de casa até o seu grêmio podiam ser fatores importantes na hora de decidir a sua filiação, afinal não só tinham obrigações de comparecer aos ensaios teatrais, como também frequentavam esses espaços para a leitura nas suas bibliotecas ou participavam de aulas, cursos oferecidos, festas, saraus e outras oportunidades para diversão e lazer, pois os clubes dramáticos eram espaços de sociabilização e convivência entre vizinhos, colegas de trabalho e familiares (PENA-FRANCA, 2016, 2018).

Além do lazer, muitas dessas associações ofereciam pensão quando o associado estivesse enfermo ou um auxílio funeral. Alguns espetáculos também eram realizados com um cunho beneficente, onde a renda arrecadada seria usada em benefício de um associado ou uma instituição. Essa ajuda mútua fortalecia os laços identitários.

Seja reunindo grupos estrangeiros de mesma nacionalidade, moradores vizinhos de bairro, trabalhadores de uma mesma fábrica ou misturando indivíduos de diferentes grupos, os clubes dramáticos tinham um alcance muito além do teatro, pois encontravam formas de atuação na cidade que iam além da diversão. Havia fortemente a presença da experiência educativa em seus fazeres e práticas, como eram as reuniões para ler e discutir livros ou recitar poesias. Muitas associações ofereciam aulas e bibliotecas na tentativa de ajudar a diminuir o analfabetismo. Cintia Borges de Almeida em sua tese de Doutorado destaca esses múltiplos espaços de educabilidade e práticas educativas que surgiram a partir de iniciativas privadas e pelas ações estatais em nosso país:

[...] escolas públicas, particulares, confessionais, de operários, anarquistas, escolas técnicas para o trabalho na indústria, escolas rurais para o trabalho no campo ou ainda a criação de associações, sociedades e ligas destinadas à educação, bem como jornais e revistas que cumpriram papel educativo e serviram como espaços educacionais, de modo a formar ideias, hábitos e condutas (ALMEIDA, 2018, p. 14).

Criavam os seus jornais para debater as suas necessidades e demonstravam uma intensa atuação política, colaborando no processo da cidadania e da construção da identidade brasileira:

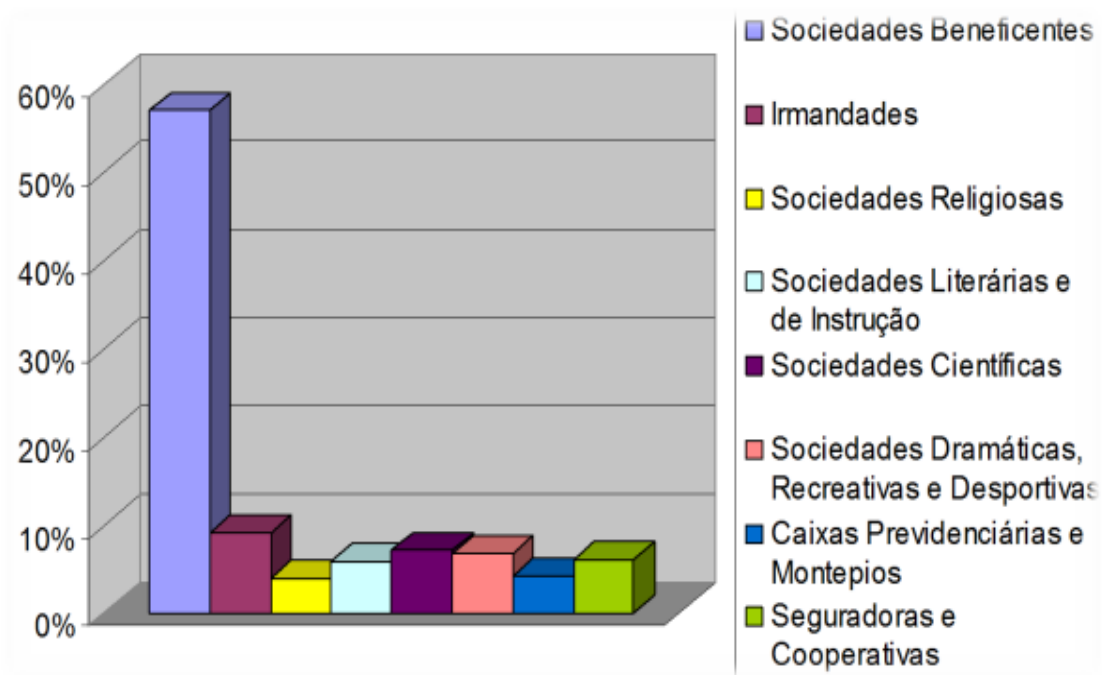
Os sócios das sociedades particulares, assim como seus corpos cênicos, são parte constitutiva de um quadro político, social, econômico e cultural do Rio de Janeiro no período abordado; as escolhas dos espetáculos, os comportamentos e as regras comportamentais e os temas debatidos são uma lente para um momento importante de transformação e das tensões sociais vividas na capital federal. O teatro amador parecia se constituir não apenas um agente polemizador e polifônico, mas, por meio de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, se tornava campo de disputas

sociais e espaços de negociação de ideias, onde se pensavam avaliações sobre a realidade cotidiana. Desde as senhoras da haute gomme, passando pelos trabalhadores e imigrantes, as discussões, fossem eruditas ou operárias, eram polemizadas, tornando os palcos amadores também palcos de debates e conflitos da sociedade carioca no final do século XIX e princípio do XX, espaços onde se constituíam e expressavam sentidos e percepções sobre o processo de transformação do Rio de Janeiro, revelando identidades dos diversos grupos que tinham os espetáculos teatrais como parte importante constitutiva do seu cotidiano (PENNA-FRANCA, 2018, p. 117).

A pesquisa realizada por Penna-Franca (2018) sobre o trabalho dos grupos amadores auxilia a compreender a importância desses grupos sociais naquele período. Já Lacerda (2008) faz uma abordagem ampla sobre a importância política, educativa e social desses grupos associativos, destacando como essas formas associativas contribuíram para a mobilização da sociedade e se tornaram alvo do controle do Estado ao longo do século XIX e XX (LACERDA, 2008, p. 48-49).

Portanto, havia nesses grupos uma representatividade coletiva em busca de proteção e reconhecimento social diante das adversidades cotidianas e as indiferenças sofridas por determinados grupos que buscavam reforçar sua cultura e consciência coletiva. Lacerda destaca, ainda, a diversidade de tipos de associações e apresenta alguns gráficos, dentre eles:

Figura 51– Associações na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Lacerda (2008, p. 61).

Havia uma diversidade de tipos de associações, chegando-se a um total de 305

associações fundadas na Corte entre 1860 e 1889, entre as quais cerca de 177, correspondem a diferentes entidades de caráter mutualista (LACERDA, 2006, p. 64). Dentre essas associações, existiam as dramáticas, que eram associações criadas especificamente para a manutenção de grupos de teatro amador.

Entre 1865 e 1920 foram encontrados cento e quarenta e um diferentes locais onde grupos amadores faziam teatro, identificados como grêmios, clubes, palcos, teatrinhos e sociedades amadoras. Eram mais de vinte organizações amadoras na região central da capital e alguns bairros se destacam com um número surpreendente de teatros, como São Cristóvão e Botafogo – com sete cada um – e Riachuelo com cinco; ou, ainda, a presença desses grupos em bairros muito distantes do centro naquele momento, como Santa Cruz, Jacarepaguá, Realengo ou Cascadura (LACERDA, 2012, p. 4 e 5).

Aqui é importante salientar que, embora houvesse associações criadas especificamente para a manutenção de grupos de teatro amadores, isso não significa que não havia produção teatral presente nas demais associações, inclusive as mutualistas. Como exemplo, podemos citar o Grupo Dramático de Teatro Livre, fundado em 1903 pela Associação Auxiliadora dos Artistas Sapateiros³⁶, localizada à rua dos Andradas, 87, no centro do Rio.

Sobre esta associação, Lopes³⁷ apresenta as seguintes informações:

[...] vamos encontrar registros da atividade mais importante do movimento social e anarquista que o Centro deve ter abrigado, que foi a realização, de 15 a 20 de abril de 1906 do I Congresso Operário Brasileiro, momento histórico para o proletariado brasileiro então em formação, que contou com a participação de representantes de federações e associações proletárias de São Paulo, Ceará, Rio Grande do Sul, Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ali foram debatidas teses sobre orientação, organização e ação operária (LOPES, não páginado).

Dentre as resoluções tomadas neste I Congresso Operário Brasileiro estava a decisão de iniciar uma greve geral no dia 1º de maio de 1907, na tentativa de conquistar a jornada de oito horas de trabalho. No Rio de Janeiro, a apresentação do Grupo Dramático de Teatro

³⁶ Importante destacar aqui o conceito de “artista sapateiro”, pois a palavra artista aqui está sendo empregada para se referir ao domínio do ofício de sapateiro. Miriam Halpern Pereira identifica as mudanças ocorridas em torno do conceito de arte e trabalho entre o Antigo regime e a consolidação do liberalismo no século XIX. O conceito de arte, afirma Pereira, possuía significados diversos e somente no final do século XVIII, com a definição trazida pelo Dicionário da Língua Portuguesa da Academia das Ciências, é que houve a distinção em artes mecânicas e liberais, que passou a fazer parte da linguagem corporativa. Aos ofícios fabris, que exigiam trabalho corporal, denominava-se arte mecânica; já as atividades ditas liberais caracterizavam-se pelo ensino das qualidades do ofício manual e pelo esforço dispensado ao entendimento de sua prática. Em suma, afirma a autora, “A arte era o conjunto das normas e a disciplina que colocava o homem acima do simples esforço manual, efetuado para defesa da mera sobrevivência. Na associação entre arte e trabalho, a honra vem da arte e não do trabalho” (LACERDA, 2008, p. 72).

³⁷ Fonte: Núcleo de Pesquisa Marques da Costa: Disponível em: <https://marquesdacosta.wordpress.com/artigos-do-npmc/memoria-anarquista-do-centro-galego-do-rio-de-janeiro-milton-lopes/>. Acesso em: 8 jan. 2022.

Social tinha duas funções: a de representar textos que ensinassem e contribuíssem para o ensino e a reflexão dos problemas e ideais da causa defendida pelo grupo, como também angariar fundos com a venda de ingressos para a produção de dois jornais, *Terra Livre* localizado em São Paulo e o *Tierra y Libertad* de Madri:

[...] No Rio de Janeiro o Centro Galego foi literalmente palco de manifestação de caráter anarquista com a encenação da peça Antonio (Drama Social em cinco atos) de autoria de Guedes Coutinho durante festival libertário que contou ainda com palestra de José Romero e baile. [...] Ainda em 1907 a programação no Centro Galego demonstra afinidade dos anarquistas do Rio com os da Espanha ao se realizar naquele local festa para angariar fundos a serem enviados não só para o jornal Terra Livre (dirigido em S. Paulo pelo anarquista português Neno Vasco) mas também para o Tierra y Libertad de Madri, o que aconteceu de 14 a 23 de julho daquele ano. Mais uma vez o Grupo Dramático de Teatro Social se fez presente representando a peça As Vítimas de Frederico Doutet, tradução do anarquista português Carlos Nobre. A parte teatral da programação constou ainda de Hambre (bozzetto social em um ato de Romulo Ovívi) e O Pecado de Simonia de Neno Vasco. Carlos Dias, anarquista brasileiro, se encarregou da conferência inaugural e a noite terminou com um baile (LOPES, não paginado).

O texto segue narrando diversas outras apresentações de teatro, cujos valores arrecadados serviriam hora para ajudar um estudante que estava doente, hora para uma obra de educação.

Os amadores tinham propostas específicas, que podiam ser simplesmente o divertimento ou uma discussão política, pois esses grupos exprimiam diferentes identidades, demonstrando disputas e tensões sociais.

O teatro, muitas vezes, foi o livro daqueles que não sabiam ler. Assim como o impresso ilustrado, certamente contribuiu para que muitas pessoas pudessem participar mais da vida política, cultural e social e ficar a par das mazelas políticas e sociais de nosso país ao terem acesso às imagens. O teatro é a palavra viva, a imagem em ação, e o seu poder de alcance e persuasão para uma população em sua grande maioria de iletrados, naquele momento histórico entre o século XIX e XX é muito significativo. Desta maneira, é importante pensarmos que o número de grupos de teatro amador espalhados pela cidade, muito provavelmente era bem maior do que o listado, pois não estavam restritos apenas aos grupos de sociedades dramáticas.

Por ser o teatro visto como atividade pedagógica, muito provavelmente aconteciam pequenas apresentações em casa ou em festas escolares. Sobre isso, podemos citar o livro:

Teatrinho Infantil de Figueiredo Pimentel³⁸ publicado pela livraria *Quaresma*. Lançado em 1896, dois anos após a estreia de Figueiredo Pimentel como autor infantil. Configura uma das primeiras obras do gênero destinada ao público infantil brasileiro com objetivo de deleite e divertimento além do didático. Segundo a descrição do próprio autor *Livro para crianças*: “Contendo esplêndida coleção de monólogos, diálogos, cenas cômicas, dramas, comédias, operetas etc. (em prosa e verso) próprio para serem representadas por crianças de ambos os sexos, dispensando-se despesas com cenários, vestimentas e caracterização, colecionados.” (PIMENTEL, 1959, p. 3).

Pimentel faz uma apresentação de sua obra e descreve os benefícios e as vantagens de uma criança se habituar a representar. Ao escrever nas primeiras páginas do livro um texto dedicado ao leitor, em certo trecho leremos:

[...] Sendo, porém, uma obra infantil, moral como convém, não deixa de ser didática, porque trata-se de uma coleção de pequenas peças teatrais, destinadas a serem representadas pelos meninos de ambos os sexos, de tôdas as idades, a mais tenra, até quase a juventude.

Não precisa ser-se educador, nem conhecer os modernos processos pedagógicos, para compreender a extraordinária vantagem, o grande lucro que advém para as crianças, quando habituadas a representar perante um público escolhido e pouco numeroso, e a recitar nas salas e nas festas escolares.

Primeiro que tudo, aprendem a decorar, tomam gosto em decorar, porquanto não se trata da lição obrigada para a aula, de uma página enfadonha de compêndio massudo. O pequeno estudante, previamente sugestionado, sempre aborrece tudo quanto lhe é mister saber de cor, seja embora o mais belo o mais ameno, mais interessante, bem escrito episódio de História Universal.

Representando em casa, ou nos colégios, o aluno adquire inconscientemente certo desembaraço, sangue-frio e presença de espírito, abandonando o acanhamento peculiar à idade, e fatal entre nós, não só no interior, mas também nos centros populosos, onde não abundam os jardins e passeios públicos, onde não há parques, diversões próprias, kindergarten, e onde mesmo a convivência não é muita.

O teatro das crianças oferece ainda a vantagem de ensiná-las a saberem exprimir-se com as intonações de voz exigidas, a saberem falar e "dizer, com graça e expressão, e a terem uma boa dição, corrigindo até os defeitos de pronúncia, os provincialismos (PIMENTEL, 1959, p. 5- 6).

A prática de teatro amador ia muito além das associações dramáticas, sendo realizadas peças de teatro também em academias, festas escolares e familiares. Pensando no enfoque

³⁸ “[...] escritor afamado por sua escrita polêmica, picante, senão pornográfica, como era considerada por seus contemporâneos, o jornalista e romancista Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914). Jovem, porém, bastante conhecido, tanto em razão de sua prosa naturalista, quanto de sua participação em jornais como editor, cronista e colaborador de vários periódicos fluminenses, inclusive, franceses, Figueiredo Pimentel, até aquele momento, não havia escrito para o público infantil, contudo, isso não foi suficiente para a recusa da oferta de organizar a Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma, a qual resultou em uma coleção de 12 (doze) volumes, sendo 06 (seis) de sua autoria: Contos da Carochinha, Teatrinho Infantil, Histórias da Avozinha, Os Meus Brinquedos, Histórias da Baratinha e Álbum das Crianças” (DUARTE; SEGABINAZI, 2019, p. 2-3).

desta pesquisa, o teatro na educação, considero o quanto a formação desses grupos amadores contribuiu no desenvolvimento das inúmeras profissões existentes no teatro, e mesmo que, na maioria das vezes, não tenham sido reconhecidos pelos literatos, chamados pejorativamente de “teatrinho”, esses grupos colaboraram no crescimento e fomento do teatro no Brasil.

Importante destacar que este crescimento dos grupos amadores não era algo isolado, que acontecia, apenas, na cidade do Rio de Janeiro:

Quanto mais se avança na pesquisa histórica do teatro no Brasil, tanto mais se há de reconhecer o desenvolvimento do amadorismo e o seu papel relevante na arte cênica nacional. Nesta fase proliferaram, em todo país, os grupos de amadores teatrais, ora constituídos independentemente, ora anexos a sociedades recreativas (SOUSA, 1960, p. 209).

Sousa (1960) relata diversas listas de nomes de grupos amadores espalhados pelo Brasil em diferentes períodos e locais, como: Alagoas, Bahia, Ceará, Belém do Pará, Recife, Teresina, Minas Gerais, Porto Alegre (com mais de 40 sociedades dramáticas no século XIX) e São Paulo com o movimento amadorista em 1908, resultando na produção quinzenal do periódico *O Amador Dramático*, dedicado aos amadores teatrais.

Sobre o trabalho amador, Sousa Galante afirma que diferente dos grupos profissionais, eles não eram afligidos por certos problemas econômicos e, por isso, possuíam maior facilidade em conseguir o seu objetivo artístico, o que se explica no fato de o amador não ter tantos compromissos com o público, em comparação com o profissional. Desta maneira, conserva certa independência e não se vê obrigado a fazer concessões. Embora, a questão financeira também seja uma preocupação dos grupos, estavam eles em melhores condições de “levar a sério a arte”. Ao longo da história houve uma drástica diminuição desses grupos e um dos motivos foi a chegada do cinema. A partir de 1920, veremos diminuir a quantidade de clubes dramáticos de forma drástica no Rio de Janeiro e, neste mesmo período, é possível constatar um aumento significativo das salas de cinema, inclusive nos bairros dos subúrbios.

Certamente eram diversas as dificuldades enfrentadas pelos atores, mas também empresários, técnicos e autores teatrais. Essa situação precária do teatro no Rio de Janeiro, muito provavelmente se repetia em outras regiões do país. As concorrências entre amadores e profissionais, os elencos estrangeiros, a falta de casas de espetáculos adequadas, de uma escola de teatro e o avanço do cinema e de outras formas de diversão fizeram com que o teatro, gradativamente, fosse sofrendo uma perda de público.

Fatores que impunham aos artistas uma rotina de muitos trabalhos, frequentes excursões, ausência de descanso semanal, além de acarretar implicações na própria produção e qualidade dos espetáculos. Todas essas questões certamente influíram para a criação de organizações destinadas a defender os interesses destes grupos (CAMARGO, 2012, p. 34-35).

Sobre essas organizações, associações de classe e entidades culturais, destaco somente as criadas dentro do período pesquisado, no entanto, nos anos seguintes muitas outras foram criadas, como: Academia Brasileira de Teatro (1931-1935), Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de diversão do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ)³⁹e Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), fundada em 1937.

Entre muitas outras organizações importantes que foram surgindo ao longo da história e que não foram mencionadas até o momento, destacamos: Ciclo Teatral, fundado em 1915; Academia Dramática Brasileira, fundada em 30 de janeiro de 1916; Casa dos Artistas (atual Retiro dos Artistas), inaugurada em 13 de agosto de 1918; Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), criada em 27 de setembro de 1917; Sociedade Brasileira dos Homens de Letras e a Sociedade de Autores; Associação dos Autores Dramáticos Brasileiros em 1918; Centro Artístico Teatral do Brasil, fundado em 1920.

O que apreendemos, neste capítulo, é que houve um conjunto amplo e múltiplo de iniciativas em torno da institucionalização de práticas teatrais, sejam culturais, formativas ou associativas. Todas elas, congregavam diferentes sujeitos e propostas atreladas às relações do teatro com a educação, seja para uma preparação formal de profissionalização dos teatros (como as escolas), ou porque viabilizavam diferentes práticas de organização, fiscalização, modos, redes de sociabilidades, formas de circulação de saberes e conhecimentos em teatro (como o conservatório e as sociedades dramáticas amadoras).

Assim, consideramos a criação, existência e funcionamento dessas distintas instituições, parte essencial de um processo histórico de surgimento, produção, consolidação e circulação de saberes relacionados ao teatro, bem como de promoção dos seus respectivos autores e autoras no campo profissional, tema a ser aprofundado no próximo capítulo.

2 SUJEITOS E SABERES: A ESCRITA DA ARTE DRAMÁTICA NO RIO DE JANEIRO

Neste capítulo refletiremos a respeito de alguns sujeitos e saberes que se destacaram

³⁹Criado para defender os interesses da classe artística, a entidade recebeu em 1931 sua Carta Sindical, do recém-criado Ministério do Trabalho, tornando-se oficialmente representante dos artistas.

no cenário cultural daquele período. São atores, atrizes, empresárias/os e dramaturgas/os do teatro Brasileiro. Procuramos explorar os primeiros registros que se tem notícia acerca da sistematização de saberes relacionados ao teatro, ou seja, as primeiras iniciativas de teorização e circulação de um conjunto de conhecimentos atrelados às artes dramáticas no Rio de Janeiro, bem como a produção de textos teatrais realizada por mulheres. Da mesma forma, pretendemos dar luz aos seus autores e autoras, destacando o lugar de produção desses livros, estudos, metodologias e as finalidades para as quais foram pensadas e propostas, entendendo que o processo de institucionalização da formação e associação dos artistas (por meio da Escola Dramática ou das associações amadoras) foi fundamental para viabilizar e incentivar esse processo. Consideramos necessário, previamente, elencar algumas considerações gerais acerca da profissão do ator e da atriz ao longo do recorte cronológico que operamos, entre 1830 e 1920.

2.1 A profissão do ator e da atriz

Existem registros indiciários acerca da história da profissão e atuação do/da artista no Brasil, desde o século XVI, com a colonização do Brasil e a chegada dos portugueses, sobretudo a partir da catequização dos índios através do teatro. Sobre os atores deste período histórico, Sousa afirma:

Seria quase inútil uma referência a atores no teatro dos jesuítas. Compreende-se, nem há dúvida, que só podiam ser amadores, e, digamos mais, improvisados. Não será necessário muito esforço de imaginação para deduzir que os padres da Companhia lançavam mão dos índios já domesticados, dos brancos, dos mamelucos, que educavam, e certamente dos próprios moços que se destinavam ao sacerdócio (1960, p. 93).

Historiadores do teatro brasileiro informam que, em sua maioria, artistas envolvidos com essa prática cultural ao longo do século XIX eram pessoas de cor e masculinas, havendo pouca presença da figura feminina nos elencos dramáticos da época. Tal fato irá perdurar até o início do século seguinte.

Em seu livro *Teatro no Brasil*, Sousa (1960) cita indícios disso a partir de alguns comentários de viajantes, dentre eles, o relato de um navegador francês chamado Bougainville, ao se referir à Casa da Ópera, no Rio de Janeiro, quando aqui esteve, em 1767:

Numa sala assaz bela – escreveu – pudemos ver as obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir os trechos divinos dos mestres

italianos, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em trajes eclesiásticos (BOUGAINVILLE, 1767 apud SOUSA, 1960, p. 113).

Outro importante e famoso viajante que aqui esteve e deixa relatos que esclarecem quem eram os atores encontrados em cena naquele período, foi o naturalista alemão, Von Martius⁴⁰, que após sua visita ao Teatro S. João, na Bahia, no ano de 1818, comenta: “Nesse teatro, trabalham, principalmente, artistas de cômico. Os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiras.” (MARTIUS, 1818 apud SOUSA, 1960). Destaca também que em sua viagem do Rio de Janeiro para São Paulo, assistiu a uma representação da opereta francesa em português intitulada *Le Deserteur*, por atores todos gente de cômico (SOUSA, 1960, p. 115).

Destacamos também a descrição de Saint Hilaire⁴¹, realizada em 1819, que após assistir a um espetáculo teatral em São Paulo fez o seguinte comentário:

Os atores eram todos operários, a maior parte mulatos; as atrizes, mulheres públicas. O talento destas últimas corria parelhas com a sua moralidade; dir-se-iam fantoches movidos por um fio. A maior parte dos atores não era também constituída por melhores comediantes, entretanto, não se pode deixar de reconhecer que alguns deles possuíam inclinação para a cena (HILAIRE, 1819 apud SOUSA, 1960, p. 116).

Saint Hilaire, ao visitar o teatro de Vila Rica, no início do século XIX escreveu: “Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cômico que a natureza lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos.” (SOUSA,

⁴⁰ O zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Friedrich Martius figuram entre os mais famosos e importantes viajantes que já desembarcaram no Brasil. O século XIX foi um período de intensa movimentação no país com a chegada de cientistas e artistas empenhados em descobrir e reproduzir em seus estudos e obras a biodiversidade brasileira: Spix e Martius, mais especificamente, embarcaram então na que ficou conhecida como expedição austríaca que, além de razões políticas, nas palavras do imperador Maximiliano I do então reino da Baviera, tinha o intuito de realizar investigações científicas pelo bem da ciência e da humanidade. De fato, a viagem dos dois pesquisadores propiciou a mais completa exploração da fauna e da flora brasileiras até os dias de hoje, dando origem a uma série de produções responsáveis por revelar detalhes fascinantes e profundos do Brasil ao Velho Mundo: Spix e Martius lançaram as bases para a divisão dos biomas brasileiros além de catalogar quase metade de todas as espécies de plantas brasileiras até hoje conhecidas. Em apenas 3 anos – de 1817 a 1820 – os naturalistas percorreram mais de 10 mil km, passando por diversos estados, entre os quais São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas, legando uma vasta produção científica publicada em diversos volumes e, ainda, um relato da viagem, intitulado *Viagem pelo Brasil*, publicado em 1823. Fonte: Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2019/spix-martius-e-o-legado-historico-cientifico-ficcional-das-viagens/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

⁴¹ Saint Hilaire, era botânico, naturalista e viajante francês. Em suas viagens percorreu os seguintes estados: Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. Conheceu as nascentes do Jequitinhonha e do São Francisco até Rio Claro. Viajou a cavalo ou no lombo de burro [...]. Só o estado de Minas Gerais visitou três vezes, pois se identificava com seus habitantes. Quando chegou a Goiás ficou 15 meses. [...] Nenhum dos viajantes que percorreram o Brasil mostrou-se como Saint Hilaire tão capaz de observar seus diversos aspectos, geografia, estatística, agricultura, comércio, arte, vida religiosa, administrativa e judiciária, costumes, usos da gente civilizada e dos índios. Fonte: Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/august-de-saint-hilaire.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.

1960, p. 116).

Durante o século XVII foram escassas as atividades teatrais. Somente no século XVIII veremos as primeiras tentativas para o estabelecimento de elencos dramáticos permanentes. Uma consequência natural da iniciativa de construção das casas de Ópera. No final do século XVIII, com a disseminação desses espaços, já era possível perceber o desejo de fugir do amadorismo e encontrar contratos firmados em cartórios destinados a organizar as relações entre os artistas e seus empresários. No entanto, algumas atrizes, assinaram a rogo⁴², fato que pode evidenciar a falta de escolarização ou habilidade com leitura e/ou escrita.

No século XIX, com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, houve mudanças significativas neste cenário. Foram erguidos teatros e, aos poucos, chegaram ao Rio de Janeiro companhias estrangeiras. Com a abdicação de D. Pedro I, o nacionalismo cresceu, conforme apontado por Carl Seidler, em 1831:

A atitude despótica que provocou o alijamento⁴³ dos estrangeiros, militares ou civis, empregados do Estado, alcançou também o inocente pessoal do teatro. Foram suspensos contratos de cantores e dançarinos, substituídos por atores nacionais, em geral mulatos. A própria orquestra foi atingida pela palavra de ordem nacionalista e, das vendas mais reles, foram buscar mulatos bêbados para figurarem na banda imperial (SEIDLER, 1831 apud SOUSA, 1960, p. 116-117).

Uma outra testemunha, Carlos Humberto Lavollé, ao andar pelo Rio de Janeiro, em princípios de 1844, observou que nas óperas levadas à cena no Teatro de S. Pedro de Alcântara, os coros eram “compostos de mulatos, mostravam-se miseráveis. Dois negrinhos barrigudos, de encarapinhada trunfa, faziam o papel dos filhos de Norma” (LAVOLLÉ, 1844 apud SOUSA, 1960, p. 117). Os brancos e, sobretudo, os das camadas sociais superiores, julgavam desprezível e de má fama o ofício.

Esse preconceito com os atores, também se fazia presente em Portugal, evidenciado em um ofício do intendente de polícia de Portugal, chamado Pina Manique, ao ministro, que foi devidamente registrado na “Carteira do Artista”, escrito por Sousa Bastos, um ilustre historiador do teatro português.

⁴²A assinatura a rogo consistirá na assinatura do documento por outra pessoa, a seu pedido, diante da situação de não saber ou poder assinar.

⁴³Significado de Alijamento: substantivo masculino eliminação; ação de jogar fora, de se livrar de alguma coisa.

Figura 52 – Carteira do artista

«Tambem devo pedir a V. Ex.^a que queira informar o Principe Nossò Senhor da qualidade de gente que é comicos e empresarios, que de ordinario é a mais infima, e que para os conter, e conservar a boa ordem e policia do theatro, é necessaria a força, sem a qual nada se póde fazer, porque é uma gente sem melindre ou capricho, e o interesse é o que tem no seu coração. São susceptiveis de tudo aquillo que é mau para o adoptarem, ou seja contra os bons costumes, ou contra a honra, o ponto é que elles tenham interesse. Além de que não cumprem o que devem para satisfazerem o publico, e muitas vezes é preciso contel-os para não *enzerirem* algumas palavras menos decentes, que não vêem na peça que executam; e de ordinario tambem, para poderem prevenir-se e a seu salvo praticarem estas desordens, procuram sempre protectores, para á sombra d'elles se abrigarem e poderem denegrir a policia, e com macaquices e visagens ganham os mesmos protectores para este fim, os quaes, na presença de Sua Alteza Real e de seus ministros d'estado, poderão dar as côres que lhes parecerem, para desgostarem os executores das reaes ordens e ficarem elles na sua liberdade, vindo por este modo a conseguir o seu fim.»

Já antes o cavalheiro de Oliveira nos seus *Amusements periodiques* escrevia:

«Os portuguezes, a exemplo dos romanos, teem os actores em grande desprezo. A profissão de comediante é a mais vergonhosa de todas. Consideram-n'a ainda

Fonte: Bastos (1808, p. 672).

O texto segue em outra página, continuando a descrição da figura do ator, assinalando que a profissão do comediante, era a mais vergonhosa de todas. É possível perceber, neste artigo, quão desprezível era a profissão do ator naquela época em Portugal para uma grande

parte da sociedade, baseada em uma moral cristã e conservadora.

Do mesmo modo que em Portugal, o Brasil ao longo do século XIX havia determinada representação sendo produzida a respeito da atuação artística, que pretendia inferiorizar a arte e, para isso, utilizava-se da perspectiva racista, afirmando tratar-se de práticas para pessoas negras. A teoria racial, chamada de darwinismo social, utilizada pelos imperialistas, foi uma adaptação da teoria da evolução das espécies de Charles Darwin para o âmbito social. Essa teoria propagou o propósito de que, na luta pela vida, somente as nações civilizadas, as potências industrializadas (onde estariam as raças mais fortes e superiores) sobreviveriam e poderiam propagar a civilização. Entre outras palavras, a “raça superior branca” europeia levaria a civilização (tecnologia, formas de governo, religião cristã e ciência) para as colônias. A questão não se encerra, estando também situada num debate de gênero.

No que se refere, especificamente, à presença das mulheres nas atividades teatrais, estas sofriam preconceitos de todo tipo. Se no início do século XIX os atores, em sua maioria homens negros, precisavam pintar o rosto de branco, no final do século XIX, identificamos um predomínio de mulheres brancas no teatro de revista, sendo comum pintarem o rosto com tinta preta para interpretar personagens de pele escura:

As atrizes sofriam vários preconceitos nesse período. Primeiro, pelo simples fato de ocuparem o espaço público. Segundo, por realizar atividade vista por muitos como ilegítima. E terceiro, ainda mais problemático, eram atrizes do teatro popular, teatro que se colocava no plano da diversão e do entretenimento, visto como uma arte menor. Neste cenário, se faz necessário utilizar outra categoria de análise, além da de gênero, pois se aqui identificamos a presença de mulheres brancas na cena revisteira e circense, dificilmente encontramos menção à atuação de atrizes negras. Temos poucos registros da presença da mulher negra no Teatro de Revista no final do século XIX. O historiador Tiago Gomes, em “Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920” (2004), cita a companhia de teatro de revista negra criada em 1926 e diz que foi muito comum, nos palcos revisteiros do final do século XIX, artistas que pintavam seus rostos com tinta preta para interpretar personagens de pele escura (ROCHA, 2020, p. 9).

As atrizes sofriam todo tipo de preconceito, e geralmente eram associadas às prostitutas. O livro *Em busca de um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski (1971, p. 18) afirma que “é fato reconhecido que, durante muitos séculos, o teatro esteve associado com a prostituição, num sentido ou noutro da palavra. As palavras ‘atriz’ e ‘cortesã’ já foram sinônimos.” Embora na sociedade patriarcal ser uma mulher artista significasse não servir para ser esposa e mãe, muitas vezes, sua imagem também representava personalidade, truques e sensualidade.

A profissão sempre foi vista de forma ambígua, na medida em que as atrizes defendiam e personificavam, como as mulheres da classe-média, o trabalho duro, a educação e as amarras familiares; mas, como prostitutas, eram vistas como possuidoras “adequadas” de beleza física e sexual e se moviam legitimamente na sociedade como seres atraentes e desejáveis. Sua independência, educação, sedução e desafio às convenções sexuais, no entanto, se lhes davam acesso à elite dominante masculina, ao mesmo tempo as impediam de serem aceitas pelos “right-thinking” e em especial pela sociedade feminina (REIS, 2011, p. 2).

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que gozavam de liberdade e independência financeira, as atrizes eram excluídas pela sociedade burguesa. A imagem de prostituta e sedutora propagada no Rio de Janeiro, inundava o imaginário masculino no teatro de Revista, tornando a mulher objeto de desejo sexual masculino, ao mesmo tempo que ganhava:

[...] espaço e autonomia para tomar conta de seu corpo, para mostrar seu corpo, para achar uma brecha dentro da sociedade encabeçada por homens que a circundava, brecha esta ao se assumir como “objeto de desejo”, mas um “objeto” com personalidade, carisma e feito só para ser olhado, do jeito que lhe desejar. Ela se assume como mulher irresistível e encantadora, além do desenvolvimento do seu papel como atriz, e toma conta da revista de maneira arrematadora, não apenas lado-a-lado com os grandes atores cômicos, mas indo além, ocupando mais e mais espaço no palco (COLLAÇO, 2009, p. 51-52).

A imprensa Oitocentista e do início do século XX muito contribuiu para a formação dessa imagem no meio social, pois o vocabulário utilizado ao se referir às mulheres artistas e ao seu trabalho profissional, era muito diferente do utilizado para se referir ao trabalho de um ator por exemplo. Esbarravam em ideais femininos sobrepostos por meio de uma escrita claramente masculina. Os efeitos do ponto de vista profissional eram insignificantes, contudo, do ponto de vista do imaginário social eram estruturantes e perenes (PAULA, 2021, p. 3).

A pesquisadora Patrícia Amorim de Paula destaca alguns desses termos atribuídos as atrizes em diferentes contextos: beleza, simpatia, graça, elegância, estatura, corpo esbelto, juventude, primor, de primeira classe, vulto, graça, bela inteligência, bela genialidade, simpatia, estimada, distinta, amadora, insigne e fina, somente para dar alguns exemplos (PAULA, 2021, p. 3-4).

Cinira Polônio (1857-1938) atuou como maestrina e, algumas vezes, chegou a dividir os palcos com sua contemporânea Chiquinha Gonzaga⁴⁴ (1847-1935). Natural do Rio de

⁴⁴ Ela nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935) no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, foi educada como uma sinhazinha e preparada para se tornar uma dama da corte, mas se consagrou como Chiquinha Gonzaga, musicista talentosa que contribuiu para a gênese da música brasileira. Mulher e mestiça, enfrentou todos os preconceitos da sociedade patriarcal e escravista para se firmar como pianista, compositora, regente e, por fim, líder de classe em defesa dos direitos autorais. Pioneira, Chiquinha Gonzaga abriu alas para todas e

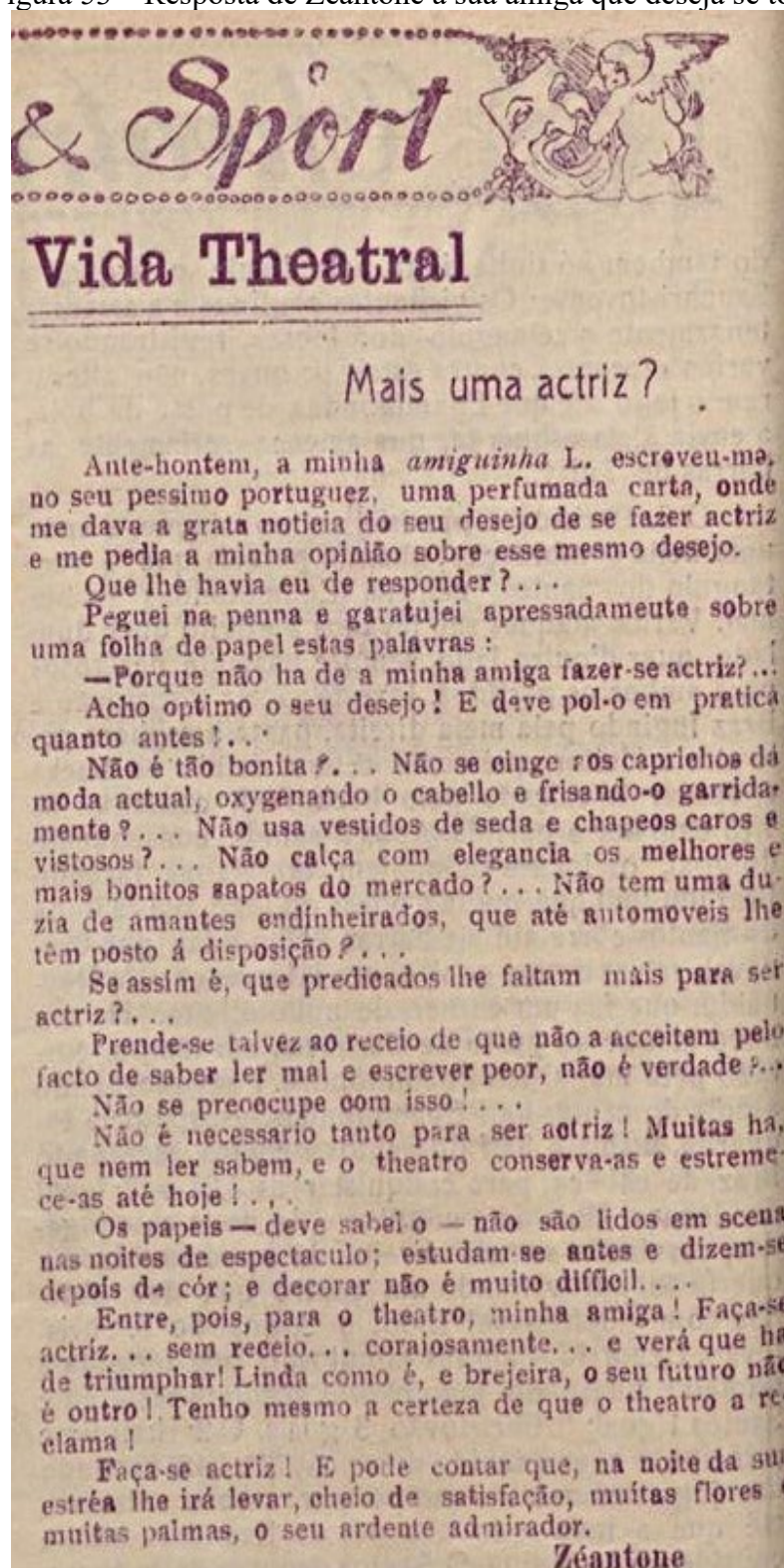
Janeiro, Cinira Polônio desenvolveu seu trabalho artístico na criação musical no âmbito do Teatro de Revista, especialmente como atriz. Cantava, tocava harpa, piano e suas composições eram bastante diversificadas, mais voltadas para as operetas e para o Teatro de Revista. Seguiu um caminho profissional num meio musical mais próximo do popular. Compartilhava com Chiquinha Gonzaga do mesmo ativismo político na cena artística e na luta pelos direitos autorais (PAULA, 2021, p.1). O fato de não ter sido casada, ser atriz e associada politicamente ao feminismo, já eram motivos suficientes para alijamento social, o que não aconteceu. Alguns elementos podem ter contribuído para sua imagem pública de sucesso, dentre eles a autora assinala:

O fato de Cinira ter recebido uma boa educação (ela completou os seus estudos na Itália, país de origem dos seus pais), por sua capacidade de entabular uma conversa (fato mencionado com frequência nas páginas da imprensa), pela fluência em idiomas estrangeiros, experiência na Europa (ela esteve na França, Portugal e Itália) trabalhando como artista em diferentes frentes: composição, artes cênicas e direção artística. Ela também se valia da estratégia de estabelecer um contato próximo com a imprensa endereçando cartas com regularidade e para diversos jornais e apresentava convites aos jornalistas para os seus espetáculos, sobretudo a partir de 1900, momento em que retorna ao Brasil depois de uma temporada vivida em Portugal (PAULA, 2021, p. 2).

Certamente nem todas as atrizes gozavam deste prestígio social. O sucesso da imagem pública de CiniraPolonio possivelmente ocorreu pelo fato de ela ter sido atriz e cantora, mas também compositora e instrumentista, além de diretora, maestrina e produtora, o que pode ter contribuído para sua carreira.

Em um artigo do impresso *Theatro& Sport*, datado no ano de 1920, um escritor que assina como Zéantone, narra a resposta que deu a sua amiga ao manifestar para ele o desejo de se tornar atriz. O autor então enumera características e predicados necessários para ser uma atriz e que, segundo ele, a referida amiga já possuía: ser bonita, oxigenar e frisar os cabelos, usar roupas, sapatos e acessórios caros e da moda e ter uma dúzia de amantes endinheirados. Termina a carta afirmando que não precisava se preocupar caso lesse e escrevesse mal, pois não era necessário para ser atriz, pois muitas nem sabiam ler e escrever. Só precisava decorar e isso não era muito difícil.

Figura 53 – Resposta de Zéantone a sua amiga que deseja se tornar atriz



Fonte: *Jornal Theatro & Sport*, (1920, ed. 287, p. 18).

Neste artigo há um comentário claramente preconceituoso e machista sobre o que era ser atriz, pois segundo Zéantone, ela não precisava estudar, apenas ser bonita, usar roupa da moda e acessórios caros e ter uma dúzia de amantes endinheirados. Entre outras palavras, o

autor do artigo, reforçava aqui a ideia da profissão de atriz só demandaria o uso do corpo e não a inteligência, além de ter uma meia dúzia de amantes, o que a caracterizava como prostituta e interesseira, longe do ideal de mãe e mulher de família tão propagado naquela época. As mulheres que faziam parte de famílias mais abastadas da sociedade, por não necessitarem trabalhar para sobreviver, acabavam se enquadrando com mais facilidade no discurso da sociedade burguesa que dizia que a vida doméstica era o ideal para elas. Nesse contexto, foi construído um papel social feminino padrão na chamada Família burguesa, marcada pela valorização da intimidade e maternidade. No entanto, contrariando os padrões burgueses, muitas mulheres, mesmo as de família abastadas, trabalhavam em diferentes tipos de profissões, chefiando suas famílias e fugindo do modelo considerado ideal. Eram professoras, costureiras, escritoras, atrizes, empresárias e donas de companhias de teatro.

No final do século XIX, houve um aumento significativo do número de mulheres no mercado de trabalho. Neste recorte do jornal do *AlmanakLaemmert*, veremos em uma mesma publicação o nome de duas mulheres descritas como empresárias, uma era dona de uma companhia dramática portuguesa, chamada D. Emília Adelaide Pimentel e a outra proprietária de um Teatro francês, a “viúva Arnaud”.

Figura 54 – Mulheres Empresárias e Proprietárias de teatro

Theatro S. Luiz. [353 a
Rua de Souza Franco.
 (C o m p a n h i a D r a m a t i c a P o r t u g u e z a .)
Empresaria. — D. **Emília Adelaide Pimentel.**

Theatro Gymnasio. [354
Rua de Souza Franco.
 (Actualmente sem companhia.)

Theatro Francez. [354 a
Rua da Uruguayana.
 (Actualmente sem companhia.)
Proprietaria. — **Viuva Arnaud.**
Fiscal. — **André Cabofini.**

Fonte: *AlmanakLaemmert* (1879, p. 540).

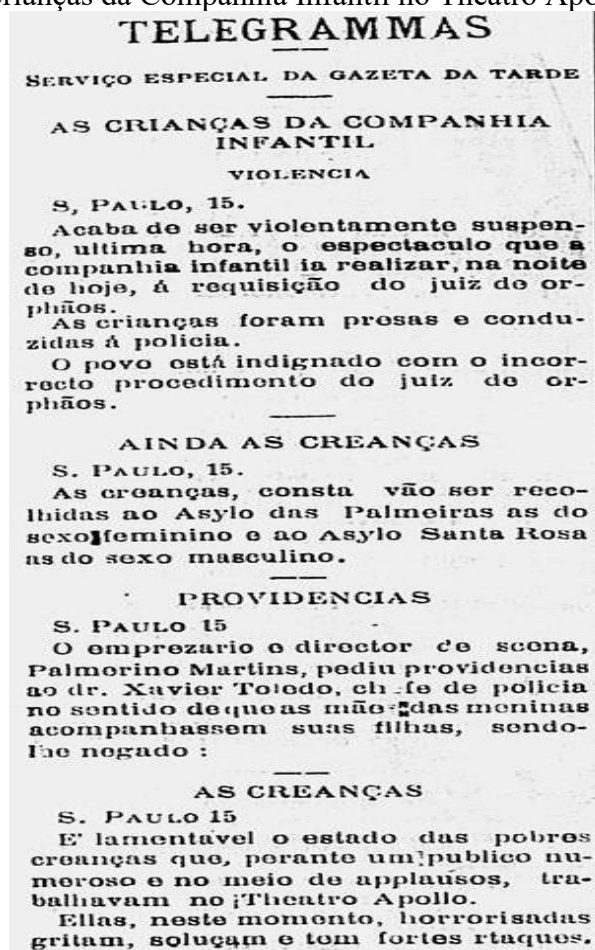
Era comum atores aparecerem como empresários de suas próprias companhias, a exemplo de Ismênia Augusta dos Santos (1840-1918) que se destacou como empresária e estreou no Ginásio Dramático em 9 de setembro de 1871. Ocupou o teatro S. Luís em 1882 e, em 1888, o Variedades. Fez várias excursões aos Estados e, em 1896, fundiu-se com a companhia de Dias Braga. Atuação cultural feminina estava presente desde o século XVIII:

O ofício de atriz no Brasil teve início na colônia. Nesse período, existem registros da atuação de freiras e índias nos teatros jesuítas. Já no século XVIII, ocorreram as primeiras tentativas para estabelecer elencos dramáticos, nos quais mulheres passaram a atuar. No entanto, em 1780, em Portugal, D. Maria I vetou por decreto a

participação de mulheres no teatro, porém tal veto não impediu a participação feminina nos palcos, nas últimas décadas do século XVIII. Em decorrência da suspensão do veto, a presença das atrizes nos palcos tornou-se mais constante (ALMEIDA, 2017, p. 226).

Segundo Vasques (2012, p. 111) um número significativo de atrizes iniciou a sua carreira artística ainda crianças. Muitas subiam aos palcos com sete ou oito anos de idade e chegavam ao teatro de forma amadora, sobretudo quando oriundas de familiares do meio teatral.⁴⁵ Encontramos registros de trabalho infantil no meio teatral no jornal *Gazeta da Tarde*, por exemplo. Em 1896 foi publicada a notícia deatores infantis sendo presos:

Figura 55 – Prisão de crianças da Companhia Infantil no Theatro Apollo (SP)



Fonte: *Gazeta da Tarde* (1896, p.1).

De acordo com o jornal, as crianças eram pertencentes a uma Companhia de teatro infantil, cujo espetáculo foi cancelado a pedido de um juiz de órfãos. As crianças foram presas

⁴⁵ É possível identificar a existência de companhias de teatro compostas por atores crianças. O teatro infantil do Arco da Bandeira cita uma Companhia de crianças de 1873, em Portugal, onde a atriz portuguesa Jesuína Saraiva (1865-1947), futura senhora Chaby, debutou com 8 anos de idade o Teatrinho Bijou Infantil (1891-1893), na Rua D. Pedro V.

e conduzidas a polícia sendo depois conduzidas a asilos. O jornal relata um pedido do empresário e diretor de cena, Palmorino Martins, para que as mães pudessem acompanhar suas filhas, mas o pedido foi negado. Informa também que na noite do ocorrido, o público era numeroso e as crianças foram retiradas aos prantos em meio aos aplausos da apresentação que acontecia no Theatro Apollo, em São Paulo.

Também encontramos registros sobre uma atriz espanhola chamada Araceli Peres, que chegou ao Brasil, em 1897, com apenas 6 meses de idade. Pisou no palco pela primeira vez com 9 anos de idade. Araceli era filha de Anunciacion Peres, que enviuvando entrou para o Teatro. Neste artigo do jornal *O Theatro* de 1911, vemos exemplificado, mais uma vez, como acontecia o ingresso das mulheres na carreira artística, muitas delas viúvas, que viam no teatro uma oportunidade de trabalho. Em sua grande maioria, os filhos dos artistas acabavam iniciando na carreira ainda bem cedo, como a atriz Espanhola Araceli Peres.

Figura 56 – Atriz Araceli Peres

O THEATRO

ACTORES
2.ª SERIE

IV
ARACELI PERES

Na cidade de Bilbao, Hespanha, nasceu a 18 de Outubro de 1896, Araceli Peres.

Veio para o Rio de Janeiro em Abril de 1897, contando, portanto, seis mezes de idade.

Filha de Anunciacion Peres, que, enviuvando entrou para o theatro, por necessidade, trabalhou como figurante nas companhias Taveira, José Ricardo e Souza Bastos.

Mais tarde Anunciacion fez-se costureira, sendo a actriz Elvira Roque a primeira que se utilisou dos seus serviços.

Araceli criou-se n'esta atmosphera de bastidores e com a idade de nove annos pisou pela primeira vez o palco, na Empresa Colás & Pinto, apparecendo no grupo de crianças no terceiro acto da opera comica «D. Juanita», (fazia um frade).

Depois trabalhou como figurante na Companhia José Ricardo, nas seguintes peças: «Um anno em tres dias», (*dois dias*), «O Rei que damnou», (*gogem*), «Agulhas e Alfinetes», (*diversas figuras*), «A procura do badalo», (*fazia o solo de um cêro*).

Esteve depois na Companhia Francisco de Souza, no Theatro Carlos Gomes, onde tomou parte na magica «A Pomba Azul».

Na Companhia Silva, que trabalhava no Theatro S. José, em 1905, Araceli fez o papel de *Margarida*, do drama «O Voluntario de Cuba»; e depois na Empresa Angela Pinto, interpretou a *Tótó* do drama «Záza», mostrando grande aptidão para a arte dramatica.

Na Companhia Francaza, que funcionou no Palace Theatre, em 1907, Araceli desempenhou diversos papeis, de accordo com a sua idade.

No mesmo anno trabalhou como figurante na Companhia Souza Bastos, tomando parte em quasi todas as peças do repertorio.

Como figurante Araceli fez a *Republica Brasileira*, na pantomima «Cendrillon», montada pela Companhia Equestre Frank Brown, como tambem trabalhou, no mesmo sentido, em diversas companhias francezas e italianas.

Trabalhou com Lucilia Peres, fazendo a *Tótó*, no drama «Záza», e em 1909 esteve na Companhia de Magicas, Revistas e Vaudevilles, no Theatro Apollo, especie de arapuca armada aos artistas por um pseudo empresario operoso e monque.

Esta companhia teve pouca duração, como todas as companhias que se formam para fins deshonestos.

Na peça de estrêa, que foi a revista «Pega na chaleira», de Raul Pederneiras e João Claudio, Araceli desempenhou diversos papeis, revelando grande aptidão para o genero alegre.

Nesta menina, que conta hoje apenas quinze annos, está o estofo de uma artista; Araceli comprehende o drama, sabe interpretar os personagens com naturalidade pouco vulgar nas crianças, haja vista os dois papeis: *Margarida*, do «Voluntario de Cuba» e *Tótó*, da «Záza».

Nos outros generos, na comedia, na opera comica ou na revista, Araceli tem mostrado a mesma aptidão.

Eis ahi o resumo biographico de uma modesta atriz em embryão, e pena é que o nosso theatro, tão pobre e tão depauperado actualmente não aproveite essa vocação pujante para a scena.

HERMANO POSSOLLO.
○○○

Corre nas rodas theatraes que o actor Machado (caraca), que se acha em S. Paulo, tirou trinta contos na loteria.

A dar credito ao que dizem, a primeira providencia que tomou o popular artista, logo que recebeu a gorda maquia, foi trocal-a toda em moedas de prata.

BALBINA MAIA

Falleceu no dia 22 deste, nesta Capital, a distincta atriz brasileira Balbina Maia.

Artista de grande merecimento, sua passagem pelo theatro nacional é partilhada de fulgores e grandezas da verdadeira arte.

Não nos é possível, neste numero, prestar á memoria de Balbina Maia as homenagens de que a grande artista se tornou digna pelo seu talento e pelo seu prestigio. Balbina é nascida em Guaratingseta, Estado de São Paulo, e deixa uma longa prole de artistas.

Pezames aos seus!

GONOL

INJEÇÃO INFALLIVEL

NAS GONORRHÉAS CHRONICAS E AGUDAS

Cura as flores brancas.

CHARUTOS Stender

SECCÃO BAR 1913 HAVANEZA

Fonte: *O Theatro* (1911, p. 20).

Vasques (2012) destaca a figura de Adelina Abranches (1865-1945), atriz portuguesa

abandonada pelo pai e com pouco mais de quatro anos já atuava, chegando a trabalhar em três teatros na mesma noite. A Família era composta pela mãe e mais oito irmãos que dependiam do seu salário, embora insuficiente, era maior do que todos os irmãos juntos. Aos 10 anos de idade, sua mãe a inscreveu no Conservatório de Lisboa, porém manteve-se na escola por dois anos, trabalhando muitas vezes em papéis de rapazes. Ela organizou várias turnês ao Brasil.

Naquela época, era comum que o teatro infantil se constituísse um espetáculo de crianças para adultos, a exemplo do *Troupe Infantil Galhardo* que estreou em março de 1916 no Trianon. Segundo Lafayette Silva, o primeiro teatro infantil, de crianças para adultos, funcionou no Tivoly, do Rio de Janeiro, em 1847, o qual fora criado para as exibições no Conservatório Dramático (SOUSA, 1960, p. 185).

O Jornal carioca chamado *Theatro & Sport* publica uma foto da atriz mirim de 7 anos, filha do casal de atores portugueses: Maria Mattos e Mendonça de Carvalho.

Figura 57 – Atriz Mirim Maria Helena



Theatro

Maria Helena

Conta apenas sete annos a garotinha cujo retrato hoje publicamos e já vae estrear no theatro. Maria Helena, que é filha do casal de artistas portuguezes Maria Mattos e Mendonça de Carvalho, estreará no Palace Theatre no dia 7 do corrente, na peça *Chico Teso*, de Chagas Roquette e Conde d'Arnozo, levado á scena em festa artistica de sua mamã.

Filho de peixe sabe nadar e portanto é natural que não falte á Maria Helena, talento, intelligencia e geito para o theatro.

Fonte: *Jornal de Theatro & Sport* (1919, ed. 247, p. 12).

Muitas foram as atrizes portuguesas que trabalharam e atuaram nos palcos cariocas no final do século XIX e início do século XX:

A circulação das companhias portuguesas no Brasil era reflexo da consolidação de uma cultura urbana de entretenimento internacional e um importante mercado de trabalho para as mulheres que, na segunda metade do século XIX, passaram a se interessar mais pelo ingresso na carreira de atriz (ALMEIDA, 2017, p. 222).

Não só no Brasil, mas em toda a Europa, o aumento no número de teatros privados trouxe grandes oportunidades de trabalho, ampliando a quantidade de profissionais ligados às Artes Cênicas, como cenógrafos, figurinistas, ensaiadores, empresários, atores e atrizes (ALMEIDA, 2017, p. 225).

A inauguração de casas de espetáculo no Rio de Janeiro e em outros estados ou províncias do Brasil, como o teatro São João em Salvador, impulsionaram a vinda de artistas estrangeiros para o país (LISBOA JÚNIOR, 2020, p. 37). Embora as principais Companhias de teatro estrangeiras viessem de Portugal, Itália e França, havia grupos de teatro e sociedades dramáticas de outras nacionalidades, como é o caso da *Sociedade Dramatica Allemã “Thalia”*, que aparece nas páginas do *AlmanakLaemmert* no ano de 1875:

Figura 58 – Sociedade Dramática Alemã “Thalia”

Sociedade Dramatica Allemã « Thalia. » [393 e
Rua do Riachuelo, 27.
DIRECTORIA.

<i>Presidente.</i> —E. Bielm, r. da Alfandega, 59. <i>Vice-Presidente.</i> — R. Matthes, r. do Hospicio, 82.	<i>Secretario.</i> —G. Hesse, r. Gen. Camara, 65. <i>Caixa.</i> —J. Hilgert, r. do Gen. Camara, 65. <i>Ensaaiador.</i> — O. Stieher, r. do Hospicio 82.
---	---

Esta Sociedade foi fundada em 1868.

Fonte: *Almanak Laemmert* (1875, p. 527).

No jornal *A Epocha*, em 18 de dezembro de 1875, foi publicado uma crítica sobre a semelhança entre os anúncios dos espetáculos do Brasil e França. Uma tentativa de alcançar o padrão Europeu, conforme destacado pelo autor do artigo. O comentário sobre a Companhia *Hespanhola de Zarzuela*, exemplifica a diversidade dos de grupos estrangeiros no Brasil.

A atriz formada pela Escola Dramática Virginia Lázaro ajuda a refletir um pouco mais sobre a trajetória feminina nos grupos de teatro amador do Rio de Janeiro. Ela foi uma atriz atuante, participando de diversas apresentações e fazendo parte em sua carreira artística de mais de uma companhia. Em um artigo publicado em razão de seu aniversário, no *Jornal das Moças*, algumas de suas características e predicados levantados, comprovam ser ela, o modelo de atriz sonhado e desejado e tão bem explicitado no artigo de Ozório apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa.

Figura 59 – Atriz Virginia Lázaro



Fonte: *Jornal das Moças* (1919, p. 13).

A publicação descreve Virginia como uma leitora do jornal e pertencente ao teatro amador. Outras características da moça seriam: gentileza, graciosidade, com excelente conceito no meio artístico tanto pelo fato de ser ex-aluna da Escola Dramática Municipal, que segundo a publicação do jornal, cursou com “auspiciosos resultados” como também pelo fato de ser uma excelente violinista, complementando a notícia de que já teria feito parte de diversas orquestras. Vemos assim, na descrição de Virginia, a apresentação de uma artista com características típicas de uma mulher proveniente da burguesia, pois além de ser culta e leitora do jornal, era formada na Escola Dramática com boas notas, o que também significa entre outras coisas, que tinha habilidades na leitura e tradução do Francês exigidas na matrícula. Virginia também é descrita como excelente violinista, mais uma característica típica da mulher burguesa, de quem se esperava saber tocar algum tipo de instrumento musical como violino ou piano. Soma-se a isso, outros predicados pois a atriz é descrita como sendo alguém graciosa e gentil.

Se, de um lado, havia uma visão pejorativa que desqualificava a profissão do ator, de outro, havia um projeto pensado pela elite que pretendia, a partir da Escola Dramática, criar um modelo de ator. E Virginia estava devidamente enquadrada nas características desejadas para este novo e seletivo grupo de artistas. Outra característica, que ao que parece era comum entre os alunos da Escola Dramática, estava na sua procedência de grupos de teatro amador.

2.2 Escritos teóricos e metodológicos

Entre 1830 e 1920, recorte cronológico desta pesquisa, foram encontrados poucos escritos teóricos e metodológicos para o teatro. João Caetano publicou dois livros sobre a arte de representar e é considerado o primeiro teórico da arte dramática do Brasil com os textos: *Reflexões Dramáticas*, de 1837 e *Lições Dramáticas*, de 1862. Com o surgimento da Escola Dramática de Teatro, surgiram mais algumas publicações. São eles: o texto do professor nascido em Portugal Eduardo Victorino (1869), material escrito e sistematizado sobre as suas aulas, publicado em 1912, no Rio de Janeiro, pela Livraria Editora Jacintho Silva, sob o título *Compêndio da Arte de Representar*, onde Victorino aborda diversas técnicas para a preparação do ator. Sendo reeditado e ampliado, em 1916, com o nome *Para Ser Ator*, publicado em 1917 e, novamente, em 1950, no Rio de Janeiro. Por último, há os escritos de Ulysses Martins, aluno da primeira turma da Escola Dramática Municipal, escolhido pelo professor Fernando Magalhães para organizar os pontos de sua aula e ajudar na orientação dos melhores estudantes. Este trabalho resultou em um livro intitulado: *A escola no palco* (1914).

Somadas a essas publicações em formato de livros, havia um conjunto muito disperso de materiais circulando com a temática do teatro em revistas e jornais na época, muitos com circulação irregular ou sobre temas gerais, sem pretensões de teorização ou sistematização do conhecimento, o que será explorado no próximo capítulo. Desta forma, neste capítulo selecionamos cinco trajetórias e suas produções para refletir acerca dessas experiências ao longo das décadas de 1830 e 1920, a saber: João Caetano (1808-1863), Eduardo Victorino (1869-1949), Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934).

2.1.1 João Caetano (1808-1863)

Figura 60 – João Caetano



Fonte: Disponível em: http://www.riocultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=91. Acesso em: 25 fev. 2021.

João Caetano dos Santos (1808-1863) nasceu no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1808. Era filho natural do capitão João Caetano dos Santos e D. Joaquina Maria Rosa. Sousa (1960) em seu livro *O Teatro no Brasil Tomo II*, nos informa que Caetano não teve educação esmerada. Já Antônio de Sousa Bastos⁴⁶, em seu livro *Carteira do Artista*, afirma que João

⁴⁶Antonio de Sousa Bastos (Lisboa, Portugal, 19 de maio de 1844 – Lisboa, 21 de julho de 1911), jornalista, teatrólogo, empresário de companhias teatrais, ensaiador, esteve no Brasil onde dirigiu empresas dramáticas, em

Caetano teve uma educação literária muito rudimentar e após concluir o seu tempo no serviço militar, dedicou-se ao teatro, representando em sociedades particulares como amador. O ator especializou-se em papéis dramáticos, encenando peças de dramaturgos europeus, como William Shakespeare e Alexandre Dumas.

No teatro São Pedro⁴⁷, João Caetano conheceu Estella Sezefreda, bailarina da Companhia. Juntos, tiveram quatro filhas: Joaquina Maria Rosa, Júlia Sezefreda, Teresa e Raquel. O casamento com a atriz ocorreu em 1845, três anos após o nascimento da última filha. Em 1833, João Caetano inaugurou a sua Companhia em Niterói, em associação com aquela que seria sua futura esposa (BASTOS, 1898, p. 49). Esta foi a primeira vez que se organizou no Brasil, um elenco dramático, apenas com elementos nacionais, pois até aquele momento, segundo historiadores, as Companhias eram formadas por uma mistura de atores brasileiros e estrangeiros. Bastos (1898) registra em sua *Carteira do Artista* que João Caetano conseguiu formar esta companhia graças ao fato de ser protegido por Honório Hermeto Carneiro Leão, conhecido como Marquez do Paraná.

Ele fez parte da Companhia Dramática Portuguesa com Ludovina Soares da Costa, chegando a atuar no Teatro Norma, em Lisboa, em 1860. Também integrou o Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, atuando como membro. Este personagem buscou contribuir para o crescimento da arte dramática no Brasil, se envolvendo com projetos, práticas e propostas de divulgação, produção, formação, atuação e profissionalização do teatro. É talvez o ator com o maior número de biografias do Brasil e, também é considerado o responsável pela profissionalização do teatro, um artista empenhado em defender a necessidade de uma formação para os atores, a partir do projeto de uma Escola de Arte Dramática, que oferecia aulas gratuitamente e a criação do Jury Dramático no intuito de incentivar a dramaturgia nacional.

Com o título de *Talma*⁴⁸ do Brasil, João Caetano marcou para sempre seu nome na história do teatro Brasileiro e, em 1833, “montou uma Companhia de atores nacionais, e cinco

São Paulo, Rio de Janeiro, Pará e Pernambuco. Essa larga experiência de homem de teatro está na base da obra *Carteira do Artista*. Apontamentos para a História do Teatro Português e Brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros, publicada em Lisboa, pela Antiga Casa Bertrand – José Bastos, em 1898. Fonte: Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992>. Acesso em: 20 jul. 2022.

⁴⁷ Durante muito tempo o Real Theatro de São João foi o maior teatro do Brasil. Seu primeiro nome foi em homenagem ao príncipe regente, e desde então, o teatro recebeu vários nomes: Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, em 1826 e em 1839; Theatro Constitucional, em 1831; e, finalmente, Teatro João Caetano, a partir de 1923. No decorrer de sua história podemos encontrar tragédias e reformas até que, em 26 de junho de 1930 foi inaugurado o prédio atual reconstruído em estilo art déco (arquitetura de linhas retas e volumes elementares) (REVISTA DO ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, n. 3, 2009, p. 184).

⁴⁸ François-Joseph Talma (1763-1823), é considerado o maior ator francês de sua época.

anos depois recebeu medalha de bronze consagrando-o como o ‘talma brasileiro’, equiparando-o a um ator de linhagem clássica” (REVISTA DO ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, n. 3, 2009, p. 188).

Figura 61 – Medalha de Bronze concedida a João Caetano



Fonte: Disponível em: <http://dami.museuimperial.museus.gov.br/handle/acervo/7193>. Acesso em: 6 abr. 2022.

Esta moeda faz parte do acervo da coleção Museu Histórico de Petrópolis está categorizada pelo museu como objeto de cerimoniais com subcategoria de objeto comemorativo. O reverso é constituído de inscrição circulada por uma coroa de louros atada por um laço. Onde se lê: “Homenagem ao Genio”.

Figura 62 – Monumento em homenagem a João Caetano



Fonte: Disponível em: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2010/01/a-estatua-de-joao-caetano.html>. Acesso em: 2 jan. 2022.

João Caetano foi homenageado “por iniciativa de ator Vasquez, em frente da Academia de Bellas Artes levantou-se uma estátua em bronze ao grande actor João Caetano, o maior genio que tem illuminado a scenabrazileira” (BASTOS, 1898, p. 49). A estátua foi modelada por Rodolfo Berardinelli e esculpida por Francisco Manuel Chaves Pinheiro, quando o ator ainda estava com vida. A escultura reproduz João Caetano na sua criação de “Oscar”. A peça, em tamanho natural, foi fundida em Roma, em 1860, sendo inaugurada no dia 3 de maio de 1891, na antiga Travessa Belas Artes.⁴⁹Neste monumento João Caetano é retratado em seu tamanho natural. Está representado com trajes da tragédia de Arnault, do personagem principal da peça Oscar, filho de Ossion, um dos seus maiores triunfos.

O teatro de nome do ator é a casa de espetáculos mais antiga do Rio de Janeiro, inaugurada em 13 de outubro de 1813, por Dom João VI, na época com o nome de Real Theatro de São João. O teatro recebeu vários nomes: Imperial Theatro São Pedro de Alcântara (1826), Theatro Constitucional (1831) e Teatro João Caetano, a partir de 1923. É considerada a primeira casa de espetáculos da cidade carioca e homenageia aquele que por sua vez, foi considerado pelos historiadores, o primeiro ator brasileiro.

Figura 63 – Teatro São João, atual João Caetano



Fonte: Funarte (2012, p. 74).

⁴⁹ Posteriormente, foi transferida para o Campo de Santana e, em 23 de agosto de 1916, para o local em que se encontra atualmente, mais precisamente, defronte ao teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro.

Figura 64 – Theatro São Pedro, atual João Caetano



Fonte: Funarte, 2012, p. 95.

Segundo Bastos (1898), João Caetano faleceu devido a uma lesão cardíaca. Foi embalsamado e enterrado no dia 21 de agosto de 1863⁵⁰. O cortejo reuniu mais de quatro mil pessoas que se encaminhavam ao cemitério de Catumby, no Rio de Janeiro. Esse número expressivo de pessoas que o acompanharam na morte, demonstrava o reconhecimento do seu trabalho em vida, enquanto ator e homem de teatro, destacado em diversas páginas de jornais de sua época. “Coberto de condecorações, João Caetano recebeu presentes fantásticos, como broches de brilhantes, coroas de ouro, medalhões etc”. (CACCIAGLIA, 1986, p. 55). Algo muito diferente do que manifestou em seu testamento, e que ficou registrado no jornal *O Imparcial*, em razão do 50º aniversário de sua morte.

⁵⁰ Em maio de 1863 correu pelo Rio de Janeiro a notícia, a seguir desmentida, do falecimento do ator. A data correta de seu falecimento é 24 de agosto de 1863 (PRADO, 1984, p. 184).

Figura 65 – O 50º aniversário da morte de João Caetano



Fonte: *O Imparcial* (1913).

Figura 66 – Testamento do ator João Caetano

O IMPARCIAL

ças para lutar, João Caetano, aconselhado por seu medico, abandonou o palco, recolheu-se à sua residência à rua do Lavradio e depois à procura de melhora, passou para o pavimento terreo de um predio do Caminho Velho de Botafogo, onde falleceu, às 6 horas da manhã do dia 24 de agosto de 1863.

Em seu testamento pediu: "Vistam o meu cadaver com o habito de S. Francisco, colloquem-lhe no peito o habito de Christo com que meu pae foi sepultado, encerrem-no em um caixão pintado ou forrado de panninho, e conduzam-no ao cemiterio na sege mais pobre que houver, acompanhando-o somente o meu compadre Affonso e o capuchinho frei Luiz".

Não foi completamente respeitada essa determinação testamentaria e se a cerimonia do enterramento não se revestiu da solemnidade merecida, não teve tambem a simplicidade pedida pelo grande morto.

Embalsamado o cadaver, foi conduzido à mão do Caminho Velho de Botafogo, hoje rua Senador Vergueiro, pelos artistas da companhia João Caetano até a rua do Lavradio, à casa em que habitára o distincto actor e por cumprir a vontade do morto, que pedia simplicidade no seu enterro, seguiu o feretro a pé até ao cemiterio de São Francisco de Paula, conduzido pelos actores das companhias dramaticas existentes na cidade.

"Era o cortejo triste, porém, solenne, no qual se viam os artistas, o povo, os admiradores do grande actor, que enquanto viveu não encontrou rival na scena brasileira. Recitaram-se discursos, e no dia seguinte foi o atado encerrado no jazigo n. 3, 164. A sociedade Madrepem, em homenagem à inexgotavel caridade do principe actor brasileiro, offereceu uma grade de ferro de delicado lavor para cercar o sepulchro, cuja posse perpetua foi comprada à custa de um beneficio realizado em 1867, no theatro Lyrico, por Moura Guimarães.

Den a Camara Municipal a uma das ruas da cidade o nome de João Caetano, a cuja familia, que ficara na pobreza, assegurou o Imperador a pensão annua de 300\$000."

Os socios da Caixa Beneficente Theatral vão hoje, pela manhã, ao cemiterio de S. Francisco de Paula, onde se acha sepultado João Caetano, espargir flores sobre seu tumulo.

ças para lutar, João Caetano, aconselhado por seu medico, abandonou o palco, recolheu-se à sua residência à rua do Lavradio e depois à procura de melhora, passou para o pavimento terreo de um predio do Caminho Velho de Botafogo, onde falleceu, às 6 horas da manhã do dia 24 de agosto de 1863.

Em seu testamento pediu: "Vistam o meu cadaver com o habito de S. Francisco, colloquem-lhe no peito o habito de Christo com que meu pae foi sepultado, encerrem-no em um caixão pintado ou forrado de panninho, e conduzam-no ao cemiterio na sege mais pobre que houver, acompanhando-o somente o meu compadre Affonso e o capuchinho frei Luiz".

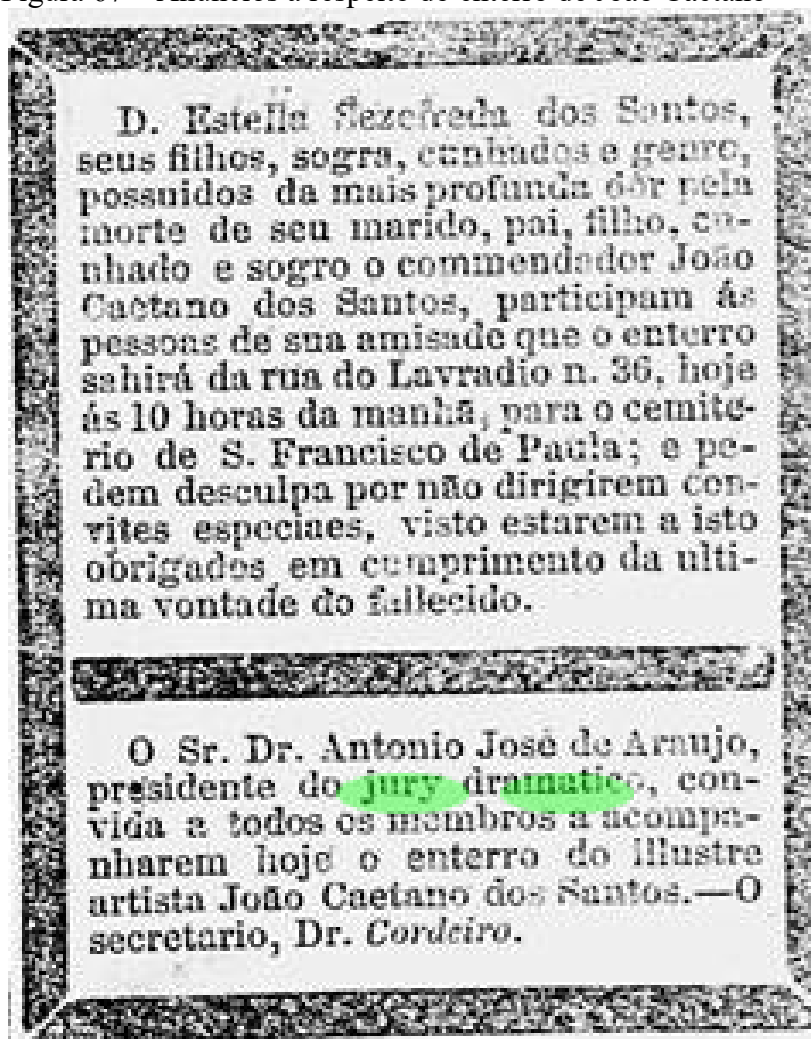
Não foi completamente respeitada essa determinação testamentaria e se a cerimonia do enterramento não se revestiu da solemnidade merecida, não teve tambem a simplicidade pedida pelo grande morto.

Embalsamado o cadaver, foi conduzido à mão do Caminho Velho de Botafogo, hoje rua Senador Vergueiro, pelos artistas da companhia João Caetano até a rua do Lavradio, à casa em que habitára o distincto actor e por cumprir a vontade do morto, que pedia simplicidade no seu enterro, seguiu o feretro a pé até ao cemiterio de São Francisco de Paula, conduzido pelos actores das companhias dramaticas existentes na cidade.

Fonte: *O Imparcial* (1913, p. 8).

Sobre o desejo de João Caetano de ser enterrado no cemitério mais pobre que houvesse, vale destacar que, o Cemitério São Francisco de Paula, Localizado no Catumbi, bairro da Zona Central do município do Rio de Janeiro, é uma das necrópoles mais tradicionais da região. O espaço foi inaugurado em meados do século XIX e foi o primeiro cemitério destinado a escravos.

Figura 67 – Anúncios a respeito do enterro de João Caetano



Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1863, p. 3).

Anos após a sua morte houve muitos eventos organizados em sua homenagem, a exemplo de um festival que comemorou 23 anos da sua morte. O evento contou com as presenças ilustres do Imperador e da Princesa Imperial (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1886). Na ocasião, o orador, Sr. Dr. Joaquim Nabuco, aproveitou o calor do momento para afirmar que a ideia do monumento em homenagem a João Caetano, não o consagrava devidamente, e completou que, era preferível fundar uma Escola Dramática que, elevando os atores, acrescia as plateias e, assim, reagiu fecundamente sobre as artes.

Figura 68 – Homenagem ao ator João Caetano

Homenagem ao grande actor

Realisou-se hontem no theatro Santa Anna o festival organizado em honra de João Caetano pelo seu admirador e o discipulo Vasques.

A' hora marcada chegaram S. M. o Imperador e S. A. a princeza Imperial, que foram recebidos com o hymno nacional e cobertos de flôres no theatro.

Dada a palavra ao Sr. Dr. Joaquim Nabuco, pronunciou este um eloquente discurso, mostrando entre outras cousas, como o spectaculo da guerra Cisplatina, em que tomou parte o grande actor, devia ter repercutido vibrantemente em seu intimo; como a chegada de Porto-Alegre e Magalhães, que vinham da Europa impregnados do romantismo, coincidiu com os impulsos que já fervilhavam no seu espirito; como foi grande a evolução entre a estrêa em um theatrinho obscuro de Itaborahy e os triumphos ruidosos colhidos na côrte. Do actor, disse, nada resta depois de morto: o futuro com a photographia, que já attingiu quasi a perfeição, com a phonographia, tão recente que é impossivel prever o que virá a dar de si, hão de talvez conservar o gesto, a expressão e a entonação. Entretanto actualmente o auctor ainda tem a grande vantagem de ter fama indestructivel, porque o processo que o sagrou, não pôde mais ser revisto. Alem d'isto goza da prerogativa de pela analyse chegar-se á determinação de sua personalidade.

A idéa de uma estatua ou de um monumento, elevada como é, não consagra devidamente, na opinião do orador, a memoria de João Caetano. E' preferivel fundar uma escola dramatica que, elevando os actores, eleve as platéas e reaja fecundamente sobre a arte, que, no estado actual de nossa sociedade, é o unico ponto de incidencia de sentimentos e opiniões.

Depois do discurso do Sr. Dr. Joaquim Nabuco, que foi coberto de applausos no fim, a distincta actriz Virginia recitou uma poesia de Vasques, allusiva ao acto, de modo tão encantador, que podia dizer-se, sem metaphora, conservou o publico pendente dos labios maviosos.

Fonte: *Gazeta de Noticias* (1886, p. 2).

Dez anos após esta homenagem, o seu antigo desejo de inaugurar uma Escola Dramática e organizar uma Exposição do corpo embalsamado do ator foi noticiado no jornal *Gazeta da Tarde*:

Figura 69 – Exposição de corpo embalsamado do ator João Caetano

Uma bella e mui merecida homenagem será, no dia 24, prestada á memoria de João Caetano, o genial actor brasileiro. A Caixa Beneficente Theatral nao tem poupado esforços para ser condignamente commemorado aquelle dia, e, graças a ella, inaugurar-se ha talvez uma *Escola Dramatica* e expor-se-ha, por tres dias, o corpo embalsamado de João Caetano. Bellissima e luminosa idêa. E nada mais houve de notavel, a ser no mundo politico.

ARIMATHÉA.

Fonte: *Jornal Gazeta da Tarde* (1896, p. 1).

Aqui analisaremos os livros de João Caetano sobre a arte de representar que é considerado o primeiro teórico da arte dramática em nosso país com os textos: *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862).

Figura 70 – Folha de rosto do livro *Reflexões Dramáticas* (1837)



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP. Disponível em:
<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017456&bbm/3837#page/4/mode/2up>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Figura 71 – Folha de rosto do livro *Lições Dramáticas* (1862)**LIÇÕES DRAMATICAS**

POR

JOÃO CAETANO DOS SANTOS

Compendador da Ordem de Nosso Senhor Jesus
Christo, por S. M. Fidelissima El-Rei e Sr. D. Pedro V,
de sempre lembrada memoria; Moço de Sua Real
Camara; Lente de declamação no

JURY DRAMATICO BRAZILEIRO

E

EMPRESARIO DO THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA.


Rio de Janeiro

TYP. IMP. E CONST. DE J. VILLENEUVE & C.

Rua do Ouvidor n. 65

1862

Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP. Disponível em:
<https://digital.bbm.usp.br/view/?4500017454&bbm/3840#page/6/mode/2up>. Acesso em: 20
jul. 2022.

Convém fazer aqui duas importantes observações: 1 –*Lições Dramáticas*, um livro de 80 páginas é, na verdade uma ampliação da obra *Reflexões Dramáticas*, que continha 23 páginas (publicado 25 anos antes); 2 –Apesar de receber esse título de pioneiro na produção teórica de saberes para o teatro, o livro *Reflexões Dramáticas* (1837) foi, na verdade, uma versão traduzida do espanhol com arranjos novos. Esta informação não consta em nenhuma das duas obras, mas foi indicada por Prado (1984). Ele indica que o livro espanhol traduzido por Caetano é *El arte del teatro* (1783), que possuía 144 páginas, indicativo de que não se tratou apenas de uma tradução, mas uma inspiração, com destaques para elementos que ele julgou essenciais.

Portanto, se esta afirmação estiver correta, o livro *Reflexões Dramáticas* resulta de um investimento de João Caetano em traduzir, estudar, resenhar e reproduzir uma obra estrangeira aqui no Brasil, e não de uma escrita autoral. Da mesma forma, considerando que *Lições Dramáticas* (1862) se constitui apenas em uma ampliação do livro traduzido do espanhol anteriormente, também não podemos afirmar tratar-se de uma obra completamente

autoral, senão uma versão ampliada.

Independentemente da crítica e da observação, há consensos sobre a importância dos investimentos de João Caetano, em um contexto de rara circulação ou produção de obras voltadas para o teatro. Nesses livros, procura escrever acerca de propostas teóricas e metodológicas voltadas para as técnicas de atuação teatral, aspectos relativos ao ofício do/da artista. O primeiro livro, de 1837 foi dedicado ao seu pai (que possuía o mesmo nome que o seu) estruturado a partir de um Prólogo (onde ele tecia considerações sobre a história do teatro desde a antiguidade) e de Reflexões Dramáticas (dividida em 18 incisos acerca de questões gerais sobre representação teatral, aplausos e agradecimentos, educação e polidez, recitação e harmonia, representação e corpo, estudo e entusiasmo, moderação e semblante, ilusão da verdade na encenação, declamação, elegância, movimentos). Ao que parece, o livro teve apenas uma única edição. Nela, João Caetano se identifica como “Natural do Rio de Janeiro, Primeiro Galan, e Caput da Companhia Nacional do Theatro Constitucional Fluminense”.

O livro de 1862, mais amplo, teve 3 edições: 1862, 1956 e 1962. Nele, João Caetano parece ter complementado seu currículo e descreve-se como “Commendados da Ordem de Nosso Senhor Jesus Christo por S.M. Fidelíssima El-Rei o Sr. D. Pedro V, se sempre lembrada memória; Moço de Sua Real Câmara; Lente de declamação no Jury Dramático Brasileiro e Emprezário do Theatro de S. Pedro de Alcântara”. A estrutura da obra de 74 páginas é dividida em Dedicatória (a Dom Pedro II); “Duas palavras ao respeitável público” (introdução sobre o livro que é indicado como um “compêndio” ou “opúsculo” destinado a ensinar os princípios da arte dramática), onde exalta que o teatro organizado e bem dirigido certamente será um modelo de educação capaz de inspirar na mocidade patriotismos, moralidade e bons costumes. Afirma que as nações mais cultas não mediam esforços para aprimorar esta linguagem artística, necessitando, para isso, da existência de uma escola que ensinasse os princípios da arte dramática; 13 Lições (semelhantes às que foram indicadas no livro de 1837) e Memória. Nesta última parte, com 5 páginas, João Caetano transcreve uma carta destinada ao Marques de Olinda (Pedro de Araújo Lima), então Presidente do Conselho de Ministros. Nela, defende a necessidade de criação de uma instituição para formação de artistas, intitulada “Tendente à necessidade de uma Escola Dramática para ensino das pessoas que se dedicarem à carreira theatral, provando também a utilidade de um Theatro Nacional, bem como os defeitos e decadência do actual”).⁵¹

⁵¹ E sobre as 13 lições, Prado observa: A Primeira Lição não vai além das generalidades, tocando, sem se aprofundar, em vários assuntos, como o próprio autor reconhece: “Todos estes pontos de arte que hoje toquei

Figura 72 – Carta ao Marquês de Olinda

MEMORIA

**TENDENTE Á NECESSIDADE DE UMA ESCOLA DRAMÁTICA
PARA ENSINO DAS PESSOAS QUE SE DEDICAREM Á
CARREIRA THEATRAL, PROVANDO TAMBEM A UTILIDADE
DE UM THEATRO NACIONAL, BEM COMO OS DEFEITOS
E DECADENCIA DO ACTUAL.**



Illm. e Exm. Sr. Marquez de Olinda.

Fonte: Caetano (1956, p.75).

Esta carta permite compreender algumas realidades nacionais, e de certa forma, apresenta e antecipa alguns projetos e ideias que só serão colocados em prática muitos anos depois, com a inauguração do Teatro Municipal (1909) e a criação da Escola Dramática (1908). Nela, João Caetano reclama o completo esquecimento e abandono que a arte dramática se encontrava, explicando os motivos da decadência do teatro nacional que,

ligeiramente, prometo desenvolvê-los o melhor que me seja dado, colocando-os em devida ordem.” A Segunda Lição, referente à respiração e à criação do papel, também não se subordina em particular a nenhuma fonte conhecida. Da Terceira à Oitava é que já podemos notar, como substrato, a influência marcante de El arte del teatro, de François Riccoboni, na tradução espanhola de D. Joseph de Resma. São tratadas de início as partes chamadas “mecânicas” a movimentação do corpo e a colocação da voz – e a seguir aquelas que “formam a ação teatral e que dependem da inteligência”: a declamação, a inteligência (do papel e da peça), a expressão e os sentimentos. Da Nona à Décima Primeira Lição (jogo mudo, morte e desmaio) fugimos ao esquema de Riccoboni, para ele retornar nas duas últimas, a Décima Segunda e a Décima Terceira, que abordam a nobreza, a majestade, o entusiasmo, a comédia, a atriz e os gêneros afins ao teatro (PRADO, 1984, p. 88- 89). Na primeira lição, compara o teatro a uma pintura, o ator ao pintor, onde o primeiro, pinta a cena e, o segundo, a tela. Explica que se trata de uma imitação da realidade e não a própria verdade. Relata então que como ator experiente, sabia fazer uma cena de violência parecer violenta para a platéia sem, no entanto, machucar a atriz com quem contracenava. (fato que segundo ele, não foi possível em sua mocidade, devido a inexperiência e falta de técnica, exemplificados no trecho em que narra o episódio em que quase mata a atriz em cena). Na segunda lição, onde não foi identificada uma fonte conhecida, João Caetano irá ensinar sobre o trabalho de criação de um papel. Para tanto, o ator divide o trabalho em sete partes: 1. O estudo da peça em geral, 2. O caráter da personagem, 3. O estudo do papel, 4. O plano que deve seguir nele, 5. A respiração, 6. A ação ou gesto e 7. A voz.

segundo ele, era sem dúvida pela falta de uma escola onde os atores pudessem ter acesso aos conhecimentos teóricos da arte, pois trabalhavam sem nenhum tipo de método, apenas com a inspiração.

No entanto, para ter este conhecimento teórico, concluiu que ainda faltavam muitas outras coisas, pois seria preciso ler e estudar diversos autores e o conhecimento da língua francesa, idioma que, acreditava ele, estavam escritas todas as excelentes obras proveitosas. Solicita então ajuda do governo para fazer locomover a “grande máquina” que, segundo ele, “civilisa, instrue e entretém o povo” (CAETANO, 1956, p. 76).

Nesta carta descreve, ainda, um outro motivo para a intervenção do Estado, que estaria no fato de que, nas capitais da Europa, existia muitos turistas estrangeiros. Por tanto, a cada noite havia um renovado e diferente público de teatro, o que permitia ao ator estrangeiro estudar o mesmo papel durante três ou quatro meses, reproduzindo mais de cinquenta ou sessenta vezes a mesma cena, o que o levaria certamente a uma perfeição, pois tinham o texto e as cenas de cór. Já no Brasil, explica Caetano, o teatro é frequentado quase sempre pelo mesmo público. Desta maneira, um mesmo drama não poderia ir para a cena mais do que três ou quatro vezes, obrigando os atores a um estudo forçado, mal dando tempo para decorar seus papéis, nem tampouco o diretor de cena teria tempo preciso para ensinar os atores convenientemente, pois o empresário precisava variar os espetáculos a fim de conseguir sustentar o estabelecimento por meio da receita, já que a subvenção por parte do governo era ínfima.

Continua a carta relatando as despesas do teatro nacional que, segundo ele, certamente eram muito maiores que as dos pequenos teatros da corte, visto que esses não necessitavam e nem usavam grandes cenários e figurinos. Passa, então, a fazer uma série de sugestões que, a bem da verdade, buscavam beneficiar não só o teatro nacional, mas a ele próprio como empresário teatral. Dentre elas, proibir outros tipos de apresentações como as dos circos, nas terças e quintas-feiras que seriam dias dedicados ao teatro nacional. Também sugere a cobrança de impostos às companhias estrangeiras e a divisão dos artistas por classes, como era realizada em Lisboa, bem como a criação de uma aposentadoria para os atores com ordenados por inteiro, após anos de bons serviços, ou metade, se antes desse prazo fossem acometidos por alguma moléstia que os deixasse inutilizados. Ou seja, enfatiza a necessidade de uma profissionalização regulamentada. Para finalizar, conclui que o melhor teatro para esta reforma tão desejada, certamente era o teatro de S. Pedro de Alcântara. Aqui fica evidente que está argumentando não só em defesa do teatro nacional, mas também em causa própria.

João Caetano defendia a necessidade de uma intervenção estatal, pois acreditava que

enquanto o Teatro Nacional e a escola de teatro não tivessem um caráter oficial, nunca atingiriam nenhum grau de perfeição. Desta maneira, o Teatro Nacional se completaria com a Escola Dramática, sobre a qual Caetano dedica as duas últimas páginas da carta descrevendo seus esforços para a concretização da mesma:

Figura 73 – Trecho da carta de João Caetano sobre a Escola Dramática

Passando agora a tratar detalhadamente da escola dramatica, tenho a satisfação de dizer a V. Ex. que ella existe hoje installada no theatro nacional a expensas minhas (á excepção do professorado, que serve gratuitamente). De mim partio a realização da idéa que concebêra ha muitos annos, e que desejando pôr em pratica sobre as mais solidas bases, me levou á Europa em 1860, onde visitei o conservatorio real de França, tomando conhecimento do methodo de ensino. De volta a esta côrte, fiz uma memoria a esse respeito, a qual tive a honra de entregar ao nosso sabio Imperador, e dignando-se S. M. Imperial, decidido protector das artes e sciencias, manifestar o desejo de ver estabelecida tão util quão proficua e necessaria escola, fiz um convite a distinctos homens de letras do paiz, conseguindo reunir alguns delles no salão do theatro de S. Pedro. Expuz-lhes o methodo de ensino do conservatorio de França, ponderei-lhes que sem autores e actores era impossivel haver theatro nacional; pedi-lhes a criação de um jury dramatico para julgar e premiar as composições nacionaes, obrigando-me eu pela minha parte á representação, e a gratificar aquelles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do jury: Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse jury e escola, bem como os professores que tinham de reger as differentes cadeiras de ensino. Tudo se fez, como consta da acta que tive a honra de depôr nas mãos de de S. M. Imperial.

Fonte: Caetano (1956, p. 79).

É possível perceber o empenho do artista e empresário em pôr em prática no Brasil diversas ideias que pudessem auxiliar no crescimento da arte dramática e que já circulavam em outros países, pensando, entre outras coisas, no incentivo e na profissionalização dos escritores e atores nacionais. Informa que, passados mais de um ano após as iniciativas para a criação da escola dramática, não se inscreviam alunos, o que certamente levaria à morte da instituição. Atribui a falta de procura, ao fato de ser um estabelecimento particular que não poderia oferecer garantias e nem futuro aos seus alunos (CAETANO, 1956, p. 80). Afirmação esta, que como vimos no decorrer do primeiro capítulo não condiz totalmente com a verdade

visto que a escola continuou existindo mesmo após a morte do ator.

Décio de Almeida Prado escreveu o livro *João Caetano e a arte do ator* (1894), no qual realiza um minucioso estudo das duas obras do atore faz uma análise criteriosa, traçando algumas comparações com os originais que serviram de inspiração, esclarecendo aqui:

Quanto às fontes, João Caetano, sem citar nomes, mencionava além “da prática que tenho adquirido”, a “leitura, e consulta de algumas obras estrangeiras, que tratam do Teatro em geral, dos quais extraí alguns pensamentos”. Na verdade, quase tudo, se não tudo, era compilação apressada, condensação malfeita, de um só livro. Inocêncio levantou a pista em seu Dicionário bibliográfico ao escrever que as Reflexões, “segundo as informações que obtive, são traduzidas do espanhol.” Na origem do opúsculo brasileiro há realmente um manual editado na Espanha, em 1783: *El arte del teatro*. Mas nem João Caetano se limitou a traduzi-lo, como se verá, nem se tratava de obra original. Lá estava, aliás, consignado em sua página de rosto: “traducido del frances por D. Joseph de Resma” (autor, igualmente, de um alentado prólogo). O ponto de partida, portanto, tem de ser procurado mais longe: é *L'art du théâtre*, publicado na França, por François Riccoboni, em 1750. Mas João Caetano não parece ter tido conhecimento desta fonte primeira, mantida incógnita na versão espanhola, como de resto não era incomum na época (PRADO, 1984, p. 3).

Além do texto de François Riccoboni, Prado (1984) cita algumas fontes secundárias que teriam sido utilizadas por João Caetano como Aristippe e François-Joseph Talma. Sobre o uso dessas fontes secundárias, o autor nos chama a atenção para as leituras teóricas realizadas por João Caetano, destacando o fato de que, muitas vezes, Caetano foi acusado de beirar o analfabetismo:

De François Riccoboni a Caroline Vanhove, de 1750 a 1836, são ao todo cinco os autores compulsados por João Caetano, que seriam mais, seis no mínimo, se tivéssemos conseguido arrancar das entrelinhas das Reflexões e das Lições Dramáticas pelo menos mais um nome que ali se acha seguramente escondido, como não tardaremos a verificar nos capítulos seguintes. Ou seja, um surpreendente cabedal de leituras, teóricas e históricas, para um ator que foi, com certa insistência, acusado de incultura, beirando o analfabetismo (PRADO, 1984, p. 65).

Joaquim Manuel de Macedo, no *Ano Biográfico*, escreveu sobre a cultura e a inteligência de Estela Sezefreda (esposa de João Caetano) em contraste com a ignorância de João Caetano. Prado relata o seguinte texto escrito por Pinheiro Chagas, que resumia a relação entre os dois:

o que [ela] tinha porém era um grande desejo de aprender, uma inteligência viva, lia muito o que se escrevia em português e francês sobre a arte dramática; e, como seu marido, talento notável, mas inculto e rude, e dotado de um orgulho e de uma vontade assombrosa, quase que não sabia senão ler e escrever, Estela lia-lhe os papéis e nessas leituras ia-lhe dando indiretamente, nem de outra forma o aceitaria o vaidoso João Caetano, conselhos e indicações úteis (PRADO, 1984, p. 6-7).

Há uma hipótese de ter sido ela a autora tanto de *Reflexões Dramáticas* quanto das *Lições Dramáticas*, o que Prado considera um falso problema, visto que não existem provas que comprovem tal teoria e acredita-se tratar da imaginação romântica de Pinheiro Chagas alimentada à distância por rumores colhidos em Macedo. Em defesa de João Caetano declara:

Os fatos conhecidos, ao contrário, estendendo-se por três décadas, a partir de 1833, quando João Caetano organiza a sua primeira companhia, mostram sempre ele, não ela, à frente dos empreendimentos do casal. É ele não só o ator de gênio, mas o empresário, o encenador, o membro do Conservatório Dramático, o amigo de deputados e ministros, é ele quem publica versos na imprensa, quem discursa, quem subscreve pareceres da censura, quem recebe subsídios do Parlamento, quem viaja à Europa, quem sugere a fundação de escolas e companhias oficiais. Em nenhum momento faz-se ouvir a voz de Estela Sezefreda, a não ser em cena, e assim mesmo por um espaço de tempo relativamente curto, já que se retirou cedo do palco. Falecido o marido, não tardaram ela e algumas de suas filhas a serem ameaçadas pela miséria, em que cairiam certamente não fosse a pensão em boa hora concedida pelo Imperador (PRADO, 1984, p. 7).

Não queremos de forma alguma tirar os méritos de João Caetano, figura importante para nosso teatro nacional, tampouco discordamos de que, se tratando de uma pesquisa científica e histórica, devemos nos ater aos documentos e não a suposições. Mas é justo observar que Estella protagonizou também os empreendimentos do casal. Portanto, acho que essa é uma hipótese que não merece ser descartada e se os textos não foram escritos na íntegra por Estella, podem ter recebido muitas contribuições suas. João Caetano em *Lições Dramáticas* se refere a própria esposa como uma mulher inteligente e estudiosa:

Figura 74 – Trecho do livro *Lições Dramáticas*

Tive também muitas ocasiões de observar em Estella dos Santos, minha mulher e minha companheira nos trabalhos e triunfos, como ella me chamava na comedia *Kean ou desordem e genio*. Esta artista intelligente e estudiosa, como o podem attestar

Fonte: Caetano (1862, p. 43).

Não pretendemos estender esta pesquisa fazendo análise desses escritos de João Caetano, pois este trabalho foi muito bem executado por Prado. Cabe aqui destacar a importância deles para a pesquisa da história da educação em teatro, por terem sido os primeiros registros acerca de uma escrita sobre este assunto em nosso país. João Caetano teve o objetivo de escrever uma cartilha que ensinasse os pontos que considerava básicos na profissão de ator.

Prado o define como um compêndio escolar que resume razoavelmente bem a teoria clássica sobre atuação dramática e defende que o que interessava a João Caetano era a consequência, a regra final, não as causas que lhe deram origem. E complementa:

O que ele parece buscar é um roteiro de ação para um ator inexperiente: o que se deve e o que não se deve fazer em cena. De um lado, as normas positivas: em que posição ficar no palco, como erguer o braço etc. De outro, as negativas: não gesticular com o punho cerrado, por exemplo (PRADO, 1984, p. 69).

Prado destaca um livro de *Memórias* de um ator português, que nos trazem algumas curiosas informações sobre os hábitos teatrais em Lisboa antes da reforma realizada por Garrett e que servem para colocar as *Reflexões Dramáticas* em sua exata perspectiva histórica:

Izidoro Sabino Ferreira, o seu autor, vinte anos mais moço do que João Caetano, tivera oportunidade de contracenar com vários colegas cuja iniciação de palco remontava às primeiras décadas do século XIX. Foi através de um deles, aliás dos mais humildes, o legendário Mata- Castelhana, que travou conhecimento com “os termos técnicos mais usados no exercício da arte do seu tempo (1817)” e “as qualidades mais apreciadas num ator”. Era indispensável por exemplo, ao intérprete teatral, saber quadrar-se, ou seja, colocar-se bem a três quartos ao lado do interlocutor, se era em diálogo, ou em qualquer dos pontos extremos, se havia mais de um ator em cena, sem que por motivo algum voltasse as costas para a platéia, a não ser à saída. Preparar uma entrada, por sua vez, “era colocar-se o ator com antecedência à porta por onde devia entrar, com as costas viradas para a cena, e à competente deixa, se a entrada era do lado esquerdo, levantava o braço direito a ponto de lhe ficar a mão à altura do ombro esquerdo, e rompendo a marcha com o pé direito, curvando o corpo um pouco para diante descrevia um meio círculo, e vinha parar ao lugar que lhe era marcado na cena”. Havia regras para gesticular, recuar (arrastando os pés, se a cena era de horror, espanto ou exprobação) [...] (“o ator que, ao cair, se curvava por qualquer forma, ou punha as mãos para defender o peito ou a cabeça!... dizia-se, embora ele tivesse muita qualidade boa para a cena: É bom ator, mas cai mal!...”) (PRADO, 1984, p. 77-78).

Este texto mostra que o trabalho do ator naquele período era regido por uma série de regras pré-estabelecidas de posição no palco, formato de entrada e saída entre outras regras que precisavam ser dominadas pelos atores.

Reflexões Dramáticas foi escrito em 1837, quando João Caetano ainda era iniciante na profissão, portanto um ensaio, se assim podemos dizer. Já *Lições Dramáticas*, 25 anos depois, ou seja, são o resultado de uma vida dedicada ao teatro, um texto escrito após anos de experiência somados à criação de uma companhia nacional (atuando também como empresário de teatro), a criação de uma escola de arte dramática e a realização de uma viagem à Europa onde buscou observar de perto o funcionamento do Conservatoire. João Caetano foi para a Europa em 1860, tendo se apresentado em Lisboa em 17 de novembro de 1860 na

presença do rei, D. Pedro V. Foi à França, onde visitou o Conservatório Real Francês e “em Paris entrou em contato com os mais modernos métodos de ensino da arte dramática” (CACCIAGLIA, 1996, p. 55).

Em *Lições Dramáticas*, Caetano compartilha suas experiências pessoais em cena e, sem dúvida, essas memórias nos permitem compreender um pouco mais algumas das muitas questões relacionadas a arte da atuação (que continuarão a ser estudadas e discutidas por teóricos de teatro em épocas póstumas a João Caetano).

Segundo o pesquisador José Galante de Souza, se antes a declamação não passava de cantilena monótona, uma espécie de ladainha, as inovações introduzidas no teatro francês do século XVIII, reajustando a entonação aos estados psicológicos, só serão conhecidas no Brasil com João Caetano que utilizava uma declamação expressiva, com inflexões e tonalidades apropriadas (SOUZA, 1956, p.7).

No entanto, se no que diz respeito à teoria teatral para um ator da atualidade o livro não traz grandes contribuições, para os atores de sua época, ao que parece, teve boa aceitação, sendo considerado excelente material de estudo para aprimoramento do ofício de ator. Segundo o pesquisador José Carlos dos Santos Andrade, em sua tese de Doutorado *O Teatro no Circo Brasileiro Estudo de Caso: Circo – Teatro Pavilhão Arethuzza*, realiza uma pesquisa a respeito do circo naquele período, sobre João Caetano e seu livro destaca:

Preocupado com as condições nas quais se encontrava a classe teatral deste país, na sua grande maioria composta por escravos libertos ou alforriados, assim como intérpretes despreparados e analfabetos, João Caetano escreve o livro *Lições Dramáticas* refletindo, à sua maneira, sobre a arte de representar, em concordância com os padrões da época.

RUIZ informa que alguns elencos circenses, buscando aprimorar seus dotes artísticos, tomaram conhecimento dessa obra e tentaram colocá-la em prática, com o objetivo de satisfazer platéias mais refinadas, que não se envergonhavam de procurar os circos, quando não havia nenhum outro espetáculo mais tradicional em cartaz (ANDRADE, 2010, p. 33).

Desta maneira, constatamos que, para sua época, João Caetano era alguém com prestígio como ator e, portanto, alguém considerado com grande conhecimento na área, fato que não passou despercebido para atores de circo e, certamente, outros profissionais amadores que não tinham tanta experiência e conhecimento do ofício, e que buscavam aprimoramento para realizar um trabalho cada vez mais profissional.

Vemos aqui o reconhecimento de que, assim como qualquer outra arte, o teatro também possui técnicas que precisam ser estudadas e aprimoradas para que o ator possa

executar seu trabalho de maneira adequada e com qualidade. Nisto, consiste o movimento de elaboração, sistematização e publicação de saberes a respeito da prática, a partir do entendimento de que o fazer teatral requer técnica, conhecimento, estudo e aprimoramento, uma associação da experiência prática com formação teórica, institucionalizada.

Mais do que ser um manual com pretensões de ser usado por alunos e professores na escola dramática, o livro também contém explicações do ponto de vista do ator e empresário com vasta experiência na profissão, da situação do teatro no Brasil e as possíveis soluções. Também deixa registrado para a posteridade, todos os seus esforços como artista para que esta escola pudesse existir para desenvolver o teatro nacional.

2.2.2 Eduardo Victorino (1869-1949)

Figura 75 – Fotos de Eduardo Victorino



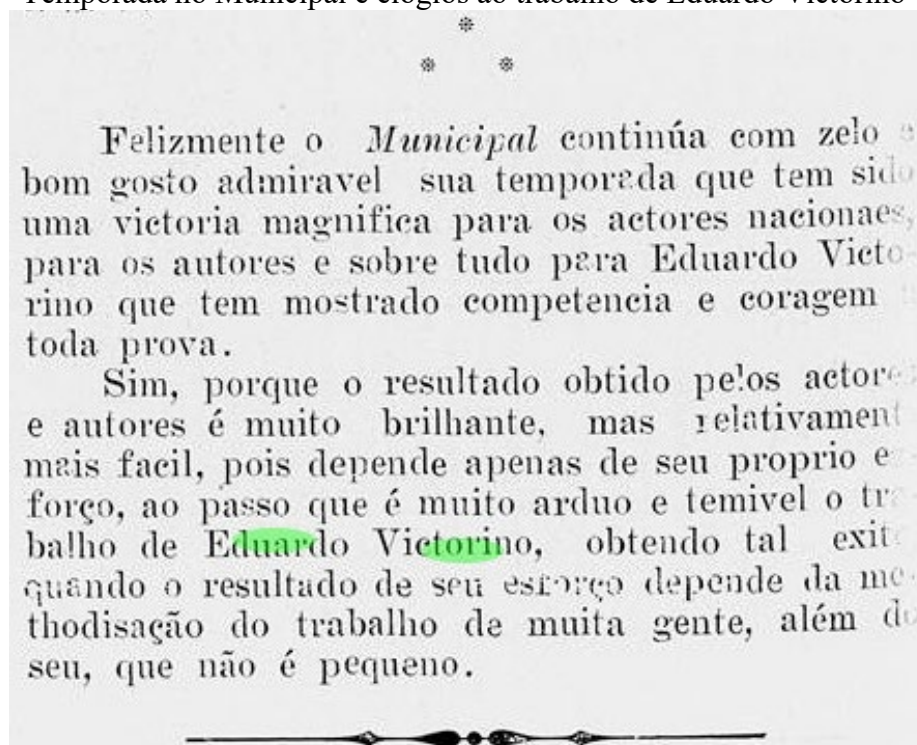
Fonte: *Revista da Semana* (1904, p. 1432); (1902, p. 75).

Eduardo Victorino foi considerado por muitos intelectuais de sua época um grande ensaiador radicado no Brasil, sendo um dos mais atuantes na cena brasileira no início do século XX. Compôs o grupo de professores que ministraram a cadeira *A Arte de Representar* da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, ocupando-a até 1913. Nascido em Portugal no ano de 1869, tornou-se empresário, dramaturgo e tradutor. Em 1912, três anos após a inauguração do Teatro Municipal no Rio de Janeiro, que ocorreu em 1909, Eduardo Victorino é contratado pela prefeitura capital federal para uma série de espetáculos, que pretendia

“posto difícil de ensaiador”, que o artista português ocupara na companhia Dias Braga (FERNANDES, 2003).

Muitos críticos comentam também sobre a familiaridade de Victorino com os “segredos do Palco”. Em sua temporada à frente do Municipal, um artigo da Revista da Semana exalta o trabalho de Eduardo Victorino:

Figura 77 – Temporada no Municipal e elogios ao trabalho de Eduardo Victorino



Fonte: *Revista da Semana* (19 nov. 1912, ed. 654).

Além da função de ensaiador, Victorino realizava traduções dos mais variados textos estrangeiros para o português. Seu trabalho aparece por diversas vezes com muitos elogios por parte da imprensa. Em uma publicação realizada no *Jornal do Comércio* fica evidente suas inúmeras funções dentro da companhia de Dias Braga, comentando que o espetáculo fora “ensaiado e encenado pelo próprio tradutor, que é o diretor de cena da companhia” (FERNANDES, 2003, p. 176).

Ainda sobre a qualidade do seu trabalho, veremos em um artigo encontrado no periódico *Revista da Semana* sobre a peça em 3 atos *Sem Vontade*, na qual a marcação e a Mise-en-scène⁵³ de Eduardo Victorino são descritas como impecáveis.

⁵³“É consenso entre nossos historiadores que a encenação não é prática corrente no teatro brasileiro do princípio do século XX, onde o encenador não tem autonomia criativa, movimentando-se em um sistema altamente

Figura 78 – Artigo sobre a peça em 3 atos *Sem Vontade*

Os scenarios de Angelo Lazary, Joaquim Santos e Jayme Silva, magnificos.
Mise-en-scène e marcação de Eduardo Victorino foram como sempre impecaveis.
 Damos parabens ao autor, ao ensaiador, aos artistas, aos scenographos emfim, a todos aquelles que trabalharam para mais essa victoria do Theatro Nacional.

Fonte: *Revista da Semana* (22 fev. 1913, ed. 667).

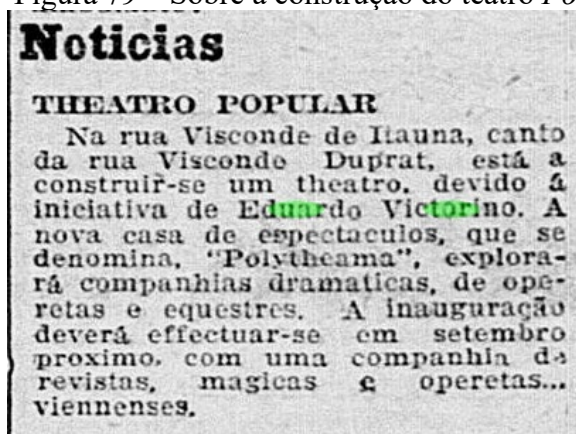
Podemos dizer que Eduardo Victorino foi um artista importante e figura renomada em sua época. Ao trazer uma nova visão cênica para o teatro brasileiro, Victorino buscava pensar no espetáculo como um todo, preocupando-se com os figurinos, cenário e a iluminação do espetáculo.

Sobre esse cuidado e visão do artista com os figurinos, destaco o artigo de Fausto Viana (2013), no qual apresenta traje de cena nas produções da Companhia Nacional de Arte Dramática, no Rio de Janeiro, em 1912. No artigo, Viana trata da visão de Eduardo Victorino, que era o encenador da companhia naquele ano, sobre trajes e de como a crítica e o público receberam as novas perspectivas de vestuário cênico.

Victorino compreendeu muito bem o uso da cenografia e dos figurinos. Era muito conectado com o teatro que se fazia na Europa e especialmente na França. Assim, esteve a par de todos os movimentos teatrais correntes na Europa, publicando textos que indicavam claramente seu conhecimento sobre as propostas de diversos encenadores. Como ensaiador, função que ocupa nas companhias em que participa, deixa fluir livremente essas influências (VIANA, 2013, p. 2 -3).

Como empresário teatral, Victorino também investiu na construção de um teatro popular:

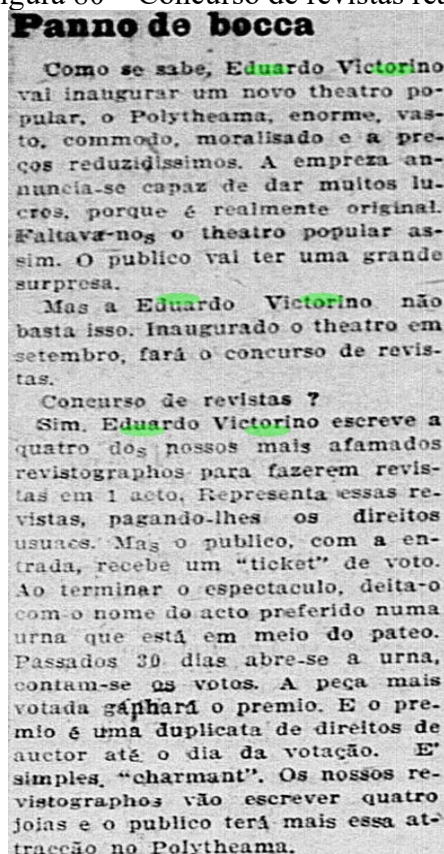
codificado. Mesmo assim, o teatro contemporâneo de Victorino chama de *mise-en-scène* o trabalho do ensaiador, que opera e aciona uma mecânica cênica previsível.” (FERNANDES, 2003, p. 177).

Figura 79 – Sobre a construção do teatro *Polytheama*:

Fonte: *Gazeta de Noticias* (12 ago. 1911, ed. 224, p. 2).

Sobre este teatro sabe-se que sua construção teve início no dia 08 de agosto de 1911 e foi concluída em sessenta dias graças aos esforços de Victorino, tendo sido um lugar de muitos espetáculos. Como empreendedor e empresário de teatro, Victorino, ao contrário do interesse de muitos intelectuais da época, também buscou valorizar o teatro popular e incentivar escritores de teatro de revista. Para tanto, teve uma ideia inovadora de proporcionar um concurso de revistas com voto do público, que se passou da seguinte forma:

Figura 80 – Concurso de revistas realizado por Eduardo Victorino



Fonte: *Gazeta de Noticias* (18 ago. 1911, ed. 229, p. 2).

Em 22 de agosto de 1911, são publicadas na Gazeta de Notícias, as regras deste concurso proporcionado pelo empresário. Nelas nos chamam a atenção algumas cláusulas, como: “2º Das tres revista representadas na mesma noite, a que obtiver maior numero de votos nas 15 primeiras representações receberá o premio de 300\$000, independente dos seus direitos de representação, é claro” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 ago. 1911, ed. 229, p. 2).

Interessante pensar neste tipo de publicidade criada por Victorino, pois a ideia de poder votar, certamente atraiu um número maior de expectadores. Por outro lado, ofertar um prêmio independentemente do valor pago pelos direitos autorais certamente atraiu novos voluntários a vaga de escritor de teatro de revista.

Na terceira cláusula veremos: “3º Os auctores deverão fornecerá empreza figurinos para a confecção de guarda-roupa e adereços, ‘croquis’ para os scenarios e indicação do maestro que preferem” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18 ago. 1911, ed. 229, p. 2), fato que só vem a confirmar a importância que este artista dava aos figurinos e cenários já comentados anteriormente. Esta também era uma maneira interessante de obter novos figurinos.

Figura 81 – Inauguração do Teatro Polytheama no jornal *Gazeta de Notícias*



Fonte: *Gazeta de Notícias* (12 out. 1911, ed. 285(2), p. 8).

No dia 13 de outubro de 1911 a *Gazeta de Notícias* noticia o sucesso da inauguração, pois embora o teatro tivesse capacidade para receber 4000 pessoas e no dia da estreia estivesse chovendo, o jornal informa que: “[...] havia gente, mas muita gente, gente d’abarrotar o theatro. Tanta gente que se não chovesse, a empreza estaria francamente embaraçada para dar entrada a todos os expectadores” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1911, p. 3).

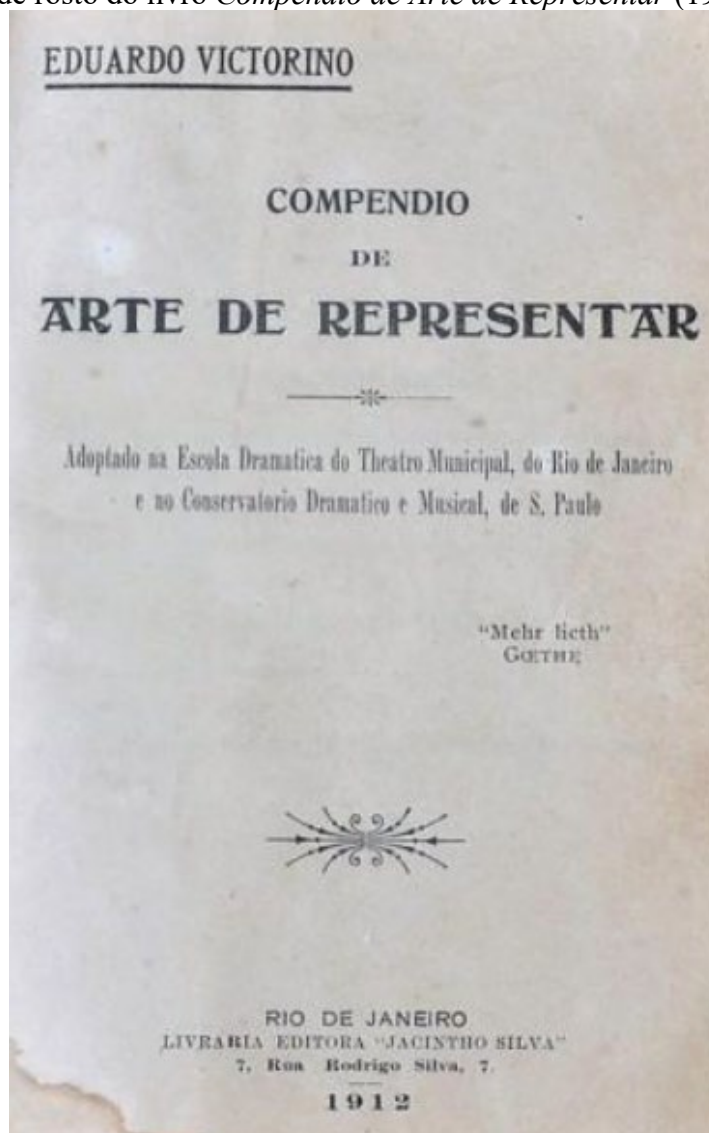
Neste mesmo artigo, o jornal descreve uma premiação que ocorreu naquela noite para melhores atores e atrizes e muitos elogios são lançados sobre o trabalho de Eduardo Victorino que, certamente, se destacou na história de nosso teatro pois era um homem de teatro em todos os sentidos.

O conhecimento adquirido por meio da prática teatral, iniciado em Portugal e bem desenvolvido aqui no Brasil, como escritor, tradutor, empresário e diretor teatral, juntamente com pesquisa e estudo sobre os movimentos teatrais correntes na Europa, permitiram que Victorino juntasse material suficiente para escrever aquela que seria uma importante produção teórica para teatro no Brasil. Tendo feito parte do grupo seletivo de professores da Escola Dramática Municipal, Victorino deixou um material escrito e sistematizado sobre suas aulas.

Como observa Andrade (2008), a cadeira *A arte de representar* foi ministrada por vários professores em seus primeiros anos, mas, sempre profissionais ligados ao teatro. De todos estes professores, apenas Eduardo Victorino produziu um material escrito que é publicado, em 1912 com o título de *Compêndio da Arte de Representar*, composto por 48 páginas, sendo 115 notas distribuídas em vários tópicos, como observamos no sumário:

RUDIMENTOS DE MARCAÇÃO
 COMO SE ESTUDA UM PAPEL
 SUBSÍDIOS PARA BEM ESTUDAR
 Temperamentos
 Caracteres
 Emoções
 Fisionomia e Mímica
 Anotação do Gesto
 EXPRESSÃO FISIONÔMICAS
 A VOZ - O OUVIDO
 MEMÓRIA
 ESTÉTICA
 ARTE DE VESTIR, CARACTERIZAÇÃO E CONSELHOS
 AXIOMAS
 VOCABULÁRIO TEATRAL (ANDRADE, 1996, p. 86).

Figura 82 – Folha de rosto do livro *Compendio de Arte de Representar* (1912)



Fonte: Disponível em: <https://www.cidadedosleiloes.com.br/peca.asp?ID=7142055>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Sendo reeditado e ampliado em 1916, o livro republicado com outro título: *Para Ser Ator*. Além dos 115 verbetes, esta reedição apresentava ainda outros 6 capítulos:

Paradoxo Acerca do Comediante por Diderot
A Arte do Ensaaiador
A Caracterização do Ator
A Arte de Encenar uma Peça
Conselhos de Lope de Vega
Inflexões e Interpretação
(ANDRADE, 1996, p. 86).

Os livros tinham a pretensão de ensinar noções básicas de rudimentos de marcação, subsídios de um papel e o bem de estudar, expressões fisionômicas, a voz, o ouvido, memória, estética, arte de vestir, caracterização e conselhos, axiomas, vocabulário teatral.

Figura 83 – Anúncio sobre o livro *Arte de representar*

Arte de representar
 por
EDUARDO VICTORINO
 Compendio adoptado na Escola Dramática do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Conservatorio Dramatico e Municipal de São Paulo.
 1 volume brochado..... 1\$000
 Pelo Correo mais..... \$500
 A' venda na Livraria Editora—Jacintho Silva, rua Rodrigo Silva, 7.

Fonte: *A Época* (25 nov. 1912, ed. 119, p. 8).

Este anúncio publicado em um impresso carioca indica que o livro de Vitorino era adotado oficialmente na Escola Dramática (do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) e também no Conservatório Dramático de São Paulo.

Sobre esta sua produção, o impresso *Comédia Jornal dos Theatros* descrevem em 1917 como um manual indispensável nos meios artísticos, dada a competência do nome que o firma. Comentário esse que confirma o prestígio e a aceitação do material escrito por Eduardo Victorino em sua época, tendo sofrido uma reedição com duas publicações em anos distintos. A primeira em 1916 e a segunda em 1950.

Figura 84 – Livro *Para ser ator* de Eduardo Victorino

COMEDIA

Para ser actor

Eduardo Victorino, o conhecido homem de theatro, acaba de publicar um interessante livro intitulado *Para ser actor*, segunda edição do que já appareceu com o titulo «Compendio de arte de representar». Para se avaliar da importancia do volume, basta enunciar-lhe os capitulos, que são os seguintes: *Rudimentos de marcação, Como se estuda um papel, Respiração, Espiração, Aspiração, Arte de dizer, Articulação, Subsídios para bem estudar, Temperamentos, Caracteres, Emoções, Physionomia, Mimica, Anotação do gesto, A Pantomima, A musica, A dansa, Expressões physionomicas, A voz, o ouvido, Esthetica, Arte de vestir, Caracterisação, Conselhos, Axiomas, Vocabulario theatral, Paradoxo do Comediante, por Diderot, etc.*

Livro de grande utilidade para os rapazes que se dedicam ao theatro, o *Para ser actor* vem ser uma especie de manual indispensavel nos meios artisticos, dada a competencia do nome que o firma.

A factura material do livro é muito cuidada. São seus editores os Srs. C. Teixeira & C., da conhecida Livraria Teixeira, rua S. João 16, S. Paulo, a quem agradecemos a remessa de um exemplar.

Fonte: *Comédia Jornal dos Theatros*, (17 fev. 1917, ed. 11(1), p. 4).

Além desses dois livros, Eduardo Victorino escreveu ainda outros estudos sobre teatro, como *Arte dramática, estudo sobre a regeneração do teatro no Brasil* (1898), publicado no Rio de Janeiro pela Typ. Moraes em 1898 com descrição física de 16 páginas. Existe um exemplar deste livro disponível para consulta local na Biblioteca Nacional ma não tivemos acesso. *Actores e Actrizes* (1937), publicado no Rio de Janeiro por *A Noite*⁵⁴, em 1937, com 268 páginas e apresentando (18cm) de dimensão. Segundo Fernandes existe ainda o livro *O problema do Teatro no Brasil* (FERNANDES, 2003, p. 176). No entanto, não encontramos nenhuma informação ou outras referências desta obra.

Encontramos no dia 7 de dezembro de 1973 uma publicação no jornal *A Noite* sobre o livro *Actores e actrizes* de Eduardo Victorino:

Figura 85 – Jornal *A Noite* sobre o livro *Actores e Actrizes* de Eduardo Victorino



O LIVRO DO DIA
"Actores e actrizes", de Eduardo Victorino

É um livro cujo interesse bem se define no título: "Actores e Actrizes". Todos avallam quanto de sacrificio, de belleza, de pittoresco, de imprevisito se encontra no sector social em que se movem — trabalhando sempre, glorificando-se muitas vezes, mas principalmente soffrendo os preconceços da vocação — os artistas de theatro. Elles formam um pequeno mundo differenciado, brilhante e heroico dentro dos limites da carreira. A natureza mesmo da profissão força-os a certa singularidade no sentido da existencia social, uma nobre singularidade que bem merecia aturada reflexão de quem os conhece na intimidade.

Eduardo Victorino, que desde a mocidade se dedicou a arte theatral por varios de seus mais interessantes prismas, traço neste livro uma série curiosa e instructiva de perfis de actores e actrizes, figuras que elle lidou em pessoa, cujas virtudes em tantas passagens accidentaes testemunhou e cuja existencia, em summa, conheceu como homem de theatro e como intellectual perspleaz. Entre tantas outras figuras interessantes, que focalisa, em linguagem clara, agradável, e com deliciosa honhomia de apreciação, contam-se: Adelina Abranches, Appollonia Pinto, Angela Pinto, Chaby Pinheiro, Dias Braga, Eduardo Brazão, Eduardo Garrido, Eugenio de Magalhães, Ferreira de Souza, Arthur Azevedo, Hermínia Adelalde, Aura Abranches, Ismenia, Luella Péres, Zacconi, João do Rio, Julião Machado. Nada menos de sessenta e tres personalidades entre artistas e escriptores, ali se encontram pincelados com excelente propriedade de analyse.

"Actores e Actrizes" marcará no sector theatral brasileiro, tanto pela vivacidade saborosa da leitura, como pela utilidade de seus esclarecimentos.

Fonte: *A Noite* (1973, p. 2).

⁵⁴ O jornal carioca diário e vespertino *A Noite* foi fundado em 18 de junho de 1911 e extinto em 27 de dezembro de 1957 em virtude de desentendimentos com a direção da *Gazeta de Notícias*, da qual era secretário-geral, Irineu Marinho decidiu abandonar seu cargo e, juntamente com mais 13 companheiros, fundar um novo jornal. Fonte: Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>. Acesso em: 7 abr. 2022.

Segundo este artigo publicado no jornal *A noite*, a natureza da profissão de ator e atriz, força-os a certas singularidades no sentido da existência social, nobre singularidade que merecia apurada reflexão de quem os conhecia na intimidade. Desta forma, o artigo segue explicando que Eduardo Victorino se dedicou a arte teatral desde sua mocidade e traça neste livro, uma série curiosa e instrutiva de perfis de atores e atrizes, figuras que ele conheceu pessoalmente. O livro consta de nada menos que 63 personalidades entre artistas e escritores, pincelados segundo o jornal, com excelente propriedade de análise, capaz de marcar o setor teatral brasileiro, tanto pela vivacidade como pela utilidade de seus esclarecimentos.

No dia 20 de janeiro de 1938, o jornal comenta sobre a descrição de algumas dessas personalidades presentes no livro de Eduardo Victorino.

Eduardo Victorino é um velho homem de teatro. Conviveu nesse meio durante largo espaço de tempo. Escreveu várias peças. Traduziu outras tantas. A scena, para elle, não tem segredos. Por dentro e por fora, Eduardo Victorino conhece muito bem o teatro brasileiro. “Actores e Actrizes” é o livro que o autor *d’O amante das estrelas* acaba de publicar, reunindo alguns perfis interessantíssimos. Adelina Abranches, Amelia de Oliveira, Apolonia Pinto, Aura Abranches, Aurora Aboim, Du`cina de Moraes, Guy Martinelli, Iracema de Allencar, Lucília Peres, Lucinda Simões, Maria Falcão, Regina Maura, toda essa gente desfila pelas páginas do livro de Eduardo Victorino. De Amora Aboim por exemplo, diz-nos o festejado homem de teatro: “Phsicoatrahente, andar nobre, expressão phsionomica insinuante, voz agradável e gesto sobrio, tudo enfim, na actriz Aurora Aboim é apropriado as damas de comedia que não exijam muito calor, fortes demonstrações de ternura, nem grandes explosões de paixão”.

De Dulcina de Moraes: “Em Dulcina de Moraes a altura, o vigor dos contornos, o brilho ardente do olhar, a voz quente que imprime uma forte vibração ao diálogo, são qualidades admiráveis para uma dama galã, para o que se convencionou chamar, em gyria de teatro, o papel de coquette⁵⁵[...]”.

Outros perfis apresenta-nos o Sr. Eduardo Victorino, como os de Arthur Azevedo, Chaby, Christiano de Souza, Eduardo Brazão, Eduardo Garrido, Machado Careca, Olavo de Barros, Teixeira Pinto, Vasques etc. Para a reconstituição histórica da scena brasileira, o Sr. Eduardo Victorino trouxe uma contribuição valiosa. Sob vários aspectos o seu livro é interessantíssimo (A NOITE, 1938, p. 6).

Desta maneira, o livro *Actores e Actrizes*, trata-se de descrições minuciosas de características físicas, psicológicas e artísticas de várias personalidades do teatro dentre atores e autores que Eduardo Victorino conheceu pessoalmente.

No que diz respeito a obra *Para ser ator*, não me foi possível ver esse material publicado por Eduardo Victorino, apenas tive acesso a vários trechos dele, apresentados na

⁵⁵ Diz-se de ou pessoa, especialmente mulher, que, pelo prazer de seduzir, procura despertar o interesse amoroso de outras pessoas por meio de gestos ou pelos requintes na aparência. Fonte: Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coquete>. Acesso em: 20 jul. 2022. No teatro, o termo é usado para o papel de uma mulher que busca seduzir, por qualquer motivo, sem amar em troca.

pesquisa de Elza de Andrade, que tornaram possível observar uma tentativa de classificar características, gestos e emoções de forma padronizada.

(...) a necessidade de vincular a arte de representar a um método científico-positivista era uma opção mais do que justificada. É o que tenta Eduardo Victorino em seu compêndio, ao classificar exaustivamente os temperamentos, as emoções, os gestos etc., procurando descrever detalhadamente as expressões fisionômicas, como se procurasse na multiplicidade das emoções humanas sinais que pudessem ser ordenados e controlados, com o objetivo provável de legitimar a arte da representação emprestando-lhe um status de ciência (ANDRADE, 1996, p. 96).

Trata-se de um excelente documento e um material precioso e importante para o estudo da história da educação e do teatro no Brasil e que, certamente, trouxe inovação para a época, fornecendo subsídios técnicos e teóricos.⁵⁶

2.3 A Dramaturgia Feminina

Na história da arte, poucos são os nomes de artistas do sexo feminino conhecidos. Ao refletir sobre essa pouca visibilidade, é possível perceber que muitas são as variantes e condições sociais que acabaram por dificultar as carreiras femininas. As artistas enfrentavam não só o preconceito, mas também e principalmente a falta de acesso a uma formação comparável àquela disponível aos homens. Sobre essa temática, a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni em seu artigo *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX destaca* os limites institucionais que foram impostos às artistas dos séculos XVIII e XIX, tanto na academia francesa como na brasileira (SIMIONI, 2007, p. 85).

Segundo a autora, o aparato institucional formalmente excluía as mulheres do acesso aos instrumentos de conhecimento. Este processo de desigualdade e limitação do acesso ao conhecimento dentro das instituições oficiais de ensino na França favoreceu a criação de escolas e ateliês privados voltados ao público feminino, eliminando o monopólio da formação que, antes, acontecia apenas dentro das academias. No entanto, essas mulheres precisavam ter boas condições financeiras, visto que as anuidades e as mensalidades, custavam em geral, o dobro das masculinas (SIMIONI, 2007, p. 92).

No Brasil, desde 1892 as alunas foram aceitas legalmente na Escola Nacional de Belas

⁵⁶ Eduardo Victorino em suas obras, assim como o material registrado por Ulysses Martins (durante as aulas de Fisiologia das Paixões do professor Fernando Magalhães), nos apresentam descrições das emoções, buscando reproduzir com precisão científica os sintomas externos. Este trabalho de Ulysses Martins resultou no livro *A Escola no Palco* (1914). Como aponta Andrade (1996), o livro do Dr. Fernando Magalhães, compilado por seu aluno Ulysses Martins, é mais um precioso documento desta época.

Artes, fato que, em Paris, só aconteceu cinco anos depois, em 1897. No entanto, embora o acesso das brasileiras a Escola de Belas Artes tenha acontecido um pouco mais cedo, isso não significa que as condições eram melhores (SIMIONI, 2007, p. 95).

Nas Artes Cênicas, da mesma maneira, as mulheres que possuíam algum talento para esta modalidade artística, também passaram por muitos percalços. Como vimos, ao longo da história, as mulheres que atuavam foram associadas à condição de meretriz. Também houve aquelas que ousaram escrever para o teatro e, durante esta pesquisa de mestrado, descobri com grande surpresa que não foram poucas. No entanto, em toda minha formação técnica e graduação em teatro, nunca havia escutado ou estudado sobre qualquer uma delas, fato que certamente precisa ser reconsiderado nas escolas e faculdades com esta formação.

Sobre a dramaturgia feminina no Brasil, Marise Rodrigues (2006) realiza pesquisa sobre Maria Jacintha Trovão da Costa Campos (1906-1994), uma mulher nascida no município de Cantagalo, no Estado do Rio de Janeiro e que se destacou como dramaturga, tendo sido professora, escritora, crítica literária, ensaísta, jornalista, tradutora e diretora teatral. Maria Jacintha escreveu principalmente para o teatro e radioteatro e grande parte de sua obra ficou inédita (RODRIGUES, 2006).

A *Série Histórias não contadas: as mensageiras, primeiras escritoras do Brasil* (Centro Cultural Câmara dos Deputados, 2018)⁵⁷ menciona o importante trabalho de pesquisa que está sendo desenvolvida no que diz respeito a revisão do cânone literário e teatral brasileiro, principalmente nas linhas temáticas de *Resgate e História do teatro*, ambas ligadas aos grupos de trabalho (GT) *A mulher na Literatura e Dramaturgia e Teatro*, da Associação Nacional de Pós- Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL.

Na introdução da *Série Histórias Não Contadas*, temos um esclarecimento a respeito deste movimento:

Até bem pouco tempo, quase não se conhecia a literatura feita por mulheres no Brasil antes do século XX. Isso porque, calcadas numa sociedade patriarcal, que oprimia e menosprezava a expressão feminina, nossa historiografia e nossa crítica literária também se constituíram de forma desigual e machista, tendo ignorado e apagado muitas de nossas escritoras e suas obras. As pesquisas em torno do assunto só ganharam força nas universidades brasileiras com a formação, em 1984, do Grupo de Trabalho Mulher e Literatura, no âmbito da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll). Desde então, a academia passou a se dedicar mais ao resgate da memória de pioneiras como a maranhense Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista brasileira, e a northerio-grandense Nísia Floresta (1810-1885), precursora em questões feministas,

⁵⁷*Série histórias não contadas: as mensageiras, primeiras escritoras do Brasil*. Produzido pelo Centro Cultural Câmara dos Deputados. Brasília, 2018.

aboliconistas, indianistas e republicanas (CENTRO CULTURAL CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2018, p. 5).

É inegável a existência de muitas mulheres que, no passado, se dedicaram à escrita e, dentre elas, muitas optaram pela dramaturgia. Há textos importantes, com temáticas sociais e políticas, muitos deles de grande valor artístico e histórico, alguns ficaram inéditos e, outros, chegaram a ser encenados e obtiveram êxito com boa repercussão na crítica da época, mas ainda assim, ficaram esquecidos. Precisamos refletir sobre a razão dessas mulheres não terem seu lugar merecido registrado na história. Como escrever a história do teatro brasileiro, ignorando a participação de autoras, algumas inclusive tendo conquistado grande sucesso de público com sua obra? Não podemos deixar de considerar a literatura dramática sob a perspectiva feminina, e é isso que pretendemos realizar neste investimento.

A referida *Série* foi o meu ponto de partida nesta empreitada para encontrar registros de algumas dramaturgas da capital brasileira (Corte Imperial e Rio de Janeiro) e também foi o texto que promoveu o meu “encontro” com Júlia Lopes. Para facilitar, a título de citação (já que se trata de uma coletânea realizada por vários pesquisadores), esta publicação será referida como *Série*.⁵⁸

A *Série* na verdade, trata-se de um catálogo virtual de 31 páginas publicado em 2018 pelo Centro Cultural da Câmara dos Deputados, que organizou uma exposição intitulada *As mensageiras: primeiras escritoras do Brasil*, que faz parte da série *Histórias não contadas* e que ficou aberta à visitação por aproximadamente um mês no corredor de acesso ao Plenário, com o objetivo de dar visibilidade à biografia e à obra de mulheres na vida cultural brasileira:

A exposição resgata a memória de pioneiras como Nísia Floresta, Maria Firmina dos Reis, Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores. A ideia é contribuir para o debate acerca do silenciamento da voz feminina no cânone literário e suscitar interesse pela fala e pela história de mulheres que muito lutaram pelo direito de manifestarem suas ideias e de verem seu trabalho reconhecido pela própria Família, pelos escritores contemporâneos, pelo público e pela crítica.

O título da mostra faz alusão ao periódico A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira, que circulou em São Paulo no final do século XIX. A Mensageira, O Sexo Feminino, O Jornal das Senhoras e A Família, entre outros jornais destinados às mulheres nos anos 1800, incentivaram a produção de autoria feminina e despertaram, sob um feminismo iniciante, a consciência das mulheres para a necessidade de conquistarem direitos relativos à educação, à profissionalização, à sexualidade, ao divórcio e ao voto (CENTRO CULTURAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS).

⁵⁸ O livro está disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-nacamara/arquivos/.lixeria/as-mensageiras-primeiras-escritoras-do-brasil>. Acesso em: 20 jul. 2022.

A lista extensa de nomes apresentados nesta *Série* chama a atenção para o grande número de mulheres ainda pouco conhecidas e que escreveram e produziram importante obra literária naquele período. Dentre elas, algumas dramaturgas.

No Brasil, a dramaturgia de autoria feminina cada vez mais adquire visibilidade como objeto e tema de pesquisa dentro das universidades e estudos acadêmicos de vertente revisionista, bem como publicações da literatura teatral brasileira. Na tentativa de contribuir para esta tendência arqueológica de recuperação das histórias silenciada da produção artística feminina brasileira, que esta pesquisa busca sinalizar algumas dessas obras ainda marginalizadas. Valéria Andrade Souto-Maior realizou um levantamento e produziu um Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX que reúne informações biobibliográficas sobre a dramaturgia brasileira escrita por mulheres do passado (SOUTO-MAIOR, 1996). Neste índice, são registradas 54 dramaturgas:

Figura 86 – Registro do número de dramaturgas brasileiras

1-Dramaturgas brasileiras – século XIX (trinta e oito, entre 1829 e 1895)

2-Dramaturgas brasileiras “sem data” (três, sobre as quais há informações apenas quanto ao local de nascimento e às respectivas obras)

3-Dramaturgas brasileiras apenas com pseudônimo (quatro, sobre as quais só foi possível saber nome e pseudônimo)

4-Dramaturgas brasileiras – século XVIII (três, nascidas entre 1775 e 1779)

5-Dramaturgas portuguesas atuantes no Brasil – séculos XVIII e XIX (seis, nascidas em Portugal, uma no século XVIII e as outras no XIX.⁴⁰)

Fonte: (SOUTO-MAIOR, 1996 apud RODRIGUES, 2006, p. 40).

Como é possível observar, este é um número significativo de escritoras de teatro. Trata-se de um importante e necessário movimento de resgate de nossas dramaturgas, em prol não só da literatura, mas também auxiliando na construção de uma história da educação em teatro com qualidade em nosso país.

Considerando a importância destas personagens femininas na história do teatro e da cultura brasileira, apresentaremos aqui aspectos da trajetória e a produção de saberes realizadas por três dramaturgas, a saber: Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934).

2.3.1 Maria Angélica Ribeiro/Nênia Silva (1829-1880)

Figura 87 – Retrato de Maria Ribeiro



Reprodução do retrato de Maria Ribeiro, publicado em 1907, em artigo biográfico na revista *Brazil-Theatro*, Rio de Janeiro, fasc. 2, p. 391.

Fonte: Andrade (2011, p. 4).

Maria Angélica Ribeiro (1829-1880) nasceu em Vila de Parati, atual Angra dos Reis no Rio de Janeiro. Maria Angélica inaugurou uma tradição dramática feminina no Brasil, tendo escrito mais de vinte textos para teatro. Segundo a pesquisa, ela não foi a primeira dramaturga do país, considerando que já no século XVIII, pelo menos três mulheres escreveram peças teatrais: *Maria Josefa Barreto*, *Beatriz Francisca de Assis Brandão* e a *Anônima e ilustre Senhora da Cidade de São Paulo* (sem assinatura), autora do drama *Tristes Efeitos do Amor*, datado de 1797. No entanto, a atuação de Maria Angélica merece destaque tanto pela assiduidade quanto pela exclusividade com que se dedicou à escrita e à tradução do gênero dramático. Ficou órfã de pai com apenas um ano de idade, Maria Ribeiro recebeu uma boa educação de seu tutor, amigo de seu pai, o Brigadeiro Antônio Joaquim Bracet. Começou a escrever versos com apenas doze anos de idade e, pouco tempo depois, sob o pseudônimo de Nênia Silva colaborou em revistas. Casou-se aos 14 anos com um homem de teatro, o

cenógrafo João Caetano Ribeiro e investiu na carreira literária aos 25 anos. Aqui é importante destacar que Maria Angélica ingressou na Sociedade de Estudos Literários do Rio de Janeiro, entidade intelectual criada em dezembro de 1859 em uma sala onde, na época, já funcionava a Sociedade Propagadora das Belas-Artes. Foram os responsáveis: Feliciano Teixeira Leitão, José Antonio de Almeida e Cunha e João Silvío de Moura, pessoas envolvidas no mundo das letras e interessadas em aprender e compartilhar conhecimento, além de se consolidar intelectualmente. Consta que ela congregava jovens que desejavam escrever, aprender e discutir suas ideias (ORSINI, 1988, p. 78).

Segundo a pesquisadora Maria Stella Orsini, nesta Sociedade de Estudos, Maria Angélica participou não só das reuniões, mas também colaborou efetivamente na *Revista Mensal de Ensaios Literários* onde inclusive publicou uma de suas obras, além de discursos seus nas sessões da instituição.⁵⁹

Figura 88 – Revista mensal de *Ensaios Literários*

872 REVISTA MENSAL	
	PAGINAS
MARIA ANGÉLICA RIBEIRO (D.) :	
Discurso.....	680
MERICANO :	
Versos á L.....	630
A'—L.....	692
REDACÇÃO :	
Aos leitores.....	483
RODOLPHO G. DA PAIXÃO :	

Fonte: Revista Mensal (1873)

A Revista foi impressa no Rio de Janeiro pela Typographia Economica de J. José Fontes que estava localizada na rua dos Latoeiros, 34, atual Rua Gonçalves Dias. Sua criação ocorreu em 1º de junho de 1863 com a publicação do primeiro volume, sendo de periodicidade anual com formato reduzido (medindo 22 cm x 15 cm), com média de 480 páginas (algumas edições tiveram quase 700) por número. Não apresentou ilustrações, apenas

⁵⁹ Não localizamos a edição na qual foi publicada a obra de Ribeiro. O periódico consta disponível para consulta no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=338966&pagfis=1472>. Acesso em 20 jul. 2022.

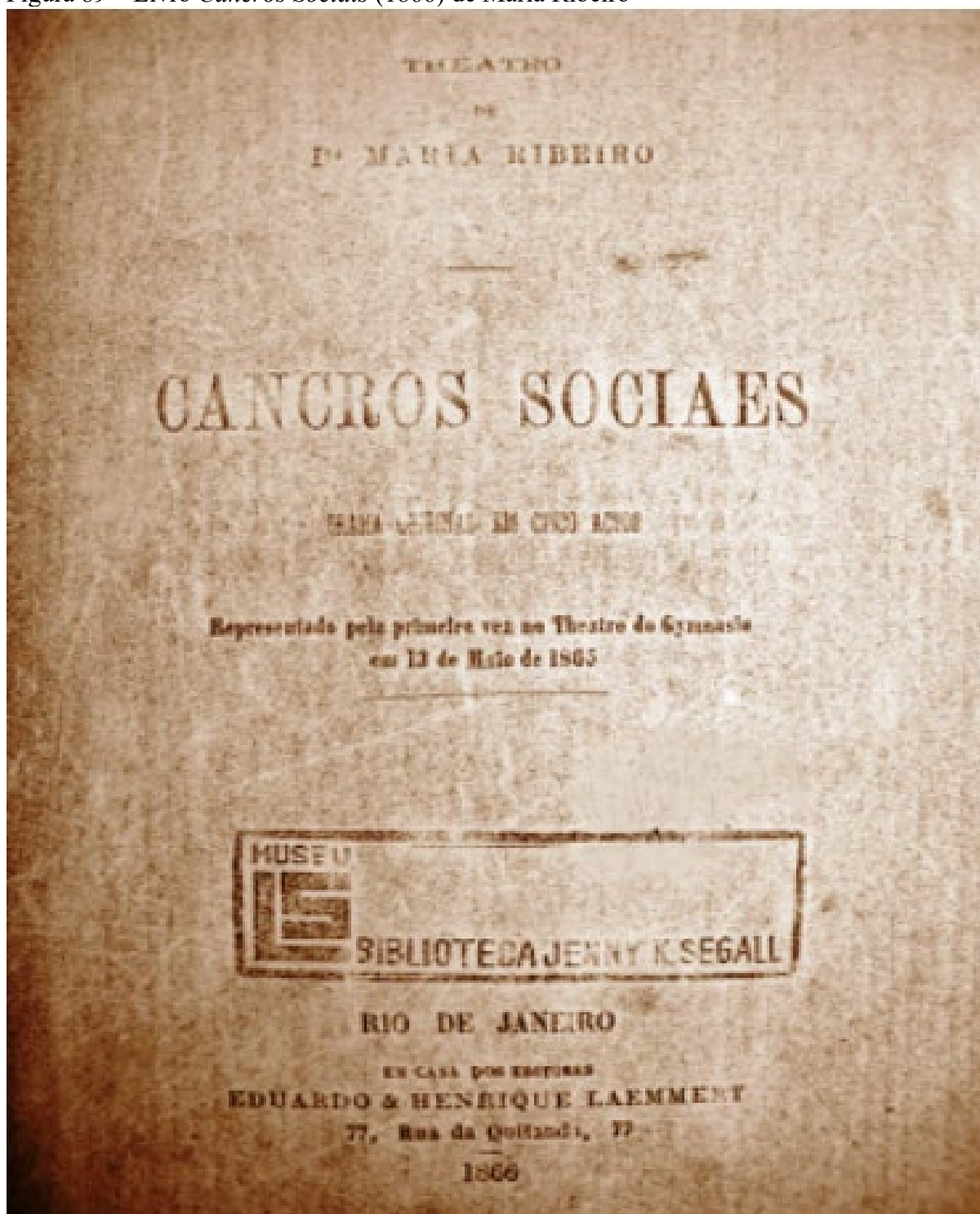
na folha de rosto. Abaixo do título, o desenho de um globo terrestre, cercado de livros ornamentados por folhagens. No primeiro exemplar da *Revista mensal da Sociedade Ensaios Litterarios*, num longo texto com o título Introdução, os responsáveis pela publicação explicam a tarefa que se dispuseram praticar. Discorrem sobre o conhecimento, comparando-o com “um apóstolo de luz que falla todas as línguas, que habita todos os países”. Nas páginas da revista foram reproduzidos os discursos proferidos nas seções solenes pelos sócios e convidados, bem como os relatórios oficiais da Instituição. Na seção “Cronica Mensal” divulgaram os livros e as notícias das agremiações, fazendo de suas páginas um informe para seus leitores. Publicaram também contos, crônicas, romances e poesias.

O periódico teve grande circulação e importância entre os integrantes do meio artístico e intelectual no Rio de Janeiro e a inserção de Maria Angélica nestes investimentos pode ter favorecido o sucesso obtido em algumas de suas produções.

Maria Angélica teve três filhos, duas meninas e um menino. Somente após a morte de seu filho caçula, em maio de 1855, foi que Maria escreveu *Guiteou A Feiticeira dos Desfiladeiros Negros* (1855), seu primeiro texto teatral com aprovação do Conservatório Dramático e elogios do seu presidente, Diogo de Bivar. A autora também escreveu, em 1856, os dramas *Paulina* e *A Aventureira de Vaucloix*, ambos aprovados pelo Conservatório. *Anjo sem Asas* (1858) também foi apreciada pelo Conservatório Dramático, lida e ouvida por muitos. Escreveu ainda outros dramas de sucesso como *Gabriela* (1863), encenado no Teatro Ginásio Dramático e *Cancros Sociais* (1865) peça de enorme sucesso encenada no mesmo teatro pela empresa de Furtado Coelho que atuou com o principal papel masculino. A peça foi publicada no Rio de Janeiro por Eduardo Henrique & Laemmert, em 1866.

A obra de Maria Ribeiro foi quase toda perdida em um incêndio ocorrido no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (local onde os originais estavam guardados). De modo que, de toda sua produção, apenas quatro restaram: *Um dia na opulência* (1877) comédia em dois atos publicada na *Revista Mensal de Ensaios Literários*, *Ressurreição do primo Basílio* (1878), uma paródia teatralizada do recém-publicado romance do escritor português Eça de Queiroz escrita sob o pseudônimo de “Um Calouro” no Rio de Janeiro, e publicada pela Dias da Silva Jr., Typografia. Além de *Opinião Pública* (1879), drama em cinco atos, representado no teatro S. Luís, Rio de Janeiro, pela companhia de Emília Adelaide. *Cancros Sociais* (1866) parece ter sido a produção de maior sucesso da escritora.

Figura 89 – Livro *Cancros Sociais* (1866) de Maria Ribeiro



Fonte: Andrade (2011, p. 8).

Editado e publicado em 1866, pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, considerados pioneiros do mercado livreiro e tipográfico brasileiro, permite perceber a importância da obra já naquele período. O livro traz a informação de que a peça foi representada pela primeira vez, no teatro Ginásio, em 13 de maio de 1865, exatos 23 anos antes da abolição da escravidão, que coincidentemente ocorreu nesta mesma data.

Figura 90 – Badana da capa do livro *Escritoras do Brasil: Cancros Sociais* de Maria Ribeiro

O drama em cinco atos *Cancros sociais* é encenado pela primeira vez em 1865, no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro. A peça, um espelho da época, é uma reflexão sobre questões sociais e familiares.

É a narrativa da mãe-escrava, Marta, “parda clara”, iludida e seduzida por um patife, que se torna mãe de um menino branco que lhe é tomado e vendido. Ignorando totalmente sua ascendência africana, Eugênio, o filho, cresce julgando-se órfão e, já adulto e casado, descobre, ao adquirir uma escrava para alforriá-la em comemoração aos quinze anos de sua filha, que comprara a própria mãe.

Eugênio hesita em reconhecer publicamente que era filho de uma escrava. Torturado pelo pavor de assumir a mãe e com isso perder o patrimônio e o tesouro familiar que construíra, adota um comportamento estranho, acabando por levantar as suspeitas da esposa, que o acusa de estar acolhendo uma antiga amante sob o teto da família. Marta fica resignada a afastar-se de Eugênio para evitar sua ruína conjugal.

De feição abolicionista, a trama narra a experiência de mulheres negras e mestiças no Brasil escravista relacionada com a exploração sexual pelo homem branco.

Fonte: Ribeiro (2021).

Como se vê, a temática abordada no texto de Maria Ribeiro girava em torno da questão da situação de mulheres negras e mestiças no Brasil, a partir de temas como escravidão, exploração sexual da parte do homem branco para com suas escravas, mulheres negras violentadas e impedidas, muitas vezes, de cuidar de seus próprios filhos, sofrendo todo tipo de abuso e violência física, moral e psicológica.

Ao retratar a vida social brasileira no alvorecer da segunda metade do século XIX, Maria Angélica Ribeiro dramatizou o jogo entre a classe dominante-detentora do trabalho escravo - e a classe dominada, sobretudo a mulher escrava. Esta, duplamente oprimida: pela sua condição de escrava e de mulher (ORSINI, 1988, p. 80).

O prestígio e osucesso da autora com este espetáculo podem ser mensurados ao analisarmos as honrarias e homenagens a ela prestadas e divulgadas na imprensa, como o *Jornal do Comércio*:

Figura 91 – Ovação recebida por Maria Ribeiro em razão de sua peça *Cancros Sociais*

— LETRAS PATRIAS. — Ante-bentem, por occasião de representar-se no theatro do Gymnasio o drama da Sra. D. Maria Ribeiro, *Cancros Sociais*, recebeu a autora uma esplendida ovação da parte de um publico orgulhoso de contarem as letras brazileiras mais um nome de escriptora, digna pelo seu vigoroso talento de entrar na gloriosa lida da intelligencia.

De um camarote da 1ª ordem entregou-lhe uma senhora uma corôa de pennas, tendo na fita que a prendia a seguinte inscripção: — « Offerecem algumas Brazileiras á escriptora D. Maria Ribeiro », e mais uma pulseira de ouro cravejada de rubis e perolas, na qual se lia: — « Algumas Brazileiras offerecem á autora dos *Cancros Sociais*.

Em seguida a atriz Antonina Marquelou, vindo ao proscenio, offerceu-lhe um bracelete do qual pendia uma medalha com o retrato da escriptora, e tendo gravadas estas palavras: « A. Marquelou offerece a D. Maria Ribeiro, autora do drama *Cancros Sociais*. » Ao entregar-lhe este mimo pronunciou a artista a seguinte phrase: *Na offerta da amiga vai um voto de admiração.*

A sociedade *Ensaio Litterarios* offertou-lhe um livro em branco, tendo na primeira pagina impressa a dedicatória, e na segunda: — *Um novo drama.* — Acompanhou este mimo o diploma de socia honoraria da mesma sociedade.

Por um artista foi-lhe tambem offertada uma lithographia representando em vestes talares a *musa dramatica*, cuja cabeça apresenta os traços physionomicos da Sra. D. Maria Ribeiro.

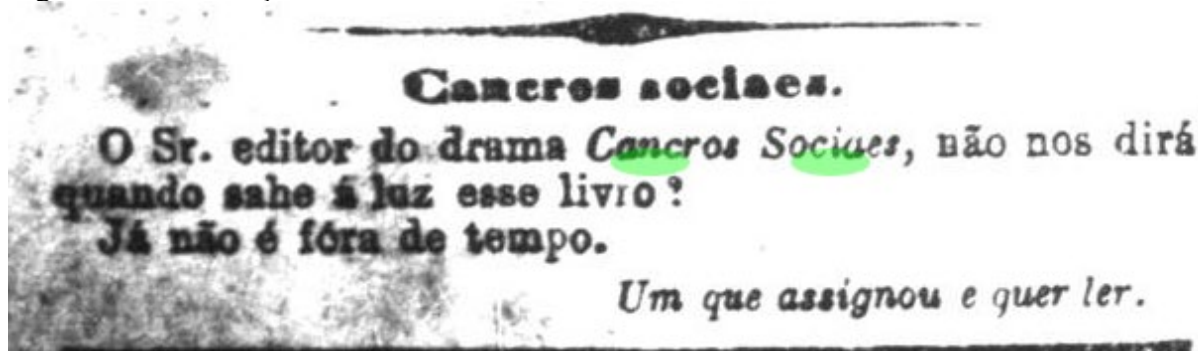
Estas manifestações de apreço dadas á talentosa dramaturga devem ser um bello incentivo a novas composições de não somenos merecimento.

Fonte: *Jornal do Comércio* (1865, p. 1).

Maria Ribeiro recebe presentes (um deles uma pulseira de ouro cravejada com rubis e pérolas), além de homenagens e manifestações calorosas pelo seu trabalho, agradecimentos e muita admiração da parte de homens e, principalmente, da parte de outras mulheres. “Pois seu texto possibilitou que vozes femininas mantidas em silêncio pudessem ser ouvidas.” (ORSINI, 1988, p. 80). Parece que, *Cancros Sociais* foi realmente muito bem recebido pela imprensa, com críticas favoráveis em diversos jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *Semana Ilustrada* e *Jornal do Commercio*, entre outros.

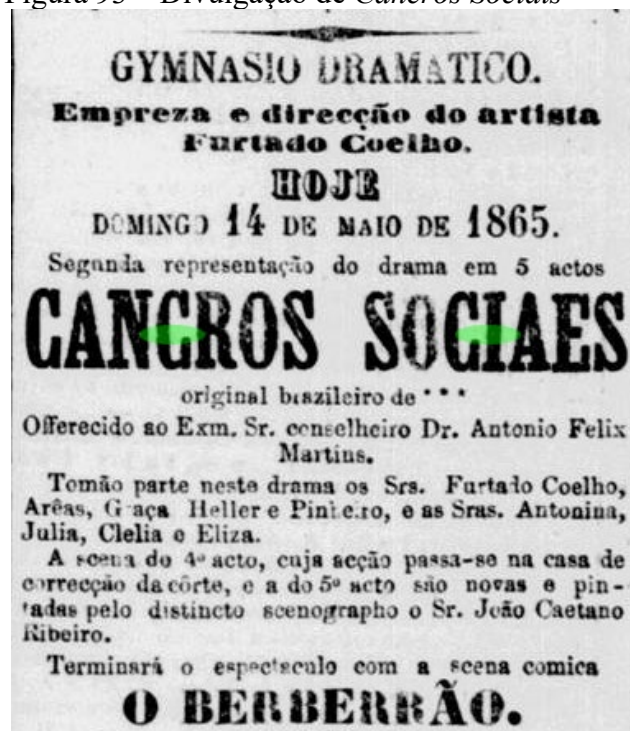
Maria Angélica se inscreve na história da dramaturgia com uma vasta produção, provocando debates culturais e sociais, discutindo um tema problemático para a época com *Cancros Sociais*, por exemplo: dominação social e sexual do homem branco sobre a degradante condição da mulher negra e escrava, e obtém grande sucesso de público. A repercussão positiva deste espetáculo se atesta pela divulgação que é possível encontrar no *Jornal do Commercio* por meses.

O texto de Maria Ribeiro também ganhou uma publicação e um admirador anônimo, que chegou a demonstrar certa ansiedade pela leitura:

Figura 92 – Publicação de *Cancros Sociais*

Fonte: *Jornal do Comércio* (1865, p.2).

Interessante observar que a autora do espetáculo só foi revelada uma semana após a estreia, o que pode indicar receio e temor com a autoria feminina e sua recepção pelo público. As primeiras divulgações realizadas no *Jornal do Comércio* aparecem da seguinte forma:

Figura 93 – Divulgação de *Cancros Sociais*

Fonte: *Jornal do Commercio* (1865, p. 4).

Nesta publicação, o primeiro ponto que chama a atenção é a forma como é apresentado o autor do texto: “*Original brasileiro de...*”, (fato que só acontece nas primeiras apresentações, pois o nome da autora passa a ser publicado nas apresentações da semana seguinte). Uma segunda observação refere-se à dedicatória da peça, destinada ao Barão de São Félix (Antônio Félix Martins, 1812-1892), um médico, professor (Faculdade de Medicina) e político brasileiro.

Um terceiro ponto que gostaríamos de destacar está na informação de que a cena dos 4^a e 5^o atos era nova, inédita e “foi pintada pelo distinto cenógrafo o Sr. João Caetano Ribeiro” (marido da escritora), o que, provavelmente, indica seu apoio à esposa na empreitada como escritora de teatro. Neste caso, talvez o fato de ser esposa de João Caetano, um sujeito de sucessos inserido no meio teatral, tenha facilitado oportunidades a ela, o que pode não ter acontecido com tantas outras, com iguais competência e mérito.

No prefácio de *Cancros Sociais* Maria Ribeiro faz um desabafo:

As europeias sim, essas inteligentes e talentosas, podem estudar e escrever; poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer as ambições da sua alma, ter culto e conquistar renome. Entre nós, não, que nada disso se pode dar! O que sai de lavra feminina, ou não presta ou é trabalho de homem. E nesta última suposição, vai uma ideia oculta e desonesta. E para que compraríamos, nós, mulheres, a fama de sermos autoras de trabalhos que não fossem nossos, se com ela nada ganhamos, nem temos possibilidade de obter lugar ou emprego pelos nossos méritos literários? Valem-nos eles de coisa alguma? [...] (Desabafo de uma autora do séc. XIX, Prefácio de *Cancros Sociais* (RIBEIRO, 1866 apud SÉRIE, 2018, p. 17).

De acordo com suas palavras, percebe-se a comparação das oportunidades para mulheres no Brasil e em países da Europa. Além de indicar que, no Brasil, havia preconceito com a produção de autoria feminina e pouco espaço no mercado profissional da arte.

Devido à época em que viveu e à peculiaridade de seu discurso – abertamente abolicionista e com um olhar sensível à figura da mulher na sociedade –, a autora chama atenção por sua extensa obra que carrega pensamentos incisivamente libertários, munidos da presença de um discurso feminino em plena sociedade oitocentista escravista e patriarcal. (...) Maria Angélica Ribeiro participou ativamente do movimento teatral de seu tempo e se espelhava nas matrizes francesas do teatro realista, dialogando, a partir desses modelos, com a realidade nacional. A autora construiu, desse modo, uma dramaturgia-reflexo dos cânones de seu tempo e, não menos imponente e contestadora por isso, sua obra desafia os limites da liberdade feminina no século XIX e atesta boa recepção, comprovada pelas críticas nos jornais e pelos elogios ao sucesso de público em suas récitas. Maria Ribeiro, imersa em um contexto insensível à inserção feminina nas artes, localiza-se em um interstício complexo que a fez espelho que tanto propõe quanto reflete, tanto projeta quanto reproduz (CARVALHO, 2020, p. 1).

No conjunto de sua obra, que foi possível acessar, se nota a escrita teatral e mais do que isso, se nota uma escrita política, uma denúncia sobre a condição da mulher, da intelectual e da profissional no Brasil do seu tempo, o século XIX. Em seu prefácio de *Cancros Sociais*, é possível compreender um pouco da situação das mulheres que se dedicavam a escrita ou tradução naquele período, ao lado de atrizes como Maria da Conceição Singer Velluti de Sousa (1827-1891) e Eugénia Infante da Câmara (1837-1874). Maria Ribeiro construiu uma longa carreira no campo cultural e conseguiu certo reconhecimento, o

que podeter incentivado muitas outras mulheres que foram surgindo ao longo da história. Josefina Álvares de Azevedo foi uma delas.

2.3.2 Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913)

Figura 94 – Retrato litografado de Josefina Álvares de Azevedo



Reprodução do retrato litografado de Josefina Álvares de Azevedo, feito por L. Amaral, publicado em *A Família*, Número Especial, 1889.

Fonte: Andrade (2011, p. 15).

Josefina Álvares de Azevedo nasceu em Recife (PE) em 1851, mudou-se para São Paulo em 1878 e, já no ano seguinte, para o Rio de Janeiro. De sua vida pessoal quase nada se conhece. Por muito tempo não se soube nem o ano de seu falecimento, localizado recentemente por Freitas e Soares (2018) a partir de notas de falecimento e de convites à missa de sétimo dia de suamorte encontradas em jornais da época. Josefina faleceu no Rio de Janeiro aos 62 anos, em 1913, deixando dois filhos e uma irmã.⁶⁰ Sua vida pessoal ficou fora dos documentos públicos e os documentos privados ainda não foram conhecidos.

Ela era jornalista, poetisa, biógrafa, professora e dramaturga e foi presença intelectual de destaque na Corte Imperial da segunda metade do século XIX. A pesquisa de Reis (2019) traz um profundo diálogo com a obra desta escritora, que participou de forte campanha pela

⁶⁰ As informações foram encontradas nos obituários dos seguintes jornais: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: edição de 3 out. 1913 (p. 14); *A Época*, Rio de Janeiro: edição de 9 set. 1913 (p. 6) e *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: edições de 3 out. 1913 (p. 7) e 8 set. 1913 (p. 11).

emancipação civil da mulher. Seu sobrenome despertou a curiosidade de muita gente, sempre a ligando ao poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo, ora sendo considerada meia-irmã do poeta, ora apenas prima (OLIVEIRA, 2019). Em relação ao seu parentesco tão polêmico com o poeta Álvares de Azevedo, foi noticiado nas páginas de seu jornal, que ele era seu primo:

No dia imediato ao da minha chegada tive a honra de ser recebida por S.M. o Imperador, o qual depois de conversar comigo a respeito do meu falecido primo e poeta Álvares de Azevedo, declarou-se protetor de minha revista e louvou-me pela missão que tomei sobre meus ombros (A FAMÍLIA, 23 fev. 1889).

Josephina fundou o jornal semanal *A Família: jornal litterario dedicado a educacao da mae de familia*, em 1888, iniciado em São Paulo até sua edição 23 (4 de maio de 1889) e, posteriormente, transferido para a Corte Imperial, onde foi publicado até 1898. Na edição 24 (18 de maio de 1889), Josefina esclarece as razões para a transferência de sua publicação:

Não querendo de promptoestabelcer a sede de A Familia na Corte, escolhemos a capital de São Paulo como uma das localidades mais aptas para conter em seu seio esse princípio de educação e de progresso. São decorridos seis mezes de inauditos esforços [...] porque a capital de São Paulo nao soube ou nao quiz coroar os nossos esforços (A FAMÍLIA, 18 maio 1889).

Portanto, parece que os 200 assinantes paulistas do jornal não era um número significativo para a editora, por acreditar que a sua publicação obteria mais receptividade.

Durante quase dez anos, Josefina dirigiu e redigiu aquele que ficou conhecido como um dos mais combativos e avançados jornais feministas surgidos no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, apesar de seu título parecer sugerir ideias conservadoras sobre mulher, ao relacioná-lo à educação e maternidade. Em vários artigos seus, a professora faz questão de defender o sufrágio feminino, a participação da mulher no mercado de trabalho com o fim de contribuir financeiramente com a manutenção do lar, critica os homens que ainda acreditam na inferioridade feminina, critica a Igreja Católica e políticos importantes da época, como Benjamin Constant, por não aceitarem a educação feminina. Este tema, aliás, era o mais abordado pelo jornal, considerado pela sua proprietária como único meio de libertação do sexo feminino (OLIVEIRA, 2019).

Figura 95 – Capa da primeira edição da revista (18/11/1888)

S. Paulo		Numero programma		Brasil	
A FAMILIA					
ASSIGNATURAS		JORNAL LITTERARIO		ASSIGNATURAS	
CAPITAL		Dedicado á educação da mãe de familia		INTERIOR	
Anno..... 1888		PUBLICA-SE UMA VZ POR SEMANA		Anno..... 125000	
Pagamento adiantado		Proprietaria <i>Josephina Albarcs de Azevedo</i>		Pagamento adiantado	
Professora		Professora		Professora	

<p>Veneremos a mulher! Santifiquemo-la e glorifiquemo-la!</p> <p style="text-align: center;"><i>Victor Hugo.</i></p> <p style="text-align: center;">A FAMILIA</p> <p style="text-align: center;"><i>S. Paulo, 18 de Novembro de 1888.</i></p> <p>E' dever de todo o jornal que apparecer desta minha revista, d'isto me poderia dizer: "al não succede, visto que não se sabe unicamente fazer uso da imprensa, para ensinar a mulher paulista a educar seus filhos, porque isso vale a si."</p> <p>Instada por algumas amigas a fazer umas conferencias sobre a "Educação da Mulher", diz-lhe estas que a primeira em meus labios era pillada, não tinha as acinifalções do verbo de Stael, nem o solido suave e puro do estylo de Stivigny, nem a energia expressiva da palavra de Louise Michel, e que por tanto fazia uso da imprensa, escolhendo de preferença a bella cidade de S. Paulo, d'onde trouxa gratissimas recordações, para ali dar á luz, á modesta publicação que tem por titulo A Família.</p> <p>Eu receio, aliando-me a uma sociedade...</p>	<p>mas parece um erro, parece uma peregrinação!</p> <p>Em face destes exemplos, devemos considerar com toda a franqueza, que ha nas sociedades uma escravidão mais barbara do que todas as escravidões que a historia nos apresenta — a nossa escravidão. P. lor do que todas, até mesmo porque não ha nem nunca houve para nós um termo de reabilitação, ainda que para isso concorra a excepção phenomenal do talento. Extracido o corpo dos homens.</p> <p>Tarquinio o escravo estranho subiu as escadilhas do poder da Roma civil. Para a mulher não ha mercedimento que a reabilita nas sociedades! Nenhuma subiu ainda pelo seu mercedimento, e é tratado d'isto: ali hoje, as que se tem tornado engrandecidas tem pago com o tributo da doctura as ephemeras glórias deste mundo!</p> <p>Sociedade, a grande rainha de Babilonia, que edificou maravilhas no ar, como os archadros edificam no pensamento, subiu ao throno, e ali ficou a sua gloria de espirito que presenciou o traidão de lacer e enjague que a prendiam a sua official do exercito, fazendo-se amante e esposa do rei.</p> <p>Nos tempos modernos, não vemos a Bra...</p>	<p>isso parece um erro, parece uma peregrinação!</p> <p>Em face destes exemplos, devemos considerar com toda a franqueza, que ha nas sociedades uma escravidão mais barbara do que todas as escravidões que a historia nos apresenta — a nossa escravidão. P. lor do que todas, até mesmo porque não ha nem nunca houve para nós um termo de reabilitação, ainda que para isso concorra a excepção phenomenal do talento. Extracido o corpo dos homens.</p> <p>Tarquinio o escravo estranho subiu as escadilhas do poder da Roma civil. Para a mulher não ha mercedimento que a reabilita nas sociedades! Nenhuma subiu ainda pelo seu mercedimento, e é tratado d'isto: ali hoje, as que se tem tornado engrandecidas tem pago com o tributo da doctura as ephemeras glórias deste mundo!</p> <p>Sociedade, a grande rainha de Babilonia, que edificou maravilhas no ar, como os archadros edificam no pensamento, subiu ao throno, e ali ficou a sua gloria de espirito que presenciou o traidão de lacer e enjague que a prendiam a sua official do exercito, fazendo-se amante e esposa do rei.</p> <p>Nos tempos modernos, não vemos a Bra...</p>
--	---	--

JORNAL LITTERARIO

Dedicado á educação da mãe de familia

PUBLICA-SE UMA VZ POR SEMANA

PROPRIEDADE DE

Josephina Albarcs de Azevedo

PROFESSORA

Fonte: Bibiloteca Nacional.

Esta primeira edição, que contou com 8 páginas, publicou diversos tipos de textos só de mulheres, como *As maes* de Analia Franco, *O ensinode Maria da Piedade Pinto*, *Escuta* de Maria Lucia Romariz ou *Influência da mulher na educação social* de Isabel Dillon, entre outros. Grande parte delas, eram professoras ou diretoras de colégios particulares em São Paulo. Da autora, foi publicado o poema “Primavera”:

Figura 96 – Poema *Primavera*

Fonte: Bibiloteca Nacional.

Além do poema, também publicou um texto de apresentação do periódico onde indica sua crítica acerca do papel da mulher na sociedade patriarcal e machista: “Até hoje tem os homens mantido o falso e funesto principio de nossa inferioridade” e, ao mesmo tempo, afirma acreditar na “força misteriosa da imprensa” (A FAMÍLIA, 1888, p. 1).

Os estudos indicam seus inúmeros esforços em prol desta sua produção: “[...] Para divulgar seu jornal e suas ideias, Josefina percorreu as principais cidades do Brasil na defesa da emancipação feminina, que só se realizaria pela educação, pelo trabalho e pela participação política, o que para a época era bastante arrojado” (SÉRIE, 2018, p. 21).

Em 1890, Josefina publicou no folhetim de *A Família*, a comédia *O voto feminino*. Este seu texto teatral discutia a questão do poder na República nascente. Neste texto, podemos perceber um ativismo sufragista⁶¹ embrionário por parte da escritora que se dedicava ao ideal de emancipação feminina no Brasil, trazendo questões relevantes na discussão pelo direito ao voto feminino na nossa Constituição. Ela era, portanto, mais uma intelectual, dramaturga que usou sua escrita como forma de combate político, de enfrentamento das questões de gênero e das condições das mulheres na sociedade. E que se inscreveu em diferentes circuitos, no teatro, na imprensa. Desta maneira, Josefina, busca através de seu texto trazer à sociedade a discussão sobre o direito da cidadania das mulheres, buscando mudanças para que as mulheres pudessem participar do mundo público e político tal qual os homens de sua época.

Segundo Mônica Karawejczyk, “o Brasil é um dos países pioneiros tanto na concessão do voto para as mulheres na América Latina quanto no debate sobre ele no Parlamento” (KARAWEJCZYK, 2014, p. 70). As discussões sobre a possibilidade de se estender o voto para as brasileiras já acontecia no período oitocentista e ao final do século XIX, durante a feitura da carta constitucional republicana, em um momento em que o voto para as mulheres não era concedido em lugar algum do mundo, aqui, os constituintes brasileiros do século XIX abriram um precedente que, mais tarde, seria explorado pelos partidários do sufrágio feminino em nosso país, já que a redação final do artigo 70 na Constituição não deixou explícita a exclusividade masculina na participação eleitoral:

Carvalho salienta que a cidadania plena combina liberdade, participação e igualdade para todos (2004, p. 9). A partir das definições do autor pude compreender que, em busca da cidadania as mulheres percorreram um caminho longo repleto de barreiras e preconceitos. Parte desta luta se resumiu na sua busca pelo direito de participar do

⁶¹ As sufragistas argumentavam que as vidas das mulheres não melhorariam até que os políticos prestassem contas a um eleitorado feminino. Acreditavam que as muitas desigualdades legais, econômicas e educacionais com que se confrontavam jamais seriam corrigidas, enquanto não tivessem o direito de voto. A luta pelo direito de voto era, portanto, um meio para atingir um fim (ABREU, 2002, p. 460 apud KARAWEJCZYK, 2014, p. 70).

mundo público e político, considerado até a metade do século XIX, no Ocidente, um reduto exclusivamente masculino (KARAWEJCZYK, 2010, p. 2).

Josefina, que sempre defendeu nas páginas de seu jornal, desde sua fundação, a causa da educação feminina, passou a reivindicar também para as mulheres o direito de intervir nas eleições, de eleger e ser eleitas, como os homens, em igualdade de condições ao longo de várias publicações. Seu jornal passou a ser utilizado tanto para fazer propaganda a favor do voto feminino, como para tentar convencer outras mulheres de sua época da urgência de cada uma se tornar uma “propagandista” desta causa. Utilizava espaços como a imprensa e o teatro como instrumentos de defesa, contestação e debate sobre temas importantes e para realizar sua militância em torno dos ideais de educação e igualdade de gênero. Sua produção completa consiste em:

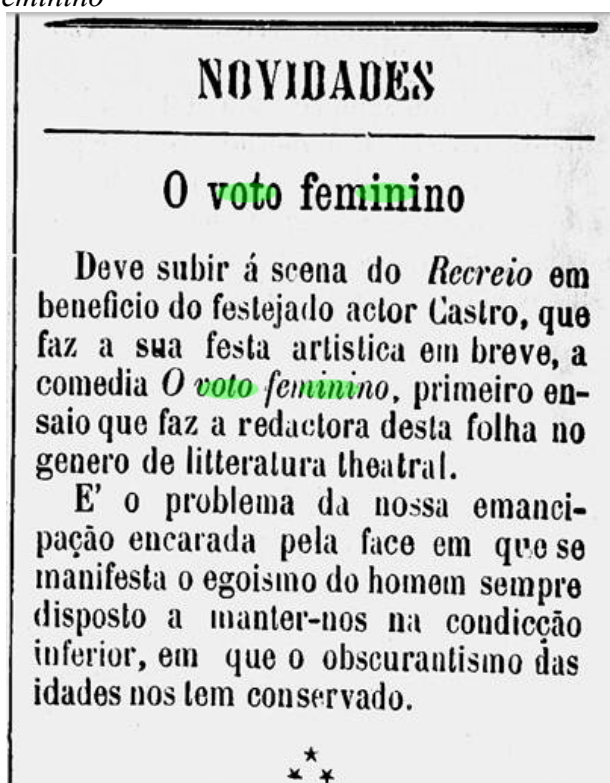
- 1888/1898: publicação e direção do jornal *A Família*;
- 1890: *Retalhos*;
- 1891: publicação do livro *A mulher moderna*;
- 1891: peça *O voto feminino*;
- 1897: Galeria Ilustre (Mulheres célebres).

Além deste, Josefina também produziu e publicou outro impresso, o opúsculo o opúsculo *Retalhos* (1890), em que reedita, entre outros artigos publicados n’*A Família*, os da série *O direito de voto*, o que sugere a intenção de fortalecer a propaganda sufragista (ANDRADE, 2011).

Pouco depois, em abril do mesmo ano, a jornalista leva o debate dos jornais para o palco, à semelhança do que se fez na cena brasileira entre 1855 e 1865, quando vários problemas sociais da burguesia então recém-emergente se tornaram matéria prima da nossa produção dramática. Impelida pelo parecer negativo do então ministro Cesário Alvim à consulta feita pela comissão de alistamento eleitoral em relação ao pleito de Isabel de Matos, Josefina de Azevedo escreve a comédia *O voto feminino*, encenada, no mês seguinte, no palco do Teatro Recreio Dramático, um dos mais populares do Rio de Janeiro na época (ANDRADE, 2011).

Após publicações sobre a temática e o direito do voto, Josefina decide levar a temática para os palcos do teatro e se arrisca a escrever uma peça cuja divulgação também é realizada no jornal. Desta vez, o problema social levado a cena, era o direito da mulher de participar da vida política na sociedade e o direito ao voto.

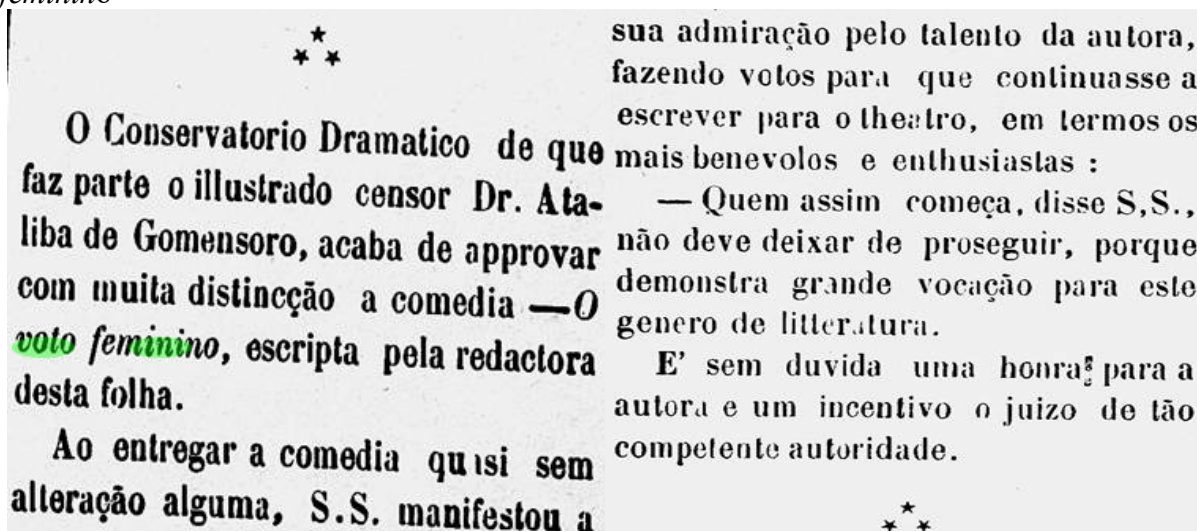
Figura 97 – Publicação no Jornal *A Família* sobre a peça *O voto feminino*



Fonte: *A Família* (1890, p. 3).

Observamos que esta publicação se repetia ao longo de várias edições do jornal, o que demonstra que Josefina aproveitava o periódico para a divulgação do espetáculo que logo seria apresentado e que certamente foi aguardado por muitas mulheres e homens, simpatizantes ou não da causa. Nele destaca ainda, o egoísmo do homem que insistia em manter as mulheres na condição de inferior.

Figura 98 – Nota de Josefina sobre o parecer do Conservatório Dramático para a peça *O voto feminino*

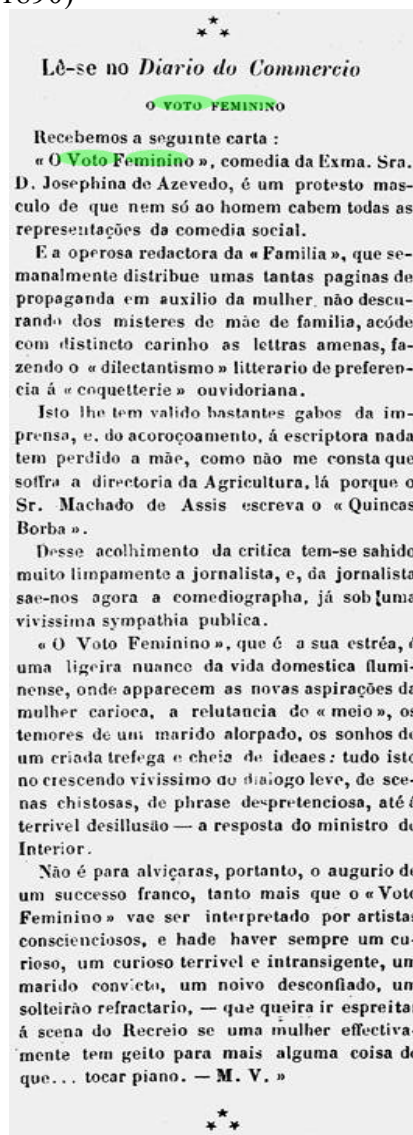


Fonte: *A Família* (1890, p. 7-8).

Aqui, a autora apresenta algumas informações importantes. A primeira, a de que a peça havia sido aprovada pelo conservatório dramático por uma autoridade competente. A segunda consiste na observação de que a peça foi entregue “quase sem alteração alguma”, o que significa que a prática da censura continuava acontecendo e que algumas partes do texto haviam sido cortadas ou alteradas. Por fim, a informação de que a escritora tinha grande vocação para o gênero teatro.

Na verdade, ao longo das edições do ano de 1890 são publicadas várias cartas destinadas a Josefina e que foram publicadas em outros jornais, todas tecendo elogios ao talento da escritora, o que comprova que Josefina tinha prestígio e reconhecimento já em sua época. Mas também recebeu críticas por parte daqueles que não concordavam com o direito ao voto feminino.

Figura 99 – Carta publicada por Josefina no jornal *A Família* (1890)



Fonte: *A Família* (1890, ed. 58(4), p. 7).

Nesta carta, relata-se que a peça se trata de “um protexto másculo” de que nem só ao homem cabem todas as representações da comédia social. O autor comenta as críticas favoráveis que a escritora vinha recebendo, chamada agora de “comediógrafa e já sob uma vivíssima simpatia pública”. O último parágrafo da carta destaca que havia muitos tipos de homens que certamente apareceriam no teatro para tentar descobrir se a mulher tem jeito para mais alguma coisa do que tocar piano. Frase que certamente apresenta o pensamento preconceituoso e machista compartilhado por muitos homens daquela época.

Destacamos três trechos da peça *O voto feminino*, publicado em partes ao longo de várias edições do jornal. No primeiro trecho, um diálogo entre a criada da casa, chamada Joaquina, e seu namorado, um soldado. As personagens conversam sobre a inversão dos papéis em um futuro próximo:

Joaquina: As mulheres agora vão ser como os homens.

Antônio: Como os homens? E os homens?

Joaquina: Como as mulheres. [...] Agora somos nós que vamos para os empregos. [...]

Antônio: E eu que fico fazendo?

Joaquina: Tu não precisas trabalhar, tu ficas em casa.

O soldado, sozinho, reflete:

‘[...] se isto acontecer, serei obrigado a escamar o peixe, limpar o quarto da mulher, lavar a roupa e fazer a goma para as saias! Isto põe um homem na espinha! Cozinhar, eu? [...] Prefiro morrer de fome a ter de mexer em panelas

(A FAMÍLIA, 1890, ed. 78 e 79, p. 2).

Vemos aqui questões de gênero, política, poder e um retrato da sociedade com as inquietações do momento histórico vivido. Em outro trecho da peça, lê-se:

Anastácio: Senhora D. Inês, lembre-se de que eu sou um ex-conselheiro de Estado do ex-Império e já fui ministro!

Inês: Lembro-me, sim; e por sinal que não era o senhor quem escrevia os despachos; mas sim eu e minha filha, que nem sequer tínhamos o direito de assiná-los.

Anastácio: Figas! Figas! A senhora não sabe que é mulher?

Inês: E o senhor não sabe que uma mulher não é inferior ao homem?

Anastácio: É, é, e será sempre. Para mim nem há dúvida

(A FAMÍLIA, 18 set. 1890, ed. (75), p. 1).

Aqui é possível ver uma denúncia daquilo que parecia ser muito comum na época, a de que o trabalho de muitas mulheres era assinado por seus maridos, levando eles o mérito que era, na verdade, delas (em outras vezes, precisavam se valer do uso de pseudônimos para não serem reconhecidas). Na peça, o personagem Anastácio leva o mérito do trabalho realizado pela esposa e filha e, ao final, declara sua posição machista sobre as mulheres, julgando-as inferiores. A denúncia sobre esta prática, se repete em outra cena em um diálogo entre os personagens Anastácio e Doutor:

Anastácio: Não é só o direito de voto que elas querem, é o direito de votar e ser votadas. É o reinado das saias!

Doutor: Não há tal. Será antes o reinado das competências. D’ora em diante não veremos mais na sociedade a impostura de serem as mulheres que façam as cousas e os homens que recebam as honras... como por aí se dá...

(A FAMÍLIA, 6 nov. 1890, ed. 82(3), p. 1).

Trata-se de um texto escrito por uma mulher, que pensava e debatia questões pertinentes às mulheres de sua época. Não só nos seus textos dramaturgicos, mas também em uma escrita pública, como a do Jornal *A Família*, no qual Josefina de Azevedo respondeu (em

1890) a um artigo publicado em um jornal da província de São Paulo, intitulado *O voto feminino*, que fazia críticas a um artigo seu (datado de 7 de dezembro de 1889).

Figura 100 – *O direito de voto* de Josefina de Azevedo



Fonte: *A Família* (9 mar. 1890, ed. 00051).

Josefina era uma típica intelectual do seu tempo. Exercia diferentes funções, como escritora, dramaturga e professora, lia livros e periódicos estrangeiros. Como sufragista⁶² e divorcista⁶³ era engajada no combate ao regime escravocrata e defesa dos direitos da mulher.

Esses movimentos sociais faziam parte das discussões daquele período, que abria o

⁶² O sufrágio feminino é um movimento social, político e econômico de reforma, com o objetivo de estender o sufrágio (o direito de votar) às mulheres. Participaram do sufrágio feminino, mulheres e homens, denominados sufragistas, com primeiros registros na França do século XVIII, e sendo, em 1893, a Nova Zelândia, o primeiro país a garantir o sufrágio feminino, a partir do movimento liderado por Kate Sheppard.

⁶³ O desquite significa a separação de corpos. Isto é, legalmente, os cônjuges continuam casados, porém não existe mais o convívio conjugal. Logo, ambos, não podem contrair um novo casamento. Enquanto o divórcio, do latim *devertere*, é o rompimento do vínculo marital, estando ambos livres para oficializar novas núpcias com outras pessoas (FRANÇA, 1977, p. 108). A partir do precedente do casamento civil, instituído na Constituição de 1891, entre esse ano e 1934, diversos projetos de lei visando instituir o divórcio foram apresentados. Ainda na década de 1890, os deputados Edson Coelho e Leite Otícica apresentaram projetos de lei visando institucionalizar o caráter dissolúvel do casamento, ambos sem êxito (MONTEIRO, 2015, p. 1).

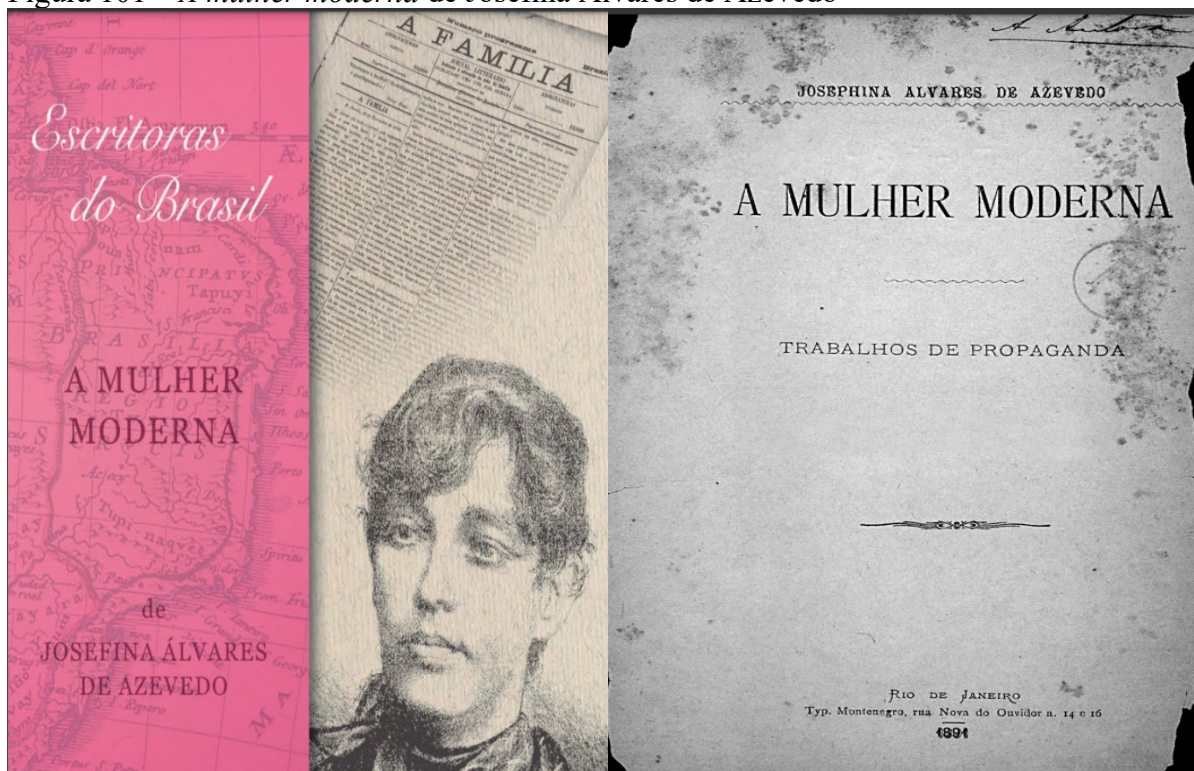
espaço de experiência da Primeira República, para novos debates, dentre eles o direito da mulher ao voto e o direito ao divórcio. Fruto de intensos debates e tensões, estava a temática do divórcio e dissolução do casamento civil e religioso, o que, legalmente, não existia no Brasil Oitocentista, vindo a ser instituído oficialmente com a emenda constitucional número 9, de 28 de junho de 1977. Era um embate de ideias pois, em se tratando do divórcio, envolvia a igreja católica e “questões religiosas conflitantes da transição do Império para o republicanismo no final do século XIX” (MONTEIRO, 2015, p. 2).

Em seus artigos e em suas obras, Josefina exaltou mulheres que trabalhavam e se profissionalizavam em carreiras que, antes, eram inacessíveis. Ao lado de outras mulheres do século XIX e início do XX a discussão acerca da reivindicação pela participação da mulher na política (votando e sendo eleita) em meados do século XIX no Brasil. Para tal, partimos de uma obra: *Tratado Sobre a Emancipação Política da Mulher e Direito de Votar*, publicada por uma mulher, Anna Rosa Termacsics dos Santos, na cidade do Rio de Janeiro em 1868. Tal obra, juntamente com a trajetória de sua autora e as reverberações de suas ideias nos meios impressos, se analisadas de forma comparada, dão um panorama dos primórdios do movimento sufragista no Brasil, ainda no século XIX. Por intermédio de Anna Rosa, podemos notar uma escrita com o intuito de romper com os padrões de gênero impostos ao sexo feminino. Dessa maneira, percebe-se que o voto feminino esteve inserido nas discussões do contexto oitocentista, e que as mulheres já vinham reivindicando direitos (RIBEIRO, 2017).

Desta maneira, vemos o quão importante também foi o papel e as temáticas levantadas nos textos dramaturgicos dessas autoras de nossa sociedade. A peça de teatro *O voto feminino* de 1890, antecipa e traz a discussão, uma temática muito importante, mas que vai se concretizar somente em 1932, quando o Código Eleitoral passou a assegurar às mulheres brasileiras o direito ao voto. Ou seja, 42 anos após o texto de Josefina e a intensa luta de tantas outras mulheres e homens.

Sobre suas demais publicações, sabemos que *A mulher moderna* (1891), foi um livro composto justamente dos artigos publicados na Revista *A Família*, dedicados à defesa da emancipação feminina. Inclui a peça *O voto feminino*, escrito com o objetivo de fortalecer a luta das mulheres pelo direito de voto. Tal é a importância de sua escrita e produções, que o Senado Federal reeditou a obra em 2018, tornando-a disponível pela internet:

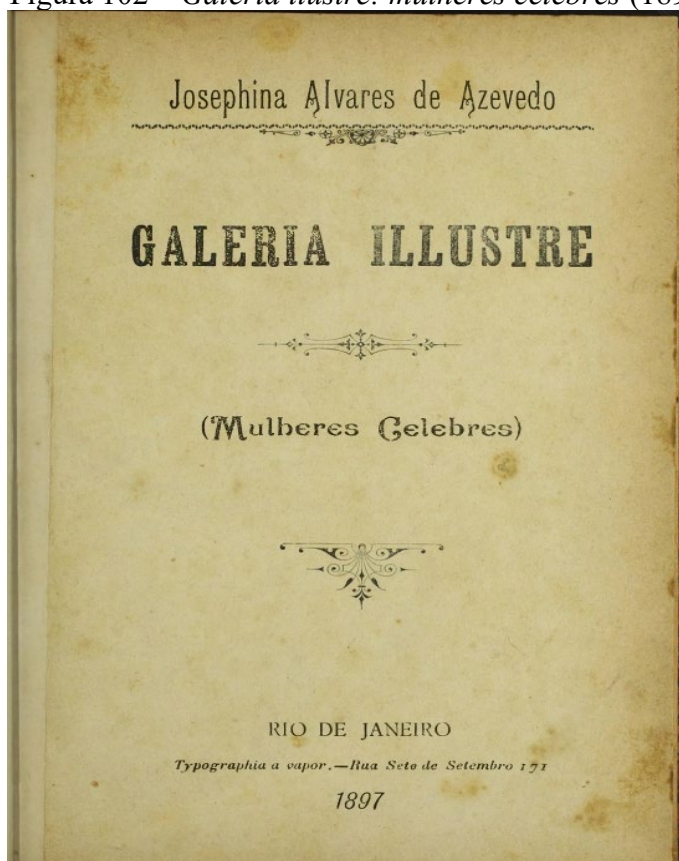
Figura 101 – *A mulher moderna* de Josefina Álvares de Azevedo



Fonte: Senado Federal (2018).

Com a produção e publicação da obra *Galeria ilustre: mulheres célebres* (1897) seu objetivo era abordar, nas 173 páginas, a biografia de mulheres que atuaram de forma decisiva na história e que, infelizmente, não receberam o devido eco na memória nacional. Personagens que, de acordo ela, eram ilustres. No prefácio da obra, intitulado “Explicação necessária”, ela diz que a produção se trata de um compêndio de *heroínas consagradas*, ou um “subsídio à propaganda de emancipação que se universaliza” (AZEVEDO, 1897, p. 2). As célebres personagens da história que evocava à memória são: Joana D’arc, Maria Thereza d’ Austria, Miss Nightingale, Catalina II, Cleopatra, Izabel a Catholica, Pacahontas, Margarida de Anjou, Heloisa e George Sand (Armandina Aurora Duprat).

Figura 102 – *Galeria illustre: mulheres célebres* (1897)



Fonte: Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7738>. Acesso em: 20 jul. 2022.

Não podemos negligenciar o papel político, social, cultural e educativo de personagens como Josefina na história brasileira, bem como de seus saberes, da relevância das temáticas abordadas em seus textos, bem como as condições históricas adversas e nada favoráveis para as que desejavam atuar na dramaturgia brasileira daquele período. Sobre isso, Reis destaca:

No entanto, apesar dos dispositivos de controle e da disciplina operada sobre os corpos e o pensamento da mulher, não se pode dizer que não tenha havido lutas por parte das que não aceitavam se resignar em silêncio e sem resistência. A fabricação de uma imprensa propriamente dedicada a mulher e escrita por elas, viabilizava seu ingresso no âmbito do debate mais acalorado, fora das quatro paredes, do domínio privado, abrindo-lhes a porta da esfera pública. Vale notar que o imaginário que se formou da mulher brasileira no século XIX é em geral constituído por um tipo de mulher imersa em rotinas, numa espécie de cárcere privado, de profunda submissão aos maridos, ou a pais, ou aos irmãos mais velhos ou, ainda, a um tutor. Uma mulher que não possui o direito de expressar sua opinião, cujo corpo, colonizado, residência do pecado e da impureza, deve andar sempre coberto por longos vestidos, com bordados exuberantes. É a representação de um ente do gênero feminino que circula apenas o interior da casa e tem vedado o direito de ir à rua desacompanhada. Sufocada pelo demérito de seu sexo, vê-se na impossibilidade de produzir pensamento, arte, literatura e intervir na vida pública e cotidiana da cidade. Mas é bem verdade que, muitas mulheres, ao longo deste século, e até mesmo antes, ousaram acreditar em si mesmas, romper paradigmas, produzir conceitos filosófico outros, compor, escrever, atuar, abrir escolas e estudar. Mas estas muitas mulheres,

ainda, em grande parte, permanecem juntamente com suas produções, suas investidas artísticas, científicas e literárias ignoradas e invisibilizadas (REIS, 2019, p. 33).

Muitas dessas mulheres invisibilizadas se valeram da palavra escrita para mais do que serem lidas, ouvidas e vistas através da ação do palco. O teatro certamente é uma experiência (trans)formadora, uma escola com força e potência para trazer reflexões e propostas de mudança nas ações humanas fora dele, mesmo que a historiografia geral e da educação tenha negligenciado as nossas dramaturgas e suas potentes contribuições.

Dentre as que aqui já foram citadas (que se somam a muitas outras, cujas trajetórias não serão possíveis analisar), destaco a seguir o nome de *Júlia Lopes de Almeida* que, nascida na Corte Imperial, deixou uma obra extensa, constituída de romances, contos, artigos, narrativas para crianças, crônicas e, como não podia deixar de ser, peças de teatro.

2.3.3 Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934)

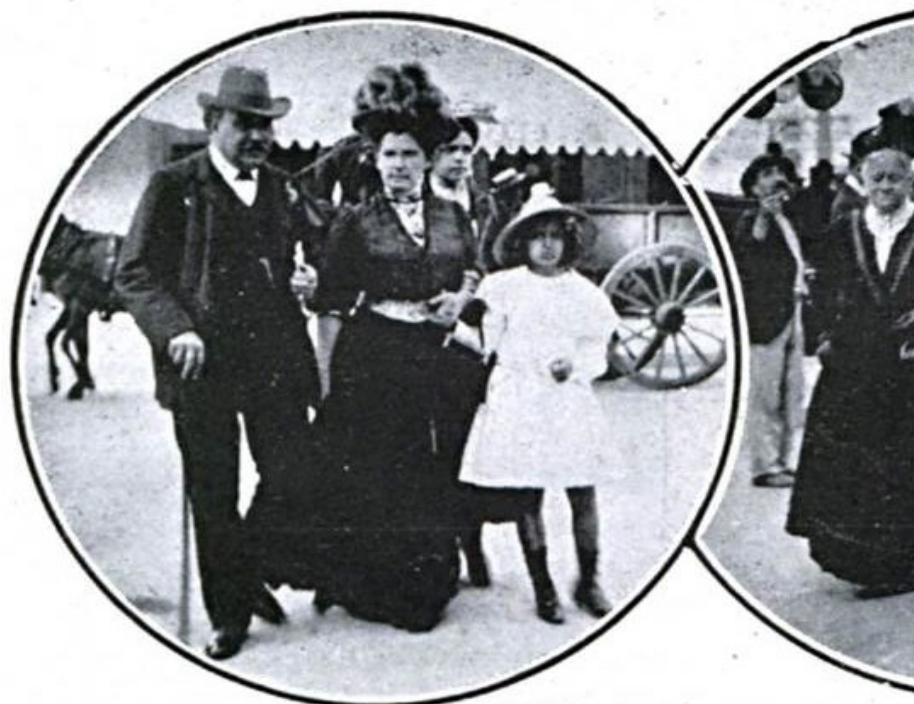
Figura 103 – Foto de Júlia Lopes de Almeida



Fonte: Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/julia-lobes-de-almeida.htm>. Acesso em: 17 fev. 2022.

Figura 104 – Júlia Lopes de Almeida e seu esposo Felinto de Almeida

RIO EM FLAGRANTE



1.º – Felinto de Almeida e D. Julia Lopes de Almeida. 2.º

Fonte: *Fon-Fon Semanário Ilustrado* (1908, ed. 0020(1)).

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934) figura entre o rol de mulheres consideradas pioneiras do feminismo no Brasil. Realizou participações públicas em defesa do voto da mulher e teve posição de destaque junto à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, nos anos 1920 e 1930⁶⁴.

Filha de Portugueses, vinha de uma Família tradicional que emigrou para o Brasil em 1856, quando seu pai Valentim José da Silveira Lopes chegou ao Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em 1857, chega sua mãe Antônia Adelina do Amaral Pereira, acompanhada do terceiro filho, Valentim Júnior, deixando provisoriamente, em Lisboa, as filhas Adelina e Maria José. Sua Família se instalou em Macaé por 3 anos, onde estabeleceram um pequeno colégio. O envolvimento da Família com o ensino iniciara em Portugal onde os pais de Júlia se dedicaram profissionalmente ao magistério. Heloísa Helena Pimenta Rocha (2006) informa que, em 1850, os pais de Júlia fundaram em Lisboa um pequeno colégio particular (Academia de Minerva, ampliada e sucedida pelo Colégio Artístico Comercial), aderindo ao projeto de

⁶⁴ Em 1919, participa da criação da Legião da Mulher Brasileira. Em 1922 organiza com Berta Luz o I Congresso Feminino do Brasil (DE Luca, 1999, p.277). Em julho de 1931, profere o discurso de abertura do II Congresso Internacional Feminista, no Rio de Janeiro (SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2000, p. 306 apud VIDAL, 2006, p. 72).

reforma pedagógica de Duque de Saldanha⁶⁵ e Antônio Feliciano de Castilho. Seu irmão Valentimfoisecretário da Associação Promotora de Educação Popular, fundada pela Família, junto com intelectuais como Castilho, Silva Túlio, Mendes Leal, Latino Coelho e outros, participou também da fundação do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas (VIDAL, 2006, p. 81). Por tanto, além de um grande envolvimento com a educação, é possível perceber que a Família era bem relacionada e fazia parte de um grupo seleto de intelectuais já em Portugal.

Quando a Família de Júlia se muda para o Rio de Janeiro, fundam aqui o Colégio Humanidades, e três anos mais tarde transferem o colégio para Nova Friburgo, tradicional reduto de internatos femininos, onde a mãe de Júlia fica responsável pela administração do colégio e pelas aulas. Sobre a matriarca, Antônia Adelina, sabemos que era diplomada em piano, canto e composição pelo principal conservatório musical lisboeta. Já seu marido, o pai de Júlia, cursou medicina na Alemanha e no Brasil, em Salvador (VIDAL, 2006, p. 82).

Tanto em Portugal como no Brasil, os pais de Júlia se dedicaram ao ensino, fundando escolas e projetos populares, levando conhecimento aos menos afortunados como pobres e escravos, gratuitamente, o que certamente não pode passar despercebido, pois todo esse universo contribuiu para a formação de Júlia Lopes que nasceu na Corte, capital do país, em 24 de setembro de 1862. Sua Família se muda para Campinas, na província de São Paulo, quando Júlia ainda era uma criança e onde escreveu seus primeiros textos. Além disso, ao longo da década de 1870, a Família residiu em um sobrado que foi palco de encontros de grandes intelectuais, pessoas da *Gazeta de Campinas* (jornal que o pai de Júlia colaborava), sendo um local frequentado por jornalistas, artistas e músicos.

Júlia recebeu educação primária e secundária e estava com 19 anos quando escreveu, pela primeira vez, um artigo chamado de *Gemma Cuniberti* (a pedido de seu pai, após descobrir que a filha escrevia às escondidas). O artigo foi publicado em dezembro de 1881 pela *Gazeta de Campinas*. Desta maneira, seu pai se revela um grande incentivador e, juntamente com sua esposa, certamente, foram de grande influência na formação intelectual de suas filhas.

Ilustrado e maçom, Valentim Silveira Lopes, que chegou a acolher o imperador D. Pedro II, após seu exílio, em Portugal em 1889, defendia a educação e o livro como transformadores sociais, fontes do progresso para uma sociedade, na qual indivíduos livres e produtivos, conscientes de seus direitos e deveres, seriam capazes de exercer a liberdade em igualdade perante Deus e seus semelhantes. Acreditava no auxílio

⁶⁵ Duque de Saldanha era Neto do Marquês de Pombal.

aos pobres e vítimas de epidemias, e tanto sua tese na Academia Baiana de Medicina quanto sua atuação no combate a varíola em Campinas demonstravam tal convicção. Apoiava a emancipação feminina, incentivando suas filhas para que se lançassem no mundo das letras (VIDAL, 2006, p. 83).

Desta maneira, Júlia cresceu em um lar próspero, cujos pais eram bem-sucedidos e bem relacionados, promovendo encontros que tornavam a casa de Júlia um reduto de intelectuais. Soma-se a isso, o envolvimento dos pais com a educação e sua convicção na importância da educação e na emancipação feminina, que foram os ingredientes necessários para que Júlia pudesse forjar uma carreira de sucesso a ponto de ser consagrada “a autora mais publicada na Primeira República” (FANINI, 2016, p. 20).

Ela se torna presente na escola brasileira do fim do Império até o início da República através de seus livros escolares, que foram adotados no ensino primário. Com uma produção de mais de 40 títulos, entre prosa e verso publicados no Brasil, Portugal e na Argentina: *Contos infantis* (1886), em colaboração com sua irmã Adelina Lopes Vieira; *Histórias de nossa terra* (1907), *A árvore* (1916), *Era uma vez* (1917) e *Jornadas no meu país* (1920), o primeiro deles aprovado pela inspetoria-Geral de Instrução Primária e Secundária, em 1891, para uso nas escolas primárias (VIDAL, 2006, p. 73).

A pesquisadora Márcia Cabral da Silva (2020) chama a atenção para a diversidade de interfaces relacionadas aos livros escolares como objeto de estudo: “o estudo sobre livro escolar de leitura poderia se relacionar tanto com fontes e métodos quanto com a história das culturas escolares, patrimônio educativo ou cultura material escolar, o que demonstra, em parte, as múltiplas interfaces do objeto a ser examinado” (SILVA, 2020, p. 3).

Por conta de sua extensa bibliografia, já é possível encontrar um bom número de pesquisas sobre a diversificada produção literária da autora.⁶⁶ Dentre os títulos, vários textos de teatro. Alguns publicados e outros inéditos. A autora possuía certa autonomia que não era muito comum para os padrões da época e foi bastante diversificada no que diz respeito ao

⁶⁶ Apresento as obras de Júlia Lopes de Almeida baseado no levantamento publicado por Sharpe (2003, p. 365-374) e complementado por Trevisan, sem considerar as contribuições em periódicos: *Romances/A Família Medeiros* (1893), *A viúva Simões* (1897), *Memórias de Marta* ((1899), *A falência* (1901), *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha: Crônica de um verão* (1914), *A casa verde* (1932) (com Filinto de Almeida), *Pássaro Tonto* (1934), *O funil do diabo* (póstumo, 2015). *Contos e ensaios ficcionais/Traços e iluminuras* (1887), *Ânsia eterna* (1903), *Eles e Elas* (1910), *A Isca* (1922). *Manuais de comportamento/Livro das Noivas* (1896), *Livro das Donas e Donzelas* (1906). *Infantil e juvenil/ Contos Infantis* (1896) (com Adelina Lopes Vieira), *História da nossa terra*. (1907) 197, *A árvore* (1916) (com Afonso Lopes de Almeida), *Era uma vez...* (1917). *Teatro/ A herança* (1909), *Teatro* (1917) (três peças: *Quem não perdoa*; *Doidos de amor e Nos jardins de Saul*), *A invisibilidade de um legado* (póstumo, 2017) (organizado pela pesquisadora Michele Asmar Fanini). *Outros escritos/ Jornada no meu país* (1920), *Jardim florido, jardimagem* (1922). *Ensaio e conferências/ Corimbo* (1918), *Cenas e paisagens do Espírito Santo* (1919), *Brasil* (1922) (Conferência em Buenos Aires), *Oração a Santa Dorotéia* (1923), *Maternidade* (1925), *A mulher e a arte* (sem data).

gênero literário:

ela escrevia contos, romances, crônicas, conferências e livros escolares. Do ponto de vista das ideias, a autora defendia a abolição da escravatura, a relativa autonomia das mulheres para os padrões da época, o voto feminino, a abertura de escolas, a melhoria na administração pública e o acesso da população às bibliotecas públicas. Como se lê [...] Não obstante a ampla inserção na esfera pública, Julia Lopes de Almeida era representada, antes de tudo, como esposa e mãe. Fato é que, segundo a crítica literária do período, ela deveria ser lembrada principalmente pelos manuais e livros endereçados às mães de família e donzelas, caso do Livro das noivas, apreciado pelo crítico e acadêmico Lucio de Mendonça nas páginas do Almanaque Brasileiro de 1897 (SILVA, 2020, p. 4-5).

Foi em Campinas que escreveu seu primeiro roteiro para teatro, um texto chamado *O Caminho do Céu* (1883). Em 1884, começou a escrever para o periódico *O País*. Em 1886, Júlia foi morar em Lisboa – Portugal e lá, publicou um livro de contos infantis em parceria com sua irmã, a escritora Adelina Lopes Vieira (1850-1923), fato que a fez ser considerada uma das pioneiras da literatura infantil brasileira.

Em Portugal, conheceu e casou-se com o poeta português Filinto de Almeida, e publicou seu primeiro livro para adultos chamado *Traços e Iluminuras*. Júlia regressa ao Brasil em 1888, quando publica, em forma de folhetim, na *Tribuna Liberal*, seu primeiro romance: *Memórias de Marta* (1888).

Sabe-se que entre 1913 e 1918 volta a morar em Portugal, voltando para o Brasil em 1919, quando participa da fundação da *Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher*. Entre 1925 e 1931 fixa residência na França, muito provavelmente em razão de sua filha mais velha, Margarida, ter recebido uma bolsa de estudos em Paris, morrendo na cidade do Rio de Janeiro em 30 de maio de 1934, vítima da malária, possivelmente contraída em sua viagem à África.

Em um trecho extraído de *Um lar de artistas*, (título dado por João do Rio à entrevista realizada com Júlia e seu marido e publicada na *Gazeta de Notícias* em 1905) é possível perceber a intenção de ficar registrada a parceria e colaboração existente entre ela e seu esposo:

Figura 105 – Trecho da entrevista de Júlia Lopes de Almeida e seu esposo Filinto de Almeida concedida a João do Rio

Esse sentimento de mutua admiração é um dos encantos daquelle lar. Filinto esquece os seus versos e pensa nos romances da esposa. Leva-a a certos trechos da cidade para observar o meio onde se desenvolverão as scenas futuras, é o seu primeiro leitor, ajuda-a com um respeito forte e masculino. D. Julia ama os versos do esposo, quer que elle continue a escrever, coordena o volume prestes a entrar no prelo. E ambos, nessa serena amizade, feita de amor e de respeito, envolvem os filhos numa suave atmosphera de bondade.

Fonte: *Gazeta de Notícias* (25 mar. 1905, ed. 00084, p. 2).

Se na infância e juventude, Júlia havia sido influenciada e apoiada por sua Família, parece que, após seu casamento, continuou a receber apoio, agora do seu marido. Na infância e juventude, Júlia havia sido influenciada e apoiada por sua Família, parece que, após seu casamento, continuou a receber apoio, agora do seu marido. O texto indica que Filinto era o seu primeiro leitor e, da mesma forma, Júlia também o incentivava como escritor e coordenava os trabalhos do marido:

Uma vez que, às escritoras, não era franqueado o acesso às reuniões realizadas por seus pares nos cafés e confeitarias, Júlia Lopes de Almeida, ao que parece, encontrou como saída a esta interdição tácita a criação de um espaço alternativo, em sua própria residência, dedicado a tais fins. [...] Júlia Lopes de Almeida fundou um espaço literário como forma de facilitar seu trânsito, como profissional das letras, em um universo ainda infenso à presença feminina. [...] A informalidade do Salão Verde, associada ao prestígio dos anfitriões fizeram com que o espaço se firmasse como um importante “ponto de confluência da intelectualidade carioca”, por onde passaram quase todos os grandes nomes da literatura nacional – poetas, pintores, músicos, intelectuais brasileiros e estrangeiros, especialmente portugueses e franceses [...] tais como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Rodolfo Amoedo, Antonio Parreiras, Alberto Nepomuceno, João Luso [...], Júlia Cortines, Maria Clara da Cunha Santos. Os irmãos Aluísio e Arthur Azevedo costumavam comparecer às palestras ali realizadas, tendo este último se revelado um grande entusiasta dos escritos da anfitriã, a ponto de vir a escrever um texto teatral⁶⁷ inspirado na crônica “Não posso mais” publicado pela escritora no jornal *O País*, em 18 de novembro de 1906 (FANINI, 2016, p. 26-28).

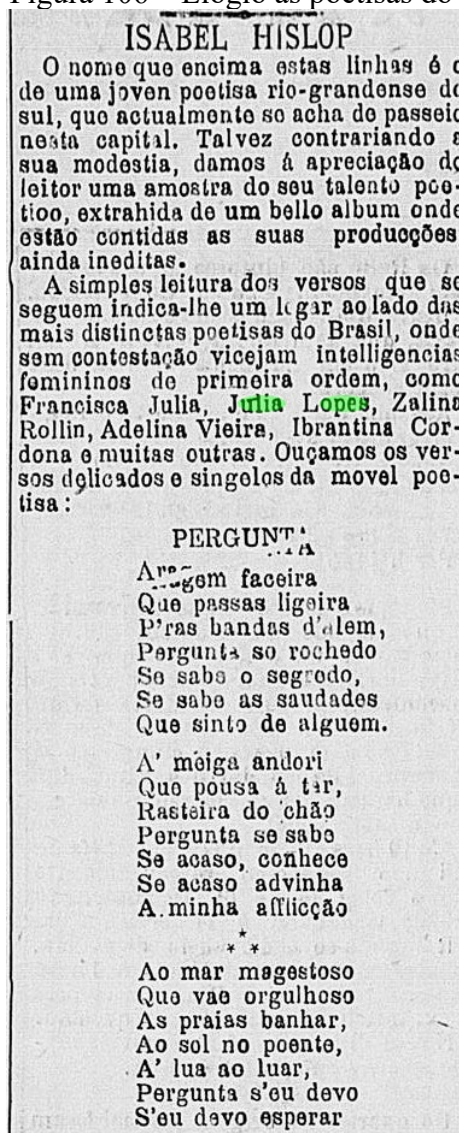
Seguindo os passos de seus pais, Júlia, de igual modo, promovia junto ao marido reuniões que se firmaram como importante “ponto de confluência da intelectualidade carioca”

⁶⁷ Texto teatral de Arthur Azevedo intitulado de *O dote*, trazia na versão impressa a seguinte dedicatória: “A Júlia Lopes de Almeida: Autora da cintilante crônica *Reflexões de um Marido*, cuja leitura me inspirou esta comédia” (FANINI, 2016, p. 28).

(FANINI, 2016).

Como vimos, Júlia Lopes foi uma mulher com expressiva produção literária e seus trabalhos autorais vão muito além de textos dramaturgos. Seu sucesso era notório, seu nome aparece muitas vezes em diversos jornais, sempre exaltada como brilhante escritora. Um exemplo disso está em um artigo do jornal *Gazeta da Tarde*, em que para apresentar uma nova poetisa rio-grandense do sul chamada Isabel Hislop, o escritor sugere que esta terá “um lugar ao lado das mais distintas poetisas do Brasil, sem contestação vicejam inteligências femininas de primeira ordem” e segue o texto listando nome de mulheres, dentre elas o de Júlia Lopes (GAZETA DA TARDE, 1901, p. 2).

Figura 106 – Elogio as poetisas do Brasil

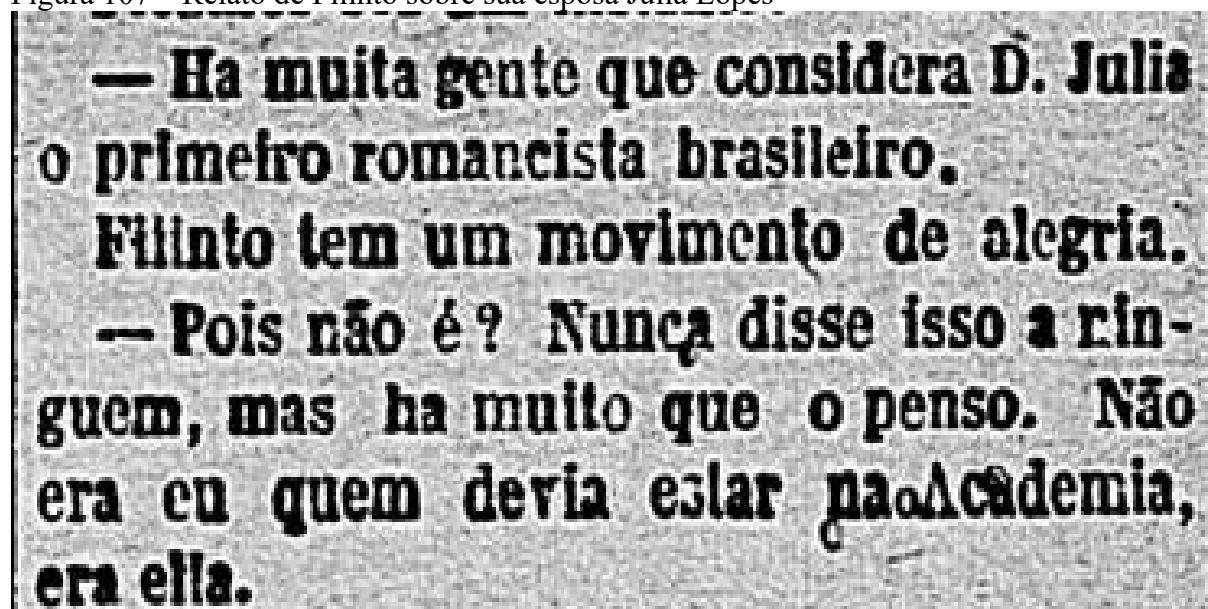


Fonte: *Gazeta da Tarde* (1901, p. 2).

Um ponto interessante a se observar neste artigo é que ele apresenta uma lista de

escritoras poetisas, que conseguiram reconhecimento e prestígio por seu trabalho literário ainda em vida. O reconhecimento do trabalho da escritora, com publicações dentro e fora do Brasil, como Portugal e França, podem indicar o quanto era uma escritora talentosa e uma figura ilustre. Um fato importante sobre sua carreira está relacionado à cadeira de número 3 da Academia Brasileira de Letras (ABL) no Rio de Janeiro. A história parece apontar para uma injustiça no meio literário e que mais uma vez, chama a atenção para o protagonismo feminino em um momento no qual o Brasil era extremamente conservador e sexista. Segundo consta, a criação da ABL foi uma iniciativa de um grupo de intelectuais que começou logo após a Proclamação da República em 1889. Dentre eles, Júlia Lopes de Almeida, (a única mulher), que participava ativamente das reuniões e muito contribuiu para a fundação da ABL. Fanini (2016) relata que teve acesso a um artigo publicado no *Estado de S. Paulo* em 03 de dezembro de 1896, no qual Lúcio de Mendonça inclui o nome de Júlia Lopes de Almeida na lista extraoficial de membros fundadores da Academia. No entanto, seguindo o modelo francês das academias literárias da época, a academia Brasileira de Letras (fundada em 1897) optou por não aceitar mulheres, ficando a cadeira que deveria ser de Júlia, concedida para o seu marido.⁶⁸ Sobre tal acontecimento, ele mesmo comenta na entrevista cedida a João do Rio, publicada na *Gazeta de Notícias*:

Figura 107 – Relato de Filinto sobre sua esposa Júlia Lopes



Fonte: *Gazeta de Notícias* (1905, p. 2).

⁶⁸ Lamentavelmente, somente em agosto de 1977 a ABL passou a aceitar mulheres, com a entrada da escritora Rachel de Queiroz.

A obra de Júlia Lopes possui traços Realistas e Naturalistas. Ela faz parte de um seleto grupo de escritoras que defendia temáticas como a república, a abolição da escravatura, a educação formal de mulheres, o divórcio e os direitos civis. Júlia realizou várias palestras ao longo de sua vida, a fim de conscientizar as mulheres sobre seus papéis de emancipação perante a sociedade misógina da época. Em sua obra, é possível perceber uma crítica à situação social do Brasil, representando, em seus enredos, posicionamentos políticos, religiosos e ideológicos próprios daquele momento. Júlia dava um olhar diferenciado aos assuntos levantados, deixando um legado rico, que permite conhecer um pouco mais a realidade de nossa sociedade desde a abolição da escravatura até a década de 1930. No entanto, embora com extensa obra de importante qualidade literária e histórica, ela foi esquecida pela crítica especializada, sendo redescoberta só a partir dos anos 1980.

Sobre sua produção em dramaturgia, destaco o trabalho realizado pela pesquisadora e socióloga Michele Asmar Fanini que teve acesso ao acervo pessoal, junto aos herdeiros de Júlia, trazendo vários textos de teatro inéditos. Segundo a pesquisadora, foram encontrados sob sua assinatura um total de quinze textos teatrais, dos quais apenas quatro foram publicados: *A Herança* (1909), *Teatro* (1917) (livro formado por três peças: *Quem não perdoa*; *Doidos de amor e Nos jardins de Saul*)⁶⁹.

Sobre os textos dramaturgicamente inéditos, foram localizados 10 no acervo de Júlia Lopes de Almeida⁷⁰, a citar: *O Caminho do Céu* (1883); *A Última Entrevista* (s.d.); *A Senhora Marquesa* (s.d.); *Vai Raiar o Sol* (s.d.); *As Duas Irmãs* (s.d.); *Laura* (s.d.); *O Dinheiro dos Outros* (s.d.); *O Broche* (s.d.); *Aquela Noite* (s.d.); *Os Humildes* (s.d.); *As Urtigas* (s.d.)⁷¹.

Parte da obra dramática de Júlia Lopes de Almeida foi publicada em um único volume, editado em Portugal, no Porto, em 1917, pela editora Renascença Portuguesa, que reúne *Quem não perdoa*, *Doidos de amor e Nos jardins de Saul*. No Brasil, a peça *A herança* foi publicada em 1909, no Jornal do Comércio. *Quem não perdoa* é um drama em três atos encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912. Foi um dos espetáculos escolhidos por Eduardo Victorino para fazer parte do grupo seleto de textos nacionais originais que seriam apresentados em razão da estréia da Companhia Nacional do Teatro Municipal.

⁶⁹ Conferir também Cátia Toledo Mendonça, com o título *Júlia Lopes de Almeida: A busca da liberação feminina pela palavra* (2003), bem como o artigo de Ivan Delmanto, *A dedirrósea aurora: feminismo e totalidade histórica em Vai raiar o sol*, de Júlia Lopes de Almeida (2019).

⁷⁰ Destes textos inéditos, 6 foram publicados na íntegra no livro de Michele Fanini. São eles: *O Caminho do Céu*, *O Dinheiro dos Outros*, *Vai Raiar o Sol*, *A Senhora Marquesa*, *A Última Entrevista* e *Laura*.

⁷¹s.d. – Títulos sem data.

Figura 108 – Ensaaios para a semana do Teatro Nacional

THEATRO NACIONAL

O Sr. Eduardo Victorino tem em ensaios, no Municipal, as peças de D. Julia Lopes de Almeida, *Quem não perdoa*; de Roberto Gomes, *Canto sem palavras*, e do Dr. Carlos Góes, *O sacrificio*.

Nas peças de Roberto Gomes e Carlos Góes, as protagonistas estão confiadas á actriz Lucilia Peres que tem tambem um papel importantissimo no original de D. Julia Lopes de Almeida.

A heroína do *Quem não perdoa*, será desempenhada pela actriz Maria Falcão.

Amanhã entra em ensaios a peça de João do Rio, *A bella Madame Vargas*.

A casa Sportman, que funciona á Avenida Rio Branco, mudou-se para os novos e amplos armazens da rua dos Ourives n. 25 e 27.

Fonte: *A Notícia* (1912, p. 3).

Dentre nomes importantes como Coelho Neto, João do Rio e Carlos Góes, entre outros autores que participaram com seus textos nesta semana de apresentações, Júlia era a única escritora mulher e seu texto foi escolhido para ser o primeiro texto de estreia daquela temporada, o que certamente foi uma grande conquista da autora. Na pré-estreia da peça *Quem não perdoa* encontramos o seguinte artigo:

E finalmente amanhã que, com uma peça em tresactos, de D. Júlia Lopes de Almeida, *Quem não Perdôa*, no theatro Municipal, a companhia organizada pelo Sr. Eduardo Victorino inaugura a série de representações de originaes brasileiros. A enorme procura de bilhetes atesta o sucesso que vae alcançar aquella companhia. Apesar disto, porém, todos aquelles que se interessam pela arte nacional devem comparecer a prestar o seu auxilio em pro deste commettimento afim de que lá não appareçam só os tresentos de gedeon que pelo tempo em que foi empregado e com as transformações que temos assistido, já deviam estar muito augmentados. Na peça de amanhã, basta o nome da distinctalitterata D. Júlia Lopes de Almeida, adramaturga d'A Herança, para garantir o exito da estréa (A NOTÍCIA, 1912, p. 3).

O impresso *A Notícia* dá a dimensão da grande procura por bilhetes nas vésperas da apresentação, informando que certamente seria um grande sucesso. Outro artigo deste mesmo jornal comenta sobre os esforços de Eduardo Victorino e faz elogios aos cenários da peça feitos por Jayme Silva, Lazary e Joaquim dos Santos que foram bastante elogiados pela crítica.

Figura 109 – Comentários sobre o diretor e o cenário de *Quem não perdoa*

E' de louvar entretanto o esforço do Sr. Eduardo Victorino, competente e energico que em poucos dias pôde mostrar aos descrentes que nós podemos ter Theatro no dia em que houver um pouco de boa vontade.

A peça está muito decentemente montada. Os scenarios de Jayme Silva, Lazary e Joaquim dos Santos mostram bem que neste capítulo nós nada temos a invejar o que vem de fóra

Nos finais de acto, a sala que estava repleta, fez extraordinarias ovações á autora e aos artistas.

Fonte: *A Notícia* (1912, ed. 00237 (1)).

Após a estreia, o que se percebe é que houve uma divisão de opiniões por parte da imprensa, tendo havido os favoráveis e os desfavoráveis. O que se sabe é que o espetáculo foi ovacionado e muito aplaudido pela plateia. O grande incômodo apontado por alguns críticos ao trabalho de Júlia Lopes muito provavelmente estava relacionado ao fato de primeiro, ser ela uma escritora mulher. Em segundo, pelo fato de colocar em cena tipos de mulheres que muitos críticos não concordaram como representação da mulher brasileira e, por último, ter colocado em cena as mazelas sociais em torno de temas como o casamento, o adultério, o perdão, a marginalização social da mulher, a preservação da honra e as relações de poder existente dentro de um casamento, bem como o lugar da mulher dentro desta sociedade.

Entre as diversas manifestações da crítica após a estreia, umas das favoráveis foi publicada no impresso semanário da *FonFon*:

Figura 110 – Estreia de *Quem não perdoa*⁷²

Fonte: *FonFon Semanário Ilustrado* (1912, ed. 0040(2)).

O artigo, entre outras coisas, se refere ao texto de Júlia Lopes como sendo de intensidade dramática e fino estudo psicológico. Em um texto escrito por Eugênio de Lemos no jornal *A Notícia*, ele menciona a indignação da crítica contra a escritora devido aos “tipos repugnantes” de mulheres que ela havia abordado em sua peça e questiona se eles deveriam ser considerados a imagem da mulher brasileira (LEMOS, 1912, p. 3). Na tentativa de esclarecer resumidamente o enredo desta peça escrita por Júlia Lopes, Mendonça escreve:

Quem não perdoa é um drama em três atos encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909⁷³. Trata de um casamento em que o marido Gustavo trai a mulher, Ilda, que lhe é fiel. No entanto, Ilda se apaixona por um amigo e, embora vivesse um amor platônico, passa a sentir-se imensamente feliz. Manoel, o amado, deve partir para a Europa e os dois se despedem quando são surpreendidos pelo marido, que a mata, alegando defesa da honra. É preso, mas ao fim de catorze anos, quando de novo está em liberdade, é aclamado pelos amigos como herói. No entanto, a sogra, dona Elvira, que não lhe perdoa a infelicidade da filha, assassina-o (MENDONÇA, 2003, p. 289).

Vemos neste enredo que alguns aspectos sobre o casamento são discutidos. Dentre

⁷² Texto do Rodapé: “Foi com o nome illustre de D. Júlia Lopes de Almeida que o nosso *Municipal* iniciou a tentativa louvável da regeneração da scena nacional. Era uma garantia de successo, esse nome literario de tão alto destaque, de tão justa consagração no nosso meio intellectual. *Quem não perdôa*, é o titulo da nova peça de D. Júlia, peça de intensidade dramatica, e de fino estudo psychologico que serviu para confirmar o mérito incontestável da sua autora”.

⁷³ A data de 1909 aqui não está correta, pois sua estréia como vimos a partir das publicações nos impressos ocorreu em 1912.

eles a situação da mulher dentro do casamento e a posição injusta de uma sociedade que aplaude um homem que matou a mulher por uma traição que não chegou a se concretizar, quando ele mesmo cometia adultério. Júlia Lopes de Almeida apresenta dois tipos de mulheres, uma oprimida, que é vítima, incapaz de escolher seu próprio destino, vive um casamento infeliz e que acaba por lhe proporcionar uma morte prematura por crime passional e, outra opressora, que é capaz de escrever a sua própria história, cometendo um assassinato como forma de vingança.

Podemos compreender como a escrita teatral de Júlia pretendia fazer circular determinadas compreensões de mulher, casamento e convenções sociais. Pretendia educar o olhar do seu expectador para novas perspectivas. A peça traz várias personagens femininas e também várias questões ligadas ao universo e a situação da mulher na sociedade.

Neste sentido, Júlia fez parte de um grupo de escritoras que contribuíram para novos debates a respeito do casamento que iniciou no Brasil no século XIX e início do XX, sendo o direito ao divórcio⁷⁴ mais uma luta feminista debatida naquele período.

Para a época, o casamento constituía A Família legítima; no entanto, as escritoras oitocentistas discutem as dissimulações matrimoniais, inseridas no cotidiano das famílias, antecipando as lutas pela aprovação da Emenda Constitucional nº 9, de 28 de junho de 1969, que institui a dissolubilidade do vínculo matrimonial no país. Lei regulamentada somente em 26 de dezembro de 1977, finalizando a luta daqueles que defenderam o divórcio. (BRANDOLT, 2018, p. 3).

O historiador Marc Bloch afirma que “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele.” (BLOCH, 2001, p. 79). Por isso, embora essa escrita de Júlia seja ficcional, ela ajuda a compreender e problematizar o pensamento, os anseios e os conflitos da sociedade em uma determinada época. A literatura se relaciona historicamente com a sociedade e, uma obra, ainda que ficcional, serve como fonte para analisarmos essas relações sociais presentes naquele período. Deste modo, este e outros textos dramaturgicos não só de

⁷⁴ Da segunda metade do século XIX até os anos de 1916, a sociedade era marcadamente conservadora e patriarcal, consagrando a superioridade masculina. O comando da Família era delegado exclusivamente ao homem. Ele era o provedor e a mulher, a cuidadora dos filhos e da casa. Por isso, a mulher, ao casar-se, não ganhava autonomia, pelo contrário, precisava da autorização do marido até mesmo para trabalhar. [...] É no ambiente familiar que as mudanças, relativas ao casamento, despertam algumas ações de divórcio. Vale lembrar que a partir do século XVII, casais provenientes de diversas camadas sociais se divorciavam, conforme permitia o Direito Canônico, que apenas estabelecia a separação de corpos. No momento da Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, houve uma separação entre Igreja e Estado, quando o Governo Provisório, além de instituir e reconhecer como legal o casamento civil, permitiu também o divórcio, que estabelecia a separação de corpos e bens, mas o vínculo conjugal não poderia ser extinto (BRANDOLT, 2018, p. 2).

Júlia, mas de outras autoras, são fontes inestimáveis para ajudar a compreender um pouco mais da história de nossa sociedade, da história do teatro e da história da educação.

Chamamos a atenção para um artigo encontrado no Jornal *A Notícia*, em que o crítico inicia sua escrita sobre a peça *Quem não perdoa* informando se tratar essa de “um caso de observação de nossa sociedade burguesa”.

Figura 111 – Análise da peça *Quem não perdoa* de Júlia Lopes

A peça de D. Julia Lopes é um caso de observação da nossa sociedade burguesa. Ha apenas, durante os tres actos, assassinatos demais... No primeiro acto, de exposição, não deixou de parecer estranho que uma menina, morando com a mamã, tenha um noivo e que esta so no dia do pedido official venha a ouvir pela primeira vez o nome do seu futuro genro. Não parece igualmente bem observado o rosario de coisas tristes com que a mamã abre todas as suas intimidades a um homem que vê pela primeira vez. No 2º acto ha uma serie de coincidencias estranhas, sendo talvez a maior dellas aquella entrevista, na propria casa da mulher casada que a marca, aquelle rapido assassinato a faca, aquella morte rapida, sem um grito—pois que de faca não se morre assim tão calmamente, como hontem, tranquillamente morreu D. Lucilia Peres... Depois, o grito e tembo da mamã, antes de se certificar de que a filha está morta, parecem precipitados. Mas tudo isso talvez seja simples questão de rubrica.

A peça, que é bastante impressionante, ás vezes, tem de vez em quando essas pequeninas «descabidas» que fazem com que o espectador não a ache de todo natural.

D. Julia Lopes, possuidora de um empolgante talento dramatico, como o demonstrou cabalmente em todos os tres finaes de actos, não deixa de mostrar na sua peça uma certa inexperiencia na «carpintaria» theatral, o que faz com que a peça «Quem não perdoa» falta de vez em quando uma determinada naturalidade. A entrada por exemplo daquelle Fausto, no 2º acto, sem proposito nenhum, só para avisar o marido do que se anda a dizer da virtude da sua mulher, e a aconselhal-o para que mande a mulher para uma fazenda, parece um enxerto bem pouco natural.

O 3º acto é um tanto episodico para dar lugar á grande scena final, o 2º assassinato, em que a sogra apunhal-a o genro.

Fonte: *A Notícia* (1912, p. 3).

Neste artigo, vemos apontados alguns “erros” da peça que estão mais relacionados a

direção de cena ou interpretação dos atores. Para esta estreia de *Quem não Perdôa* no Teatro Municipal, o texto que contava ao todo com 21 personagens, apresentou os seguintes atores:

Figura 112 – Personagens/Elenco

PERSONAGENS

Gustavo Ribas	João Ramos.
Jacinto Vieira.	Ferreira de Souza.
Fausto	João Barboza.
Manoel Ramires.	Alvaro Costa.
Cardoso.	Carlos Abreu.
Barão	Octavio Rangel.
Dr. Rubem	Samuel Rosalvo.
Duduca .	Castello Branco.
Oscar	Antonio Sampaio.
Capitão Elias .	Affonso Mello.
Generoso Pires	Rangel.
Antenor.	Mello.
D. Elvira	Maria Falcão.
Ilda	Lucilia Peres.
D. Angela	Luiza de Oliveira.
D. Efigenia	Gabriella Montani.
Sofia .	Carina Froes.
Mimi	Fulvia Castello Branco.
Zézé.	Desdemona Barros.
Judith .	Judith Saldanha.
Palmyra	Brasilia Lazaro.

Fonte: Almeida (1917, p. 9).

Aqui, é importante observar que a coluna da esquerda se refere aos nomes das personagens e a coluna da direita ao nome dos atores que trabalharam no espetáculo. Dentre eles, atrizes renomadas como Gabriella Montani e Lucilia Peres, bem como alunos provenientes da Escola Dramática Municipal, como Brasilia Lazaro, Antonio Sampaio, Samuel Rosalvo e Affonso Mello.

Consideramos que toda produção teatral se apresenta como um excelente documento histórico, representando aspectos da sociedade e, no caso de Júlia, foi colocada em cena questões políticas, sociais, culturais com personagens e tramas com suas dissimulações, concessões, condenações, excentricidades, dilemas, tensões, e todo tipo de vicissitudes, trazendo discussões importantes para a sociedade de sua época, principalmente no que dizia

respeito a mulher e a sua posição dentro da sociedade, defendendo a importância do estudo para as mulheres, trazendo questões ligadas ao casamento, ao amor, a traição, a honra. Júlia Lopes foi fortemente contestada pela crítica de sua época pela obra *Quem não perdoa* certamente pela intolerância de uma crítica formada em sua grande maioria pelo gênero masculino.⁷⁵

Podemos assim concluir, que há um legado de textos dramaturgicos (alguns inéditos) escritos por mulheres a serem explorados, que precisam ser conhecidos, lidos, estudados, montados e utilizados. São obras que precisam circular nas escolas de formação para o teatro, nas universidades e na escola básica, pois fazem parte da nossa história, ajudam a repensar o lugar das mulheres na sociedade e nos ajudam na construção da própria história da educação no nosso país.

Ao mesmo tempo, é preciso destacar que grande parte das informações e dados localizados sobre essas mulheres ou homens, esses saberes produzidos ao longo do século XIX e XX só foi possível localizar ou conhecer a partir de registros na imprensa. Neste sentido, entendemos que o mercado impresso é fundamental tanto para pesquisas em história ou história da educação, constituindo-se importantes fontes documentais, quanto para a época, como dispositivo e instrumento de ampliação, legitimação e consolidação do teatro no Brasil, perspectiva que exploraremos no próximo capítulo.

⁷⁵ Júlia Lopes também se viu envolvida em intrigas feitas através da imprensa que questionava a escolha de seu texto para esta estreia já que seu marido havia feito parte do júri. Segundo a pesquisadora Nahete de Alcantara Silva em sua tese de doutorado intitulada *Júlia Lopes de Almeida e sua trajetória de consagração em O País* (2015), tudo começou quando Oscar Guanabara, colunista do jornal *O País*, retomou uma queixa sobre o resultado do concurso municipal ocorrido em 1910. A partir daí outros críticos também fizeram publicações, alguns em defesa dela, como Artur Azevedo, E. de M. em sua coluna *Theatros* e Isabela Nelson que havia sugerido aos críticos a ter um olhar mais tolerante, uma questão de opinião menos preconceituosa sobre o teatro escrito por uma mulher (SILVA, 2015, p. 146).

3 IMPRENSA: O TEATRO QUE CIRCULA NOS JORNAIS E REVISTAS

Ao longo do século XIX a imprensa foi marcada por embates políticos e entre poderes econômicos, além de criações culturais em suas formas mais diversas. Como expressão de seu tempo, sempre buscou modernizar-se, já que rapidamente mudaram as técnicas de imprimir e redigir, assim como também mudaram os interesses políticos e econômicos. O período estudado entre 1830 e 1920 foi uma época de grandes transformações no Brasil e no mundo. Eventos que marcaram uma ruptura com o passado como a Abolição da Escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), unidos aos projetos dos ideais de modernidade bem como uma busca pelo progresso associados à construção de uma nacionalidade genuinamente brasileira. A revolução técnico-científica representava um salto enorme para o que poderia surgir. A iluminação pública, redes de abastecimento de água e esgoto, uma grande variedade de novos equipamentos, produtos e processos entravam para o cotidiano das pessoas em um ritmo acelerado.

Na historiografia tradicional, a imprensa foi utilizada como fonte primária e considerada como privilegiada na medida em que era considerada uma autêntica narradora dos “fatos” e da “verdade”, que foi veemente combatido, mais tarde, pelo chamado movimento dos *Annales*.⁷⁶ Com esta nova perspectiva de análise dos jornais e periódicos, a imprensa mostrou-se uma importante ferramenta para o trabalho do historiador.

Aline de Moraes Limeira (2010), destaca a importância da imprensa e seu uso para legitimar e retificar valores e ideias.

[...] Os impressos também também selecionam, ordenam, estruturam o acontecido, os fatos. Estrategicamente, narram aquilo que passou, selecionando interesses, atuando num jogo desequilibrado de forças. Forjam, legitimam e retificam valores, ideias, projetos, mobilizam discursos na produção de verdades. Operam na eleição dos fatos que chegam ao público, e na forma como os mesmos devem ser recebidos (LIMEIRA, 2010, p. 27).

Ao selecionar interesses, aquilo que diz e como diz, ordenando e estruturando as informações, o resultado nunca será neutro, pois sempre haverá um objetivo, daquele que fala no intuito de convencer aquele que lê que o seu discurso e suas ideias são verdadeiros. Trata-se de um discurso que pretende produzir uma verdade e legitimar aquilo que se diz. Nessa

⁷⁶ O movimento dos *Annales* renovou e ampliou o quadro das pesquisas históricas ao abrir o campo da História para o estudo de atividades humanas até então pouco investigadas, rompendo com a compartimentação das Ciências Sociais (História, Sociologia, Psicologia, Economia, Geografia humana e assim por diante) e privilegiando os métodos pluridisciplinares.

perspectiva, a imprensa deve ser considerada como um agente histórico que intervém nos processos nos quais interage.

Podemos dizer que os impressos são mecanismos de manifestação e produção social, nos quais apresentavam ideias e críticas, exercendo a intencionalidade de legitimar ou denegar aspectos da sociedade, principalmente atuando como veículos de propagação das denúncias e situações apresentadas nas notícias. “Por meio da circulação impressa, o conhecimento, antes limitado à Igreja secular e a pequenos grupos, torna-se relativamente acessível àquele que soubesse ler. Assim, mais próximo dos populares este material é submetido a usos imprevisos” (GONDRA, 2020, p. 7).

O impresso se apresentava, assim, como um dos campos de formação da opinião pública altamente relevante e que foi impulsionado pelo avanço da tecnologia no final do século XIX, que permitiu o uso de novos métodos de impressão e maior alcance devido à modernidade do sistema de transporte, tornando-se um dos mais importantes veículos de informação e de formação de opiniões daquele período.

Esse processo, que poderíamos chamar de desenvolvimento e até ampliação do campo de formação da opinião pública, onde a profissionalização dos jornais diários, sem perder o caráter opinativo e de intervenção na vida pública, representou um fator dos mais relevantes para a discussão de propostas para o país. Os novos métodos de impressão conduziram a um aumento expressivo das tiragens, melhoria da qualidade e barateamento dos exemplares, que atingiram regiões, cada vez mais, distantes graças ao avanço dos sistemas de transportes, que deu maior agilidade ao processo de distribuição (MEDEIROS, 2010, p. 218).

Ao pensar na imprensa, devemos compreender que os agentes do mundo impresso, também faziam parte deste jogo do poder, e se utilizavam da poderosa ferramenta que tinham em mãos (a imprensa) para divulgar ideias e ideais de vida e cultura diante de uma sociedade que, em sua grande maioria, era de iletrados.

Objeto e fonte documental de valor inestimável para a pesquisa histórica, a imprensa pode ser considerada como um dos principais agentes que atuaram na transformação da sociedade imperial durante as últimas décadas do oitocentos. Embasados pelas ideias de “progresso” e “civilização”, os jornais de cunho abolicionista, principalmente, foram importantes instrumentos no combate a escravidão. Em suas páginas é possível encontrar uns cem números de linhas dedicados a refletir sobre os caminhos que o país deveria trilhar para se adequar aos moldes da civilização moderna. Nesse sentido, imprensa esteve envolvida na divulgação e organização de variadas atividades, entre elas “[...] festas beneficentes, quermesses, representações teatrais, meetings nas ruas [...]”. Tais manifestações, entre outras, visavam em alguma medida, combater o cativo, considerado responsável pelo atraso industrial e comercial no qual o país se encontrava (LACERDA, 2008, p.48-49).

O século XIX foi o momento no qual a imprensa periódica produzida no Brasil se

amplia e se consolida. Em sua obra clássica sobre a *História da Imprensa no Brasil*, Sodré (1999) retrata a dimensão da circulação dos exemplares de periódicos na cidade. Em vinte e seis páginas, o autor compõe uma lista organizada por ordem alfabética de jornais que circularam no país entre o Império e os anos iniciais da República: são quatrocentos e setenta e quatro títulos diferentes.

Assim, a imprensa carioca nas últimas décadas do século XIX e início do século XX assistiu à transformação no interior das oficinas, a fazer com que modernas impressoras (que substituíram as antigas, manuais e máquinas a vapor) produzissem cerca de vinte mil exemplares por hora, ao surgimento de grandes editoras, que começaram a diversificar seus produtos, imprimindo opúsculos de propaganda do próprio jornal, de particulares e folhetins avulsos.

Neste contexto, ao lado da imprensa geral, diária, jornalística, noticiosa, passou a existir e também se intensificar um movimento de diversificação e especialização, com a produção e circulação de publicações especializadas voltadas para públicos específicos, como as mulheres por exemplo. Além disso, os diários tenderam a ampliar a sua cobertura jornalística, descobrindo novas áreas para além da política e economia, como a literatura, o esporte, os casos policiais, o carnaval, a educação (impressos pedagógicos) e outros. É, portanto, na análise desta imprensa especializada para teatro e para a crítica teatral que esta pesquisa se debruçou.

3.1 Impressos especializados

O jornal pode ser considerado um meio de comunicação e educação muito importante, e como vimos, no que diz respeito ao teatro, foi muito utilizado para o incentivo, crítica, cobranças, manifestações, debates, circulação e produção de saberes, formação de opinião, defesa/combate de valores, e também como o principal meio de divulgação dos espetáculos, das artes e dos artistas. Ou seja, o teatro foi, ao lado de tantos outros, um tema constantemente presente nos papéis impressos dos séculos XIX e XX.

Sobre a forma como eram anunciados os espetáculos no século XVIII, Sousa esclarece que: “Não havia ainda imprensa periódica, como todos sabemos. A solução era fazer anunciar as representações dramáticas por bandos de timbaleiros, que percorriam a cidade, apregoando a peça, o local, a hora etc.” (SOUSA, 1960, p. 136). Com o passar do tempo, ao lado de um conjunto de impressos que se especializavam em determinados assuntos, educação, política, literatura, religião, surgiu e se consolidou, portanto, um conjunto numeroso e amplo de

impressos especializados em debater, refletir, divulgar e informar sobre teatro no Brasil e no mundo.

É importante verificar que, no período entre 1830 e 1920, veremos surgir uma série de periódicos voltados para a temática do teatro. Esses jornais eram vendidos nas portas dos teatros antes dos espetáculos, em lojas e em alguns outros pontos estratégicos da cidade.

Os periódicos específicos sobre as questões do teatro, produzido durante esse período, são significativos no Rio de Janeiro, tanto em número quanto em diversidade— podiam pertencer a clubes dramáticos, grupos operários, imigrantes, artistas, a imprensa de grande circulação, e nos permitem levantar, ainda que estritamente sob o aspecto quantitativo, uma questão sobre a importância do teatro na capital federal (PENNA-FRANCA, 2012, p. 2).

Muitos periódicos tinham uma coluna específica dedicada ao teatro. Em outros, o teatro era a temática principal. Os periódicos eram produzidos por pessoas interessadas ou ligadas ao teatro profissional ou amador, contando com a colaboração destas para falar sobre os assuntos teatrais.

Em sua pesquisa, Franca destaca que foram encontrados mais de cem periódicos “teatrais” publicados no Rio de Janeiro no período entre 1850 e 1920 (PENNA-FRANCA, 2016, p. 23). É possível encontrar os mais variados títulos e uma diversidade de iniciativas com intuito de criar jornais e revistas sobre teatro que atuavam na formação de público, divulgação dos espetáculos, realização da crítica teatral, bem como ampla participação política nos debates sobre a necessidade de uma escola dramática e sobre os rumos do teatro na capital brasileira (Corte Imperial e Rio de Janeiro).

Não seria possível nesta pesquisa, nos debruçarmos sobre todos esses periódicos, mas gostaríamos de destacar alguns que encontramos no site da Biblioteca Nacional. Nesta tabela, nem todos são publicações do Rio de Janeiro, havendo jornais de outras províncias/Estados.

Quadro 4 – Alguns periódicos do século XIX e início do XX relacionado ao Teatro

Nº	Nome do periódico	Ano de publicação
1	O Theatrinho do Senhor Severo	1833
2	ReportorioTheatral	1840
3	O Theatrinho	1849
4	O Clarim dos Theatros	1851
5	Revista Theatral	1860/ 1894 a 1895
6	Revistas dos Theatros	1873
7	Revista dos Theatros	1879
8	O Scenario	1881 a 1883
9	Gazeta dos Theatros	1882

10	A Platéa	1886 a 1888
11	O Boato Theatral	1898
12	O Theatro	1899
13	Brazil-Theatro	1901 a 1905
14	Jornal de Theatro e Sport	1904 a 1925
15	Almanaque d'O Theatro	1906
16	Almanack dos Theatros	1909 a 1910
17	A Estação Theatral	1910 a 1912
18	O Theatro	1911
19	A Scena Muda	1921 a 1955

Fonte: Biblioteca Nacional.

Sobre as publicações da imprensa especializada para teatro, os estudos indicam que:

Os almanaques eram publicados no fim do ano e apresentavam um panorama da cena teatral daquele período. Havia os periódicos publicados quinzenal, mensal ou semanalmente e ainda, os jornais pertencentes aos clubes dramáticos amadores que eram distribuídos nos dias de suas festas ou vendidos através de assinaturas. [...] A circulação desses periódicos incluía desde a distribuição gratuita até a distribuição através de assinaturas, além da venda avulsa com preços que variavam entre 40 e 300 réis por exemplar, indicando que o público a quem se dirigiam era variado e, conseqüentemente, as notícias teatrais também eram dadas partindo de enfoques diferentes e formando plateias e opiniões também diversas. No entanto, as ideias dos intelectuais que escreviam para os grupos de elite, e que reproduziam um ideal de teatro inspirado na escola francesa, não estavam restritas aos periódicos de preço mais elevado (PENNA-FRANCA, 2017, p. 30).

A variedade de impressos para teatro bem como as temáticas de seus conteúdos, apresentam uma realidade que consiste no fato de que cada um deles pertencia inevitavelmente a um lugar social. Portanto, cada impresso dirá muito a respeito deste, suas questões partem de demandas específicas, situações, momentos e vivências do mesmo. De igual maneira, devemos compreender que o discurso não se encerra em si mesmo, já que existe também um público para qual está se direcionando. Existe um objetivo final, que pode ser influenciar as escolhas estéticas e políticas da classe teatral e do público, pode ser tocar a esfera pública ou apenas atrair expectadores para o espetáculo do empresário “X” que lhe pagou pelo “favor”. Embora o trabalho da imprensa pretenda ser imparcial, sabemos que nem sempre tal fato acontecia. Deste modo o compromisso com o ofício e com a arte, muitas vezes, acabava ficando em segundo plano devido a desafetos, e/ou preferências ou motivos pessoais. Muitas vezes, esses desafetos (principalmente entre os críticos) se transformavam em debates realizados na imprensa. Havia certamente, divergências de opiniões entre os críticos sobre um determinado espetáculo ou artista.

Ao verificar os impressos gerais daquele período, não só os especializados em teatro

ou artes, encontramos diversos registros com informações importantes referentes à organização administrativa, aos diversos profissionais bem como grupos de atores pertencentes à determinados teatros e/ou suas respectivas companhias:

Figura 113 – Informações de companhias, atores, empregados e empresários de teatro, entre outras funções

ACADEMIAS, COMPANHIAS.		369
<i>Actrizes.</i>		
D. Ismenia Augusta dos Santos, r. do Espírito-Santo, 12, sobrado.		
D. Deolinda Amôdo, r. da Lampadosa, 102, sobrado.		
D. Appollonia Pinto Jordani, largo da Sé, 10, 2º andarr.		
D. Maria Virgínia Carnide, r. de S. José, 10, sobrado.		
D. Elisa Rosa de Abreu, r. d'Alfandega, 336.		
D. Adele Escudero, r. da Carioca, 40.		
D. Augusta Athayde, r. Sete de Setembro, 126.		
<i>Empregados.</i>		
<i>Fiscal da sala</i> —Victorino Rosa, becco da Carioca, 4.		
<i>Fiscal de scena.</i> —Francisco Fernandes, r. d'Alfandega, 340.		
<i>Ponto.</i> —Adolpho Apollinario de Faria, r. do Sr. dos Passos, 146.		
<i>Director da orchestra.</i> —Luiz Julio Paulo de Souza, rr dos Invalidos, 2.		
<i>Regente da orchestra e mestre de canto.</i> —Julio Poppe, r. do Sacramento, 14.		
<i>Impressor.</i> —F. T. de Azeredo Leite, praça da Constituição, 7.		
<i>Contra-regra.</i> —Francisco Fernandes, r. d'Alfandega, 340.		
<i>Cabelleteiro.</i> —João José Ferreira, r. d'Alfandega, 311.		
<i>Bilheteiro.</i> —José Ignacio Pereira Vargas, r. do Theatro, 27.		
<i>Mestre do guarda-roupa.</i> —Antonio de Souza Vieira, r. de S. Pedro, 329.		
<i>Mestre carpinteiro e machinista.</i> —Antonio Fernandes dos Santos, r. do Senado, 31.		
<i>Fiel do theatro.</i> —Joaquim José Alves da Fonseca, no theatro.		
<i>Avisador.</i> —Joaquim José Mauricio, no theatro.		
Theatro Lyrico Fluminense. [305		
CAMPO DA ACCLAMAÇÃO.		
<i>Emprezarios.</i> — João Baptista Vianna Drummond, 5, r. Direita, 77.		
Baão do Rio Negro, r. Direita, 69.		
<i>Administrador.</i> —José Maria do Nascimento, no theatro.		
<i>Porteiro e Fiel do Theatro.</i> —José Luiz da Silveira, no theatro.		
<i>Mestre carpinteiro.</i> — Francisco Ferreira Braga, no theatro.		
Théâtre Lyrique Français. (Alcazar Fluminense) [366		
RUA DA URUGUAYANA, 43 a 51.		
<i>Administration.</i>		
<i>Directeurs.</i> — J. Arnaud & Cº.		
<i>1^{er} Régisseur.</i> — Halbleib.		
<i>2^{es} »</i> — Pedro Olive.		
<i>Controleur.</i> — Ricavi.		
<i>1^{er} Chef d'orchestre.</i> — Gravenstein.		
<i>Directeur d'orchestre et répétiteur.</i> —Tabbé.		
<i>Maitre de ballets.</i> — Laroue.		
Gymnasio Dramatico. [306 a		
SEM COMPANHIA.		
Theatro Phenix Dramatica. [307		
RUA DA AJUDA, 57.		
<i>Director e Emprezario.</i> — Francisco Corrêa Vasques.		
70		24

Fonte: *Almanaque Laemmert* (1870, p. 369).

Nesta página do Almanaque Laemmert, há informações importantes como a divulgação dos nomes dos atores e atrizes da companhia bem como demais profissionais como cabelereiros, bilheteiros e contrarregras, entre outros. Também encontramos nomes de determinadas profissões que causam certo extranhamento como: “fiscal de cena” (seria esse um ajudante do diretor ou o próprio?) ou o “Mestre do guarda-roupa” (provavelmente o que chamamos hoje de figurinista), ou o “Fiel do Teatro” e o “Avisador” (nem imagino quais seriam exatamente as funções destes dois últimos). Localizamos ainda dados relevantes como o endereço desses teatros e a informação de que, naquele momento, o Ginásio Dramático se

encontrava sem companhia por exemplo.

Fica evidente o quanto os impressos são fontes preciosas, documentos que ajudam a compreender um pouco mais da nossa história, e mais ainda os jornais, revistas e demais periódicos especializados nos assuntos da vida teatral. Neste sentido, ao pensarmos no teatro enquanto acontecimento, muito além do texto dramático, da cena teatral e tudo o mais que está relacionado às artes dramáticas, veremos um conjunto de dados, informações, sujeitos, instituições e saberes em funcionamento nesse maquinário, inclusive os bastidores das cenas e produções, como: bilheteiros, mestres carpinteiros e maquinistas dentre outras profissões, algumas inclusive extintas como a do “Ponto”.

A presença desse grande e variado número de periódicos especializados em teatro, evidencia a importância que esta linguagem artística tinha na sociedade e, ao mesmo tempo, funciona também como dispositivo de legitimação da mesma, já que, ao mesmo tempo em que os impressos fazem circular determinados saberes, eles os produzem, reforçam e forjam, como “força ativa” que são (MOREL, 2003). Desta maneira, o número crescente de impressos interessados em pensar e refletir sobre teatro ao longo dos anos de 1830 e 1920 indicam a relevância da arte, o desenvolvimento do mercado editorial, o esforço em erigir espaço público para o tema, consolidar o ramo artístico e seus profissionais, bem como fortalecer as instituições relacionadas ao teatro.

A existência de uma seção fixa na quase totalidade dos periódicos, seja nos grandes diários ou nos jornais e revistas de menor circulação, dedicada à crítica de espetáculos, propaganda ou informação sobre peças, saraus dramáticos e bailes realizados pelas associações dramáticas constitui outra evidência do apelo do teatro para a sociedade carioca (PENNA-FRANCA, 2016, p. 25).

É importante destacar aqui que, esta pesquisa tem como foco a capital do Brasil (Corte Imperial/Monarquia e Rio de Janeiro/República) no período de 1830 e 1920, no entanto, o movimento teatral, bem como da imprensa especializada acontecia também em outros estados/províncias brasileiros. Destaco aqui o impresso *O Theatro* que, publicando sua primeira edição no dia 16 de março de 1899, no estado do Ceará, em Fortaleza, apresenta um panorama do teatro naquela localidade. Nos artigos que publicava é possível verificar semelhanças em relação às publicações no Rio de Janeiro, ao vermos o autor iniciar o texto, destacando a importância do teatro para a educação, apresentando em seguida, queixas sobre a negligência do Estado para com essa arte tão importante, fazendo um comparativo com a Europa, considerada um modelo de civilidade:

Na tarefa gloriosa de instruir o Povo no intuito de educal-o dando-lhes as mais sublimes lições de moral e civilização quase todas as nações, quase todos os governos tememprehendido com mil difficuldades e despesas as mais santas idéas. Os melhores resultados coroando tão meritorios intuios os há encorajado fortemente e assim é que vemos os resultados alcançados com o theatro pasmando o novo e velho mundo, tão aproveitaveis tem sido suas bellaslicções. Na Europa é preocupação dos governos a manutenção destes centros de instrução aonde a par da diversão se recebem os mais salutarens ensinamentos. E onde se vê a mais apurada educação? Tão ao contrário por aqui nesta velha terra da luz desconhece o governo estas vantagens e de coffres prenhes de dinheiro, resultado de impostos os mais indevidos, vê elle de braços cruzados o embrutecimento de um povo formando uma sociedade sem instrucção, sem engrandecimento, sem idéal dando logar a estes desmerecimentos de que gosa em geral o povo brasileiro. O Estado possui dinheiro com sufficiencia, este dinheiro é do povo dê-se-lhe o que necessita, dê-se-lheinstrucção. E não é o theatro um poderosissimomotôr da civilização? Construa-se um theatro não um sonho de fada como se tem projectado, mas um theatro relativo ao nosso adiantamento. Coopere assim o governo do Estado para o engrandecimento deste bello pedaço do Norte e terá cumprido imperioso dever. A epocha é a mais opportuna. Florescem actualmente na capital duas distinctas sociedades dramaticas, lhes encoragem, proporcionem-lhes ao contrario das difficuldades com que lucctam actualmente, os meios de manterem-se sem embaraços e muito ganhará nossa terra (O THEATRO, 1899, p. 1).

Vemos aqui a imprensa realizar um manifesto, uma crítica política à falta de apoio por parte do Estado que segundo o autor estava com os cofres cheios do dinheiro, fruto dos impostos pagos pelo povo, mas mesmo assim pouco fazia pelo teatro chamado aqui de “centros de instrução”. Aqui o autor destaca o teatro como “um poderosíssimo motôr da civilização”. O texto segue informando que centenas de operários vagavam na Capital à procura de emprego e que poderiam ser aproveitados para a construção do teatro.

Em outro impresso, intitulado *O Boato Theatral*, que teve o seu primeiro número publicado em 3 de março de 1898, em Manaus, no Amazonas. O jornal apresenta logo abaixo do título a seguinte informação: “Escreito com pennas de beija-flôr e tintas d’imaginação. Apparece e desaparece com as companhias”. Trata-se de um jornal escrito por quatro mulheres que se apresentam com os seguintes pseudônimos:

Figura 114 – Apresentação do pseudônimo das redatoras de *O Boato Theatral*

O Boato terá quatro redactoras effectivas: D. D. Hypotheses, Supposição, Dúvida e Interrogação. Como verdadeiras transmissoras do que se passa no ar, estas sr.ªs são perfeitamente solidarias.....!?

Fonte: *O Boato Theatral* (1898, p. 1).

Na descrição do local da Redação leremos: “*No camarim – No palco – Na platéa – Na rua*”. O que nos leva a crer que, muito provavelmente, uma ou duas dessas mulheres eram atrizes e outras frequentadoras de teatro assíduas, fato que é confirmado em trecho de artigo escrito por *A Supposição* na página de número 3 da primeira edição deste jornal. Ao analisarmos o conteúdo deste impresso, veremos que se trata de um jornal que busca trazer as impressões e notícias sobre a atuação dos atores e atrizes, espetáculos, textos teatrais e os principais acontecimentos no meio teatral. Também realizava a divulgação dos espetáculos, um destaque para a divulgação da apresentação da companhia do teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro com a peça *Tim-tim por tim-tim* no teatro Amazonas.

No recorte geográfico da capital brasileira, encontramos ainda, um impresso chamado *Brazil-Theatro* publicado no Rio de Janeiro, cujo objetivo era apresentar o repertório dramático de autores nacionais e internacionais, publicando diversos textos teatrais na íntegra. Encontramos exemplares de 1901 a 1905.

Já o impresso intitulado *Almanack dos Theatros* foi criado em 1895 no Rio de Janeiro e era organizado por Alvarenga Fonseca e Alfredo Calainho publicado pela Editora Casa Mont`Alverne, com tiragem de cerca de 6000 exemplares. Apresentava retratos de escritores, maestros e demais artistas bem como charadas, enigmas e anedotas. Também publicava informações importantes relacionadas ao teatro como as plantas de todos os teatros da capital ou a publicação de atos do poder legislativo, como o decreto de n. 139 de 10 de maio de 1895, publicado na edição de número 3 do jornal. Este decreto, entre outras coisas, apresentava alguns impostos criados para prover o *Theatro Dramático Municipal*:

Figura 115 – Decreto n. 139 de 10 de maio de 1895

Parapho unico. Ficam creados os seguintes impostos especiaes para prover o Theatro Dramatico Municipal :

- a) 100\$ para cada baile publico de mascaras ou á fantasia ;
- b) 50\$ para cada corrida de cavallos ;
- c) 20\$ para cada funcção nos bellodromos ;
- d) 100\$ para cada corrida de touros ;
- e) 1:000\$ por anno para cada vendedor de bilhetes de theatro ás portas dos mesmos.

Art 4.º O prefeito nomeará o director do theatro e sob proposta deste fará as nomeações do pessoal respectivo.

Fonte: *Almanack dos Theatros* (1909, ed. 3, p. 114).

Estes impressos especializados não eram característicos apenas do final do século XIX, pois já podiam ser encontrados em períodos anteriores. Podemos citar, por exemplo, *O Clarim dos Theatros* que teve sua estreia em 1851. Neste jornal, já na sua primeira página de estreia, o autor declara quais eram os seus propósitos. O impresso foi criado com o objetivo claro de servir à crítica teatral. Pretendia elogiar e censurar as representações teatrais, defendendo ser um jornal pautado nos princípios da justiça e imparcialidade:

Figura 116 – O propósito do impresso *O Clarim dos Theatros*

O Clarim dos Theatros nutre o firme proposito de elogiar e censurar as representações theatraes, quer publicas, quer particulares, sociedades de bailes, e tudo quanto lhe cahir de baixo das vistas, e se faça digno de censura, guiando-se sempre pelos principios de justiça e de imparcialidade; por isso mesmo que não é partidario theatral, e só renderá homenagem e preito ao verdadeiro merito.

Fonte: *O Clarim dos Theatros* (1851, p. 1).

Vemos que dentre a grande diversidade de jornais, embora todos estivessem relacionados à temática do teatro, apresentavam conteúdos muito diversificados entre si, que variavam de acordo com os interesses e objetivos de cada jornal. A imprensa também serviu como dispositivo e instrumento de associativismo, luta e busca por objetivos e causas comuns entre representantes do teatro, profissionais e artistas.

Observamos nas publicações uma constante comparação com outros países, sobretudo da Europa. Em um artigo publicado em 18 de dezembro de 1875 no jornal *A Época*, o jornalista faz uma comparação sobre a forma como eram realizados os anúncios dos espetáculos no jornal francês e a forma como os mesmos aconteciam em nossos jornais. Segundo ele, na França bastava dizer o nome do espetáculo porque o público já sabia do que se tratava, pois os anúncios eram feitos para pessoas que sabiam o que iriam ver e que tinham uma ideia do teatro. Bastava dizer: Opera: - Hamlet. E conclui: “Parte-se da suposição que o público vai ao teatro pela peça, de que os jornais tem já falado muito e não pelo anúncio.” (A ÉPOCHA, 1875, p. 16).

Já no Brasil, segundo ele, a forma de divulgação era diversa. Bastava abrir o *Jornal do Comércio* e ver. Segue dando exemplos de anúncios enormes com as mais variadas informações. Entre os anúncios há um que informa: “Empresa do Artista Heller. Gabriel Lusbel, ou os Milagres de Santo Antonio” seguido logo abaixo de um grande desenho representando Santo Antonio ainda menino e já entre anjos. Conclui, então, que os cartazes eram muito eloquentes, o que oferece pistas para pensar a arte dramática na capital do país. Diz que a primeira coisa a se observar é que todas as empresas de teatro estavam nas mãos de atores, já que os anúncios sempre informavam “empresa da atriz Ismênia” ou “empresa do ator Guilherme da Silveira”, por exemplo. Em seguida pergunta: “Como se quer ter arte dramática quando os próprios empresários são atores?” Afirma que o teatro não quer atrair a sociedade, mas sim os caixeiros, isso por conta dos horários dos espetáculos (muitos às 4:00hs da tarde). O texto segue elencando outros problemas. Vemos assim, que a comparação com a Europa, vai muito além do repertório dramático ou da atuação deste ou daquele profissional.

De modo geral, uma outra observação constante nas publicações consiste na crítica sobre o estado das artes e do campo teatral no país. Para essa narrativa, os impressos elencam inúmeros motivos e discursos realizados pelos intelectuais da época para justificar a decadência do teatro nacional. Sobre isso, Souza (1960) busca fazer uma lista de alguns desses discursos, concluindo que seria longo demais enumerar todos eles:

As causas que têm sido indicadas, como responsáveis pela decadência do teatro nacional, são, entre outras: a falta de uma escola dramática, o modo por que se organizam as empresas, sem fundos para a manutenção de uma companhia, e a falta de distribuição dos artistas em classes, com ordenado fixado para cada um (João Caetano); a reprizes e o jogo (Artur Azevedo); o cruzamento das três raças (índia, negra e lusitana), que constituiram a nossa nacionalidade, e a “terrível e pernicioso mania de imitação” (Aderbal de Carvalho); uma razão oriunda do atual momento histórico do país (Clóvis Bevilacqua); a falta de boas peças, de bons artistas, de uma escola de arte dramática, o jogo e o luxo da encenação (Eduardo Vitorino); a falta de disciplina, de contrato entre empresários e artistas, a mania da popularidade a todo

custo, a inépcia da crítica e a crise econômica (Henrique Marinho); a falta de assistência do governo, a entrega do nosso teatro à exploração de companhias estrangeiras, as concessões feitas ao público por parte dos empresários, dos atores dos autores, etc. E por aí vão os críticos, amontoando razões, que seria longo enumerar (SOUSA, 1960, p. 231).

O discurso da decadência se arrastou por muitos anos. No final do século XIX, muitas vezes a “revista” e a paródia foram apontadas como as causas da nossa decadência teatral. Sousa destaca que, nos primeiros anos do século XX, “enquanto uma ‘revista’ permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias” (SOUSA, 1960, p. 236).

Na virada do século XIX para o século XX, vamos ver florescer no Brasil uma abertura a novas tendências, pois algumas companhias estrangeiras que chegavam na Capital Federal, incluíram em seus repertórios obras de escritores que despontavam na Europa com novas tendências que vinham gerando discussões entre os críticos. Eram textos de dramaturgos reformadores como Hermann Sudermann e Henrik Ibsen que, aos poucos, começaram a ser conhecidos do público brasileiro. Havia uma tentativa na mudança do texto dramático. Eram textos que davam ênfase nos aspectos psicológicos de suas personagens, possibilitando uma visão mais introspectiva e subjetiva do ser humano.

Embora essas novas tendências demorassem a invadir os palcos brasileiros, levando em conta o contexto europeu, os críticos teatrais dos principais jornais fluminenses mostraram-se informados dessas mudanças, já que acompanhavam, mesmo a distância, por meio da leitura dos jornais europeus transportados pelos pacotes, o movimento teatral das mais importantes cidades do velho continente (Londres, Paris, Milão etc.). Essa fase de “transição” do drama, caracterizada pela passagem de uma estética tradicional para uma inovadora no teatro dramático, especificamente, suscitou debates contundentes na crítica. Esses debates levantados na Europa tiveram ecos no Brasil, onde os críticos musicais e teatrais redigiram e publicaram resenhas, artigos, ensaios, comentários aludindo a essas transformações no plano artístico-literário europeu. Nesse contexto, a própria imprensa brasileira tornou-se, talvez, o veículo mais importante de informação a respeito dos acontecimentos artísticos mundiais da época. Ao mesmo tempo, a montagem desses textos inovadores nos nossos palcos avivou os debates entre os críticos. A leitura dos principais jornais cariocas desse período, que engloba os primeiros conturbados e agitados anos da República, corrobora essa assertiva, revelando que a maioria dos críticos brasileiros ainda permanecia adepta do “velho teatro” convencional que perdurou por todo o século XIX. Intelectuais como Artur Azevedo e Oscar Guanabara lideravam o grupo dos conservadores, enquanto Luís de Castro e Valentim Magalhães demonstravam simpatia para com as novidades deflagradas no meio artístico (MONTEIRO, 2010, p. 3).

Monteiro chama a atenção para o fato de que embora fosse naquele momento predominante na cena nacional o teatro cômico e musicado (operetas, revista de ano, Vaudevilles, mágicas), gêneros preferidos da maioria do público brasileiro, os dramas (peças

do gênero “sério”) tentavam sobreviver nos palcos através de companhias estrangeiras e também pela iniciativa de algumas companhias nacionais que eram dirigidas por artistas e empresários como (Furtado Coelho, Dias Braga e Ismênia dos Santos), que acreditavam desempenhar o importante papel de “regenerar” a arte dramática brasileira, assim como desejavam alguns literatos e intelectuais da época que insistiam que a arte dramática nacional estava em declínio, pois, o teatro ligeiro e alegre, traduzido e nacionalizado era repleto de pornografia e obscenidades, mas eram estes gêneros que faziam a alegria de grande parcela de frequentadores dos teatros.

Com o advento da República, o clima de reforma incitou os intelectuais brasileiros aclamarem pela “regeneração” do teatro nacional, em prol de uma produção nacional “séria” (dramas) e de qualidade “literária”. A imprensa registrou as intensas discussões sobre o temada “decadência” a florada no meio intelectual e as inúmeras iniciativas, ainda que frustradas, de “regenerar” a arte dramática do país. Esse desejo de “regenerá-la” foi sustentado vivamente pelos escritores brasileiros, uma vez que visavam a transformar o Brasil numa nação “moderna” e “civilizada”, de acordo com o modelo europeu (MONTEIRO, 2010, p. 4).

Em 1875, localizamos um artigo no qual o autor descreve o que se exhibe nos teatros como “repugnantes”, apontando a perversão do gosto público como um dos fatores. O artigo foi publicado na *Revista dos Teatros* em sua primeira edição:

Figura 117 – Exibição de *Espetáculos repugnantes*

O theatro dramatico, nesta capital deixou ha muito tempo de ser o templo de uma arte nobre, para transformar-se em uma casa aonde se exhibem os expectaculos mais repugnantes, e tudo isso são motivos mais imperiosos para que não venha a ser improficua a nossa missão, sollicitando providencias para a mudanca de um tão lamentavel estado de cousas.

Concorre para o mal que apontamos e todos conhecem, duas coisas unicas, — a perversão do gosto publico e a indifferença dos governos, que

Fonte: *Revista dos Teatros* (1875, ed. 1, p. 1).

O autor finaliza o artigo citando a seguinte afirmativa de José de Alencar: “A imprensa e o teatro são os melhores termômetros para se julgar a civilização de um povo” (REVISTA DOS TEATROS, 1875, ed. 1, p. 1). Ao final do artigo, conclui que José de Alencar dissera

uma grande verdade.

Figura 118 – Crítica ao Teatro Brasileiro

o curativo da terrível enfermidade de que está tão atacado o theatro brasileiro.

Muitos julgarão que o assumpto não vale a terça parte do tempo que com elle teremos de gastar; pensamos diversamente e temos consciencia que todos os homens de espirito culto, applaudirão a nossa actitude.

«A imprensa e o theatro são os melhores thermometros para se julgar da civilisação de um povo.»

Disse-o José de Alencar.
E disse uma grande verdade.

Fonte: *Revista dos Teatros* (1875, ed. 1, p. 1).

De fato, não podemos negar a importância da imprensa naquele período em que o jornal se constitui em um dos meios disponíveis para a divulgação dos mais variados anúncios, cobranças de serviços, solicitações, bem como meio de divulgação dos acontecimentos, fossem nacionais ou internacionais. Também era utilizado como meio de propaganda e veiculação política e debates e críticas sociais. De modo que, os processos e ideias que foram construídos a partir da interferência dos críticos de jornal, que na tentativa de encontrar uma ordem, levantavam discursos e embates, certamente influenciaram e resultaram em mudanças em nosso contexto histórico. Desta maneira, podemos dizer que a crítica teatral certamente interferiu na história do teatro de nosso país e vice-versa.

Dentre os discursos e embates levantados nos impressos, a ideia da necessidade de fundar o teatro nacional permanece. Neste caso, a constante presença de espetáculos estrangeiros no país também é apontada como um fator que só aumentava o problema. Em um

artigo publicado na *Gazeta dos Theatros* em 1882, leremos:

Figura 119 – O desejo de um Teatro Nacional

COLLABORACAO

A grande voz da imprensa annuncia o THEATRO NACIONAL. Em boa hora venha.

A' força de reproduzirmos o que não é nosso, o nosso character vai se dissolvendo em uma cousa estranha; á força de querer-mos mostrar-nos conhecedores das cousas dos outros paizes, nos tornamos estrangeiros em nossa terra.

Applaudimos exageradamente tudo, ainda o que não presta; comtanto que nos venha de fóra. Sem amor a uma das mais altas qualidades de um povo, parece repugnarmos a propria individualidade.

E' nesta occasião que o THEATRO NACIONAL pretende apparecer para interpretar o alevantado papel da arte dramatica de um povo.

Fonte: *Gazeta dos Theatros* (1882, ed. 10, p. 2).

Ou seja, já haviam se passado anos, e a imprensa ainda falava da necessidade do “surgimento” do teatro nacional. Aqui, o artigo afirma que seria naquela ocasião que o Teatro Nacional pretendia aparecer, mas dois anos após esta publicação, há um artigo no jornal *O Derlomista*, de 1884, em que é divulgado o relatório do Império apresentado às Câmaras pelo Sr. conselheiro Maciel sobre o Conservatório Dramático e sobre a apresentação do vereador Malvino da Silva Reis que desejava fundar na Corte o Teatro Nacional, explicando suas vantagens, entre elas, “ser ele um elemento de progresso artístico e escola de costumes”. Ou seja, a ideia de fundar o teatro nacional ainda permanecia como se tal fato ainda não tivesse acontecido:

Figura 120 – Jornal *O Derlomista*

No relatório do ministerio do imperio, apresentado ás camaras pelo Sr. conselheiro Maciel, lê-se nas paginas 64 e 65 o seguinte:

CONSERVATORIO DRAMATICO

Na conformidade do disposto na ultima parte do art. 2.º do decreto n. 4666 de 4 de Janeiro de 1871, foi exonerado por acto de 21 de Julho ultimo o bacharel Alfredo de Escragnolle Taunay do lugar de membro do conservatorio, sendo na mesma data nomeado o Dr. Francisco Moreira Sampaio.

A Illma. camara municipal submetteu á consideração do ministerio a meu cargo a indicação apresentada pelo vereador Malvino da Silva Reis para fundar-se nesta côrte o Theatro Nacional, e por essa occasião manifestou o voto de que promptamente se realize tal criação.

Na indicação alludida explanam-se as vantagens do Theatro Nacional como elemento de progresso artistico e escola de costumes; mas propõe-se que o edificio que se construir sirva tambem para representações lyricas, afim de que se possam aproveitar os recursos votados pelo poder legislativo com destino á fundação de um theatro de canto, isto é, o producto de loterias, algumas das quaes estão extrahidas — quantia que em parte já foi applicada á aquisição de terrenos no local escolhido, o campo da Acclamação.

Lembra-se ainda que á assembléa geral foi apresentado no 1º de Maio de 1873 um projecto relativo á fundação do theatro normal, sendo orçada em 500:000\$ a continuação do edificio e em 100:000\$ annuaes o subsidio destinado ao pagamento do pessoal artistico, escola dramatica e conservatorio.

Fonte: *O Derlomista* (1884, ed. 21, p. 2).

Neste artigo, verificamos informações interessantes onde é divulgado um projeto relativo à fundação do teatro normal orçada em 500:000\$ para a continuação do edificio e em 100:00\$ annuaes o subsidio destinado ao pagamento do pessoal artistico, da escola dramatica e conservatório. Interessante observar que a proposta inclui a ideia de que, no edificio a ser construído, este também pudesse servir para representações líricas, desejando-se fundar um teatro de canto.

Outro ponto levantado pela imprensa era a falta de incentivo aos artistas. O Jornal *A Platea* era um órgão dedicado aos interesses dramáticos e literários do Rio de Janeiro entre os anos 1886-1888. Seus proprietários eram Pimentel, Martins e Diniz. Em seu jornal, eles buscavam fazer críticas à situação do teatro no Brasil, relatando a falta de incentivos aos artistas e também a falta de investimentos por parte do governo, que alegava não ter verbas:

Os paizes cultos estabelecem prêmios para animar a litteratura e o theatro, chegam até a subvencionar companhias quer dramáticas, quer lyricas, entre nós porém o systema é differente, não há prêmio, não há subvenção, nem recompensa, nada: deixa -se caminhar tudo a mercê de Deus (A PLATEA, 29 jan. 1888, ed. 5, p. 1).

O jornal defende ainda a necessidade de criação de uma sociedade protetora e propagadora que deveria estabelecer melhoramentos como: 1º A criação de uma escola dramática. 2º O estabelecimento de prêmios aos escritores que apresentassem trabalhos literários com cunho nacional. 3º a criação de uma companhia dramática subvencionada por particulares até que o Estado se compenetrasse de seus deveres. 4º A instituição de diplomas de mérito aos artistas que mais se distinguissem. 5º A criação de uma associação que zelasse pelo futuro dos artistas e escritores nacionais.

É importante refletir sobre a proposta de criação de uma sociedade mutualista de artistas. Sabemos que essas sociedades eram uma realidade naquele período, visto que as sociedades beneficentes ou de ajuda mútua se tornaram bastante populares no Brasil no final do século XIX início do século XX.

Essa iniciativa ganha impulso ainda maior na década de 1830, quando da abdicação de D. Pedro I. Como seu governo foi extremamente autoritário e centralizador, a repressão à oposição se estendeu às associações, fazendo com que estas só florescessem a partir de sua abdicação. É a partir deste período que se observam as primeiras associações mutualistas relacionadas ao mundo do trabalho na cidade do Rio de Janeiro (CRUZ, 2015, p. 131).

O mutualismo era uma prática de assistencialismo mútuo entre membros que possuíam algum traço de identidade em comum, fosse ele de ofício, naturalidade, lazer ou étnico-racial. Esses grupos formavam sociedades que reuniam diversos trabalhadores de diferentes estratos sociais para unir seus recursos financeiros com o objetivo de destiná-los a si próprios, a outros membros ou suas famílias nas horas de necessidade, como doença, desemprego, prisão ou morte.

Cláudio Batalha, ao analisar um conjunto variado de fontes, identificou que a maior parte das sociedades de trabalhadores formadas na cidade do Rio de Janeiro entre

1835 e 1899 era de caráter mutualista. Em seu trabalho aborda as relações dessas sociedades com a escravidão, com o republicanismo e com o movimento sindical. Levanta a hipótese de que as mutuais eram os únicos espaços legalmente disponíveis aos trabalhadores manuais que quisessem se organizar após 1824. Por essa razão, muitas mutuais se utilizavam desse precedente para atender ao seu objetivo primordial, que era o da defesa profissional (VISCARDI, 2009, p. 297).

Portanto, as sociedades mutualistas visavam entre outras coisas a defesa profissional, bem como garantir através dessas sociedades uma renda complementar, acesso ao atendimento médico e auxílio em caso de doença entre outros. O mutualismo entre os trabalhadores não se restringia somente à natureza exclusiva do assistencialismo. Também se constituía como um instrumento de ação autônoma desses trabalhadores bem como na defesa de interesses muito próximos da prática sindical.

No que tange à estratégia mutualista, os trabalhadores poderiam garantir por meio dela uma renda complementar, o acesso ao atendimento médico, ou diminuir os efeitos da exclusão social, na medida em que tais sociedades ofereciam espaços de formação de uma cultura cívica e, eventualmente, de participação política (VISCARDI, 2009, p. 294).

Almeida destaca uma tabela com várias sociedades de mútua ajuda por ofício ou categoria profissional no Rio de Janeiro entre 1834 e 1880 (ALMEIDA, 2015). Dentre elas, destacamos três: *A Sociedade Filantrópica dos Artistas* criada em 1858, a *Caixa Auxiliadora das corporações das composições Dramáticas e Musicais* criada em 1860 e a *Sociedade Protetora dos Artistas Dramáticos* criada em 1877. Todas as três sociedades estão associadas às Artes Cênicas.

Viscardi analisa levantamentos separando as associações listadas por modalidade, para identificar o número de mutuais no conjunto do associativismo do Rio de Janeiro e conclui que do movimento associativo pesquisado pela autora para a cidade do Rio de Janeiro, na segunda década republicana, as mutuais representavam a grande maioria, entre 50 e 70% do geral (VISCARDI, 2009, p. 307). No mundo do entretenimento, também é possível verificar muitos profissionais que trabalhavam em torno do teatro e que também vão aos poucos se organizando com base na ajuda mútua. De fato, o mundo do teatro não girava apenas em torno da qualidade das peças. A partir de uma perspectiva de história social, há questões mais importantes, como os integrantes daquele universo: atores, autores, empresários, críticos, público etc. Isso, por sua vez, implica a existência de conflitos, tensões, construção de identidades e práticas diversas que se definem basicamente, ainda que não apenas, em relação à atividade teatral (GOMES; VELASCO, 2015, p. 6).

Gomes e Velasco destacam muitos artistas que, ao falecerem, suas famílias não tinham

dinheiro para arcar com as despesas do velório. No início do século XX, além da preocupação com a imagem negativa existente sobre o teatro musicado, os trabalhadores do ramo tinham outras preocupações, pois trabalhavam exaustivamente, mas muitos não recebiam a recompensa monetária que julgavam adequada, enquanto seus patrões enriqueciam. “artistas, se descobriam como indivíduos que tinham problemas muito semelhantes aos dos trabalhadores manuais, até porque viviam muitas vezes nos mesmos bairros que eles” (GOMES; VELASCO, 2015, p. 30).

Será possível verificar um fortalecimento de certa consciência de classe entre os trabalhadores teatrais com a realização de festivais em benefício de outras categorias.

Nesses dias todos os lucros do teatro eram destinados a algum órgão representativo de classe (sapateiros, gráficos etc.). Naturalmente o expediente era vantajoso para os empresários, pois os membros da categoria beneficiada invadiam o teatro. Mas certamente esses eventos propiciaram contatos importantes entre os trabalhadores do teatro e os sindicatos da cidade, consolidando a certeza de que era necessário adotar o caminho da reivindicação (GOMES; VELASCO, 2015, p. 30).

Desta forma, a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), que ocorreu em 1917, marca, para muitos, o início da mobilização dos trabalhadores teatrais.

Unindo autores de peças de todos os gêneros, a sociedade tinha em seus quadros desde nomes de grande prestígio intelectual, como Coelho Neto e Medeiros de Albuquerque, até nomes muito mais humildes, como os compositores negros e pobres que produziam canções para o teatro musical. No mesmo ano da fundação a SBAT apresentou a reivindicação de pagamento dos direitos autorais, algo inexistente até ali, com 10% da renda bruta da apresentação de uma peça destinada a seus autores (GOMES; VELASCO, 2015, p. 30-31).

No entanto, neste período outros grupos⁷⁷ e associações de profissionais ligados ao teatro foram surgindo, como bem vimos no capítulo 1 desta pesquisa.

⁷⁷ Verificar no capítulo 1 páginas 135 e 136.

Figura 121 – Criação de uma sociedade protetora e propagadora

O unico meio de salvação para o theatro nacional seria a organização de uma sociedade protectora e propagadora; já que o governo se conserva inactivo e quando se trata de reformas vem com o já sedição *res non verba*, com que procuram solver todas as questões os nossos estadistas.

Essa sociedade deveria estabelecer os seguintes melhoramentos:

1º. A criação de uma escola dramatica.

2º. O estabelecimento de premios aos escriptores que apresentassem trabalhos litterarios com o cunho nacional.

3º. A criação de uma companhia dramatica subvencionada por particulares, até que o Estado se compenetrasse de seus deveres.

4º. A instituição de diplomas de merito aos artistas que mais se distinguissem.

5º. A criação de uma associação que zelasse pelo futuro dos artistas e escriptores theatraes.

Estamos convictos que se todos os artistas se reunissem e appellassem para o patriotismo de nossos concidadãos essa nossa ideia iria avante, pois o povo brasileiro é generoso, falta-lhe antes cabeças que governem bem, pois cerebros que pensem e corações caritativos lhe sobejão.

Fonte: *A Platéa* (22 fev. 1888, n. 7, p. 1).

No *Diário de Notícias* de 1890 ao falar da necessidade de um conservatório de arte onde se ensinasse aulas de teatro, o autor afirma que “este é assunto por demais discutido na imprensa”:

Figura 122 – Criação de um Conservatório de Arte

—*—

Um conservatorio de arte, onde haja matricula franca para os que sentem vocação para o theatro, onde se ensine ao aprendiz a fallar, a olhar, a rir, a chorar, a ter-se firme, a sentar-se, a mudar os passos, a voltar-se, a cantar uma aria, a vestir uma casaca, a despil-a, a calçar uma luva, a ter elegantemente o claue, a entrar e sair de uma sala, a dar o braço a uma dama, a conduzi-la de um ponto a outro, todas as pequeninas sortes da etiqueta, é de urgente necessidade entre nós.

Toda a gente que se interessa de algum modo pelo theatro tem tratado d'isto — é assumpto por demais discutido na imprensa.

Furtado Coelho, privo-me de o chamar commendador, que me releve a falta — resolveu de um dia para outro, sem *réclame*, sem *tapage*, fazer no seu theatrinho uma pequenina escola. Tomou para sua companhia um grupo de artistas e alguns principiantes, creou as aulas que elle chama sem apparatus, modestamente — ensaios — e começou a trabalhar.

Distribue as partes por entre todos, de accordo com as aptiões de cada um; estudados os papeis, começa um novo estudo — o da interpretação — é toda uma campanha, grande mineração de efeitos. Onde o actor não via senão a phrase, banal e rapida, o mestre mostra-lhe pacientemente uma combinação — a inflexão da voz, o movimento brusco ou demorado de um braço, a expressão da physionomia, uma fuga precipitada para o final do periodo — todo o segredo, imperceptivel á primeira vista.

A pouco e pouco, com a continuação d'esse trabalho analytico, o artista vae acostumando o espirito ao exercicio forçado, habitua-se a ver a intenção do autor, a acompanhar-lhe os impetos, a segui-lo em todos os seus traços. E diz, e tem compostura, desenvolve-se, não sente embaraços, domina a scena, anda á vontade, falla livremente, porque conhece a fundo a summa da composição, no que ella tem de mais difficil — a verdade.

Como vimos, as críticas e os motivos para a situação da “decadência do teatro nacional e da necessidade de criação de uma escola dramática” eram múltiplas e perduraram por muitos longos anos. Esses motivos também foram variando conforme a situação e o momento histórico vivido. No ano em que a escola pública de teatro foi criada (1908), o teatro ainda era uma das atividades sociais mais importantes de nosso país. Mesmo assim, era alvo da crítica nacional que insistia na sua decadência.

Percebemos que a imprensa constituía instrumento de forte influência na decisão dos empresários na hora de escolher e aprovar os textos para encenação nos teatros, aspecto esse muito bem narrado por Lima Barreto em um artigo publicado no jornal *O Theatro* de 1911:

Figura 123 – Lima Barreto sobre o Teatro Nacional

O THEATRO NACIONAL

MALES, PRECONCEITOS E REMEDIOS

Eu mesmo estou quasi convencido de que vou ficando impertinente com essa teima de falar em theatro. Se os nossos Talmás e Racheis me lerem, terão de perguntar com os seus botões: quem é este typo que tanto fala em theatro e nós nunca o vimos, nem sabemos quem é?

Por acaso, já escreveu alguma revista ou já namorou alguma actriz?

Estou quasi a concordar que elles têm razão. Não possuo titulos, mas, sendo, como sou, candidato a um lugar na futura escola dramática, atacou-me um prurido de exhibição de que só ficarei curado a cacete. Enquanto não, não.

E' uma pena que não haja um bacharelato em theatro, senão iria tirá-lo. Havia de demonstrar que sei bem o que é uma caricata, um rompimento, uma esquerda-alta, e outras sabenças theatras de que tanto alarde fazem as summidades do palco. Por isso, eu me limite a fazer considerações geraes e isso no firme proposito de evidenciar que posso bem occupar um lugar no futuro conservatorio municipal.

Falo pouco, poucamente, de modo que quem me julgar incompetente tem tempo de demonstral-o e prova-l-o.

O mal do nosso theatro, não é o autor, não é o actor, não é o scenographo, não é o machinista: é o empresario.

O theatro é antes de tudo um commercio ou uma industria e não ha commercio sem iniciativa, sem ousadias de dinheiro, e sem faro especial.

Os nossos empresarios nada possuem dessas qualidades. O maior desejo delles é montar uma peça qualquer, ficar no seu escriptorio, fazer meia duzia de annuncios e... esperar o publico.

Ora, não ha dono de armario que não saiba que o publico não se espera. E' preciso

Os nossos empresarios não pensam assim; e, longe de pensar em fazer convergir para o seu theatro o publico, espectadores á ufa, só se preocupam com a Imprensa (i grande).

E' tão poderoso o prestigio da Imprensa, que julgam que só o trombetejar della dará enchentes successivas e rendosas. E ella com elles, tem sido generosa! A todas as tentativas, fala, berra, grita, esbraveja e... o publico não vae.

Tão certos estão elles de que a Imprensa é capaz de fazer esse trabalho de Hercules que só accceitam peças ou coisa que valha de pessoas mais ou menos da Imprensa: articulistas, chronicistas, reporters, collaboradores.

Não ha nejar que, entre essa gente, ha muitos de real merito, mas não são todos. De resto, mesmo o peso do officio, tira-lhes a vangabundagem de pensamento necessaria á livre invenção, á fantasia, á observação nova, coisas necessarias ao theatro.

A convicção está de tal modo arraigada que só o J. Brito, o Marques Pinheiro, o Raul, o Antonio Simples, o Victorino de Oliveira o archeologico Guanabarrino, o João do Rio e—quem sabe?—o Osorio Duque Estrada, acanhado escriptor portuguez e grande poeta francez, serão accceitos e terão os seus trabalhos lidos pelos empresarios. Não ha no que fica ahí, sombra alguma de despeito. Verifico um facto.

A primeira pergunta que elles fazem a quem lhes vae apresentar qualquer idéa, é esta: o Sr. é da Imprensa? Si se diz sim, elle ainda dá uma olhadella na cousa; mas se diz não, nada quer com o atrevido.

A certeza disso traz um afastamento total da nossa juventude literaria das cousas do theatro; e não fóra isso, quem sabe se uma invenção mais feliz, um trabalho mais ousado, não poderia levantar uma empresa, estimular uma geração e crear enfim uma corrente para o theatro?

Em poesia, em letras, enfim, todos nós estamos certos de que um dia ou outro seremos accceitos; mas no theatro, não.

Ou a gente tem que entrar para o jornal e, então por habito de officio ou contagio da convivencia, fazer aquillo que já o Arthur fazia; ou termos que nos resignar a... nada tentar.

E' preciso que todos nós nos convençamos de que só se obtém grandes cousas em qualquer terreno com a mais liberrima concurrencia; e que só ella, auxiliada por um empresario ousado e intelligente, pôde dar ás nossas letras um theatro proprio ou mais ou menos proprio.

Quando qualquer um de nós surge de botas rotas na rua do Ouvidor e quer tentar o jornalismo, a litteratura ou a poesia, a concurrencia dita logo uma arma: a novidade; e nós saímos correndo atraz della, e, se nem sempre a encontramos completamente, ás vezes damos

uns longes della nas velhas cousas, e o publico accede.

Estamos tambem certos de que ha, nos jornaes, um ou outro homem intelligente que um dia é capaz de accceitar o que lhe trazemos de novo; mas no theatro, não, temos que ficar nos moldes do Arthur, por causa da superstição da Imprensa, que os empresarios têm, fazendo com que só raros ousem e tentem fazer qualquer cousa, raros esses sempre julgados aos mesmos preconceitos e preconceitos.

Entretanto, essa superstição da Imprensa é vã. Não é difficil demonstrar. Eu tenho visto os jornaes fazerem as maiores redomas a peças de autores de nome, de posição, de nascimento; e ninguém vae lá. Paulo Barreto, com muito prestigio nos jornaes, já viu uma peça sua cair; Medeiros e Albuquerque, nome mecidamente estimadissimo nas letras e nos jornaes, não conseguiu dar mais de duas representações do «Escandalo»; Coelho Netto sempre cae — como é então?

Dizem os entendidos: o publico não gosta de cousas finas; quer pernas, maxixe e trololó.

Ha ahí um engano. Nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os vaudivilles nacionaes que não conseguem ir adiante. Não ha nelles pernas, piadas, estabrosidades? Porque não vão? Porque só chegam a andar as revistas? Eu tentarei explicar a cousa, pelas columnas desta revista, em breves dias.

LIMA BARRETO,

Fonte: *O Theatro* (1911, ed. 2, p. 10-11).

Neste artigo, Lima Barreto descreve o quanto era poderoso o prestígio da imprensa e o quanto ela afetava na decisão dos empresários na hora de escolher em qual texto iriam investir para ser representado. Segundo a visão de Lima Barreto, isto prejudicava o crescimento dos artistas nacionais. Este é um ponto de vista interessante, pois indica que a imprensa nem sempre estava a favor dos interesses do teatro nacional, pois ao se colocar na defesa das tragédias e de textos clássicos, acabava por prejudicar autores teatrais nacionais que se dedicavam à outras modalidades, bem como tolhia a criatividade e o surgimento de novas modalidades de texto. Lima Barreto ressalta a superstição da imprensa, deixando claro que não era verdade o que muitos jornais divulgavam sobre as preferências do público:

O público não gosta de coisas finas: quer pernas, maxixe e trololó. Há ali um engano. Nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os vaudevilles nacionaes que não conseguem ir adiante. Não há nelles pernas, piadas, escabrosidades? Porque não vão? Porque só chegam a andar as revistas? (BARRETO, 1911, p. 10-11).

Assim, vemos que ao estudarmos a história, não é possível encontrar uma verdade absoluta sobre determinado fato, mas sim, muitas e diferentes verdades que variam dependendo do ponto de vista de quem fala, de onde fala e de quando fala. O referido artigo de Lima Barreto esclarece e exemplifica esta afirmação, na medida em que foi escrito por um crítico teatral. Portanto, mostra que a opinião dos críticos não era unânime, já que nem todos compartilhavam da mesma ideia. Por último, descortina a falsa ideia de que o público não sabia escolher o que assistir.

Uma diversidade de pensamentos e discursos que aconteciam na capital do Império do Brasil e que só é possível conhecer devido à grande variedade de publicações existentes naquele período que deixam um registro da memória daquele povo, que indicam que ela era diversa, composta por pensamentos e discursos feitos na cidade e registrados nos impressos.

Nesse sentido, a imprensa se tornou mais um ator social e político que buscou conceber uma identidade cultural, impondo e definindo significados de mundo idealizados no padrão Europeu, na tentativa de naturalizá-los e defini-los como modelo e único padrão passível de ser aceito em nossa sociedade. Desta maneira, o discurso tantas vezes proferido pela imprensa (da necessidade da criação de um teatro nacional), deixava subtendido que este ainda não existia, o que não era verdade. Na tentativa de legitimar as produções estrangeiras como verdadeiras obras de arte e valor cultural, a imprensa negava a existência de um teatro nacional fecundo, recusando-se a aceitar e reconhecer.

A análise cultural parte da concepção de que o mundo cultural e social torna-se, na interação social, naturalizado: sua origem social é esquecida. A tarefa da análise cultural consiste em desconstruir, em expor esse processo de naturalização. Possibilita então, em mostrar as origens das diferentes manifestações culturais e os processos pelas quais elas se tornaram naturalizadas. A questão da memória nesse contexto torna-se fundamental, pois serve de instrumento de desconstrução e possibilita a reconstrução do processo histórico que naturalizou as diferentes manifestações culturais. A memória aqui não representa somente uma arma contra o esquecimento, mas serve principalmente como instrumento de luta pela preservação das diferentes manifestações culturais (SEPULVEDA, 2012, p. 26).

Podemos dizer que o ideal pedagógico esteve presente tanto no teatro quanto na imprensa, na medida que esses sujeitos intentavam educar a sociedade, forjando valores e ideias culturais. Desta maneira, podemos dizer que ambas as histórias, tanto do teatro quanto da imprensa se confundem e se fundem.

3.2 A crítica teatral

Na política, nada é mais realista do que as brigas de palavras. Usar uma palavra no lugar de outra é mudar a visão do mundo social e, com isso, contribuir para transformá-lo (Pierre Bourdieu).

A crítica teatral surge em concomitância com/e em consequência da profissionalização no campo da cultura teatral, a partir da institucionalização da formação de atores e atrizes (escolas de dramaturgia), da criação de espaços amadores de associação de artistas, da abertura de teatros públicos e privados, de espaços de deliberação oficial e reunião de especialistas (como o conservatório) e da própria especialização e ampliação da imprensa, como vimos. Ou seja, sujeitos, saberes e instituições atuam em prol do desenvolvimento da arte teatral onde a crítica teatral se insere, tornando-se espaço de produção de saber acerca da arte nacional e estrangeira e se torna responsável também por estabelecer certa educação artística, na medida em que pretendem produzir interpretações, avaliações, críticas, elogios.

A crítica teatral se constitui material de suma importância para todo aquele que se debruça no estudo da história do teatro ou na história do teatro na educação. Por esse motivo, a crítica teatral tem papel fundamental, pois é através das impressões deixadas pelos críticos de teatro que o historiador pode ter acesso a algumas interpretações construídas naquele período e que poderão ser somadas ao texto teatral apresentando assim, vestígios do que foi, e do trabalho executado a partir do texto, do diretor de cena, atores, cenógrafos, figurinistas e músicos entre outros.

O historiador que se debruça sobre temas da história do teatro, por não ser o primeiro sujeito a ter contato com o documento, enfrenta um percurso que

inevitavelmente deve passar pelas diversas camadas de interpretação já construídas a partir daquele objeto – seja ele o texto dramático ou o espetáculo. Esse exercício de investigação que penetra essas camadas de interpretação em busca da construção do conhecimento histórico, no caso do teatro brasileiro, encontra-se em um desses níveis com um saber assentado em um discurso especializado e dotado de uma autoridade intelectual incontestada. A crítica teatral manifesta-se então ocupando esse lugar de autoridade, se constituindo dessa forma enquanto lugar onde se cristalizam os saberes acerca da história de nosso teatro. Estabelece-se uma relação bastante estreita entre teatro e crítica teatral, sendo possível afirmar que na história da arte, assim como na história do teatro, o objeto e sua crítica são indissociáveis. Por isso a história da crítica teatral se confunde, necessariamente, com a história do teatro (FALCÃO, 2016, p. 2).

Ou seja, o saber produzido por críticos e especialistas pretende se cristalizar e estar assentado em um discurso de autoridade intelectual. Ao tratar da crítica teatral não estamos diante somente de um registro jornalístico, mas de um documento histórico que permite ter informações e percepções sobre a ocasião em que ocorreu a estreia do espetáculo, quem foi o diretor e atores que participaram, o espaço teatral onde aconteceu as apresentações, a recepção do público, as impressões sobre o texto dramático e seu autor entre outros. Quanto ao crítico, não se trata apenas daquele que registra e publica impressões. Esse gênero de texto também retrata as lutas, as questões políticas e estéticas, formando opiniões, participando do processo educativo e apresentando informações decisivas na construção do documento histórico em torno da arte teatral de nosso país.

Tendo em vista que a linguagem é produtora de sentido, e o próprio discurso é construído socialmente, é importante refletir sobre o papel da imprensa e da crítica teatral visto que, como menciona Pierre Bourdieu (1996, p. 60), “não existem palavras neutras”.

A imprensa oitocentista fazia circular diferentes modelos e ideais de civilização e, no que diz respeito ao teatro, vai buscar guiar o gosto e modelar a opinião pública por meio de suas críticas aos espetáculos no intuito de conduzir e elevar o gosto da plateia para espetáculos que julgavam ser representantes da “Arte Elevada” e que, acreditavam, contribuir para uma maior civilidade do país.

Ao se pensar no trabalho da imprensa, devemos compreender que a fala atua como representação social, por agentes que se encontram em diferentes posições e espaços sociais, marcados de relações de poder. Assim, a crítica teatral ocupa um lugar privilegiado de fala.

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica, inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito deste ao passo que suas questões partem de demandas, momentos e vivências do mesmo. Da mesma forma trata-se de discursos que não se encerram em si mesmos, havendo, portanto, também um público ao qual se direcionam, seja tocando a esfera pública burguesa liberal em ascensão nos primórdios do século XVIII, seja influenciando nas escolhas estéticas e políticas da classe teatral e do público no Brasil do século XX (FALCÃO, 2016, p. 3).

Para os homens e mulheres que manifestavam suas impressões na imprensa especializada, o teatro do final do século XIX e início do século XX, estava se transformando em um lugar cheio de depravação e difamação e o que desejavam era alcançar a “Arte elevada” e erudita. Por isso, em inúmeras vezes a imprensa manifesta a “decadência do teatro nacional”. No entanto, a realidade é que a vida teatral estava em constante movimento.

É revelador acompanhar a temporada teatral carioca no ano de 1908 que marca o surgimento da Escola Dramática Municipal, a primeira escola de teatro brasileira. É um período no qual os intelectuais e a imprensa não se cansam de chamar atenção para a decadência do teatro nacional, para a necessidade da criação de uma companhia brasileira e de uma escola de arte dramática, ao mesmo tempo em que muitos espetáculos lotam e agradam, tornando a ida ao teatro, provavelmente, um dos melhores programas da cidade (ANDRADE, 2009, p. 6).

Desta forma, a situação do teatro expressa por meio da imprensa, não necessariamente condiz com a realidade, mas demonstra o pensamento de uma parcela da elite que tinha um ideal a se alcançar e que ansiava por “ensinar” o que deveria ser valorizado culturalmente, o que deveria ou não ser divulgado e publicizado para ser assistido pelo público.

A crítica teatral pretendia funcionar como uma bússola, uma propaganda positiva ou negativa de um determinado espetáculo ou artista. Sabemos que, ainda não existia uma crítica especializada. Portanto, a crítica funcionava como um informativo e impressões a respeito de determinado artista ou espetáculo, com argumentos baseados muito mais nos gostos e anseios pessoais que conhecimentos técnicos ou artísticos. Neste sentido, é “preciso estar atento para o fato de que num discurso em que se constrói a propaganda, em que se “vende” uma imagem, um serviço, um produto, só é percebido aquilo que as próprias instituições queriam fazer ser percebido de si mesmas (LIMEIRA, 2012, p. 379).

Neste caso, a crítica teatral intencionava definir a maneira como um determinado espetáculo deveria ser notado. Neste jogo de poder, não são poucas às vezes que encontraremos divergências de opiniões. Inclusive haverá discordância por parte da imprensa não só com a preferência do público, mas também pelas denúncias de incoerência na liberação de determinadas peças e proibição de outras pelo Conservatório Dramático, incoerências, principalmente, no que se refere à questão “moral”. Também veremos divergências entre os críticos no julgamento de determinada obra, como observamos no capítulo II ao analisarmos a diversidade de opiniões no que diz respeito ao espetáculo *Quem não perdoa* (1917) de Júlia Lopes de Almeida.

Para entender um pouco mais essa questão, observemos o caso do texto teatral *Asas de*

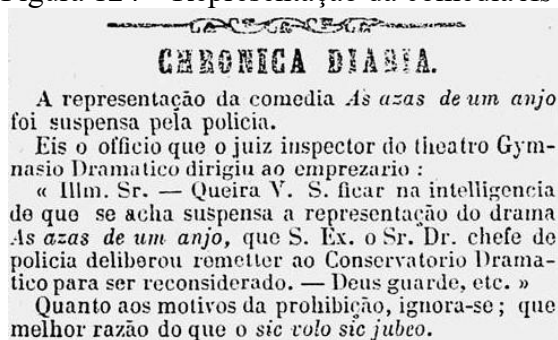
um Anjo (1858) de José de Alencar. Como vimos no capítulo I, o Conservatório Dramático (1843) era uma instituição que controlava a produção teatral na Corte e suas atividades aconteceram em dois períodos distintos. No primeiro momento, foi formado por uma sociedade privada de letrados que fazia a revisão e a censura dos textos que seriam apresentados nos palcos da capital do Império. Seu objetivo era ordenar, controlar, fiscalizar e fomentar espetáculos com valores moralizantes e de bons costumes, de acordo com determinada concepção de civilização. Sua função, portanto, era de disciplinarização e educação a partir da prática cultural. Vimos também que esta censura era um forte instrumento político e que buscava reprimir peças que pudessem se opor ao governo, à religião ou incitar a desordem e que o controle e fiscalização das atividades culturais não estava centrada apenas no Conservatório, mas em outras instâncias também, como a polícia.

Em 1858, na reabertura do Teatro Ginásio, foi representada uma peça inédita de José de Alencar intitulada *As Azas de um anjo*, que retrata a história de Carolina, uma jovem que abandona a casa dos pais em busca de uma vida luxuosa. Segundo Souza (2002, p. 104):

Mesmo com o teatro lotado e com a presença de suas majestades imperiais no teatro, tendo ao final do espetáculo, autor e atores sido chamados ao palco para serem aplaudidos, após a terceira apresentação, a peça foi retirada de cena pela polícia que alegava ter na peça pensamentos e lances “imorais”.

Esta situação foi publicizada tal decisão no número 168 do *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de junho de 1858, conforme pudemos verificar na imagem que se segue:

Figura 124 – Representação da comédia *As azas de um anjo*



CHRONICA DIARIA.

A representação da comedia *As azas de um anjo* foi suspensa pela policia.

Eis o officio que o juiz inspector do theatro Gymnasio Dramatico dirigiu ao empresario :

« Illm. Sr. — Queira V. S. ficar na intelligencia de que se acha suspensa a representação do drama *As azas de um anjo*, que S. Ex. o Sr. Dr. chefe de policia deliberou remetter ao Conservatorio Dramatico para ser reconsiderado. — Deus guarde, etc. »

Quanto aos motivos da prohibição, ignora-se; que melhor razão do que o *sic volo sic jubeo*.

Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (ano 38, n. 168, 23 jun. 1858).

Esta proibição desencadeou uma grande polêmica entre os literatos da época, pois José de Alencar (o autor da peça) era escritor de renome e já bastante reconhecido naquele período era o redator no *Diário do Rio de Janeiro*, e fazia parte do corpo de censores do Conservatório Dramático. Em sua defesa, Alencar escreveu que ao desvendar os “véus” que escondiam as partes “degeneradas” da sociedade, o literato estava movido por uma “ideia social

comprometida com uma missão moralizadora” (ALENCAR apud SOUZA, 2002, p. 107).

A seguir, o trecho da defesa publicada neste impresso na primeira página, dando aos seus leitores a notoriedade do argumento distinto do utilizado pela força policial ao cancelar o espetáculo.

Figura 125 – José de Alencar defende a peça *As Azas de um Anjo*

Eis a unica razão por que discuto; não desejo a revogação da ordem; não aspiro á representação da minha comedia; si quizer dar-lhe maior publicidade, tenho ainda um meio, a imprensa, que não está sujeita á censura policial.

Ninguem ignora que uma composição dramatica qualquer não póde ser levada á scena nos theatros desta côrte sem duas formalidades essenciaes: a licença do Conservatorio, e a permissão da policia. Ambas essas formalidades foram preenchidas na comedia *As azas de um anjo*; o despacho do conservatorio é de 14 de janeiro, e o visto da policia de 25 de maio do corrente anno.

A prohibição da comedia depois de ter subido tres vezes á scena e sem nem uma manifestação reprovadora da parte do publico, importa pois não só uma censura muito directa a uma corporação como o Conservatorio Dramatico, que não é subordinado da policia; como uma contradicção com o acto anterior; pois quando uma auctoridade põe o seu visto em qua'quer papel, é presumida haver lido e tomado conhecimento do seu conteúdo.

Deixando porém de parte essa questão accidental, entrarei na apreciação do facto.

A lei menciona tres causas de prohibição de uma obra dramatica, e são: o ataque as auctoridades constituidas, o desrespeito á religião, e a offensa á moral publica; não havendo na minha comedia nada de relativo ás duas primeiras causas, conjecturo que a accusação de immoralidade feita por alguns espectadores demasiadamente escrupulosos foi o unico fundamento da ordem policial.

Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (ano 38, n. 168, 23 jun. 1858, p. 1).

Juntando-se a Alencar no coro de protesto contra a intervenção da polícia em questões de âmbito literário, Souza Ferreira afirmou que a “inteligência não podia ser combatida por uma autoridade policial” (SOUZA, 2002, p. 107). No entanto, também houvera críticas negativas a esta peça.

Desta maneira, é possível perceber vários elementos sobre as relações de poder e sobre a verdade (FOUCAULT, 2008). Para o autor, os documentos são restos da realidade, pistas do que foi. A linguagem não é a totalidade de todas as coisas, não basta o que está escrito, descrito ou interpretado. A linguagem não diz exatamente o que ela diz. Ela é um acesso parcial e não a totalidade das coisas, ela é uma ponta do todo. Segundo Foucault, ao tentar interpretar algo, o historiador deveria ultrapassar a linguagem, sobretudo a linguagem escrita, pois a linguagem é incapaz de dizer e de fazer ver as coisas tal como são. Para ele, as palavras não são as coisas.

Assim, vemos aqui mais uma vez, um jogo de interesses e de divergentes opiniões nas relações de poder diante da condução da "máquina teatral", essa ferramenta que se destaca na história há séculos como instrumento educativo, cultural, político e social. Neste sentido, as instâncias de controle se multiplicavam, como o Conservatório, a polícia, a igreja católica e a imprensa.

Exemplo disso é o caso de Emile Doux (1798-1876), conhecido no Brasil por Emílio Doux um ensaiador francês, formado no Conservatório de Paris e com longa passagem por Portugal, “como ator e ensaiador na companhia teatral de M. Paul e mme. Charton. A companhia apresentou dramas românticos de Victor Hugo e Alexandre Dumas, comédias de Scribe, melodramas e vaudevilles” (AZEVEDO, 2015, p. 105). Dirigindo várias companhias, destacando-se com suas direções de importantes teatros como o do Salitre, Gymnasio e D. Fernando, locais onde apresentou muitos discípulos (BASTOS, 1908).

Além de empresário e empreendedor, Emile Doux arrendou diversos teatros em Lisboa para as várias trupes que comandou, casou-se -se em Portugal e quando a companhia Francesa retornou, Emílio decidiu ficar em Lisboa, contratar atores portugueses e traduzir o repertório anteriormente apresentado em francês. Segundo a pesquisadora Elizabeth R. Azevedo, foi Doux quem fixou o repertório romântico em Portugal, trazendo, enquanto ensaiador e diretor de cena, uma nova forma de interpretação, mais natural. Azevedo destaca ainda que foi de Emílio Doux a encenação do drama de Almeida Garrett, *Um auto de Gil Vicente* (1838), que inaugurou o teatro romântico português. A pesquisadora destaca Doux como alguém que esteve no centro das atividades de renovação e modernização do teatro lusitano.

Em certa altura de sua carreira, ele sofre grandes ataques por parte da imprensa portuguesa, inclusive de artistas, o que o leva a partir para o Brasil em 1851. Um desses

ataques é republicado na *Revista Nacional e Estrangeira (RJ)* no ano de 1839, em artigo escrito por Antônio Feliciano de Castilho⁷⁸ em 29 de junho de 1838 em Lisboa. Neste artigo contendo 9 páginas, cujo título se chama *Imoralidade do Romantismo*, Antônio Feliciano defende a moral e bons costumes e se queixa da imoralidade do Romantismo, chamando este de “Moderna Seita Literária” (REVISTA NACIONAL E ESTRANGEIRA, 1839, p. 15). Em parte do texto declara “o evangelho a mandar-nos amar e absolver; o romance, mais folheado que o evangelho, a induzir-nos a odiar e a perseguir” (REVISTA NACIONAL E ESTRANGEIRA, 1839, p. 18). Desta maneira, o artigo segue acusando o teatro de imoralidade, demonstrando indignação pelo projeto segundo o qual o governo pretendia ceder a Emílio Doux uma igreja para a construção de um teatro, como veremos a seguir:

⁷⁸ Antônio Feliciano de Castilho nasceu em Lisboa no dia 28 de janeiro de 1800 e faleceu na mesma cidade no dia 18 de junho de 1875. Aos seis anos, por motivo do sarampo, cegou. Não obstante isso, seguiu estudos regulares, graças ao auxílio de seu irmão Augusto Frederico. Em 1817, matriculou-se na Universidade e, em 1826, formou-se em Cânones. A seguir, fixou-se com o irmão em Castanheira do Vouga, perto de Águeda, e aí se conservou uns oito anos, em situação que muito favoreceu o estudo e a produção literária. Esteve na Madeira e nos Açores e visitou o Brasil. Dedicou-se à tradução de obras em latim, francês e inglês. É um dos principais autores do Romantismo em Portugal. Obras: *Cartas de Eco e Narciso* (1821); *A Primavera* (1822); *Amor e Melancolia* (1828); *A Noite do Castelo* (1836); *Os Ciúmes do Bardo* (1836); *Crónica Certa e muito Verdadeira de Maria da Fonte* (1846); *Felicidade pela Agricultura* (1849); *Escavações Poéticas* (1844); *O Presbitério da Montanha* (1844); *Quadros da História de Portugal* (1838); *O Outono* (1863). Traduções: *A Lírica de Anacreonte*; *Metamorfoses e Amores*, de Ovídio; *Geórgicas*, de Virgílio; *Médico à Força*, *Tartufo*, *O Avarento*, *Doente de Cisma*, *Sabichonas e Misanthropo*, de Molière; *O Sonho de uma Noite de S. João*, de Shakespeare; *Fausto*, de Goethe; *D. Quixote de La Mancha*, de Cervantes. Fonte: Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/castilho.htm>. Acesso em: 21 jul. 2022.

Figura 126 – Artigo *Imoralidade do Romantismo*:

22

O THEATRO ROMANTICO.

Com duas grandes verdades me cerro por hoje n'esta materia: a uma, que já em França começa esta seita a ser velha antes de antiga: — a outra, que ao theatro e novellas d'esta seita, attribuem muitos, e nomeadamente o Jornal dos Debates, a espantosa multiplicação de suicidios, infanticidios, e homicidios negrissimos dos ultimos tempos, sendo muito para particularisar as raparigas mortas por seus proprios amantes. Pelo amor de Deus, e de nós avaliae bem isto, Snrs. redactores, e ajudae-me. Não perdoemos a qualquer theatro que seja a imoralidade; ou, para sermos consequentes, compremos para entreter os serões das nossas familias, o *Aretino*, o *Faublas*, as *Intimidades Perigosas*, e a façanhosa *Justina*.

Passemos a segundo objecto, mui bem ligado com o primeiro pela sua natureza. Requer-se ao governo (é já notorio n'esta cidade) por parte do empresario francez, se lhe conceda a Igreja de Santa Justa para della fazer um theatro. Eis-aqui já um resultado practico da moderna eschola, o conceber e ousar declarar semelhante idéa! N'este cantinho, que de toda a Europa é o christianissimo, n'esta conjunctura de cousas, de quantas tem havido a melindrosissima; quando já está destruido duas vezes mais do que se devia destruir; quando um enorme vaso de indignação está fervendo ao fogo, de dia e noite soprado, de inteiras provincias nossas; quando a Paz e a Fé são a necessidade, ancia, e o clamor de todas as almas, então se pede uma nova profanação! em logar bem alto e publico, na capital, em materia e com circumstancias bem distinctas e apparatusas! Converter a casa de Deus, a casa da oração em theatro, e em theatro de hoje! representar as prostituições, as nocturnas e sanguinolentas orgias de Margarida de Borgonha onde hontem se ia orar e chorar perante os altares, na presença do Deus vivo; aturdir com os risos descarados da taberneira da Praça da Alegria, do Cabrito Montez, e das Luyas Amarellas as abobadas edificadas para repercutir a moral mais severa; substituir em fim toda a loucura humana a toda a sabedoria divina, e plantar a eschola da devassidão e da alegria insensata..... em que logar? bem por cima das sepulturas dos pais dos espectadores, *minxerit in patrios cineres!* Não é ja isto bradar ao carnaval licencioso do fundo do theatro: *Memento quia pulvis es*, sinão vomitar os vinhos do carnaval sobre as cinzas, o Evangelho, e a ara. É perguntar-se-ha ainda si Mr. **Doux** conhece Portugal e Portuguezes? si Mr. **Doux** tem as faculdades necessarias para reger o gymnasio dos costumes de um povo?

No texto, Antônio Feliciano declara sua indignação em “converter a casa de Deus, a casa de oração em teatro” representando as “prostituições e noturnas e sanguinolentas orgias”. Argumenta ainda que pretendiam “plantar a eschola da devassidão e da alegria insensata por cima das sepulturas dos pais dos espectadores”, formando as seguintes perguntas: “MrDoux conhece Portugal e Portuguezes? Mr. Doux tem as faculdades necessárias para reger o gymnasio dos costumes de um povo?” (REVISTA NACIONAL E ESTRANGEIRA, 1839, p. 22).

Ao chegar no Brasil, em 1851, o artista francês provocará divisão de opiniões. No Rio, Emílio Doux foi contratado por João Caetano, com quem trabalhou por três anos no teatro São Pedro nos cargos de administrador, administrador fiscal e ensaiador de atores. Segundo Azevedo, essas qualificações aparecem nos pedidos de liberação de peças à censura do Conservatório Dramático Brasileiro.

Pouco depois, Doux aparece nos registros do conservatório como “diretor de cena” e “ensaiador” do Teatro Ginásio Dramático, grupo rival ao de João Caetano e responsável pelo estabelecimento dos procedimentos realistas no teatro carioca. Foi Doux o responsável pela primeira temporada que apresentou no ginásio um erro, de Scribe, e O Primo da Califórnia, de Manuel de Macedo, e abriu o período realista da história do teatro brasileiro (AZEVEDO, 2015, p. 106).

O artista e diretor francês teve seu trabalho elogiado por nomes como José de Alencar e Machado de Assis, mas também foi criticado. No jornal *Diário do Rio de Janeiro*, foi chamado de charlatão e recebeu duras críticas ao seu trabalho, por um autor que assinava seus artigos como pseudônimo de “Tupy”. No entanto, nem todos compartilhavam desta opinião. O próprio João Caetano inclusive viajou para fora do Brasil, para conhecer um pouco do que estava sendo realizado na Europa, acreditando ter muito a aprender com os estrangeiros.

Existia, portanto, uma resistência por parte da crítica jornalística e teatral que temia entregar o ensino, funcionamento e exercício da arte dramática brasileira nas mãos de artistas estrangeiros. Estas divergências entre as autoridades do Conservatório, também apareciam na imprensa, como pode ser observado no seguinte texto:

Figura 127 – Elogios ao trabalho de Emilio Doux

Guardamos para o ultimo lugar o theatro do Gymnasio Dramatico, por ser aquelle que está mais regularmente organizado, e sobre o qual se pólem fazer mais algumas reflexões.

Notaremos desde já que na guerra feita pelos nossos theatros á lingua portugueza é o do Gymnasio aquelle que se mostra inimigo mais generoso.

O Gymnasio tem ainda duas grandes vantagens, uma boa direcção e um optimo ensaiador.

O Sr. **Emilio Doux** tem um coração de artista e uma intelligencia esclarecida; conhece perfeitamente todo o mecanismo da scena, todo o resultado de uma posição, de um gesto, que ás vezes parecem dispensaveis; não hesitamos em afirmar que metade do effeito produzido por algumas representações do Gymnasio tem sido devida ao Sr. Doux. Terá elle a força necessaria para ser sempre ouvido?

Fonte: *Diário do Rio de Janeiro* (1856, ed. 78, p. 2).

Neste trecho escrito por um pseudônimo que assinava como “S.T.”, o Sr. Emílio Doux é descrito como alguém que tem um coração de artista e inteligência esclarecida. Também é descrito como alguém que conhece perfeitamente todo o mecanismo da cena, e o resultado de cada posição e gesto realizado na mesma. Por tanto, segundo a opinião deste crítico, Emílio Doux era alguém com grande conhecimento em teatro e que muito estava colaborando com as representações que aconteciam no Teatro Ginásio no Rio de Janeiro naquele período. Dois anos depois, o mesmo crítico “S.T.” volta a tecer elogios ao ensaiador, informando que Emílio Doux, possuía bom gosto inegável, bem como desempenhava seu cargo com solicitude (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1858, ed. 43, p. 1).

Ao analisarmos outros tipos de documentos disponíveis, diferentes do jornal, encontramos, por exemplo, nos Anais do Parlamento Brasileiro do ano de 1865 (edição 1 pág: 9), em que o governo é autorizado a conceder carta de naturalização ao Sr. Emilio Doux. Constatamos, também, que ele compunha um grupo de professores que ministrava aulas avulsas de francês, como preparatório para exames de acesso ao ensino superior,⁷⁹ conforme veremos na figura a seguir:

⁷⁹ Do ponto de vista legal, o exercício do magistério público e particular no século XIX estava submetido a um conjunto de regras, comprovações, atestados, autorizações. Era preciso dar a ver ao exame público a vida pessoal (moralidade) e profissional (habilitações) dos mestres e mestras para prática da atividade. No Regulamento da Instrução Primária e Secundária da Corte (1854), havia a exigência de uma “prova de capacidade” para o ingresso no magistério, pelo qual deveria ser comprovada a habilitação apropriada às matérias de ensino primário. A exigência foi suprimida anos depois, pela Reforma Leôncio de Carvalho, de 1879. Este movimento de mobilização da lei em relação ao magistério ficou conhecido, no decorrer do Oitocentos, como o processo de estatização e de funcionarização da docência pelo Estado Imperial (LIMEIRA, 2010, p. 131).

Figura 128 – Mapa dos exames preparatórios elaborados pela Inspeção Geral

Município da CORTE. — Anno de 1865—1866.

N.º 11.—Mappa dos exames de preparatórios feitos perante a Inspeção Geral nos mezes de Dezembro de 1865 e Janeiro de 1866, pelos Estabelecimentos e Professores que apresentáram os examinandos.

	Dezembro de 1865.				Janeiro de 1866.				Sommas dos 2 mezes.				
	Inscrições.	Exames.	Approvações.	Reprovações.	Inscrições.	Exames.	Approvações.	Reprovações.	Inscrições.	Exames.	Approvações.	Reprovações.	
ESTABELECIMENTOS.													
1	Collegio Marinho.....	172	146	108	38	46	40	34	6	218	186	142	44
2	Collegio Tauphous.....	114	89	62	27	80	58	34	24	194	147	96	51
3	Collegio de S. Pedro de Alcantara.....	111	105	94	4	10	7	3	106	111	104	4	
4	Collegio do Mosteiro de S. Bento.....	94	85	65	20	12	10	7	3	106	95	72	23
5	Atheneo Fluminense.....	83	78	59	19	5	5	5	83	83	64	19	
6	Collegio Freese.....	63	49	35	14	12	6	5	1	75	55	40	15
7	Collegio Victorio.....	56	48	30	18	29	17	10	7	85	65	40	25
8	Collegio Humanidades.....	52	47	37	10	1	1	1	53	48	38	10	
9	Liceo Fluminense.....	37	32	25	7	15	12	11	1	52	44	36	8
10	Collegio Santa Cruz.....	26	24	14	10	1	1	1	26	24	14	10	
11	Collegio Falletti.....	24	24	21	3	1	1	1	25	25	21	4	
12	Collegio S. Salvador.....	23	21	8	13	1	1	1	23	21	8	13	
13	Instituto Collegial.....	21	16	10	6	1	1	1	21	16	10	6	
14	Collegio Amor ás Sciencias.....	20	17	13	4	14	12	10	2	34	29	23	6
15	Collegio Anjo das Aulas.....	19	17	13	4	1	1	1	19	17	13	4	
16	Collegio de Santo Antonio.....	18	15	13	2	5	5	5	23	20	18	2	
17	Collegio Finheiro.....	17	11	11	1	4	4	4	17	11	11	1	
18	Curso Normal de Benjamin & Coimbra.....	13	13	13	1	3	3	3	6	6	6	1	
19	Collegio Diermando.....	3	3	3	1	5	4	3	1	7	6	5	
20	Collegio Kopke.....	2	2	2	2	4	3	2	1	4	3	2	
21	Liceo do Maranhão.....	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
22	Collegio do Caraca.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
23	Instituto Nictheroyense.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
PROFESSORES.													
1	José da Maya.....	16	15	9	6	8	7	5	2	24	22	14	8
2	Noronha Feital.....	13	8	8	8	26	24	16	8	39	32	24	8
3	Burgain.....	12	11	6	5	1	1	1	1	13	12	6	6
4	Garcia.....	10	10	7	3	13	12	6	6	23	22	13	9
5	Santos Marques.....	9	8	8	7	1	1	1	1	9	8	8	1
6	Dr. Trindade.....	8	8	7	1	12	11	10	1	20	19	17	2
7	Fonseca Reis.....	7	6	3	3	2	2	2	2	9	8	5	5
8	Caetano da Silva.....	6	2	2	2	12	11	7	4	18	13	4	1
9	Dr. Patricio Mouiz.....	6	4	3	1	1	1	1	1	7	5	4	1
10	Dr. Cruz Santos.....	5	4	3	1	2	1	1	2	7	5	4	1
11	Morcenq.....	5	4	3	1	7	5	3	2	12	9	6	3
12	Castro Vianna.....	3	3	1	2	1	1	1	1	3	3	1	2
13	Mourem.....	3	3	1	2	1	1	1	1	3	3	1	2
14	Bacharel Passos Figueirôa.....	3	3	3	1	15	11	10	1	18	14	13	1
15	Santa Catharina Furtado.....	3	3	2	1	1	1	1	1	3	3	2	1
16	Fonseca Lessa.....	2	2	2	2	2	2	2	2	4	4	4	1
17	Guenoc.....	2	2	1	1	1	1	1	1	3	3	2	1
18	Dr. Lima Campos.....	2	2	2	2	13	10	9	1	15	12	9	3
19	Milagres.....	2	2	2	2	1	1	1	1	3	3	2	1
20	Bacharel Sá e Benevides.....	2	2	2	2	1	1	1	1	2	2	2	1
21	Dr. Bomsucesso.....	1	1	1	1	2	2	1	1	3	3	2	1
22	Cabral de Mello.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
23	Cardoso.....	1	1	1	1	2	1	1	1	3	2	1	1
24	Emilio Doux.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
25	Esber.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
26	Geising.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
27	Dr. Joaquim Pedro.....	1	1	1	1	4	4	3	1	5	5	4	1
28	Leitão Junior.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
29	Bacharel Mussurunga.....	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3
30	Bacharel Oliveira Guimarães.....	1	1	1	1	2	2	2	2	3	3	3	3
31	Dr. Silva Pontes.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
32	Bacharel Surville.....	1	1	1	1	5	5	5	5	6	6	6	6
33	Xavier do Coutto.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
34	Xavier da Cunha.....	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	1	1
35	Dr. Costa Ferraz.....	1	1	1	1	7	4	3	1	7	4	3	1
36	Bacharel Pereira de Castro.....	1	1	1	1	4	1	1	1	4	1	1	1
37	Silva Kelly.....	1	1	1	1	3	3	1	2	3	3	1	2
38	Cesar Ottoni.....	1	1	1	1	3	3	3	3	3	3	3	3
39	Drumond.....	1	1	1	1	3	3	3	3	3	3	3	3
40	Tiberghien.....	1	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1
41	Bacharel Alves Nogueira.....	1	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1
42	Corrêa do Coutto.....	1	1	1	1	2	1	1	1	2	1	1	1
43	Villa Verde.....	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2
44	Bracarense.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
45	Dr. Ortiz.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
46	Frazão.....	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Sommas totaes.....		1.101	956	726	230	411	323	229	94	1.512	1.279	935	324

Examinandos inscriptos: em Dezembro 513, em Janeiro 238: total 751.
 Inspeção Geral da Instrução primaria e secundaria do Município da Corte em 9 de Abril de 1866. — No impedimento do Secretario, o Amanuense *Frederico Teixeira Coutinho*.

Fonte: Relatório da Repartição dos Negócios do Império (1865, ed. 1, p. 93).

Ao total, naquele ano de 1865, eram 23 colégios de ensino secundário e 46 professores particulares que submeteram seus alunos e alunas aos exames de acesso ao ensino superior. Neste caso, notamos as diferentes formas de atuação nas quais se via esse profissional do teatro. Segundo J. Galante de Sousa, Emilio Doux era “Conhecedor profundo dos segredos e da técnica da arte dramática, ensaiador excelente, sempre a par do que de mais moderno havia sobre o assunto” (SOUSA, 1960, p. 186).

Diante dessas evidências, acreditamos que o Sr. Emílio Doux gozava de algum prestígio na sociedade, visto que conquistou sua naturalização bem como pôde exercer a função de professor de língua estrangeira (Francês), além de atuar como ensaiador e diretor de teatros renomados no Rio de Janeiro como o Ginásio e Teatro S. Pedro de Alcântara.

Este exemplo que exploramos denota que as divergências de opiniões evidenciam relações de permanente tensionalidade entre o poder estatal exercido pela fiscalização do inspetor de teatro, o poder da polícia, o poder dos censores do conservatório, o poder da escrita exercido na imprensa, com a crítica teatral, o poder dos empresários de teatro e o poder de escolha da plateia.

Uma outra questão que não podemos esquecer são os fatores econômicos e sociais que contribuíram para mudanças de ordem cultural que foram acontecendo em nosso país. O teatro como forma de lazer, passou a gerar lucros e com isso, os empresários começaram a procurar naturalmente, a liberdade para conduzir o “negócio da arte”, buscando sempre agradar ao público, que, por sua vez, acabava sempre por lotar os espetáculos de mágicas, as operetas, farsas, os vaudevilles e as revistas que não eram bem-vistas pelos críticos membros da burguesia, mas que, no final das contas, eram os espetáculos que atraíam o grande público por serem esses os que mais os divertiam. Já determinados homens letrados, viam esses espetáculos como sendo inferiores e cheios de depravação. Achavam que estavam longe de serem considerados arte elevada e erudita, na poética classicista e tradicional, e que a tragédia, o drama e a alta comédia eram gêneros superiores ao cômico e a música. O que se nota, é que novas casas de espetáculos vão surgir, não por iniciativa do Estado, mas como resultado do projeto de empresários que perceberam, uma oportunidade de lucrar. Deste modo, os empresários, também passaram a compor mais uma parte da engrenagem da máquina teatral, que muitas vezes serão acusados pela imprensa de só estarem preocupados com os lucros. Em outros momentos, veremos pedidos e trocas de favores entre empresários e jornalistas.

Diante de ideais republicanos, começaram a parecer antiquadas as instituições do período imperial como o Conservatório Dramático, por exemplo. Desta maneira, os atores sociais procuravam se adaptar ao novo momento e às novas condições. Nesse sentido, o papel da imprensa torna-se fundamental à propagação de novos ideais e a crítica teatral e a imprensa especializada para o público de teatro continuarão a exercer um importante papel como espaço de divulgação de peças, formação de públicos e opinião, projeção de artistas e companhias, entre outros.

Thiago Herzog (2019) destaca que a crítica jornalística em nosso país pode ser dividida em quatro grandes períodos:

De meados do século XIX até início do século XX.

De 1900 a 1939 – Modernismo, nos anos 1920, cujo expoentes foram os romancistas, como Alvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo.

De 1940 a 1968. Foi o período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância. Entre eles, podemos citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d’Aversa, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e Yan Michalski.

Dos anos 1970 até hoje. A crítica teatral passou por altos e baixos, chegando a quase desaparecer das páginas de jornais; mesmo assim, tivemos críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Aberto Guzik. Nos anos 1990, poucos são os destaques, ficando por conta de Nelson de Sá na Folha de S. Paulo, o mérito de crítico mais constante e inclusive reuniu suas críticas em livro (cf. Sá, 1997) (GARCIA, 2004, p. 111-112 apud HERZOG, 2019, p. 104).

Sobre a crítica teatral no período analisado nesta pesquisa (1830-1920) podemos dizer que era uma crítica vinculada ao modo de produção teatral de sua época. Não havia uma ideia de unidade, ou seja, não era analisado o trabalho como um todo, naquele período o que importava era a personalidade teatral, ou seja, a importância desse ou daquele ator ou atriz.

Considerando que os críticos, em sua maioria, eram formados por literatos, autores teatrais e escritores, sua opinião buscava exercer grande influência sobre o público na hora de decidir qual espetáculo assistir. O erotismo muito comum nos teatros de revista, ou a indisciplina da plateia certamente poderiam ser motivos para que o espetáculo não se adequasse aos padrões de alguns críticos daquela época. Este foi um período caracterizado pelas convenções do Teatro do primeiro ator. Portanto, o protagonista era um dos alvos principais da crítica. “E, ainda, podiam ‘perdoar’ qualquer tipo de deslize, em função de seu talento, de sua genialidade” (HERZOG, 2019, p. 105). Para esses homens de letras, o teatro do final do século XIX e início do século XX estava longe de alcançar o seu desejo de uma “arte elevada” e erudita. Não podemos esquecer, porém, que muitos desses críticos eram também autores de teatro, e que, portanto, poderia haver uma troca de favores ou desafetos entre eles.

Herzog (2019) também alerta para o fato de que, naquele período, a crítica era redigida como crônica:⁸⁰

A crítica faz o mesmo. Usa e abusa das mais diversas estratégias discursivas para marcar sua existência. Depende exclusivamente do estilo e dos gostos pessoais de seu autor. Não respeita regras editoriais, manuais de redação e estilo, “normas da casa”. Suas principais normas são intransferíveis. Em vez de confundir-se com

⁸⁰ A crônica referencia-se nas notícias diárias, nos fatos do cotidiano, e como seu nome já diz, é uma narração feita em ordem cronológica. Sua matéria é o tempo presente. Enquanto o passado é a matéria do romance e da épica, o presente é da crônica (GARCIA, 2004, p. 72-73 apud HERZOG, 2019, p. 106).

outros textos do jornal, para garantir seu quinhão, é rebelde, emprega recursos linguísticos que a destaquem, a individualizem, a separem do corpo do jornal, por mais que a ele esteja presa e queira continuar assim. Como o cronista, o crítico faz seu estilo, cria sua marca, numa tentativa de permanecer na memória do leitor, de ser lembrado, citado toda vez que se mencione a obra por ele criticada (p. 106).

Neste fragmento, o que chama a atenção, se encontra primeiramente, no fato de que a crítica dependia exclusivamente do estilo e dos gostos pessoais de seus autores, não precisando seguir qualquer tipo de norma, fazer uma análise mais aprofundada ou intelectual do estilo estético ou do figurino usado por exemplo. Era uma crítica individualizada, que tinha um estilo próprio, uma marca. Quase uma pronta mercadoria a ser vendida.

Neste período, era muito comum o acúmulo de funções, muitos de nossos críticos eram também dramaturgos, ensaiadores ou atores. Entre os anos de 1940 e 1950 observa-se o surgimento da crítica especializada, como conhecemos hoje. Uma crítica que passa a analisar o espetáculo e não mais o ator principal, que avalia o espetáculo enquanto obra de arte, olhando para o todo, analisando sem medo do comprometimento com sua própria produção visto que o crítico passa a ser um profissional especializado.

Desta maneira, ao pensarmos no jornalismo como um dos mais importantes veículos de informação e de formação de opiniões, a crítica teatral assume um papel crucial para nos ajudar a compreender e construir a história do teatro, pois como vimos, sendo o espetáculo teatral uma arte efêmera, a forma como aconteceu o espetáculo, a recepção da plateia, a relação desta com os atores, a comoção, tudo isso é passageiro. Portanto, através da crítica teatral poderemos ter acesso a diferentes registros, representações, formas interpretativas sobre a vida cultural e teatral de outros tempos. A importância é comprovada, ainda mais, quando nos deparamos com um expressivo número de jornais, revistas, opúsculos e almanaques especializados, sem mencionar a vasta produção de jornais nos diversos clubes dramáticos amadores, que, como vimos, foram surgindo e proliferando ao longo dos anos de 1830 e 1920. Ao pensarmos na construção da história do teatro brasileiro na educação, precisamos estar atentos às várias possibilidades de narrativas para a construção da mesma. Portanto, não é possível definir uma verdade absoluta, como vimos, há uma enormidade de variantes e, certamente, a crítica teatral é apenas uma das variantes dessa história plural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tarefa de análise, estudo e pesquisa acerca do Teatro e suas relações com a Educação, privilegiamos o campo da história da educação para investigar essas forças em sua atuação, ampliação e legitimação na capital brasileira, no final do século XIX (Corte Imperial) e início do XX (Rio de Janeiro). Privilegiamos uma compreensão ampla do próprio conceito de Educação que, conforme defende Brandão (2007), não pode ser entendido como sinônimo de Escola. Ou seja, as práticas e experiências educativas estão presentes nas relações humanas e em diferentes espaços políticos, sociais, culturais, religiosos e artísticos. Assim, entendemos que diferentes experiências em torno das práticas teatrais podem ser entendidas em suas incontornáveis relações com a educação, aprendizagem de valores e saberes. O teatro é um modo de educar, é um espaço de educação e, assim, se constituiu ao longo dos séculos, como observamos na análise aqui empreendida.

Neste estudo, buscamos compreender melhor as estratégias e formas educativas escolarizadas por meio das quais o campo teatral construiu seu modo de profissionalização, formação, legitimação, redes de sociabilidades, produção e circulação de saberes. Assim, vimos que algumas iniciativas indicavam um amplo processo de institucionalização da educação e transmissão do ofício, profissionalização, atuação dos/das artistas e elaboração de conhecimentos formais, métodos e técnicas para instruir e capacitar sujeitos no fazer teatral.

Na tentativa de realizar uma genealogia das práticas de ensino do teatro, da configuração profissional do campo e das experiências de produção de saber formal no período oitocentista (1830) até a década de 1920 na capital brasileira (Corte Imperial e Rio de Janeiro), foi possível perceber que a defesa da perspectiva educativa, da transmissão de valores morais e costumes culturais estava sendo divulgada, forjada e reforçada em diferentes dispositivos, por diferentes sujeitos, associações e instituições.

O teatro foi comparado a um livro, mediante sua funcionalidade pedagógica: “O teatro é o livro dos que não têm livros, é uma verdadeira bibliotheca popular, que deve ser feita com mais escrupulosa selecção do que qualquer outra, porque tem mais leitores, e em geral menos instruídos” (REVISTA DO CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA, n. 1, 1842, p. 3). Isso se deu de tal modo que as autoridades governamentais brasileiras, bem como intelectuais, profissionais do teatro, artistas, críticos e demais sujeitos envolvidos com essas práticas, acreditando que o teatro poderia ser de grande relevância para o desenvolvimento cultural da nação, como uma grande escola pública para a transmissão de ideias e valores

(porém também perigoso, caso se transformasse em atos de rebeldia e ensino da depravação), buscaram ao longo da história fazer uso do poder que dispunham para que servisse aos ideais civilizatórios daquele período.

No primeiro capítulo, ao analisarmos os *processos de institucionalização* da formação em teatro e do seu campo profissional, analisamos o surgimento de um Conservatório Dramático (1843) que, apesar de não ter conseguido lograr seus intuitos de iniciar uma escola e incentivar a formação artística, serviu para reunir intelectuais e iniciou o processo embrionário de formação de uma crítica teatral especializada, visto que muitos desses fiscais da prática e atuação teatral eram artistas, escritores e críticos de jornal da época. Portanto, esta instituição certamente contribuiu para ampliação dos debates acerca do teatro naquele período, ao tempo em que erigiu e colocou em funcionamento uma maquinaria de poder em torno do teatro: controle, fiscalização, (des)autorização, baseada em determinados princípios morais, éticos, religiosos, civilizacionais, educativos, sociais e culturais.

Ao estudarmos os projetos e os processos de criação de uma instituição escolar de teatro, destacamos a importância das iniciativas de João Caetano, ainda no século XIX. O seu projeto, endossado e apoiado por um conjunto de outros sujeitos, fez funcionar duas importantes instituições organizadas em prol das iniciativas culturais em teatro, da formação escolar de artistas, da promoção e divulgação de espetáculos: Escola Dramática e Jury Dramático (1861). O contexto de surgimento dessas iniciativas indica grande preconceito em torno da profissão e a falta de incentivo por parte do governo para garantir uma continuidade destas experiências de formação profissional. Razões que, segundo João Caetano, foram responsáveis pela pouca procura por parte de alunos e alunas. Ao lado desta instituição, cuja data de encerramento não conseguimos precisar nas fontes consultadas, surgiu o projeto de uma escola pública de teatro, fundada no ano de 1908 (com início de atividades, em 1910) Escola Dramática Municipal.

Ao analisarmos as discussões acerca deste assunto nos jornais da época, constatamos que havia uma elite cultural, letrada e econômica que tentava definir o estilo dramático e o espetáculo mais adequado, pois buscavam forjar uma nação, muito baseada em um modelo Europeu de arte e cultura, a partir de sua atuação no Conservatório Dramático, na Escola Municipal Dramática, em agremiações amadoras e, sobretudo, na imprensa geral e especializada. Dessa maneira, enquanto os intelectuais da época insistiam em decretar, por meio dos textos publicados na imprensa, a decadência do teatro nacional, um número considerável de atores, atrizes, autores e autoras de teatro iam surgindo pela cidade.

Enquanto a elite debatia os possíveis motivos para uma suposta decadência do teatro,

as práticas teatrais e dramáticas se espalhavam pelas ruas, escolas, praças e armazéns. Aos poucos, essas pessoas foram se articulando cada vez mais, e os grupos amadores, sociedades e grupos dramáticos foram ficando cada vez mais organizados, com salas de aulas, bibliotecas, reuniões, promovendo apresentações de teatro, músicas, saraus e outros espaços de educação. Ou seja, essas associações, que eram espaços não formais, não institucionalizados para instrução de artistas, serviram como ambiente de alta relevância para uma formação, troca de experiências, redes de sociabilidades, estudo e desenvolvimento artístico, entre 1830 e 1920.

Muitos desses grupos cresceram e foram eles que trouxeram os novos talentos para o teatro nacional. Fomentaram, debateram, ensinaram, aprenderam intensamente sobre o teatro na Corte Imperial/Rio de Janeiro. Também foram eles que ajudaram a expandir os espaços de apresentação, não mais limitados ao centro urbano da cidade, mas espalhados por diversas localidades. Na primeira metade do século XIX, havia um total de 23 casas de espetáculos na província do Rio de Janeiro. A política de incentivo à construção de teatros no Brasil foi definida ao longo do século XIX, com auxílios por parte do governo, ou sob forma de loterias e subvenções dadas às associações, com o propósito de edificar casas de espetáculos formando o teatro como uma instituição de relevância para a formação social do povo, um espaço apropriado para formar uma sociedade, levando em consideração os padrões de civilidade que começavam a ser assimilados por apropriações e mediações com o que ocorria em outros países. Entre 1852 e 1919 foram inaugurados no Rio de Janeiro (Província e Estado) mais de 51 teatros (DIAS, 2016). Os números são indicativos da valorização deste instrumento cultural pelo governo político no Brasil (Monarquia e República), bem como por parte da sociedade civil, com suas iniciativas privadas, sobretudo coletivas.

No primeiro capítulo, pudemos observar como foi complexo e longo o percurso histórico da institucionalização da formação escolar em teatro, até a inauguração da primeira iniciativa pública do Brasil (1908) que, posteriormente, se tornou a mais antiga da América Latina ainda em atividade. A Escola Dramática Municipal, atual Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, ainda é a única escola pública de teatro do Rio de Janeiro. A partir do desenvolvimento da investigação desta história foi possível compreender também essa experiência institucional de formação, que promoveu, incentivou e legitimou a iniciativa de muitos de seus professores e, posteriormente alunos, de criar e estabelecer uma pedagogia, uma metodologia e saberes para aprendizagem e ensino de teatro. Ou seja, a escola vai forjando a necessidade de se produzir formalmente determinados saberes para que fosse possível a organização do ensino desta prática. Com isso, são publicados e produzidos diversos escritos teóricos e dramaturgicos de teatro no país, tema do segundo capítulo.

Desta maneira, no segundo capítulo, abordamos *sujeitos e saberes* em cena. Os autores dos primeiros escritos teóricos acerca do teatro que se tem notícia e registros no Brasil, bem como a escrita de dramaturgia que circulou no período. Para isso, selecionamos um conjunto de personagens, homens e mulheres que marcaram a educação e o teatro no país, com suas trajetórias, investimentos, redes de sociabilidades e projetos. Para abordar cada um/uma desses nomes, iniciamos o capítulo situando o leitor acerca de alguns aspectos principais sobre a profissão do/da artista entre os anos de 1830 e 1920 na Corte Imperial/Rio de Janeiro.

Apresentamos os escritos de João Caetano (1808-1863) em sua tentativa de contribuir para o ensino do teatro com seu livro *Reflexões Dramáticas*, posteriormente ampliado e intitulado *Lições Dramáticas* cujo valor está entre outros, nas impressões do ator sobre a situação do teatro brasileiro e as dificuldades de quem buscava seguir esta profissão, bem como na elaboração de um conjunto de saberes técnicos voltados para profissionalização da atuação artística em teatro. Em seguida, abordamos a experiência de Eduardo Victorino (1869-1949) cujo conhecimento foi adquirido através da prática teatral, como escritor, tradutor, empresário e diretor teatral, juntamente com sua pesquisa e estudo sobre os movimentos teatrais correntes na Europa. Tendo feito parte do grupo seletivo de professores da Escola Dramática Municipal, Victorino deixa um material escrito e sistematizado sobre suas aulas, ao lecionar na cadeira “A arte de representar”. Esse material escrito e sistematizado é publicado em 1912 com o título de *Compêndio da Arte de Representar*, composto por 115 notas distribuídas em vários tópicos e que se constitui em uma das primeiras e mais importantes produções teóricas para teatro no Brasil daquele período.

Estudamos também três dramaturgas brasileiras, mulheres que produziram conhecimentos e arte para o teatro, que promoveram debates sociais e políticos em torno das questões de gênero. A primeira delas, Maria Angélica Ribeiro/Nênia Silva (1829-1880), que já em sua época colheu frutos com o texto *Cancros Sociais* (1865) que também fez parte deste estudo. Como vimos, *Cancros Sociais* foi muito bem recebido pelo público e pela imprensa, com críticas favoráveis em diversos jornais como *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *Semana Ilustrada*, *Jornal do Commercio*, entre outros. Que aponta para a importância e o mérito da obra desta escritora que se propôs, entre outras coisas, a denunciar um tema tabu para sua época, que era a dominação social e sexual do homem (branco) sobre a degradante condição da mulher (negra) e escravizada no Brasil.

Outra importante autora estudada foi Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). Escritora, professora, jornalista e fundadora do jornal *A Família* (1888-1897), onde publicou a peça teatral *O voto feminino* (1890). Este seu texto discutia a questão do poder na República

nascente, onde foi possível perceber um ativismo sufragista embrionário por parte da escritora que se dedicava ao ideal de emancipação feminina no Brasil, trazendo questões relevantes na discussão pelo direito ao voto feminino na nossa Constituição. Josefina buscava através de suas produções, problematizar e ampliar a discussão sobre o direito da cidadania das mulheres, buscando mudanças para que as mulheres pudessem participar do mundo público e político tal qual os homens de sua época. Na peça *O voto feminino* (1890), Josefina leva à cena o direito da mulher de participar da vida política na sociedade e o direito ao voto.

Por último, apresentamos a vida e a obra de Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934), cujos pais se dedicaram ao ensino, fundando escolas e projetos populares, levando conhecimento aos menos afortunados como pobres e escravos gratuitamente o que certamente contribuiu para a formação de Júlia Lopes. Soma-se a isso a sua convicção na importância da educação e na emancipação feminina, que foram os ingredientes necessários para que Júlia pudesse forjar uma carreira de sucesso a ponto de ser consagrada “a autora mais publicada na Primeira República” (FANINI, 2016, p. 20). Ao mesmo tempo, Júlia esteve presente na escola brasileira do fim do Império até o início da República através de seus livros escolares, que foram adotados formalmente no ensino primário. Sua produção contava com mais de 40 títulos, entre prosa e verso publicados no Brasil, Portugal e na Argentina. Nela, Júlia Lopes defendia temáticas como a república, a abolição da escravatura, a educação formal de mulheres, o divórcio e os direitos civis. Realizou várias palestras ao longo de sua vida, a fim de conscientizar as mulheres sobre seus papéis de emancipação perante a sociedade misógina da época. Em sua obra, é possível perceber uma crítica à situação social do Brasil, representando em seus enredos posicionamentos políticos, religiosos e ideológicos próprios daquele momento. Júlia também produziu 15 textos para teatro, um deles, *Quem não perdoa* é um drama em três atos encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912. Foi um dos espetáculos escolhidos por Eduardo Victorino para fazer parte do grupo seletivo de textos nacionais originais que seriam apresentados em razão da estréia da Companhia Nacional do Teatro Municipal. Nesta obra, Júlia colocou em cena as mazelas sociais em torno de temas como o casamento, o adultério, o perdão, a marginalização social da mulher, a preservação da honra e as relações de poder existente dentro de um casamento bem como o lugar da mulher dentro desta sociedade.

Desta forma, as três escritoras escolhidas foram intelectuais, que recorrendo à escrita como forma de combate político, de enfrentamento das questões de gênero e das condições das mulheres na sociedade com base na dramaturgia produzida. Nesta pesquisa, ao selecionarmos três nomes femininos, salientamos para a importância de pensarmos o papel e a

importância delas e de tantas outras na construção dessa história nacional, pois, como vimos, não foram poucas, foram muitas, e o legado artístico, literário e educacional, como registro de uma época e de uma sociedade, é de grande riqueza e de grande importância e valor. Pensar o lugar das dramaturgas brasileiras é examinar o presente e indagar nosso passado, buscando a afirmação das mulheres no espaço da autoria dramática no país.

No terceiro capítulo nos detivemos na *imprensa*, nos seus materiais, sujeitos e na força potente deste instrumento de educação, formação, consolidação e profissionalização em torno do teatro. Os letrados da época, através da imprensa, exerceram o poder da palavra para ensinar e defender ideias, valores, saberes e práticas. Constatamos a existência de um variado número de impressos que se especializaram no tema do teatro, ao lado de tantos outros que buscaram se debruçar sobre outros temas específicos e suas problemáticas, como educação, política, literatura e comércio. Esses suportes sinalizam para a potência tanto da imprensa como desta linguagem artística nos debates públicos.

Desta maneira, concluímos que, artistas, professores, escritores e produtores, entre outros, constituíram-se sujeitos importantes para pensar essa imbricação entre o universo educativo e as experiências culturais em teatro, com suas práticas de formação humana e profissional. Tais experiências se complementam historicamente e, neste contexto, as instituições teatrais também foram favorecendo o surgimento de diversos profissionais envolvidos com tais práticas. Soma-se aos aqui apresentados, uma gama de profissionais que são necessários para fazer esta “sala de aula”, que é o teatro, acontecer. Verdadeiras “engrenagens humanas” para a formação da “máquina teatral”. Dentre eles poderíamos citar os cenógrafos, figurinistas, bilheteiros, maquinistas, maquiadores e muitos outros. Essa ampliação do campo profissional voltado para o teatro aconteceu ao longo de décadas e mobilizou, cada vez mais, a necessidade de uma formação técnica para todos e todas.

Assim como a imprensa, o teatro também assumiu o papel de divulgador de ideias políticas, sociais e estéticas, através da recriação de quotidianos e da ilustração de comportamentos adequados, buscando formar tanto a consciência individual, como a coletiva.

Enquanto o público era conduzido na leitura da cena que era vista, por muitos, como um manual de civilidade, novos dramaturgos e dramaturgas foram surgindo e, com apurado sentido crítico, escreveram obras que contribuíram para os debates políticos e sociais. Como vimos, com a inauguração da Escola Dramática, também surgiram tentativas de escritos teóricos para teatro. Houve a necessidade de se debater a pedagogia para o ensino desta arte que, para a grande maioria, deveria ser baseado nas práticas e, ao mesmo tempo, se fazia necessário um ensino com ênfase na palavra, nas técnicas e na teoria. As associações

dramáticas que também cresceram com base no associativismo de clubes e sociedades dramáticas entre outros, também trouxeram grande contribuição para o ensino e fomento do teatro em nosso país, contribuindo inclusive para o surgimento de novos espaços de apresentação, novos artistas e escolas de formação privadas, mantidas de forma coletiva pelas próprias sociedades/associações.

Neste ano, quando o país irá comemorar o bicentenário de sua independência (7 de setembro de 2022), mais do que nunca, devemos refletir sobre o passado, para tentar compreender a complexidade do presente. Esta pesquisa, então, deu notoriedade a uma diversidade de projetos, sujeitos, instituições, práticas, experiências e formas de fazer funcionar, criar, ampliar e legitimar a cultura nacional através do teatro. Com isso, sujeitos, instituições e saberes voltados para formação do campo das artes cênicas no Brasil, ajudam a sustentar que é possível pensar expedientes de formação não escolar, isto é, de educação por intermédio da história do teatro.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Mariana de Araújo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. 2013. 205f. Dissertação (Mestrado em história) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ALCÂNTARA, Daniel Moreira de. *Concursos públicos para docentes de arte em Pernambuco (2003-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- ALMEIDA, Cíntia Borges. *Um país de poucas letras? Experiências de educabilidade, instrução obrigatória e analfabetismo na Cidade Maravilhosa (1900-1922)*. 2018. 367f. Tese (Doutorado em educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- ALMEIDA, Flávia Ferreira de. O Mercado de Trabalho dos Espetáculos: Atrizes das Companhias Portuguesas nos Palcos do Teatro Musicado Carioca. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 9, p.222-246, abr. 2017.
- ALMEIDA, Júlia Lopes. *Teatro: “Quem não perdôa, Doidos de amor, Nos jardins de Saul*. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1917.
- ALMEIDA, Mateus Fernandes de Oliveira. Representações do Associativismo entre as mutuais de trabalhadores na corte do Império. *Estudos IberoAmericanos*, Porto Alegre, v.41, n.1, p. 143-163. jan- jun.2015.
- ALVES, Gisele Teixeira. À cavalo: impressões litográficas do 7 de setembro em uma Revista Ilustrada. *Jornal Pensar a educação em pauta*, ano 9, n.306, 2021.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais: fundamentos e reflexões. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 13, p.73-93, jan./abr. 2007.
- ANDRADE, Elza de. *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil*. 1996. 140f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- _____. A Primeira Escola de Teatro (1908-2008). Escola de teatro Martins Pena, criação, centenário. In: V Congresso da Abrace, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 1-4.
- _____. Escola de teatro Martins Pena. A primeira escola de teatro no Brasil. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.1-12, jul.- dez., 2009.
- _____. Escola de Teatro Martins Pena (1908-2008): 100 anos de lutas e vitórias. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.1-12, 2010.
- ANDRADE, Valéria. Dramaturgas brasileiras no século XIX. Escrita, Sufragismo e outras transgressões. *Plural Pluriel: revuedescultures de langue portugaise*, n. 8, printemps-été 2011.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. Tese (Doutorado em Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações – SEGRAF, 2018.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro de. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário. *Revista do Arquivo*, São Paulo, n. 16, nov. 2006.

_____. Ensaiaadores na cena brasileira do século XIX e XX. *Revista sala preta*, v.15, n. 1, p. 99-111, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASTOS, Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a História do TheatroPortuguez e Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

BRANDÃO, Carlos. *O que é Educação?* São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

BRASIL, Câmara dos deputados. *Série histórias não contadas: as mensageiras, primeiras escritoras do Brasil*. Brasília: Centro Cultural Câmara dos Deputados, 2018.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOCAYUVA, Quintino. *Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1858.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *O teatro na Bahia: da colônia a república 1800-1923*. 2 ed. Salvador: EDUNEB/ EDUFBA, 2008.

BORGES, Angélica. Lugares do magistério na Corte Imperial: o protagonismo do professor Candido Matheus de Faria Pardal. *Revista Brasileira de História da Educação*, Maringá, v. 18, p. 1-29, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Edusp. 1996.

BRANDOLT, Marlene Rodrigues. Circunstâncias divorcistas na literatura de Maria Benedita Câmara de Bormann (Délia). *Revista Água Viva*, v. 3, n. 3, Edição Especial, 2018.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1986.

CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1956.

_____. *Reflexões dramáticas*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Brito, 1837.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996.

CAMARGO, Angélica Ricci. Nos palcos e na política: As organizações dos Profissionais Teatrais na Primeira Metade do Século XX. *Baleia na Rede-Estudos em Arte e Sociedade*, v.9, n.1, p.34-51, 2012.

CAMPOS, Raquel Discini de. No rastro de velhos jornais: considerações sobre a utilização da imprensa não pedagógica como fonte para a escrita da história da educação. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 12, n. 1 (28), p. 45-70, jan./abr., 2012.

CARDOSO, Tereza Fachada Levy. A construção da escola pública no Rio de Janeiro imperial. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 5, p.125-211, jan./jun., 2003.

CARVALHO, Ênio. *Uma proposta curricular a nível profissionalizante de segundo grau para a formação do ator*. 1980. 123f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1980.

CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Jean Bruno. Maria Angélica Ribeiro e a Expansão da Dramaturgia Teatral feminina no século XIX. In: XXVIII Congresso (Virtual) de Iniciação Científica da Unicamp, 28, 2020, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2020.

COLLAÇO, Vera Regina Martins; SANTOLIN, Rosane Faraco. As Vedetes, As Coristas e As Revistas! *DAPesquisa*, Florianópolis, v.4, n.6, p. 046-052, 2009.

COLLET, Heitor. *Gambiarras, tramoias, cenas e esquemas: prática docente, cotidiano e memória na Escola de Teatro Martins Penna*. 2017. 275f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, 2017.

COSTA, Emília Viottida. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COSTA, Maria Emília dos Ramos. *A vivência teatral entre 1771 e 1860: o que nos dizem as leis*. 2014. 161f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. Tradução de Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CRUZ, Rafael Almeida. *Associações mutualistas e o mundo do trabalho: os trabalhadores e suas organizações no Rio de Janeiro (1861-1882)*. 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2015.

DELMANTO, Ivan. A dedirrósea aurora: feminismo e totalidade histórica em vai raiar o sol, de Júlia Lopes de Almeida. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p.137-162, 2019.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DUARTE, Cristina Rothier; SEGABINAZI, Daniela Maria. O Teatro infantil do século XIX na obra Teatrinho infantil, de Figueiredo Pimentel. *Antares*, Universidade de Caxias do Sul, v. 11, n. 24, set./dez., 2019.

EÇA, Maria Teresa Pereira de. *Educação artística em Portugal: entre a tradição e a ruptura*. Londres: Universidade de Surrey Roehampton (UK), 2008.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault: uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FALCÃO, Miguel. Teatro no currículo: avaliar o quê e para quê? In: VI Encontro do CIED – I Encontro Internacional em Estudos Educacionais. Avaliação: Desafios e Riscos, 5, 2014, Lisboa. *Atas...*, Lisboa: Escola Superior de Educação de Lisboa, 2014, p.148-164.

FALCÃO, Leticia Fonseca. Sábado Magaldi: Do Princípio da Crítica à crítica como princípio. In: XX Encontro regional de história, 20, 2016, Uberaba. *Anais...*, Uberaba: UFTM, 2016.

FANINI, Michele Asmar. *A (in)visibilidade de um Legado: seleta de textos dramaturgicos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: FAPESP, 2016.

FARIA, Icaro Capanema de. João Alfredo Corrêa de Oliveira: Ensino técnico profissional e modernização da sociedade brasileira no segundo reinado. *Revista Brasileira da Educação Profissional e Tecnológica*, v.2, p. 1-2, 2020.

FERNANDES, Ivan. *Martins e Caetano: quando o teatro começou a ser brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

FERNANDES, Sílvia. Nota sobre Victorino. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.3, p.174-181, 2003.

FERREIRA JR, Amarílio e BITTAR, Marisa. Pluralidade linguística, escola de bê-á-bá e teatro jesuítico no Brasil do século XVI. *Educ. Soc*, Campinas, v.25, n. 86, p. 171 -195, abr., 2004.

FILIPE, José Guilherme Mora. *O gosto público que sustenta o teatro: subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. 2017.365f. Tese (Doutorado em estudos artísticos), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 7 ed. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir*. 9 ed. Trad. Lúcia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *As palavras e as coisas*. 6 ed. Tradução Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Arqueologia do saber*. 4 ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. *Ditos & Escritos I* (Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise). Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1999.

_____. *Ditos & Escritos VII* (Arte, Epistemologia, Filosofia, História da Medicina). Trad. Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Ditos & Escritos VIII* (Segurança, Penalidade e Prisão). Trad. Manoel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FURLAN, Vinícius. *Educação e catequese no teatro anchietao*. 2013.114f. Dissertação (Mestrado em educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2013.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GARLAND, David. O que significa escrever uma “História do presente”? abordagem genealógica de Foucault explicada. *Revista Justiça e Sistema Criminal*, Curitiba, v. 6, n. 10, p. 73-96, jan./jun., 2014.

GOMES, Gisele Ambrósio. História, Mulher e Gênero. *Virtú (UFJF)*, v. 10, p. 1-15, 2011.

GOMES, Tiago de Melo; VELASCO, Carolina González. Trabalhadores do teatro musicado no Rio de Janeiro e Buenos Aires dos anos 1920. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 27, 2015, Florianópolis. *Anais...*, UFSC e UDESC: Florianópolis, 2015.

GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. *Educação, poder e sociedade no Império brasileiro*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. Imprensa pedagógica e profissionalização do magistério: o caso do The American Journal of Education (1855-1881). *Quaestio*, Sorocaba, SP, v.22, n.1, p.15-37, 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HANSTED, Talitha Cardoso; GOHN, Maria da Glória. Teatro e Educação: uma relação historicamente construída. *Eccos Revista Científica*, São Paulo, n. 30, jan.-abr., p. 199-220, 2013.

HERZOG, Tiago. Uma história da crítica e uma crítica da história do teatro no Brasil. *Revista Sentidos da Cultura*. v.6, n. 11, p.103-118, jul./dez., 2019.

KARAWCZYK, Mônica. Mulheres Lutando por sua cidadania Política. Um estudo de caso: Diva Nolf Nazário e sua tentativa de alistamento em 1922. In: X Encontro Estadual de História, 10, 2010, Santa Maria. *Anais...*, UFRGS: Santa Maria, 2010.

LACERDA, David P. *Vida associativa no Brasil monárquico: uma análise do mutualismo na cidade do Rio de Janeiro (1835-1889)*. 2008. 106f. Monografia (Bacharel em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2008.

LEITE, Miriam. *A condição feminina no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Hucitec/USP, 1984.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LIMEIRA, Aline de Moraes. *O comércio da instrução no século XIX: colégios particulares, propagandas e subvenções públicas*. 2010. 282 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Impressos: Veículos de Publicidades, Fontes para História da Educação. *Cadernos de História da Educação*, Uberlândia, v.11, p.357-388, n.2, jul./dez., 2012.

_____. Espaços mistos: o público e o privado na instrução do século XIX. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 11, n. 3 (27), p. 99-129, set./dez., 2011.

LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. *Teatro português no Brasil: do Império à primeira República*. 2020.142 f. Tese (Mestrado em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2020.

LOPES, Márcia dos Santos. O gênero feminino e a honra em Júlia Lopes de Almeida. *Revista Trama*, Santa Catarina, v. 7, n.13, p. 117-130, 1º Semestre de 2011.

LOPES, Milton. Memória anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922). *Núcleo de Pesquisa Marques da Costa*. Federação Anarquista do RJ. Disponível em: <https://marquesdacosta.wordpress.com/artigos-do-npmc/memoria-anarquista-do-centro-galego-do-rio-de-janeiro-milton-lopes/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

MAIOR, Valéria Andrade Souto. Josefina Álvares de Azevedo: teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. *Revista Acervo Histórico*, São Paulo, n. 2, p. 65-82, 2004.

MAINENTE, Renato Aurélio. *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. 2016. 234f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016.

MÂNICA, Tatiana Czornabay. *O desejo e suas representações nas personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida*. 2018, 162f. Tese de (Doutorado Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018.

MARTINS, Cláudia Maria. *Fora da ordem: Foucault e a exclusão na idade clássica*. 2012. 163 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

MASSENA, Eduardo Prestes. *Os centros de estudos como espaçotempo de conversa: formação na Rede Municipal de Mesquita*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MARTUCCI, Frederico Brum. *A genealogia do exercício do poder em Michel Foucault: soberania, disciplina e biopoder*. 2018. 120f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MEDEIROS, Múcio. *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no Teatro Imperial*. 2010. 240f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MELO, Victor Andrade de. A dança nas escolas do Rio de Janeiro do século XIX (décadas de 1820-1860). *Revista Brasileira de História da Educação*, Maringá, v. 16, n. 3, p. 323-352, 2016.

MENDONÇA, Cátia Toledo. *Júlia Lopes de Almeida: A busca da liberação feminina pela palavra*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 275-296, jul./dez., 2003.

MENDONÇA, J. F. As adaptações de João Ribeiro em “História do Brasil”. *Epígrafe*, 4(4), 2017, pp.107-123. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/110935>. Acesso em: 21 jul. 2022.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *A querela anticlerical no palco e na imprensa: os Lazaristas*. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

_____. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. 2010. 721 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MORAES, Pérciles. *Coelho Neto e sua obra*. Manaus: Fundo Municipal de Cultura, 2016.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1940)*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005.

MORILA, Ailton Pereira. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 12, p.75-119, jul./dez., 2006.

OLIVEIRA, Antoniette Camargo de. Práticas escolares e processos educativos: currículo, disciplinas e instituições escolares (séculos XIX e XX). *Revista Brasileira de História da Educação*, 11, n. 3 (27), p. 153-182, set./dez., 2011.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de; BELTRAN, Claudia Ximena Herrera. Uma educação para a sensibilidade: circulação de novos saberes sobre a educação do corpo no começo do século XX na Ibero-América. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 13, n. 2, p. 15-43, maio/ago., 2013.

OLIVEIRA, Karine da Rocha. *Josefina Álvares de Azevedo: a Voz feminina no Século XIX através das páginas do jornal A Família*. Fundação Biblioteca Nacional – MINC, 2009.

ORSINI, Maria Stella. Maria Angélica Ribeiro: Uma dramaturga singular no Brasil do Século XIX. *Rev. Inst. Est. Bra.* São Paulo, n.29, p.75-82, 1988.

PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil: Obra Posthuma*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PAULA, Patrícia Amorim de. Cinira Polonio (1857-1938) e Viúva Guerreiro (1858-1936): Compositoras e empresárias de sua arte. In: 31º Simpósio Nacional de História ANPUH – Brasil, 31, 2021, Rio de Janeiro. *Anais...*, Rio de Janeiro: UERJ/UVA, 2021.

PAULILO, André Luiz. Educação e instrução nas províncias e na Corte Imperial (Brasil, 1822-1889). *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 12, n. 3 (30), p. 235-241, set./dez. 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. 244f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

_____. Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático na construção da cidadania. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 39, 2018, p. 95-121.

_____. Sobe o pano: o teatro amador na cena carioca do final do século XIX e início do XX. *Revista de Artes e Humanidades*, n.11, p.1-18, nov. 2012/abr. 2013.

_____. Uma imprensa para o teatro. *Revista de Pesquisa Histórica Clio*, Recife, n. 35, p. 24-50, jul.-dez., 2017.

PENTEADO, Ana Elisa de Arruda. Nostalgia do mestre artesão. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 1, p.214-218, jan./jun., 2001.

PIMENTA, Letícia Pereira e WAINBERG, Jacques Alkalai. Jornalismo e Feminismo: o engajamento intelectual de Josephina Álvares de Azevedo nos albores do século XIX. *Revista Cambiassu*, São Luís, v.14, n. 24, p. 164-177, jul./dez., 2019.

PIMENTEL, Figueiredo. *Teatrinho infantil: livro para crianças*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1959.

PIRES NETO, Luiz de Camargo. *Teatro filosófico: uma concepção de filosofia à luz de Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2019.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ática, 1984.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. 1999. 235 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

REIS, Angela de Castro. Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do Século XX. *Plural Pluriel: revuedescultures de langue portugaise*, n. 8, printemps-été, 2011.

REIS, Jocemir Moura dos. *Arte de existir, imprensa feminina e educação: Josephina Álvares de Azevedo (1888 -1894)*. 2019. 237f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

REIS, José Carlos. Os Annales: a renovação teórica-metodológica e “utópica” da história pela reconstrução do tempo histórico. In.: SAVIANI, Dermeval; LOMBARDI, José Claudinei; SANFELICE, José Luiz (org.) *História e historiografia da educação*. Campinas: Autores Associados, 2000.

RIBEIRO, Maria, 1829-1880. *Cancros Sociais: drama original em cinco atos*. Brasília: Senado Federal, 2021.

ROCHA, Heloísa Helena Pimenta (Org.). *Personagens, estratégias e saberes na construção da escola brasileira (séculos XIX e XX)*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. A Produção Cultural do Brasil Oitocentista e a atuação de mulheres no teatro popular. In: VIII Seminário interno de Pesquisa do PPG Artes da Cena, 8, 2020, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2020, p. 1-14.

RODRIGUES, Marise. Ressonâncias & Memórias de Maria Jacintha: dramaturga brasileira do século XX. História de uma pesquisa. Tese de Doutorado. UFF - RJ, 2006.

RODRIGUES, Marise. A presença de Maria Jacinthana dramaturgia brasileira do século XX. In: III Anais do Seminário Mulheres e Literatura, 3, 2007. *Anais...* Ilhéus: ANPOLL, 2007.

SALES, Andrea de Lima Ribeiro. *O teatro jesuíta como instrumento pedagógico na escola para índios dos séculos XVI e XVII*. 2011. 95f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2011.

SANTOS, Aline Franca de. *O papel do governo do Estado do Rio de Janeiro na formação de profissionais de teatro: o caso da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena*. 2008. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, Elias Souza dos; FERRONATO, Cristiano de Jesus; MECENAS, ANE. Histórias dos conservatórios brasileiros de canto orfeônico: consonâncias e dissonâncias nos cursos de formação do professorado de música. *Revista Brasileira de História da Educação*, Maringá, v. 19, p. 1-22, 2019.

SEPULVEDA, José Antônio. A centenária Escola Pública de Teatro Martins Pena. *Revista*

Científica Digital da FAETEC, Rio de Janeiro, 2012.

SEPULVEDA, José Antônio e CARVALHO, Luiz Felipe de. Memória e a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. In: III CIPA Congresso Internacional sobre Pesquisa (Auto)biográfica, 3, 2008, Natal. *Anais...*, Natal: EDUFRN, 2008.

SHARPE, Peggy. Bibliografia de Júlia Lopes de Almeida. In.: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003. p. 365-374.

SILVA, Ágda Priscila da e ALVES, Idelgarde Eloise. *O teatro jesuítico como prática educacional na América portuguesa*. In: XVIII Semana de Humanidades, 18, 2010, Natal. *Anais...*, Natal: UFRN, 2010.

SILVA, Márcia Cabral da. Histórias da nossa terra. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 20, p. 1-20, 2020.

SILVA, Nahete de Alcântara Silva. *Júlia Lopes de Almeida e sua trajetória de consagração em O País*. 2015. 263f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p.83-97, jan./jun., 2007.

SIMIONATO, Juliana Siani. *Amarmota e seu perfil editorial: contribuição para edição e estudos dos textos machadianos publicados nesse periódico (1855-1861)*. 2009. 208f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *O Florete e a Máscara: Josephina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*. 1995. 241 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960.

_____. *O teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski*. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2015.

SOUZA, Rosa Fátima de. A formação do cidadão moderno: a seleção cultural para a escola primária nos manuais de Pedagogia (Brasil e Portugal, 1870-1920). *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 13, n. 3, p. 257-283, set./dez., 2013.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832 -18680)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SUBTIL, Maria José Dozza. A lei n. 5.692/71 e a obrigatoriedade da educação artística nas escolas: passados quarenta anos, prestando contas ao presente. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas-SP, v. 12, n. 3 (30), p. 125-151, set./dez., 2012.

STARK, Andrea Carvalho. A mulher ausente: a presença de Maria Velluti (1827-1891) no teatro brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.34, p.280-305, mar./abr., 2019.

VASQUES, Eugênia. *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901)*. Lisboa: Editora Gradiva, 2012.

VIANA, Fausto. Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX. In: 9º Colóquio de Moda, 9, 2013, Fortaleza. *Anais...*, Fortaleza: Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2013.

VIDAL, Diana Gonçalves; ABDALA, Rachel Duarte. A Fotografia Como Fonte Para a História da Educação: Questões teórico-metodológicas e de pesquisa. *Educação Santa Maria*, v. 30, n. 2, p.177-194, jul./dez., 2005.

VIDAL, Diana. Júlia Lopes de Almeida: uma intrusa na arena educacional? In: ROCHA, Heloísa (Org.). *Personagens, estratégias e saberes na construção da escola brasileira*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

VIEIRA, Francisco. *Palco e Picadeiro: oTheatroLyrico*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2015.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. Estratégias populares de sobrevivência: o mutualismo no Rio de Janeiro republicano. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.29, n. 58, p.291-315, 2009.

TEIXEIRA, Gisele Baptista. *A imprensa pedagógica no Rio de Janeiro: os jornais e as revistas como agentes construtores da escola (1870-1919)*. 2016. 350f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2016.

TOMÁS, Catarina e GONÇALVES, Carolina. ATAS do VI Encontro do CIED – I Encontro Internacional em Estudos Educacionais. Avaliação: Desafios e Riscos CIED – Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais/Escola Superior de Educação de Lisboa, 2014.

TREVISAN, Gabriela Simonetti. *A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida*. Campinas: Intermeios, 2020.

PERIÓDICOS

Almanak Laemmert
 Almanack dos Theatros
 Almanaque d'O Theatro
 A Época
 A Estação Theatral
 A Família
 A Lanterna jornal da noite
 A Notícia
 A Platea
 Brazil-Theatro
 Comédia Jornal dos Theatros

Correio Mercantil
Diário de Notícias
Diário do Rio de Janeiro
FonFon
Gazeta de Notícias
Gazeta Suburbana Folha Recreativa
Gazeta da Tarde
Gazeta dos Teatros
Jornal das Moças
Jornal de Teatro & Sport
Jornal do Comércio
O Boato Theatral
O Clarim dos Theatros
O Derlomista
O Espectador RJ
O Espelho
O Filhote
O Imparcial
O Paiz
O Scenário
O Theatro
Revista da Semana
Revistas dos Teatros
Revista Nacional e Estrangeira
Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
Semanário Ilustrado
Tagarela