



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HENRIQUE BUENO BRESCIANI

**DRAMATURGIA E IMPRESSÃO DE TEXTOS TEATRAIS:
UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DA PRODUÇÃO
DRAMÁTICA DE FRANCISCO CORREA VASQUES (1862 –
1884)**

Londrina
2017

HENRIQUE BUENO BRESCIANI

**DRAMATURGIA E IMPRESSÃO DE TEXTOS TEATRAIS:
UMA INVESTIGAÇÃO A PARTIR DA PRODUÇÃO
DRAMÁTICA DE FRANCISCO CORREA VASQUES (1862 –
1884)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Área de Concentração em História e Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Cristina Martins de Souza

Londrina
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

B842d Bresciani, Henrique Bueno.

Dramaturgia e impressão de textos teatrais : \$b uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)/ Henrique Bueno Bresciani. – Londrina, 2017.
158 f.: il.

Orientador: Silvia Cristina Martins de Souza.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

Inclui bibliografia.

1. História social. – Teses. 2. Teatro brasileiro - História e crítica. – Teses. 3. Leitura \$x História – Teses. I. Souza, Silvia Cristina Martins de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 930.1

HENRIQUE BUENO BRESCIANI

**DRAMATURGIA E IMPRESSÃO DE TEXTOS TEATRAIS: UMA
INVESTIGAÇÃO A PARTIR DA PRODUÇÃO DRAMÁTICA DE
FRANCISCO CORREA VASQUES (1862 – 1884)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina – UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Área de Concentração em História e Linguagens.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Cristina Martins de
Souza

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^o Dr.^o José Miguel Arias Neto Universidade
Estadual de Londrina – UEL

Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz
Ferreira

Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Londrina, 12 de maio de 2017.

Aos meus pais, Ana e Fernando, por terem cultivado em mim a vontade de explorar o desconhecido.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que de alguma maneira contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa. Independente das muitas formas de auxílio que recebi, é fundamental reconhecer neste momento a importância daqueles que estiveram ao meu lado sempre dispostos a ajudar com aquilo que fazem de melhor.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, Ana e Fernando, pela presença marcante em mais esta etapa da minha vida. Sou grato pelo encorajamento e apoio oferecidos para o ingresso no mestrado, que por eles já era esperado desde os primeiros anos de graduação. Durante esses tempos a expressão “você tem que continuar” foi entoada repetidamente por uma dedicada mãe professora, com quem descobri o prazer em aprender e em ensinar, e por um pai que, apesar de engenheiro agrônomo, demonstra verdadeiro tino para a História ao pesquisar a genealogia da família. Sou grato a todo o suporte emocional e material sustentados contra as adversidades da distância e da saudade. Isto foi de suma importância para a minha permanência em Londrina e para o conforto que encontrei para desenvolver esta pesquisa.

À Silvia, a orientadora deste trabalho, sou grato por toda as demonstrações de generosidade, compromisso e dedicação, virtudes com as quais pude contar desde o primeiro e-mail no qual demonstrei meu interesse em estudar as cenas cômicas de Francisco Correa Vasques. Sem diminuir o peso do meu interesse sobre as peças do dramaturgo, posso afirmar enfaticamente que o rigor da pesquisa, a paixão pela investigação histórica e o prazer da leitura que encontrei nos trabalhos de Silvia, pelos quais tomei conhecimento de Vasques, foram elementos importantíssimos para que eu definisse o meu objeto de estudo. Ao terminar esta dissertação reconheço com grande felicidade o desenvolvimento de minhas habilidades de pesquisa e escrita, às quais sem sombra de dúvida foram adquiridas junto a uma orientação irretocável.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina sou grato pelas aulas enriquecedoras e pelo espaço de discussão de ideias, sempre caro à qualidade da pesquisa. Agradeço especialmente aos professores José Miguel Arias Neto e Célia Regina da Silveira pela participação na banca de qualificação e as valiosas sugestões e apontamentos sobre o trabalho realizadas nesta ocasião.

Agradeço também aos meus colegas do mestrado pelo companheirismo, especialmente ao Hilton com quem dividi o espaço em hotéis, aviões, ônibus e carros nas andanças pelos

seminários, simpósios e encontros. Ao Hilton sou igualmente grato pelas sugestões feitas à pesquisa, que acompanhou de perto, e pelo tempo e o cuidado em ler e comentar o meu texto. Por estas razões também sou grato ao Nando e ao Giovan, amigos de longa data que compartilham comigo o gosto pela História e pela pesquisa.

Meu muito obrigado à Bruna, com quem escolhi dividir as contas, o teto e os sonhos, pela ajuda na revisão do texto e pela tradução atenciosa do resumo. Agradeço também pelo amor, paciência e compreensão de que deu inúmeras provas ao longo de todo o período do mestrado. Mesmo que em diversas ocasiões eu tenha trocado a sua companhia pelo convívio com fichamentos, livros e computadores, não pude deixar de notar o seu incrível esforço e dedicação em criar um ambiente mais harmonioso à escrita desta dissertação. Sou muito grato por todas as gentilezas cotidianas cheias de afeto e cuidado, que sem dúvida tornaram a escrita deste trabalho muito mais agradável.

BRESCIANI, Henrique Bueno. **Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862 – 1884).** 2017. 157 fls. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o problema da recepção de textos teatrais do dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques. Nascido em 1839 em uma família de poucas posses, Vasques estreou como autor de teatro em 1858. Em sua trajetória artística, o dramaturgo aproximou-se do teatro musicado, tendo se dedicado principalmente ao gênero das cenas cômicas que se notabilizaram pela abordagem humorística de assuntos de amplo conhecimento público e pela presença da música, dança, imitações, entre outras linguagens artísticas. Ao longo de sua vida, Vasques escreveu mais de sessenta cenas cômicas, tendo muitas delas sido publicadas no formato de pequenas brochuras que eram vendidas a preços acessíveis aos novos grupos de leitores que se constituíam naquele momento. Diante desta modalidade de circulação, procuramos construir algumas hipóteses a respeito da forma pelas quais as cenas cômicas eram lidas, sugerindo determinados gestos, técnicas e comportamentos que poderiam ser desempenhados pelos seus leitores. Primeiramente nos ocupamos em definir o nosso objeto de estudo, discutindo algumas possibilidades teórico-metodológicas para investigar o problema da leitura. Em seguida, abordamos o panorama teatral e literário da segunda metade do século XIX no qual Vasques estava inserido e sondamos algumas expectativas de leitura de textos teatrais a partir da publicação de peças de gêneros distintos. Finalmente, analisamos três peças de Vasques com o intuito de construirmos algumas possibilidades explicativas a respeito das práticas de leitura das cenas cômicas, lançando mão sobretudo da investigação dos sinais tipográficos que permeavam esses textos. Concluímos que a recepção dos textos teatrais de Vasques estava intimamente conectada com determinadas práticas orais que eram tanto incorporadas às cenas cômicas, como faziam parte do cotidiano de seus espectadores e possíveis leitores.

Palavras-chave: Francisco Correa Vasques. História da leitura. Edição. Teatro musicado. Rio de Janeiro.

BRESCIANI, Henrique Bueno. **Dramaturgy and theatre texts print: an investigation into the dramatic production of Francisco Correa Vasques (1862—1884).** 2017. 157 fls. Dissertation (Master's degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This research concentrates on investigating playwright Francisco Correa Vasques' theatrical texts and the problem regarding their reception. Vasques, who was born in Rio de Janeiro in 1839 to a family of few possessions, made his debut as a playwright in 1858. The playwright followed a trajectory towards musical theater, having dedicated himself mainly to “cenas cômicas”, a genre that was notable for the humorous approach to subjects of wide public knowledge and for the presence of music, dance, imitations, among other artistic performances. Throughout his life, Vasques wrote more than sixty “cenas cômicas”, many of them being published as booklets that were sold at affordable prices to new groups of readers that were emerging at that time. Considering the way these texts were circulated, some hypotheses about the way the “cenas cômicas” were read were put forward, suggesting certain gestures, techniques and behaviors that could be practised by their readers. Firstly, the research question was defined by describing some theoretical and methodological possibilities to investigate the problem of reading. Secondly, the theatrical and literary panorama of the second half of the nineteenth century, in which Vasques was inserted, was approached and we probed into some expectations of reading theatrical texts from the publication of pieces from different genres. Finally, three plays from Vasques were analyzed, aiming at building some explanatory possibilities regarding the reading practices of the referred “cenas cômicas”, mainly focusing on the investigation of the typographic symbols that permeated these texts. It has been concluded that the reception of Vasques' theatrical texts was intimately connected to certain oral practices that not only were embodied in the “cenas cômicas”, but were also part of their viewers' and potential readers' daily lives.

Keywords: Francisco Correa Vasques. History of Reading. Edition. Musical Theatre. Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------------|--|----|
| Figura 1 – | Ilustração sobre o Alcazar..... | 60 |
| Figura 2 – | Anúncio do Circo Grande Oceano nº 1..... | 84 |
| Figura 3 – | Anúncio do Circo Grande Oceano nº 2..... | 84 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----|
| 1 | APRESENTAÇÃO | 10 |
| 2 | DEFININDO LUGARES: APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA LEITURA | 17 |
| 2.1 | O TEXTO E A DELIMITAÇÃO DE FRONTEIRAS | 20 |
| 2.2 | O PROBLEMA DA MATERIALIDADE DOS TEXTOS | 28 |
| 2.2.1 | História do Livro ou História da Leitura?..... | 34 |
| 2.3 | “CAÇAR NA PROPRIEDADE ALHEIA”: A LEITURA COMO UM ATO SUBVERSIVO. | 36 |
| 3 | POSSIBILIDADES DE LEITURA DE TEXTOS TEATRAIS NO BRASIL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX | 41 |
| 3.1 | A LEITURA QUE SE ALMEJA: O TEATRO REALISTA E A ILUSTRAÇÃO DAS PLATEIAS | 41 |
| 3.2 | A LEITURA QUE SE TEM: O TEATRO MUSICADO E O GOSTO O PÚBLICO FLUMINENSE | 52 |
| 4 | A LEITURA DAS CENAS CÔMICAS DE FRANCISCO CORREA VASQUES: UMA ANÁLISE DE SUAS MARCAS TEXTUAIS | 71 |
| 4.1 | A DRAMATURGIA DE FRANCISCO CORREA VASQUES NA HISTORIOGRAFIA..... | 71 |
| 4.2 | VIVA O CIRCO GRANDE OCEANO!..... | 74 |
| 4.3 | A VOLTA DO MUNDO EM OITENTA DIAS A PÉ! | 89 |
| 4.4 | AHI! CARA DURA! | 112 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 130 |
| | BIBLIOGRAFIA | 135 |

| | |
|---|-----|
| ANEXOS | 141 |
| Anexo A – Viva o Circo Grande Oceano | 141 |
| Anexo B – O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar | 144 |
| Anexo C – O Brasil e o Paraguai..... | 148 |
| Anexo D – A volta do mundo em oitenta dias a pé!..... | 151 |
| Anexo E – Ahi! Cara dura!..... | 154 |

1 APRESENTAÇÃO

Apesar de seu nome ser praticamente desconhecido nos dias de hoje, Francisco Correa Vasques foi um indivíduo bastante conhecido no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Mulato, nascido em 1839 no seio de uma família de poucas posses, o Vasques, designação que bastava para identificá-lo, abandonou a escola precocemente para trabalhar na alfândega do Rio de Janeiro e, posteriormente trilhar um caminho artístico no qual reuniu as competências de ator, dramaturgo e, mais adiante, ainda que por um breve tempo, a de empresário teatral¹.

Ler despreziosamente as suas cenas cômicas no tempo presente é uma experiência peculiar pelo estranhamento que nos causa. Não nos referimos, porém, exclusivamente à sensação que vem à tona quando nos deparamos com um léxico que remonta há mais de um século. Ao folhearmos suas páginas somos arrebatados também por uma série de referências que se cruzam e pelo constante jogo entre trechos falados, recitados e mesmo cantados que nos fazem pensar sobre as maneiras como as pessoas podem tê-las lido.

De maneira semelhante, a imagem caótica suscitada por um rápido correr de olhos pelas linhas destes textos nos desperta grande curiosidade. Afinal, quais as razões que justificariam a intercalação de palavras sublinhadas, expressões grafadas em negrito e itálico em um texto dramático? Como compreender o emprego das rubricas teatrais e de uma pontuação que à primeira vista parece excessiva, para não dizer descabida, para um leitor de hoje? E quanto às palavras iniciadas em maiúscula, que significados ocultos encontram-se por trás de sua utilização?

Além disso, considerando que a maior parte da produção do dramaturgo é de tom cômico, por vezes percebemos que não compreendemos determinadas piadas. Quando isso acontece sentimos que alguma coisa ficou para trás e, impelidos em entendê-las, deixamos de lê-las de maneira despreziosa para adotarmos um olhar investigativo e responder questões como as levantadas anteriormente.

Aos olhos do historiador, o estranho é sempre sugestivo, uma vez que ele pode representar uma boa via de acesso ao estudo do passado ou a um universo mental estranho,

¹ SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

para utilizarmos as palavras de Darnton². Como o leitor talvez já tenha percebido, o tema perseguido por esta dissertação gira em torno da recepção de textos teatrais. Para sermos mais precisos, consideramos que esta pesquisa investiga o fenômeno da leitura das cenas cômicas de Francisco Correa Vasques que circularam na segunda metade do século XIX.

Ao dizermos isto, entretanto, é necessário deixar claro que não temos a pretensão de recuperar as possíveis interpretações e significações concretas construídas por um leitor ou grupos específicos deles, pois infelizmente as evidências que nos possibilitariam tal empreitada não chegaram até nossas mãos. Neste trabalho, todavia, abordamos a leitura como uma prática social sujeita às tensões e disputas que atravessavam toda a sociedade fluminense deste período, do campo da política ao das artes.

Observamos que nos últimos cinquenta anos do século XIX, o empenho em tornar o teatro e a literatura uma ferramenta de instrução e educação da população fazia parte de um amplo processo de construção de um idealizado Estado nacional por uma elite dirigente. Desta forma, a centralização política do país e a reprodução das relações sociais desiguais entre três mundos distintos – o do governo, da desordem e do trabalho – dependiam também da educação da sociedade. Segundo a ótica saquarema, era preciso unificar as pessoas em torno de certos hábitos, crenças e costumes vistos como civilizados, e romper com toda a aura de “atraso” herdada do período colonial, aproximando o Brasil das nações mais desenvolvidas do continente europeu. Além disso, tornava-se imperioso o desenvolvimento de noções éticas e morais para a vida em sociedade e assim demarcar as diferenças entre homens brancos livres e escravos, reforçando a linha que dividia aqueles que pertenceriam à sociedade civil dos que dela foram deliberadamente excluídos³.

Sinais deste projeto se faziam presentes nos teatros, na literatura e na imprensa e muitos dos indivíduos que atuavam nesses ramos empenharam-se em produzir obras que correspondessem ao anseio de educar a sociedade. Entretanto, parece-nos que a trajetória de Vasques foi a de alguém que atuou às margens deste projeto, sem, no entanto, deixar de formular críticas pertinentes a sociedade em que vivia a partir da sua experiência enquanto sujeito histórico que atribuiu a ele determinadas interpretações de seu meio social⁴.

² DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

³ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁴ Sobre a inserção social de Vasques e sua atuação nos campos do teatro, imprensa e edição ver: MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. v. 1.

Sendo um sujeito como qualquer outro, portanto, ele não escapou às intensas relações de força de seu tempo. Suas peças, ao passo que tinham êxito junto às plateias, foram frequentemente mal recebidas pelos críticos, literatos e censores teatrais daquele momento que não economizaram palavras para apontar seus defeitos e o que viam como ausência de qualidades. No que diz respeito aos seus textos teatrais, os homens de letras do período também frequentemente os rejeitaram ao considerá-los de “baixo valor literário”. Apesar desta avaliação negativa por parte de alguns, sabemos que estes textos circularam na segunda metade do século XIX no formato de brochuras e, desta forma, foram lidos por homens e mulheres que talvez tivessem outras noções a respeito do que se poderia chamar de “boa” ou “má” literatura. Portanto, sondar e compreender algumas possibilidades de leitura de alguns textos teatrais de Francisco Correa Vasques, eis o objetivo principal desta pesquisa.

A leitura, em sua condição de objeto de estudo, é um fenômeno complexo de ser definido, ao mesmo tempo que também pode apresentar uma série de percalços ao pesquisador que pretenda investigá-la, já que em muitos casos as fontes históricas não são fartas. Porém, os recentes trabalhos historiográficos têm demonstrado considerável interesse pelo âmbito da recepção, havendo atualmente diversos caminhos que podem ser tomados pelos trabalhos nesta área. Diante da pluralidade de significados sobre o que se entende por leitura e devido a existência de múltiplas abordagens metodológicas, dedicamo-nos no primeiro capítulo a expor a maneira como concebemos essas questões.

Ao realizarmos esse debate, contudo, não deixamos de articular as ideias apresentadas aos objetivos e ao recorte específico desta pesquisa. Cabe adiantar que nos aproximamos da proposição de Roger Chartier, segundo o qual a leitura deve ser compreendida na interação entre três instâncias diferentes, a saber o texto propriamente dito, o suporte que o comunica e as práticas de leitura que o interpretam. Desta forma, demonstramos como, e até que ponto, tais conceitos nos podem ser úteis e nos permitem lidar com a documentação levantada e com o contexto abordado por esta pesquisa.

Apesar de estas ideias nortear a discussão deste capítulo, não deixamos de levar em conta os apontamentos de outros estudiosos que também foram úteis à elaboração desta dissertação, destacando-se, sobretudo, as considerações do bibliógrafo neozelandês Donald F. McKenzie que nos incitaram a perscrutar a construção de significados de um determinado texto através de sua materialidade, um procedimento metodológico que nos permite, ainda que parcialmente, contornar a ausência de registros diretos das leituras das peças de Vasques.

Em seguida, utilizando como ponto de partida a análise de duas cartas tornadas públicas com a diferença de poucos meses, exploramos as distintas percepções a respeito da

leitura cultivadas por seus autores, Machado de Assis, o crítico teatral brasileiro mais reconhecido do século XIX, além de também dramaturgo, e o próprio Vasques, que na década de 1860 posicionavam-se em polos opostos na dramaturgia em um contexto em que literatura e teatro passavam por inúmeras mudanças.

A segunda metade do século XIX demarcou uma dupla transformação no cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro. Com o fim do tráfico de escravos, em 1850, e a conseguinte realocação do capital anteriormente destinado a essa atividade em outras áreas, tanto o teatro como o mercado editorial carioca ganharam novas feições que podem ser observadas a partir da década de 1860.⁵ No primeiro caso, pode-se perceber que uma nova voga ganhou destaque. O teatro musicado, com seus diversos gêneros, tornou-se um verdadeiro negócio, atraindo um público heterogêneo de uma cidade em processo de crescimento e modernização⁶. O mercado editorial, por sua vez, também se expandiu neste período, e novas modalidades de livros ditos “populares”, de formato simples e de gêneros variados, passaram a ser comercializados por preços baixos.⁷

Iniciando pela troca de correspondências entre Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, demonstramos como a representação das peças e sua publicação e venda na forma de livros conectavam-se intimamente com a questão da leitura. Em uma sociedade com elevados índices de analfabetismo, a leitura, ou a falta dela, era frequentemente encarada como um problema pelos literatos. Diante de uma massa iletrada, afinal, tornava-se extremamente difícil o desenvolvimento da arte dramática. É claro que para os ilustrados isto significava essencialmente a supremacia da estética realista, gênero teatral de origem francesa na qual os dramaturgos levavam aos palcos determinadas questões sociais, como o casamento e a família, com a finalidade de moralizar a sociedade e conduzi-la rumo ao progresso segundo às suas próprias concepções⁸. Em textos publicados na imprensa, portanto, temos

⁵ Cf. SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

⁶ Segundo a argumentação de Fernando Mencarelli, tais gêneros rapidamente conquistaram o gosto de uma plateia heterogênea, à medida que também despertaram o interesse dos empresários e demais indivíduos relacionados de alguma maneira ao mundo do palco. Houve por fim, durante a década de 1870, a massificação desta nova voga, que pode ser notada pelo aumento expressivo no número de espectadores, companhias, casas de espetáculo e representações. Cf. MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

⁷ De acordo com Alessandra El Far, nas três últimas décadas do século XIX diversas livrarias, que frequentemente se instalavam nas adjacências da Rua do Ouvidor, especializaram-se na venda destas obras ditas “populares”. Seus gêneros eram os mais variados possíveis, e agradavam aos gostos de leitura dos indivíduos recém-alfabetizados daquele contexto. Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

⁸ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

contato com uma determinada noção a respeito do que deve ser lido, de que maneira e para que propósito, uma vez que estas são questões fundamentais aos seus interesses e projetos.

O teatro musicado, por sua vez, parecia manter uma interlocução mais aproximada com os grupos que os ilustrados procuravam instruir a partir de certos padrões por eles considerados “civilizados”. Correspondendo melhor às suas expectativas, gostos e conhecimentos, as peças teatrais de Vasques estabeleciam uma relação diferente com a leitura. O dramaturgo, que não considerava a si mesmo como pertencente ao grupo de distintos escritores nacionais, não objetivou reformar os hábitos de leitura, à exemplo de seus contemporâneos. Diante desta situação de conflito podemos sondar quais parâmetros determinavam o que era considerado leitura proveitosa e leitura supérflua, podemos explorar gestos, atitudes e maneiras de ler divergentes, à medida em que também é possível notar como o teatro ligeiro e sua publicação em forma de textos escapava às tentativas de imposição de determinados modelos e normas literárias.

Estudar a materialidade dos textos, levando em conta sua capacidade de afetar a produção de sentido, como tem sido apontado por estudiosos do livro e das práticas de leitura⁹, pode fornecer resultados interessantes à pesquisa histórica, colaborando para o esclarecimento de questões relacionadas à problemática da recepção, bem como concernentes à produção e circulação dos textos, permitindo-nos, portanto, abordar o tema da leitura. Partilhando deste ponto de vista, o terceiro capítulo objetiva investigar o papel dos “elementos formais”¹⁰ nas edições das peças de Vasques, a partir do estudo de três cenas cômicas situadas respectivamente nas décadas de 1860, 1870 e 1880.

Apesar de Vasques ter escrito mais de sessenta cenas cômicas ao longo de sua vida, como apontam alguns estudos, infelizmente são raras as que resistiram à ação do tempo e podem ser investigadas nos dias de hoje. Nesse sentido, a seleção das peças que analisamos nesta dissertação esteve condicionada, em grande parte, pela própria lacuna documental. Dos textos que tivemos acesso, a nossa opção se justifica por duas razões principais. Em primeiro lugar, selecionamos cenas cômicas espaçadas no tempo com o objetivo de observar as possíveis transformações e permanências no que tange as suas edições e assim termos melhores condições de avaliar com acuidade o emprego dos referidos “elementos formais” nos distintos textos teatrais estudados.

⁹ Cf. McKENZIE. D. F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University, 1999.

¹⁰ Com o termo “elementos formais”, referimo-nos aos mais diversos dispositivos morfológicos presentes nos textos. Trata-se, portanto, de investigar os aspectos que transformam o texto original manuscrito em um livro impresso propriamente dito: suas modalidades tipográficas, a diagramação, pontuação, formato, material utilizado, qualidade do papel, o prefácio e posfácio, entre outros.

Em segundo lugar, na medida em que as cenas cômicas eram diferentes entre si no que se refere aos temas abordados e ao emprego de linguagens e outros recursos cênicos, a nossa escolha objetivou privilegiar esta diversidade com o mesmo intuito de tornar a nossa análise mais rica. Nesse sentido, a primeira cena cômica a qual nos dedicamos nesta dissertação é *Viva o Circo Grande Oceano!*, peça que trouxe para o teatro a linguagem do espetáculo circense, aproveitando-se do sucesso atingido por um circo norte-americano de passagem pelo Rio de Janeiro no ano de 1862. A partir do estudo de seu texto, traçamos as primeiras interpretações a respeito do emprego de alguns recursos tipográficos, principalmente o sublinhado, que, como veremos, destacava momentos cômicos da peça. Em seguida nos debruçamos sobre *A volta do mundo em oitenta dias a pé!*, uma paródia do romance de Júlio Verne, que subiu à cena em 1878. Expressões em outro idioma, a presença de diferentes vozes em cena e a interlocução com o público, são características desta peça que nos permitem abordar a questão da leitura em voz alta como uma das possibilidades de apropriação dos textos teatrais de Vasques. Por último, analisamos a cena cômica *Ahi! Cara dura!*. Representada em 1883 e publicada no folhetim da *Gazeta da Tarde* em 1884, esta peça é particularmente interessante devido à presença da música. Canções de amplo conhecimento público que eram entoadas nos palcos, na página impressa eram referenciados aos seus leitores por meio de determinados recursos tipográficos que serão analisados adiante.¹¹

Abordar o problema da leitura a partir da perspectiva que acabamos de apresentar ao leitor requer, antes de qualquer coisa, atenção para as especificidades das edições de textos teatrais. Compostos primordialmente com a intenção de serem representados, textos desta categoria obedeciam a uma lógica diversa em relação a outros gêneros, uma vez que guardavam, no século XIX, conexões com as performances no tablado e com a cultura oral de maneira generalizada. Dito isto, torna-se interessante investigar a dinâmica de relações estabelecidas entre as representações e a edição e circulação de textos a fim de que se possa avaliar as funções dos elementos formais neste processo.

¹¹ A peça *Viva o Circo Grande Oceano!* foi disponibilizada a mim por Silvia Cristina Martins de Souza, que compilou algumas das cenas cômicas de Vasques em um livro que ainda está para ser lançado. O texto de *A volta do mundo em oitenta dias a pé* foi obtido na biografia de Vasques escrita pelo ator Procópio Ferreira e editada na década de 1930, na qual estão compiladas alguns dos textos teatrais de Vasques. . A cena cômica *Ahi! Cara dura!*, publicada em folhetim em 1884, pôde ser consultada por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Além destas três cenas cômicas que são analisadas de maneira mais detalhada, mencionamos ao longo da dissertação outros dois textos teatrais de Vasques a que tivemos acesso e que também são utilizados nesta pesquisa como documentos históricos. São eles: *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *O Brasil e o Paraguai*, ambos disponibilizados por Silvia Cristina Martins de Souza por meio do livro que nos referimos acima. Os textos das peças supracitadas podem ser lidos nos anexos desta dissertação.

As cenas cômicas de Vasques se enquadravam em uma das modalidades de livros “populares” que floresciam no período. Entretanto, como é possível perceber, sua edição se relacionava intimamente com a própria situação dos tablados daquele contexto. Vasques escreveu a maioria de suas peças sob a perspectiva do teatro musicado e seus gêneros ditos ligeiros,¹² e a repercussão que obtiveram nos palcos provavelmente contribuiu para sua decisão de publicá-las. O termo “gênero ligeiro” consistia em uma maneira pejorativa pela qual os críticos teatrais se referiam às diversas modalidades do teatro musicado. Entre estas modalidades estavam as cenas cômicas de Vasques, peças compostas em um único ato, representadas na maioria das vezes por um único ator e que abordavam temas candentes de maneira satírica, valendo-se de diferentes recursos, tais quais a música, a dança e a imitação¹³.

A citação do nome dos personagens, descrição do cenário, indicações cênicas, divisão por atos, pontuação e diagramação são exemplos de elementos formais empregados frequentemente nos textos dramáticos, característica que os diferenciam de outras produções literárias já que são escritos com o objetivo primordial de serem encenados. Em relação às cenas cômicas de Vasques, podemos constatar que o dramaturgo priorizou o emprego de determinados recursos formais, como o itálico, por exemplo, o que nos sugere que para além de servir à representação, tais elementos também podiam adquirir uma função no momento em que eram lidas. O fato do horizonte de recepção de tais textos ser heterogêneo, bem como a possibilidade de a obra retornar à forma oral através da prática da leitura em voz alta reforçam essas considerações¹⁴.

A investigação dos elementos formais, portanto, norteou-nos na avaliação do problema da leitura das cenas cômicas de Vasques. Procedendo desta maneira acreditamos ter sido possível tentar responder, ainda que parcialmente, às perguntas formuladas por esta pesquisa, contribuindo para explorar um tema tão fugidivo quanto interessante. Ainda que tenhamos deixado algumas lacunas pelo caminho e levantado em alguns momentos mais de uma possibilidade explicativa para uma mesma questão, apresentamos em seguida o resultado deste encontro com uma modalidade de leitura particular cujas cores só podemos enxergar com os olhos voltados para o passado e para a trama de relações que o constitui.

¹² A maioria das peças escritas por Vasques enquadrava-se nos gêneros do teatro musicado, sendo mais recorrentes as cenas cômicas. Entretanto, em menor escala, o autor produziu alguns dramas.

¹³ SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

¹⁴ A leitura em voz alta, pelo o que indicam certos relatos e estudos, era uma prática recorrente no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Além dos saraus e das casas das elites, onde costumemente lia-se romance e declamava-se poesia, esta maneira de apropriação textual era passível de acontecer em locais públicos tais quais as esquinas e praças, permitindo aos indivíduos analfabetos dela fazerem parte.

2 DEFININDO LUGARES: APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA LEITURA

Situar objetivamente esta pesquisa dentro da produção historiográfica nos conduz ao crescente campo da História da Leitura. Tomar este fenômeno como um problema histórico a ser investigado suscita muitas questões. Inicialmente, portanto, cabe delimitar o que entendemos por este campo e explorar algumas possibilidades apresentadas na historiografia que vem se dedicando a ele.

À primeira vista, a leitura parece ser um problema menor, para não dizer banal. Se partirmos de uma definição estrita do que é ler, concluiríamos equivocada e apressadamente que este é um fenômeno que atravessou toda a História uniformemente, e por esta razão, um tema de pouca relevância acadêmica. Entretanto, a leitura, do ponto de vista de como a concebemos, não se limita apenas a uma mera decifração de signos reunidos em algum suporte material. Antes de tudo, ler é uma prática complexa e mutável, sujeita às transformações sociais e culturais ao longo do tempo como qualquer outra prática humana. Basta lembrarmos das múltiplas configurações que ela assumiu em diferentes contextos para tomarmos consciência de sua historicidade e da importância de estudá-la. Ler acompanhado de um livro de lugares-comuns nos quais eram registrados excertos selecionados pelo leitor não é uma atitude que corresponde aos hábitos e expectativas dos indivíduos contemporâneos. Todavia, este costume de anotar determinadas passagens dos livros e adicionar reflexões pessoais a respeito do cotidiano não soaria como algo estranho a significativa parcela dos leitores da Renascença¹⁵. A leitura em voz alta, por sua vez, já foi uma prática muito mais recorrente do que nos dias atuais, e para muitos analfabetos do século XVIII ouvir um texto narrado por alguém em volta de uma fogueira poderia ser tão natural como a leitura solitária e individual que é tão usual no tempo presente¹⁶.

Considerada esta dimensão histórica da leitura, temos também de levar em conta que esta é uma prática atravessada por tensões, sempre presentes nas sociedades. Com frequência nos deparamos com julgamentos de sujeitos que argumentam que este ou aquele livro foi mal

¹⁵ Robert Darnton analisa esta modalidade de leitura, demonstrando os caminhos de investigação possíveis, bem como diferentes interpretações a que os estudiosos chegaram sobre os objetivos e sentidos desta prática. Cf: DARNTON, Robert. Os mistérios da leitura. In: _____. Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução por Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 164-188.

¹⁶ Roger Chartier abordou esta questão em seus estudos sobre a *Bibliothèque Bleue*. Ver: CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.) *A nova História Cultural*. Tradução por Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

interpretado. Paralelamente, em contextos diferentes procura-se separar aquilo que é considerado uma leitura proveitosa, daquela considerada fútil, sem valor. O que se lê, as formas de fazê-lo, os espaços, gestos e características da leitura, neste sentido, são pontos de disputa em torno dos quais se articulam autores, leitores, mas também homens que atuam na imprensa, políticos, os trabalhadores responsáveis pela produção de impressos, entre outros.

Investigar os textos dramáticos de Francisco Correa Vasques, objetivando perscrutar sua leitura implica penetrar nestes meandros. Em primeiro lugar, portanto, temos de reconhecer que durante a segunda metade do século XIX, outras formas de leitura, diferentes das que frequentemente colocamos em prática atualmente, coexistiam. Em seguida, temos de entender também como estas modalidades inseriam-se em uma relação de forças na sociedade fluminense oitocentista, com o objetivo de explorar de que forma estas tensões estão intimamente relacionadas com diferentes projetos para o teatro e para a literatura do período.

Diante destas considerações, algumas perguntas devem ser pensadas. Dada a complexidade da leitura, como podemos investigar este problema historicamente? De que maneira podemos resgatar as leituras feitas em diferentes contextos? E ainda mais, como podemos entender as relações entre formas distintas de apropriação de textos em um mesmo período e as tensões estabelecidas entre elas?

Estes são questionamentos que frequentemente ocupam os estudiosos que se debruçam sobre este tema. A fim de procurar responder tais questionamentos, cabe adiantar que nos orientamos em grande medida pelos trabalhos historiográficos e pelas propostas metodológicas de Roger Chartier, historiador que produziu uma relevante bibliografia sobre o assunto. Sua maneira de abordar este problema em uma perspectiva histórica concilia a investigação de três instâncias distintas que tocam este fenômeno, a saber: o texto, o suporte no qual ele se inscreve e as práticas que dele se apropriam.

Entretanto, apesar de levarmos em conta alguns de seus trabalhos e proposições, faz-se necessário deixar claro que não importamos modelos teórico-metodológicos prontos, aos quais apenas adaptamos os propósitos específicos desta pesquisa. Se nos aproximamos de suas considerações é porque elas nos são úteis para refletirmos sobre o nosso objeto. Pensamos que o trabalho do historiador é construído no movimento contínuo de elaboração de hipóteses e a sua constante confrontação com as fontes selecionadas¹⁷. Se a teoria e a metodologia são relevantes para a elaboração das hipóteses, contudo elas não esgotam todo o trabalho, na medida em que a interpretação das fontes é uma instância fundamental deste

¹⁷ THOMPSON, Edward. P. Intervalo: a lógica histórica. In: _____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

processo. O movimento de confrontação, portanto, torna a pesquisa irreduzível a uma teoria ou metodologia. Neste capítulo, apresentamos como determinadas ideias foram apropriadas nesta dissertação e sua utilidade para o trabalho desenvolvido.

O problema da leitura atraiu a atenção dos historiadores sobretudo na década de 1980, tendo como principais expoentes Roger Chartier e Robert Darnton, que apesar de compartilharem alguns pontos de vista, formulam propostas distintas de análise¹⁸. No nosso caso específico, pensamos que as propostas de Chartier se adéquam melhor a nosso objeto.

Em alguns de seus trabalhos, Chartier objetivou vincular a atividade da leitura às suas circunstâncias sociais e culturais, concebendo-a como uma prática necessariamente criativa que reage às imposições de sentido do texto e que ultrapassa as intenções do autor¹⁹. As investigações do historiador sobre o problema da leitura, em certo sentido, coincidem com suas concepções teóricas a respeito da História Cultural e sua proposta para resolver os impasses e esgotamentos desta perspectiva na década de 1980²⁰. Sobre isso, é possível argumentar que Chartier procurou se distanciar dos estudos sobre as mentalidades ao mesmo tempo que também se afastou das tentativas de compreender a cultura de maneira dicotômica a partir de categorias tais como erudito e popular²¹.

Na sua avaliação, conceber a cultura popular como totalmente independente, autônoma e possuidora de uma essência específica, seria tão equivocado quanto a tentativa de compreendê-la em uma relação de submissão e dependência da cultura erudita. A saída que ele ofereceu para este impasse consistiu na conciliação entre o estudo das imposições e estratégias de dominação colocadas em jogo pelas classes dominantes e a investigação das reações e táticas a essas demandas que são protagonizadas pelos dominados²².

A interação entre leitor e texto, segundo sua concepção, não deve ser caracterizada como um simples processo mecânico, uma mera decifração de signos e construção de sentidos

¹⁸ Parece-nos que para Darnton, o problema da leitura possui relevância sobretudo por sua capacidade em servir de porta de entrada à compreensão da cultura de um determinado período. Nesse sentido, por exemplo, o autor afirma que a investigação dos livros de lugares-comuns serviria principalmente para resgatar visões de mundo e modos de pensar, uma vez que a leitura, assim como a experiência humana em outras esferas da vida se caracterizaria pelo anseio de construir sentido, pinçando fragmentos para encaixá-los dentro de padrões, para usar a expressão do autor. Entretanto, parece-nos que a aproximação de Darnton ao conceito de mentalidades e a sua intenção em captar os elementos comuns na cultura de sujeitos socialmente distintos, são características que distanciam a sua forma de abordagem em relação a maneira como Roger Chartier concebe o problema da leitura. Cf: DARNTON, Robert. Os mistérios da leitura. In: _____. Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução por Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 164-188.

¹⁹ CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.) *A nova História Cultural*. Tradução por Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

²⁰ VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.) *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 127-162.

²¹ Id. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192.

²² CHARTIER, op. cit.

previamente determinados, mas sim como um fenômeno complexo no qual atuam diferentes forças:

Na verdade, o leitor é sempre visto pelo autor (ou pelo crítico) como necessariamente sujeito a um único significado, a uma única interpretação correta e a uma leitura autorizada. Segundo essa concepção, compreender a leitura seria, sobretudo, identificar as combinações discursivas que a constroem, impondo-lhe uma significação intrínseca e independente de qualquer decifração. Contudo, ao postularmos deste modo a absoluta eficácia do texto em ditar tiranicamente o significado da obra ao leitor, não estaremos, na verdade, negando toda a autonomia do ato de ler? Este último é virtualmente absorvido e invalidado, tanto nas convenções explícitas quanto nos mecanismos implícitos que têm por finalidade regulamentá-lo ou controlá-lo. Assim, vê-se a leitura como algo inscrito no texto, como um efeito automaticamente produzido pela própria estratégia da escrita específica da obra ou de seu gênero. Não obstante, a experiência mostra que ler não significa apenas submissão ao mecanismo textual. Seja lá o que for, ler é uma prática criativa que inventa conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores dos textos ou dos produtores dos livros²³.

Desta forma, Chartier formulou uma proposta metodológica a respeito de como abordar o problema das práticas de leitura, sugerindo ser necessário conciliar o estudo dos mecanismos de dominação que constroem o leitor às interpretações elaboradas por eles próprios em resposta a estes mecanismos. Tal postura teórica demandaria dos pesquisadores a articulação de três aspectos distintos em suas pesquisas: o texto, seu suporte material e a leitura. A seguir debatemos as definições destas três instâncias e demonstramos como nossa pesquisa as abordará.

2.1 O TEXTO E A DELIMITAÇÃO DE FRONTEIRAS

A investigação dos textos conduziria a compreensão dos sentidos neles previstos e impostos por quem os escreveu. Ao correr da pena, o autor necessariamente inscreve sua obra em um conjunto de relações e práticas sociais, orientando seu leitor a interpretá-la de acordo com certos parâmetros nela existentes. Ao optar por um gênero narrativo, por exemplo, um literato circunscreve as possibilidades interpretativas de seu texto segundo uma série de convenções estabelecidas e conhecidas socialmente em relação a ele. A partir destas

²³ CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.) *A nova História Cultural*. Tradução por Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 213.

convenções sabemos que não é recomendável lermos um texto poético da mesma maneira que lemos uma tese e, similarmente, não costumamos ler uma notícia jornalística como se nos debruássemos sobre um livro de literatura fantástica.

A questão dos gêneros literários estabelece uma intensa relação com as tensões que atravessam a sociedade, e mais especificamente com as forças que agem no campo da produção literária. Ao analisar *A educação sentimental* de Flaubert, Pierre Bourdieu demonstra que as personagens desta narrativa representam de maneira elucidativa diversos posicionamentos sociais possíveis aos jovens franceses da segunda metade do século XIX, pois para o sociólogo a literatura é capaz de trazer à tona, ainda que de forma velada e discreta, a estrutura social concreta e as relações de força nela existentes²⁴. Desta forma, Frédéric, que em grande medida representa o próprio Flaubert, desvela as tensões no interior do campo de produção literária que está se constituindo na França naquele momento. De um lado temos a posição do protagonista da narrativa, caracterizada pela defesa de uma arte pura e desinteressada, a “arte pela arte”. No polo oposto, por sua vez, há outras duas forças, a “grande” arte burguesa, identificada com o teatro burguês, provavelmente centrado na estética realista, também conhecida como teatro sério, e a arte supostamente mercenária, que tem como gêneros privilegiados o *vaudeville*, o cabaré e o folhetim, também conhecida como teatro alegre ou ligeiro²⁵. Vista a partir desta perspectiva, optar por uma forma estética não é uma ação irrefletida, mas uma atitude condizente às aspirações de um autor para atingir determinados indivíduos, grupos e objetivos, o que por sua vez influi na delimitação dos sentidos possíveis de um texto, bem como na constituição de seu horizonte de interlocução.

Questões desta natureza estiveram presentes na trajetória de Vasques. O dramaturgo teve uma inserção precoce no mundo teatral de seu tempo. Aos cinco anos de idade, ainda criança, ele encantou as plateias ao entrar no palco para agradecer as palmas dos espectadores à maneira que João Caetano costumava prestar os seus agradecimentos ao público. A partir deste momento Vasques passou a representar papéis de criança na companhia do conhecido ator e empresário dramático a quem mais tarde ele consideraria como seu mestre pelos anos de aprendizado, sendo também digno de menção que Vasques atuou entre 1854 e 1858 na companhia do célebre ator instalada nestes anos no teatro D. Pedro II²⁶. O contato com esta importante figura do meio teatral, como sustenta Andrea Marzano, possivelmente contribuiu

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. p. 21.

significativamente na formação artística de Vasques. A predileção de João Caetano, sobretudo a partir de 1845, pelo melodrama, que era um gênero muito apreciado pelas plateias heterogêneas, mas rechaçado pela crítica, talvez tenha ensinado uma lição ao nosso cômico²⁷ que anos mais tarde, na condição de dramaturgo, conferiu justamente mais atenção aos apelos e desejos do público de que às opiniões dos articulistas dos jornais.

Ainda seguindo a argumentação da historiadora supracitada, outra “escola” para o Vasques foi a Barraca Três Cidras do Amor que era montada por Joaquim Duarte Teles no Campo de Santana na ocasião das celebrações da festa do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. As apresentações que ocorriam na Barraca do Teles, como era conhecida, caracterizavam-se por sua heterogeneidade pois reuniam desde números mais ligados ao gosto das elites quanto outros de origem popular, como é o caso dos maxixes e lundus que ali eram entoados e interpretados. Este ambiente de contato e de trocas culturais certamente favoreceu a formação de Vasques, que inclusive também apresentava alguns números nestas ocasiões. Além disso, percebe-se também neste evento a relação do artista com a cultura das ruas, algo que se constituirá como um ponto bastante recorrente em suas futuras cenas cômicas²⁸.

A primeira peça da autoria de Vasques foi *Sr. José Maria Assombrado pelo Mágico*, que estreou em 1858. Ao longo de sua trajetória, ele escreveu mais de sessenta cenas cômicas, além de compor peças de maior fôlego como os dramas *Lágrimas de Maria* e *A honra de um taverneiro*, que gozaram de uma melhor aceitação por parte da crítica.

É importante notar que algumas de suas primeiras cenas cômicas, escritas na década de 1860, versavam justamente sobre elementos da cultura urbana e popular do Rio de Janeiro. É o caso de *Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*, *D. Rosa assistindo a um espetáculo extraordinaire avec Mlle. Risette* e *Viva o circo Grande Oceano!* que traziam como tema duas atrações frequentemente criticadas nos jornais: o polêmico café-concerto da rua da Vala do Sr. Arnaud e o circo dos Estados Unidos que estava em turnê pelo Rio de Janeiro, ambos considerados locais que ofereciam apresentações que não se encontravam sintonizadas com os princípios mais elevados da arte dramática realista. Além disso, é importante mencionar que as cenas cômicas de Vasques foram escritas nos moldes dos gêneros ligeiros que, trazidos principalmente da França, espalharam-se pelos palcos da Corte e das províncias a partir da

²⁷ MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. p. 28.

²⁸ *Ibid.* p. 30.

segunda metade do século XIX e tornaram-se uma modalidade de diversão muito comum na década de 1880, integrando uma verdadeira rede de divertimento público no Rio de Janeiro²⁹.

Apesar do sucesso diante das plateias essas modalidades teatrais ditas “alegres”, como os *vaudevilles*, revistas de ano, e as próprias cenas cômicas, pelas quais Vasques ficou especialmente conhecido, eram frequentemente alvos de crítica de uma parcela dos literatos, notadamente daqueles que se aproximavam da estética realista. Ansiosos por reformar os costumes da sociedade e alinhados a propostas governamentais de construção do Estado Nacional, certos literatos consideravam as incursões destes gêneros, classificados como menores de acordo com sua avaliação, na contramão do projeto de criação de uma determinada cultura que idealizavam para a nação.

Ilmar Rohloff de Mattos propõe que a compreensão do projeto de construção do Estado imperial ultrapasse a identificação dos mecanismos de coerção que garantem a dominação, buscando também apontar o papel que uma direção moral, cultural e intelectual exerceu sobre ele³⁰. Na argumentação do autor, os saquaremas não se restringiam ao grupo político mais conservador, composto exclusivamente pelos latifundiários fluminenses. Além destes indivíduos exercerem a função de dirigentes ao lado das elites de orientação liberal, as suas ações também incorporaram outros segmentos com a finalidade de efetivar seus projetos de difusão da ordem e da civilização. Entre estes indivíduos encontravam-se profissionais liberais como médicos, professores, e os próprios escritores que constituíam o que Mattos denominou de “teia de Penélope”, responsável pela instrução pública que:

[...] cumpria – ou deveria cumprir – um papel fundamental, que permitia – ou deveria permitir – que o Império se colocasse ao lado das “Nações Civilizadas”. Instruir “todas as classes” era, pois o ato de difusão das Luzes que permitiriam romper as trevas que caracterizavam o período colonial; a possibilidade de estabelecer o primado da Razão, superando a “barbárie” dos “Sertões” e a “desordem” das Ruas; o meio de levar a efeito o espírito de Associação ultrapassando as tendências localistas representadas pela Casa; além da oportunidade de usufruir os benefícios do Progresso, e assim romper com as concepções mágicas a respeito do mundo e da natureza.³¹

Dentro desse projeto, o teatro ocupava um papel essencial de formador da sociedade e a estética realista, que se confundia com a noção de “escola de costumes”, considerada um instrumento eficaz para atingir tais objetivos.

²⁹ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

³⁰ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.

³¹ *Ibid.* p. 259.

Caracterizados pelo emprego de diferentes linguagens, pela comicidade, enredos simples e temas candentes extraídos dos burburinhos da cidade, o teatro ligeiro, como também era denominado o teatro “alegre” ou “musicado”, que começou a conviver nos tablados com a estética realista, investia especialmente nos elementos cênicos, conferindo maior liberdade aos improvisos dos atores, e privilegiando a encenação e a gestualidade com a execução de músicas e números de danças, tão comuns em seus espetáculos.

Já o teatro realista era bem mais sóbrio. Apesar de também abordar assuntos comuns ao cotidiano, sua preocupação central incidia na moralização dos costumes dos espectadores a partir de tramas nas quais as personagens encarnavam determinados vícios que deveriam ser compreendidos e corrigidos pelas plateias, o que nos indica uma consonância em relação ao projeto saquarema. Desta forma, a estética realista conferia maior atenção ao texto e aos diálogos, já que estes elementos eram fundamentais para a consecução de seus objetivos. Figura recorrentemente empregada nas peças deste gênero, o *raisonneur* era uma personagem cuja função principal era justamente a de demonstrar aos espectadores qual era a tese da peça realista por meio de discursos de teor moralizante dirigidos aos demais personagens, mas que no fundo evidenciavam as posições do próprio autor da peça³².

Nesse sentido, constatamos que há pelo menos dois projetos distintos e em embate no que diz respeito a criação do teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. A partir desta breve descrição, podemos compreender como a aproximação a um ou outro gênero possuía uma função determinante para a circulação de um texto e a constituição de certos parâmetros que norteavam as interpretações dos espectadores e leitores, assim como os sentidos construídos por eles. É igualmente significativo considerar que estas tensões que atravessavam o teatro também existiam no mundo dos impressos, uma vez que diferentes modalidades de brochuras de textos teatrais de autores não consagrados circulavam paralelamente aos textos produzidos por aqueles pertencentes aos círculos dos literatos da Corte.³³

Além da questão do gênero literário, é possível argumentar, como nos sugere Bourdieu, que o posicionamento social do autor também contribui para circunscrever o sentido de um texto. Uma abordagem que se debruce sobre a relação entre o autor e o mundo em que vive, esteja ela fundamentada no pensamento sociológico ou não, já é bastante comum entre os historiadores, que há algumas décadas encaram a literatura como um relevante

³² Cf. SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 72.

³³ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

testemunho histórico. Submetido aos processos de crítica e análise já familiares entre os profissionais da área, um texto literário pode ser interpretado como expressão do entendimento que um sujeito histórico elabora sobre o mundo no qual está inserido. A partir desta perspectiva, podemos deduzir que um texto é sempre balizado pelas opiniões e posicionamentos que são construídos a partir da experiência do autor junto a um contexto social e temporal.

Assim sendo, é preciso deixar claro que, quando nos referimos ao estudo dos textos, não nos orientamos por uma compreensão essencialista e autônoma da obra de arte, a qual estaria desprendida de qualquer referencial concreto. Sidney Chalhoub e Leonardo Affonso de Miranda Pereira afirmaram, de maneira bastante sugestiva, que ao historiador cabe justamente dessacralizar a literatura, demonstrando os fios que a ligam às questões de seu tempo³⁴. Enquanto sujeito histórico, o autor está inserido em uma rede de interlocuções, reflete sobre a sua atividade de escrita, tem determinadas concepções estéticas, certos gostos e afiliações, posicionamentos políticos e opiniões diante das grandes e pequenas questões e problemas de seu tempo que são sempre projetados em seus escritos, contribuindo assim para a sua constituição e para a delimitação de seus sentidos.

Visto deste ângulo, temos que problematizar a inserção de Francisco Correa Vasques no tempo e no espaço, procurando cruzar os textos por ele produzidos com sua experiência de vida enquanto sujeito histórico. É extremamente significativo levar em consideração, por exemplo, que o nosso dramaturgo era mulato, nascido em um momento no qual sua família passava por dificuldades financeiras, e que ele não obteve uma educação formal completa, tendo somente frequentado o colégio elementar³⁵.

Estes fatores contribuíram significativamente para a constituição de um campo de possibilidades ao jovem Vasques, que desde muito cedo ingressou no teatro e ali encontrou meios de garantir sua sobrevivência e mesmo melhorar suas condições de vida, haja visto seu sucesso diante das plateias na segunda metade do século XIX. A parca formação escolar do dramaturgo, por sua vez, explica os erros gramaticais que são bastante comuns em seus textos e, simultaneamente, permite-nos compreender o fato de Vasques privilegiar os elementos da oralidade em detrimento da cultura escrita.

³⁴ CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Orgs.) *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.

³⁵ Cf. SOUZA, S. C. M. Entre o carpinteiro teatral e o dramaturgo de gabinete: o dilema do machete e do violoncelo. In: _____. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010. p. 25.

A aproximação de Vasques a certos gêneros mais populares, ou seja, aquelas estéticas que possuíam maior aceitação dos espectadores, também pode ser entendida quando temos em conta esses elementos que vimos arrolando. Apesar de ser duramente criticado por vários literatos na imprensa e pela censura do Conservatório Dramático Brasileiro³⁶, que o acusavam de produzir um teatro menor que só objetivava o lucro e o divertimento das audiências, Vasques parecia conhecer bem o gosto das plateias a ponto de produzir peças que se adequavam às suas expectativas.

Extremamente relevante é o caso de *Orfeu na Roça*, uma paródia de grande sucesso que estreou em 1868 e alcançou a incrível marca de quatrocentas representações em poucos meses. A peça era uma adaptação do enredo da opereta de Jacques Offenbach *Orfeu nos Infernos* que estava em voga na Europa e na cidade do Rio de Janeiro e que, por sua vez, parodiava o mito grego de Orfeu e Eurídice. Ao trazer para o contexto da capital do Império a sátira construída por Offenbach, Vasques adaptou os personagens às realidades locais, mantendo, todavia, a crítica de costumes existentes na obra do dramaturgo francês. Ao situar especialmente *Orfeu na roça* no ambiente rural do Rio de Janeiro, Vasques deu voz a uma série de segmentos sociais marginalizados, e através das atitudes e falas desempenhadas por estas personagens, o dramaturgo expôs de maneira crítica uma série de questões sociais sensíveis ao contexto de meados do século XIX, como é o caso da violência da instituição da escravidão, o abismo social que separa as elites do restante da população e mesmo a preocupação com as aparências em uma sociedade que faz da posse e da utilização de certos elementos como símbolos de *status* e poder³⁷.

A reflexão sobre a sociedade e suas desigualdades é recorrente na obra de Vasques e também podemos observar esta postura na sua atuação em outros espaços sociais. Perante certas questões importantes do seu tempo, temos que nos lembrar de seus engajamentos

³⁶ O Conservatório Dramático Brasileiro foi um órgão criado em 1843 com a autorização de D. Pedro II. Sua organização foi inspirada pelas instituições congêneres existentes em Paris e Lisboa, e seus objetivos iniciais eram impulsionar o desenvolvimento da dramaturgia nacional. O Conservatório era composto majoritariamente por políticos proeminentes e literatos e alguns meses após a sua fundação foi incumbido também de examinar previamente as peças que seriam representadas no teatro D. Pedro, função que após o período de dois anos foi ampliada para todos os teatros públicos da Corte. Os textos de teatro musicado eram frequentemente rechaçados pelos censores da instituição, uma vez que, na visão destes, eles não correspondiam às suas expectativas a respeito de um teatro que servisse à instrução pública e à moralização dos costumes. A existência da instituição foi marcada por diferentes tensões estabelecidas com políticos, a polícia, empresários, autores de teatro, atores e entre os próprios membros. Em 1864 a instituição foi dissolvida, retornou apenas em 1871 e encerrou suas atividades novamente em 1887. Apesar das intenções, a instituição não conseguiu obter credibilidade diante de diversos grupos da sociedade e foi duramente criticada na imprensa. Sobre o Conservatório Dramático Brasileiro ver: SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

³⁷ SOUZA, S. C. M. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*. Uberlândia, nº 34, jan.-jun., 2006. p. 225 – 259.

políticos e de suas tomadas de posição. Uma publicação de um leitor anônimo do periódico semanal *Echo popular*, por exemplo, indica-nos que o dramaturgo atendeu a solicitações dos trabalhadores do comércio do Rio de Janeiro, produzindo uma peça que tratava das reivindicações pleiteadas por caixeiros para que as lojas fechassem mais cedo aos domingos:

Ao distinto artista Vasques

Ficamos sumamente agradecidos ao mesmo Sr. por ter atendido ao pedido que lhe fizemos no *Echo Popular*, para S. S. tomar por incentivo o fechamento das portas, e ao mesmo tempo ensaiar uma comédia com o mesmo título. Prossiga o Sr. Vasques na sua carreira ilustre, que tornar-se-á afeiçoado de toda a nobre classe caixeiral.³⁸ (grifo no original)

É preciso destacar também que o artista manteve um posicionamento abolicionista que se fez notar através da participação em récitas favoráveis à abolição que aconteciam nos teatros da Corte. Frequentemente, nestas ocasiões, diversos artistas apresentavam números variados como a declamação de poemas, execução de músicas, discursos e a representação de peças teatrais que defendiam o fim da escravidão no Brasil, sendo o dinheiro arrecadado revertido na compra de alforrias. Vasques também atuou no movimento abolicionista ao lado de João Clapp, Joaquim Nabuco e José do Patrocínio³⁹. Além disso, a convite deste último, ele tornou-se o folhetinista da *Gazeta da Tarde*⁴⁰, escrevendo semanalmente em uma sessão

³⁸ *Echo popular*. 26, out., 1869. Empregados do comércio, geralmente vindos de Portugal, os caixeiros possuíam divisões hierárquicas correspondentes às funções que lhe eram confiadas por seus patrões. Segundo Fabiane Popinígis a relação que estabeleciam com os patrões constituía um campo de disputas, uma vez que eles utilizaram as brechas do controle patronal para atingir seus objetivos, sendo que o fechamento das portas se configura como um exemplo desta relação. O citado movimento reivindicava que as portas dos comércios fechassem às oito horas da noite nos dias de semana, e que os mesmos não abrissem aos domingos e, posteriormente, nos feriados. O movimento teve início na década de 1850 através da imprensa, coleta de assinaturas, comícios e da cobrança direta dos patrões para que atendessem as reivindicações. Entretanto, uma lei que garantisse o seu cumprimento só foi aprovada em 1911. Sobre isso ver: POPINIGIS, Fabiane. As sociedades caixeirais e o fechamento das portas no Rio de Janeiro (1850-1912). Campinas, *Cad. AEL*, v.6, n. 10/11, 1999

³⁹ A respeito da participação de Vasques em récitas em prol de causas abolicionistas ver: SOUZA, S. C. M. Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império Brasileiro. In: IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 2009, Curitiba. *Anais do IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*. Curitiba, 2009. Segundo Andrea Marzano um dos assuntos mais recorrentes abordados por Vasques em seu folhetim *Scenas Comicas* foi justamente a questão da abolição. Ainda segundo a mesma autora, Vasques costumava discursar em lugares públicos em defesa ao fim da escravidão. Sobre isso ver: MARZANO, Andrea. O ator Vasques, a crônica teatral, a massificação da cultura e a aceitação de um cômico nos meios intelectuais do Rio de Janeiro. In: X Encontro Regional de História - História e Biografias, 2002, Rio de Janeiro. *Anais do X Encontro Regional de História da Associação Nacional de História - História e Biografias*, 2002.

⁴⁰ Segundo Ana Flávia Magalhães Pinto, o projeto editorial da *Gazeta da Tarde*, que foi fundada em 1880 por Ferreira de Menezes e após sua morte dirigida por José do Patrocínio até 1887, focalizou o combate à escravidão no Brasil, sendo possível citar as lutas contra o “ódio de raça”, à escravização de ingênuos e libertos e contra as péssimas condições às quais os escravos eram submetidos. Cf. PINTO, Ana Flávia Magalhães. *A Gazeta da Tarde* e as peculiaridades do abolicionismo de Ferreira de Menezes e José do Patrocínio. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. *Anais eletrônicos*. Florianópolis: UFSC, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428106071_ARQUIVO_AnaFlaviaM.Pinto-ComunicacaoAnpuh2015.pdf> Acesso em: 07/06/2016.

que ele intitulou sugestivamente de *Scenas Comicas*, nas quais comentava sobre os últimos acontecimentos da Corte, sobre a abolição e, como não poderia deixar de ser, sobre a situação do teatro nacional, demonstrando uma grande vontade em aprimorar as condições profissionais da classe artística do Rio de Janeiro.

2.2 O PROBLEMA DA MATERIALIDADE DOS TEXTOS

Como já argumentamos anteriormente, o fenômeno da leitura não se limita apenas às intenções explícitas e implícitas do autor, uma vez que a materialidade do texto se constitui como uma importante instância mediadora entre autor e leitor.

É nesse sentido que os suportes materiais consistem em um segundo polo no qual as análises sobre as práticas de leitura devem ser perseguidas. Tal proposição novamente nos afasta de uma compreensão “desencarnada” de obra de arte, pois tratar do problema da materialidade significa, antes de mais nada, partir da compreensão de que um texto não existe sem o veículo que o torna tangível a um leitor. Apesar de parecer um tanto óbvia, esta afirmação pode nos oferecer *insights* interessantes para investigar um tema tão fugidivo como a leitura.

Ao elaborar algumas considerações sobre as revoluções da escrita ao longo da história ocidental, Chartier demonstra como as transformações nos veículos textuais implicam em mudanças nas práticas de leitura. A passagem do volume ao códice, por exemplo, sugere-nos que um leitor pode ler e escrever ao mesmo tempo, o que antes lhe era vetado pela impossibilidade de escrever enquanto manuseava o rolo. O sistema de índice e paginação também tornaram mais viáveis a confrontação de diferentes fragmentos textuais, notadamente os evangelhos nos primeiros momentos de utilização do códice. Este novo formato também facilitou o manuseio e a portabilidade, adaptando-se aos interesses das comunidades cristãs no que diz respeito à pregação, oração e culto⁴¹. Nos dias de hoje, ainda segundo Chartier, o texto virtual, fixado em uma tela de computador ou em outro dispositivo eletrônico, também apresenta outras possibilidades aos leitores contemporâneos. Auxiliado por mecanismos, como sistemas complexos de busca, *hiperlinks* e ferramentas de edição, eles podem se apropriar dos textos de novas maneiras.

⁴¹ CHARTIER, Roger. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 8, nº 21, 1994.

Entretanto, a relevância em se refletir sobre a materialidade não se resume exclusivamente aos casos em que temos grandes alterações dos suportes textuais. Um único texto, seja ele um códice, volume ou *e-book*, pode ser analisado em seus aspectos formais com a intenção de compreendê-lo enquanto mediador e produtor de significados. Em muitos casos em que o autor acompanha de perto os processos de edição de sua criação, ou seja, a transformação de sua composição original em livro através de uma série de procedimentos editoriais, podemos observar que os aspectos materiais confluem para o cumprimento das suas expectativas em relação à obra.

Para darmos um exemplo concreto referente ao contexto abordado por esta dissertação, podemos lembrar do prestígio que significava publicar um livro pela editora mais conceituada do Brasil no século XIX, a do francês Jean Baptiste Garnier. O editor, através de anúncios nos jornais, não poupava esforços em afirmar a superioridade de seu trabalho, argumentando que os livros eram impressos em Paris com papel de qualidade superior, além de serem finamente encadernados⁴². Não por acaso, muitos dos literatos da segunda metade do século XIX, tais como Machado de Assis, almejavam ver seus textos editados por ele.

Entregar os manuscritos nas mãos de Garnier ou a poucos outros editores que ofereciam serviços semelhantes ao dele, tal como os irmãos Henrique e Eduardo Laemmert, significava reconhecimento de sua obra pelo editor mais renomado da época, o que conferia símbolo de *status* ao autor e a seu trabalho, delimitava um público consumidor e mesmo as formas e os espaços de leitura nos quais a obra circularia. Devido a um tratamento aprimorado, utilização de matéria-prima de qualidade superior e por conta das técnicas empregadas, um livro produzido segundo estes parâmetros certamente teria um preço elevado e, portanto, muito provavelmente seus consumidores seriam indivíduos mais abastados.

A encadernação, por sua vez, também interferia na circunscrição dos espaços de leitura e nas próprias maneiras de ler. Um livro de capa dura é mais pesado e difícil de manusear. Se ele leva vantagem nos critérios de beleza e durabilidade, todavia é menos portátil e desta forma mais adequado a ser apreciado em determinados locais, como o gabinete e a biblioteca, e geralmente sob algum apoio para os braços não se cansarem.

O oposto acontecia para o caso das brochuras de autores, na maior parte das vezes marginais aos círculos letrados, que eram vendidas a preços módicos nas vias adjacentes à rua

⁴² HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua História*. Tradução por T. A. Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1985.

do Ouvidor⁴³. Mais maleáveis, leves e de fácil portabilidade, em função do seu tamanho reduzido, ofereciam outras modalidades de leitura. As vias públicas, praças e botequins constituíam espaços privilegiados para o deleite desses “livrinhos”, ao mesmo tempo em que os seus consumidores podiam pertencer a diferentes estratos da sociedade.⁴⁴

É relevante que esta tenha sido justamente uma das formas pela qual muitos dos textos de Francisco Correa Vasques circularam por toda a segunda metade do século XIX. Frequentemente dotados de proporções reduzidas e com um número pequeno de páginas, devido a própria natureza das peças que em sua maior parte não eram extensas, os livros de Vasques parecem se enquadrar nesta modalidade de publicação. Alguns deles também chegaram a integrar uma coleção de textos teatrais de autores portugueses e brasileiros, editados e vendidos por Antônio Augusto da Cruz Coutinho⁴⁵, um destes livreiros que possuíam suas lojas nas adjacências da rua do Ouvidor e ofereciam livros diversificados a preços baixos.

Outra modalidade utilizada pelo dramaturgo foi a publicação nos rodapés de jornais, sob forma de folhetins, como também era comum entre escritores de formação letrada. É o caso, por exemplo, da cena cômica encenada pela primeira vez em 1883 *Aí! Cara dura!*, que foi veiculada como parte de uma sessão de folhetins de sua própria autoria publicadas na *Gazeta da Tarde* entre 1883 e 1884 a qual nos referimos anteriormente. A exemplo da publicação das brochuras, o folhetim também poderia circular em espaços semelhantes, ao passo que o preço reduzido dos jornais o tornava acessível a uma vasta parcela de leitores e/ou ouvintes. É importante mencionar ainda a prática de reunir diferentes folhetins em um único volume por meio da costura das páginas, transformando-o em uma espécie de livro.

⁴³ É importante destacar que nem sempre as brochuras eram de autoria de escritores marginais. No catálogo da coleção *Teatro Moderno Luso-Brasileiro* editada e vendida por Antônio Augusto da Cruz Coutinho, na qual foram publicadas muitas das cenas cômicas de Vasques, saíram a luz três peças de Machado de Assis. Machado também publicou alguns de seus textos pela editora de Pedro da Silva Quaresma que apostava na venda de brochuras na sua “Livraria do Povo”. Por outro lado, os editores de renome não se encarregavam unicamente das obras dos grandes nomes da literatura. Garnier, por exemplo, dispunha aos seus fregueses a “Biblioteca de Algebeira”, composta de vinte obras que eram vendidas a preços menores em relação aos demais volumes de sua livraria. Cabe ainda destacar que o termo “livrinhos” era uma maneira pejorativa de se referir a essas brochuras, o que evidenciava o olhar preconceituoso de alguns literatos e das elites sobre esta modalidade de publicação. Como argumenta Alessandra El Far, os “livros para o povo”, como eram anunciados nos jornais pelos seus vendedores, traziam os mais variados temas e enredos a uma parcela cada vez maior da população e por isso fizeram com que o livro deixasse de ser um artigo de luxo, anteriormente destinado quase que exclusivamente às parcelas mais abastadas. Neste sentido, podemos reconhecer que as tensões que existiam nos palcos com a difusão do teatro musicado, atravessavam também o mundo da literatura com o florescimento das brochuras. Sobre isso ver: EL FAR, Alessandra. *Livros para todos os bolsos e gostos*. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. São Paulo: Fapesp, 2005.

⁴⁴ EL FAR, op. cit.

⁴⁵ Sobre a questão do formato dos textos de Vasques e sua edição por Cruz Coutinho ver: SOUZA, S. C. M. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

Entretanto, a materialidade dos textos escapa aos sentidos e intenções que um autor atribui originalmente à sua criação. Não podemos nos esquecer de que a edição envolve diferentes processos: a escolha dos tipos e do papel a ser utilizado, as dimensões do livro, a disposição do texto nas páginas, a encadernação, a composição, a impressão, entre tantas outras. Tais funções são desempenhadas por diferentes indivíduos, os trabalhadores do livro a quem Robert Darnton chamou de “os intermediários esquecidos da literatura⁴⁶”.

Dada a complexidade da cadeia de produção deste artefato, é difícil supor que o resultado final corresponda totalmente ao manuscrito original prefigurado pelo autor, por mais que ele acompanhe de perto o processo de edição. Como uma primeira possibilidade de desvios podemos citar os erros cometidos por tipógrafos no momento de compor os textos nas formas de impressão, o que pode resultar em palavras com grafia incorreta ou mesmo frases incoerentes.

Para o caso da publicação de peças teatrais na Europa moderna, por exemplo, Chartier demonstrou que em meados do século XVII a pontuação era frequentemente uma atribuição de tipógrafos, revisores e editores, uma vez que poucos dramaturgos se incumbiam desta tarefa. Isto é extremamente significativo, uma vez que todo o ritmo da leitura, as pausas e retomadas da fala, capazes de gerar uma interpretação mais viva e próxima à encenação, eram frequentemente responsabilidade de trabalhadores que atuavam nos bastidores da literatura, transformando manuscritos em livros através de um processo de manufatura.

Outro caso relevante abordado por Chartier é o da *Bibliothèque Bleue*. Este projeto editorial voltado às camadas menos letradas da sociedade, publicava obras de diversificados gêneros textuais, que anteriormente já haviam circulado nos moldes tradicionais de edição, no formato de brochuras de capa azul que eram vendidas a preços baixos. Os textos não eram propriamente populares; entretanto, através de determinadas adaptações, os editores procuravam adequá-los às expectativas de leitura de seu público consumidor. A inserção de imagens, inclusão de resumos, mudanças na estrutura do texto, fragmentação de capítulos, eram exemplos de transformações operadas pelos editores com a finalidade de tornar os textos palatáveis aos indivíduos menos familiarizados com a leitura, ao passo que também os inclinavam às práticas de leitura em voz alta, as *veillées*, comuns no século XVIII e meados do XIX na França, momento no qual o projeto editorial tomou corpo.

⁴⁶ DARNTON, Robert. Os intermediários esquecidos da literatura. In: _____. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Sejam desdobramentos das intenções do autor, acidentes de percurso ou projetos editoriais, consideramos, com outros autores, que os elementos formais atuam significativamente na atividade da leitura.

A investigação da materialidade dos textos tornou-se o objeto central da Bibliografia, uma disciplina acadêmica relacionada à crítica textual que se especializou na investigação dos processos de transmissão dos textos. Inicialmente, sobretudo nas décadas de 1910 a 1930, as preocupações deste campo do conhecimento convergiam principalmente para a elaboração de versões mais fidedignas de determinadas obras, principalmente aquelas que compunham o cânone literário. Ao especializarem-se nos diversos processos produtivos dos livros, os estudiosos acostumaram-se a lidar com diferentes edições de um mesmo texto e desta forma tornaram-se capazes de descrever suas características a partir dos aspectos materiais dos livros: os tipos móveis utilizados, o papel, a ortografia empregada, a técnica de encadernação, entre muitos outros.

A reconstrução dos processos produtivos a partir de uma detalhada pesquisa dos elementos mencionados tinha o objetivo de produzir edições mais próximas possíveis das intenções do autor, na medida em que nem sempre era possível localizar seus manuscritos originais. Não por acaso muitos desses bibliógrafos conciliavam suas atividades acadêmicas com a de editores de textos antigos, adicionando notas a determinadas passagens nas quais problematizavam opções tomadas por tipógrafos, impressores ou editores no momento de produção do livro que eventualmente acarretavam desvios em relação ao original. As edições de *Skakespeare*, por exemplo, marcadas por relevantes diferenças, estimularam as pesquisas de muitos bibliógrafos que desejavam aproximar-se dos manuscritos perdidos do dramaturgo, o qual parece não ter atribuído muita importância à publicação de seus textos⁴⁷.

Formado nestes parâmetros intelectuais, a partir da década de 1960 Donald F. McKenzie, um bibliógrafo neozelandês, publicou trabalhos que passaram a colocar sob suspeição algumas das certezas desta disciplina. Nos argumentos apresentados em 1985 nas *Pannizi Lectures*, um ciclo de palestras conferidas anualmente na *British Library* que reúne estudiosos do livro de diferentes áreas, ele propôs novas perspectivas a respeito dos objetivos a serem perseguidos pela Bibliografia, bem como sobre o percurso metodológico para atingi-los.

⁴⁷ Sobre a Bibliografia ver: DARNTON, Robert. A importância de ser bibliógrafo. In: _____. *A questão dos livros: passado presente e future*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. GASKELL, Philip. *A new introduction to the bibliography*. New Castle: Oak Knoll, 2012. _____. *From writer to reader: studies in editorial method*. New Castle: Oak Knoll, 1999. HOWSAM, Leslie. *Old books & new histories: an orientation to studies in book and print culture*. Toronto: University Toronto, 2006. MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University, 2004.

O principal argumento de McKenzie era de que os signos textuais deixassem de ser entendidos meramente como marcas arbitrárias no papel para serem indagados em sua dimensão simbólica. Para o autor, a Bibliografia tinha de ultrapassar a simples descrição dos processos produtivos dos livros. Operações desta natureza consistiam em um importante ponto de partida, mas era preciso ir além e problematizar a potencialidade da materialidade textual em atuar na construção de sentidos. Para ele, a forma produz efeito sobre os significados, e seria competência dos bibliógrafos atentar para esta relação a partir do estudo de diferentes textos, o que, na sua compreensão, incluía basicamente qualquer veículo de comunicação, da epigrafia ao cinema.

Seu trabalho sobre a produção dramática de Willian Congreve se tornou exemplar de suas proposições teórico-metodológicas. Ao investigar duas edições distintas de uma peça do dramaturgo inglês, McKenzie demonstrou como determinadas alterações formais, como a inclusão de indicações cênicas, a diminuição do formato e a demarcação de cenas e personagens, contribuíram para a transformação do próprio *status* da obra. Segundo sua argumentação, estas alterações foram fundamentais para torná-la clássica, pois inscreveram-na em uma modalidade de publicação de textos teatrais que estava se popularizando no período, transformando-a inclusive em referência para publicações futuras de outros dramaturgos. Tal modelo procurava permitir o estabelecimento de uma relação mais próxima com a representação teatral, dando elementos aos leitores para imaginarem as cenas da peça.

Inspirados em McKenzie, trabalhamos com a hipótese de que a edição das peças de Vasques possuía um sentido semelhante. Podemos observar que os textos que publicou frequentemente adotaram os recursos característicos dos gêneros teatrais em geral, tais como a menção aos personagens, demarcação das falas, divisão das cenas, entre outros. Todavia, em muitos casos, observamos também a utilização de certas notações tipográficas que destacam determinadas palavras, trechos e frases. Estes recursos, que podemos entender como “índices de oralidade”⁴⁸, objetivavam chamar a atenção dos leitores e/ou ouvintes para uma série de mecanismos, gestos e artifícios próprios da representação teatral, sugerindo a maneira pela qual o texto deveria ser lido. Ao leitor silencioso e solitário, caberia imaginar a ação do palco auxiliado destas notações. Já no tocante à leitura em voz alta, tais indícios abriam também novas possibilidades, como a alteração da voz e do ritmo e quem sabe de movimentos

⁴⁸ Chartier se apropria da definição de “índices de oralidade” da obra de Paul Zumthor. Para ele, estes índices são notações implícitas ou explícitas destinadas àqueles que leem o texto em voz alta, ou os escutam em determinada ocasião, e que demarcam a presença da voz humana no texto. Cf. CHARTIER, Roger. Formas de oralidade e publicação impressa. In: _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 13-42.

corpóreos executados pelos ledores⁴⁹, indivíduos que desempenhavam este tipo de leitura a uma audiência que era em grande parte analfabeta⁵⁰.

As canções, recorrentemente presentes nas cenas cômicas de Vasques, são um caso interessante para compreender a relevância destes recursos. Em muitas de suas cenas cômicas ele utilizou músicas que estavam em voga em um determinado momento. Em seus textos, indicava através do itálico o momento exato de sua execução. Além de orientar a representação dos atores, essas indicações permitiam àqueles que lessem os textos em voz alta, bem como os que os escutavam, a identificação da canção que muito provavelmente conheciam por outros meios.

Por outro lado, o uso do itálico, também bastante comum em diversos textos do dramaturgo, poderia indicar a ambiguidade de uma frase, alertando ao leitor que ali havia uma piada. Ainda há outros recursos que serão analisados mais atentamente ao longo desta dissertação, tais como os parênteses, a pontuação, os jogos de palavras e trechos sublinhados. Tais elementos permitem-nos explorar formas e técnicas de ler um tanto diversa daquelas a que estamos habituados e, desta forma, enquanto aspectos da materialidade dos textos, eles nos permitem construir hipóteses sobre a leitura de textos teatrais na segunda metade do século XIX. Portanto, acreditamos que o diálogo com a Bibliografia seja profícuo devido a sua utilidade a esta pesquisa, mas também aos pontos de contato que podem ser observados.

2.2.1 História do Livro ou História da Leitura?

É significativo que a partir da definição da Bibliografia como “sociologia dos textos”, McKenzie argumenta que ela deveria englobar os estudos dos mecanismos técnicos de produção e transmissão textuais, mas também os seus processos sociais, incluindo a própria esfera da recepção. A inclusão deste aspecto social à Bibliografia a aproximou das discussões e pontos de interesse comuns à historiografia, e mais especificamente à História do Livro, correspondendo, portanto, às intenções de McKenzie de estabelecer um diálogo com outras áreas do conhecimento.

⁴⁹ Utilizamos a palavra “ledor” para nos referir aos indivíduos que liam para uma audiência, seja ela alfabetizada ou não.

⁵⁰ SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

Robert Darnton, um leitor dos trabalhos de McKenzie⁵¹, vê com bons olhos esta aproximação. O historiador propõe que aqueles que desejem investigar os livros como objetos históricos lancem mão de uma perspectiva holística, abrangente o suficiente para englobar as diversas instâncias de sua circulação em uma determinada sociedade. Segundo seu ponto de vista, seria necessário abordar os livros em sua interação com um processo de comunicação, partindo do leitor e passando pelo editor, impressor, distribuidor, livreiro e finalmente ao leitor, que completaria o ciclo⁵². Esta abordagem, de fato, possui certas consonâncias e afinidades em relação às propostas metodológicas desta pesquisa. Entretanto, há que se esclarecer algumas diferenças entre o que podemos denominar de História do Livro e História da Leitura.

À primeira vista, podemos considerar que ambas abordagens partilham diversos elementos em comum, e que mesmo determinados historiadores podem flutuar entre uma e outra. A História do Livro parece possuir uma tradição mais antiga de pesquisas, sendo possível situar *L'apparition du livre*, publicada por Henri Jean Martin sob a orientação de Lucien Febvre em 1958 como um marco importante, ao menos na historiografia francesa. O intento principal da obra era compreender os impactos trazidos pelo livro impresso à cultura europeia da época moderna a partir de uma análise de suas condições materiais e técnicas de produção. Com o passar do tempo, deixou-se de circunscrever as pesquisas somente ao livro, pois progressivamente as possibilidades se expandiram para outros suportes do escrito. A proposta holística de Darnton nos é útil para perceber as inúmeras vias de entrada trilhadas por pesquisadores estudiosos desta temática e o próprio crescimento do interesse acadêmico por ela. Com a História Cultural, as pesquisas passaram a dirigir sua atenção também aos aspectos simbólicos, interessando-se pelo fenômeno da recepção e, portanto, pelo problema da leitura.

Contudo, a História da Leitura parece ter se tornado um campo de estudos autônomo, dotado de problemas e metodologias próprias, como tem sido demonstrado até aqui. Poderíamos considerar essencialmente que ela procura tratar a leitura como um fenômeno complexo, que deve ser perseguido na confluência de diferentes instâncias. Ainda assim, ela

⁵¹ Ver DARNTON, Robert. *Censores em ação*. Como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.20.

⁵² Cf. DARNTON, Robert. A importância de ser bibliógrafo. In: _____. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. É necessário mencionar que Roger Chartier também reconhece a relevância da Bibliografia. É particularmente significativo que em sua aula inaugural no *Collège de France*, o historiador tenha citado as contribuições de McKenzie e afirmado que ele poderia estar ocupando o seu lugar naquela cátedra. Cf. CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. *Estudos avançado*. São Paulo, vol. 24, nº 69, 2010.

está em grande parte conectada aos debates e perspectivas formulados pelos estudiosos dos livros, sendo que este diálogo é fundamental e inclusive recorrente.

Cabe ainda ressaltar que não pensamos que o objetivo central deste campo investigativo sirva somente à descrição de uma ou outra forma de ler, ou esteja centrada apenas na recuperação de determinadas interpretações construídas por um grupo de leitores em um certo contexto. Pensamos, simultaneamente, que resultados desta natureza devam ser articulados a contextos sociais e culturais mais amplos, levando-nos a elaborar uma compreensão mais apurada de como a cultura é frequentemente um campo de disputas nos quais as tensões sociais se manifestam.

2.3 “CAÇAR NA PROPRIEDADE ALHEIA”: A LEITURA COMO UM ATO SUBVERSIVO

Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebatando os bens do Egito para usufruí-los.⁵³

Após discutirmos as instâncias do autor e da materialidade textual, compete neste momento tratarmos do último polo, possivelmente o mais fugidio de todos: a recepção. O título desta seção toma de empréstimo a metáfora do caçador empregada por Michel de Certeau, exposta no fragmento acima, para exemplificar a sua perspectiva sobre o ato da leitura. Assim como o caçador, que não demonstra receio em adentrar em território alheio e abater uma presa que não lhe pertence, o leitor também se apropria de um texto que não é seu construindo significados novos onde não se pressupunha que ele o fizesse.

O posicionamento do autor é consonante às ideias centrais desenvolvidas em *A invenção do cotidiano* sobre as práticas do homem “comum” e a sua concepção sobre o consumo. Ao negar que o consumidor seja um mero receptáculo da ideologia produzida pela elite, Certeau considera as práticas cotidianas como desviantes da ordem estabelecida. Segundo ele, tais práticas atuam de forma silenciosa, astuciosa, sutil e são capazes de transformar e inverter os sistemas impostos aos seus praticantes.

⁵³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 269-270.

Os conceitos de tática e estratégia dão suporte à tarefa de entender a lógica dessas operações. As estratégias dizem respeito à organização de um espaço próprio por sujeitos de “querer” e “poder” a partir do qual é possível administrar a relação com elementos externos e definir alvos e objetivos. Já as táticas atuam em um contexto adverso e em um lugar imposto pelo outro, sendo utilizadas em certas ocasiões para reverter a ordem das coisas em favor próprio. Elas caracterizam-se justamente por não possuir um lugar próprio e por procederem e agirem no lugar do outro, jogando com suas regras e sua ordenação, tirando proveito de um espaço previamente organizado.

Portanto, as considerações do autor acerca da leitura partem do questionamento da suposta passividade de quem lê. Certeau concebe essa prática como uma produção do próprio leitor, fundamentada na construção de significações refratárias às intenções do autor. A ideia de um “sentido literal” dos textos – caracterizada por aquilo que quem escreveu “realmente” quis dizer –, um sentido que é “verdadeiro” em detrimento de outros, considerados heréticos, é contestada pelo autor, que concebe tal atitude como produto de uma visão da elite social. Dentro da lógica de uma ortodoxia semântica, o “segredo” do sentido original estaria restrito àquele que produziu o texto e seria apenas passível de ser discutido pelos que são autorizados para tal – outros produtores de linguagem – enquanto os restantes, ignorantes dessa “verdade” dependeriam dos primeiros para que suas leituras se tornassem legítimas.

A autonomia do leitor, segundo Certeau, não seria dependente de transformações sociais que implicassem mudanças em conceber a atividade de ler. Ele argumenta que as práticas de leitura já constituem uma atividade autônoma dos supostos “consumidores” e caracteriza os leitores como viajantes, justamente por não se prenderem a um lugar próprio, mas por se situarem em um não-lugar. Ao mesmo tempo em que estão no texto eles transitam por outros territórios: vão a outros escritos, às suas próprias memórias e, dessa forma, atuam silenciosamente. Utilizando-se da inventividade, são como artistas: constituem um significado próprio ao rígido texto que lhes é imposto, como se fossem caçar nos territórios de outrem.

As proposições de Michel de Certeau acabaram por chamar atenção dos estudiosos para a instância da recepção e também contribuíram para relativizar a noção de que a obra guarda um sentido original que deve ser necessariamente desvendado por quem a lê. Todavia, um problema particular surge para o caso das pesquisas em história. Em *A invenção do cotidiano*, Certeau fornece diversos exemplos contemporâneos de como o consumo é um ato criativo. Ao investigar o caso dos lavradores pernambucanos e o uso que faziam da religião como forma de questionar a ordem social vigente, ele teve acesso a materiais e procedimentos usualmente vetados aos historiadores, como a coleta de depoimentos e a observação. Desta

forma, cabe questionarmos como é possível recuperar as leituras e interpretações construídas ao longo do tempo. Infelizmente, as evidências às quais teríamos que recorrer para realizar trabalhos desta natureza tendem a ser raras. Algumas das fontes trabalhadas pelos pesquisadores incluem correspondências de leitores e autores e os livros de lugares-comum, que deixaram registrados os comentários de excertos retirados de determinadas obras. Entretanto, tais documentos cortejam geralmente uma parcela restrita da sociedade, usualmente os indivíduos mais abastados e que gozaram de uma formação letrada.

Acessar as leituras das camadas populares torna-se, desta forma, uma tarefa árdua, ainda que não impossível. Carlo Guinzburg explorou brilhantemente esta questão em *O queijo e os vermes* ao analisar a maneira peculiar pela qual um moleiro da região do Friuli havia interpretado uma série de obras de distintos gêneros que circulavam no século XVI. Todavia, o próprio Guinzburg reconhece a excepcionalidade do caso investigado por ele, o que se deve em grande parte à singularidade do processo inquisitório localizado pelo historiador. Afinal, a curiosidade e inquietação dos inquisidores em compreender de que doutrina ou lugar Menocchio havia extraído aquelas ideias terminou por conceder ao moleiro a possibilidade de explicar detalhadamente o seu pensamento, o que forneceu à Guinzburg indícios sugestivos à sua pesquisa⁵⁴.

Para o caso desta dissertação, infelizmente não tivemos acesso a documentos que tornariam possível investigar leituras concretas dos textos de Vasques. Em parte, isto se deve ao fato de uma parcela significativa da sociedade ser analfabeta naquele momento⁵⁵. Acredita-se que mais da metade da população do Império em meados do século XIX sequer sabia ler. Desta forma, a escassez de registros nos impossibilitaram de conduzir uma investigação mais apurada das interpretações de determinados leitores, ou de certas comunidades deles.

Todavia, podemos extrair conclusões importantes desta carência de documentos históricos. Se não possuímos evidências diretas que nos permitam acessar as interpretações elaboradas pelas camadas populares, temos de lembrar que a leitura em voz alta era uma modalidade recorrente no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. O crescimento do mercado editorial daquele momento, portanto, certamente não atingia apenas aqueles capazes de ler, mas também indivíduos que podiam escutar os textos nos espaços públicos⁵⁶.

⁵⁴ Cf. GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁵⁵ Ver nota 68.

⁵⁶ SOUZA. S. C. M. Um objeto já perdido de moda? Literatura dramática e mercado editorial fluminense (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX). *Escritos*, v. 3, 2009.

Mesmo que nos seja vetada a possibilidade de analisar casos específicos de como os leitores atribuíam sentido aos textos teatrais que liam ou escutavam, ainda assim podemos construir hipóteses coerentes a respeito dos códigos e convenções presentes nesta modalidade de leitura, as expectativas que norteavam estas práticas e como elas se relacionavam com os movimentos e tensões da sociedade na segunda metade do século XIX. Afinal, a produção de conhecimento histórico é sempre lacunar, e parte do trabalho historiador consiste em resolver as limitações impostas pela documentação, assim como feito por Natalie Zemon Davis ao investigar o célebre caso de Martin Guerre. Impossibilitada muitas vezes de seguir os rastros dos personagens principais de sua pesquisa, a autora recorre a outros arquivos, persegue a trajetória de outros sujeitos, compara e levanta uma série de possibilidades explicativas, mas sem nunca deixar de lado os critérios de prova às quais os historiadores têm de recorrer para sustentar suas hipóteses⁵⁷.

A discussão de Certeau ainda nos é útil por outra razão, uma vez que ela nos alerta para os discursos produzidos pelas parcelas dominantes que frequentemente supõem que a recepção é uma ação mecânica, automática. Para ele, a ideia, sustentada pelo Iluminismo no século XVIII de reformar a sociedade a partir dos livros e de introduzir costumes e hábitos a partir da vulgarização do ensino relaciona-se a esta noção. Mais do que isso, é possível constatar que essas concepções instituem uma barreira bastante sólida entre os produtores e os supostos consumidores. Ao acreditarem no poder transformador da leitura, ou da escola, os pensadores das Luzes supunham a atividade da leitura como um fenômeno passivo, uma vez que acreditavam que os leitores eram moldados pelo escrito.

Vemos, por exemplo, que para o caso da segunda metade do século XIX, os literatos brasileiros também apostavam na possibilidade de transformar a sociedade a partir das suas penas, modelando os indivíduos pela leitura, ou transmitindo valores morais a partir das peças que subiam aos palcos. Entretanto, longe de naturalizarmos estes argumentos, temos que problematizá-los e entendê-los em sua articulação com as tensões existentes no campo da produção literária e teatral, que por sua vez se relacionam a um cenário político favorável à constituição de Estado nacional e a manutenção das clivagens sociais entre os indivíduos que viviam dentro de suas fronteiras.

⁵⁷ DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Ver também o artigo de Carlo Guinzburg sobre o livro de Natalie Davis: GUINZBURG, Carlo. “Provas e possibilidades à margem de “Il Retorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis.” In *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

O segundo capítulo tratará destas questões a partir do estudo da publicação de peças do teatro realista e musicado e de sua repercussão, que pode ser sondada a partir das críticas publicadas nos jornais. Começemos, portanto, analisando as intenções do teatro realista em reformar os costumes de seu público e a relação que esta tentativa estabelecia com as expectativas de adeptos desta estética a respeito da leitura e dos leitores de meados do século XIX.

3 POSSIBILIDADES DE LEITURA DE TEXTOS TEATRAIS NO BRASIL DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.

3.1 A LEITURA QUE SE ALMEJA: O TEATRO REALISTA E A ILUSTRAÇÃO DAS PLATEIAS

No ano de 1863 Machado de Assis publicou em um livro intitulado *Teatro* duas peças que haviam sido representadas recentemente nos palcos do Rio de Janeiro. Além disso, o autor incluiu em sua obra uma carta endereçada à Quintino Bocaiúva, bem como a resposta que obteve deste homem de imprensa que o havia convidado em 1860 para ser colunista no *Diário do Rio de Janeiro*. O autor, que ainda estava na casa dos vinte anos de idade, demonstrava certo receio em publicá-las e buscava na “autoridade literária” de Quintino uma opinião sincera a respeito disso:

Vou publicar as minhas duas comédias de estreia; e não quero fazê-lo sem conselho da tua competência. Já uma crítica benévola e carinhosa, em que tomaste parte, consagrou a estas duas composições palavras de louvor e animação. Sou imensamente reconhecido, por tal, aos meus colegas da imprensa. Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser transladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?⁵⁸

Ao escrever essas palavras, o autor revelava certa preocupação com o possível destino que suas peças teatrais poderiam tomar. Afinal, temos que ter em conta que estas foram escritas com a principal finalidade de serem representadas, permitindo aos atores seu devido estudo, ensaio e a memorização das falas. Ao indagar a Quintino a respeito da modificação do juízo a que sua obra estava sujeita, Machado muito provavelmente procurava sondar uma possível recepção de um leitor qualificado e, desta forma, avaliar a pertinência em publicá-la.

Sobre este ponto, certamente a escolha de indagar Quintino Bocaiúva não foi despretensiosa. Como dissemos acima, basta lembrarmos que o jornalista o convidou para escrever no *Diário do Rio de Janeiro* e, como nos sugere o próprio Machado, Bocaiúva também já havia elogiado anteriormente suas duas composições.⁵⁹ Se a opinião favorável e o

⁵⁸ ASSIS, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 121.

⁵⁹ Conseguimos localizar uma crítica feita por Quintino Bocaiúva sobre a peça *O caminho da porta*. Ela foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro* do dia 14 de setembro de 1862 no folhetim teatral *Páginas menores* na primeira página e assinada pelo pseudônimo H. O teor da crítica é bem semelhante ao conteúdo da carta publicada posteriormente por Machado.

incentivo de seu amigo conferiam a Machado certo crédito perante os demais literatos e leitores ilustrados daquele momento, a decisão de incluir a troca de correspondência em seu livro consistiu em uma inteligente estratégia para evidenciar as opiniões de Quintino e justificar a publicação das peças perante um público leitor.

Entretanto, para além da compatibilidade entre veículos diferentes, quais sejam o tablado e a página do livro, Machado expressava ainda outra inquietação. Esta segunda apreensão dizia respeito à qualidade literária de seu texto. Na carta, ao prosseguir com sua argumentação, podemos constatar que o autor questiona a si mesmo sobre o mérito que suas peças possuiriam dentro do cenário literário. Ao avaliar seu próprio trabalho, balizando-se pelas críticas que recebeu, ele reconheceu que devido sua condição de iniciante ainda não teria sido capaz de produzir uma obra-prima, tendo, portanto, muito trabalho pela frente, pois o gênero teatral não era dos mais fáceis e exigia grande dedicação:

O juízo da imprensa viu nestas duas comédias – simples tentativas de autor tímido e receoso. Se a minha afirmação não envolve suspeitas de vaidade disfarçada e mal cabida, declaro que nenhuma outra solução levo nesses trabalhos. Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer. Caminhar destes simples grupos de cenas – à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar. E, tão certo estou da magnitude da conquista, que me não dissimulo o longo estádio que há percorrer para alcançá-la. E mais. Tão difícil me parece este gênero literário, que sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverão menos superáveis e tão sutis, que ainda as não posso ver. Até onde vai a ilusão do meu desejo? Confio demasiado na minha perseverança? Eis o que espero saber de ti.⁶⁰

A argumentação de Machado de Assis desvela uma maneira particular de se pensar o teatro na segunda metade do século XIX. Ele se refere, entre outras coisas, à importância de o dramaturgo ser um observador arguto da sociedade e possuir a capacidade de aliar à escrita de seus textos um estudo aprofundado dos costumes e tipos sociais de sua época, típicos do realismo. O realismo teatral teve início na França, tendo Alexandre Dumas Filho como seu principal precursor. As preocupações deste gênero recaíam sobre o homem, a quem o dramaturgo deveria fazer um esforço para observar, compreender e então expor seus defeitos

⁶⁰ ASSIS, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 122.

e formas de superá-los, com o intuito de fornecer um ensinamento moral às plateias. Considerada uma “escola de costumes”, esta estética pretendia moralizar a sociedade, constantemente considerada enferma e decadente. Para isso, os escritores que se alinhavam às propostas da estética realista procuravam elaborar peças que chamassem a atenção dos espectadores para determinados vícios e defeitos que deviam ser combatidos e eliminados, almejando-se sobretudo sua substituição por virtudes que conseqüentemente conduziriam ao progresso da civilização. De acordo com Silvia Cristina Martins de Souza:

[...] para além do divertimento, o teatro assumia a função, por assim dizer, bem mais “edificante” de buscar na sociedade os exemplos que esta lhe oferecia, recambiando-os na forma de lição a ser seguida, denotando que a imagem a ser refletida no palco não deveria ser uma reprodução neutra e mecânica do real.[...] Desta maneira, e por estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade, a comédia realista se transformou em teatro de tese, chamando escritores, críticos, atores e público para a polêmica social⁶¹.

Ainda de acordo com esta historiadora, foi justamente o aspecto “civilizatório” e “moralizante” da estética realista que dirigiu a atenção dos literatos brasileiros, que não tardaram a traduzir peças francesas que passaram a integrar o repertório dos tabladados do Rio de Janeiro. O Ginásio Dramático, teatro que nas décadas 1850 e 1860 foi um importante reduto do realismo, era tido pelos escritores ilustrados como um instrumento de desenvolvimento do “teatro nacional” e de alinhamento ao teatro europeu. Em 1855, estreou no Ginásio o primeiro drama realista representado no Brasil, *Mulheres de mármore*, de Barrière e Thiboust, ao qual se seguiram outros dramas estrangeiros, mas também composições de autores brasileiros, como por exemplo *O demônio familiar* de José de Alencar que subiu aos palcos pela primeira vez em 1857⁶².

A estética realista possuía ainda outras particularidades. Em relação à sua execução, é importante considerar que se esperava que os atores desempenhassem uma interpretação natural com a finalidade de convencer os espectadores da realidade do que estava sendo representado. Nesse sentido, os improvisos, bem como expressões corporais exageradas eram vistas com maus olhos pelos críticos adeptos do realismo. Em detrimento de se dirigirem ao público, esperava-se que os atores fingissem ignorá-lo, inclusive, como argumenta Décio de Almeida Prado, por vezes dando até às costas a ele⁶³. Era necessário aprender a domesticar

⁶¹ SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

⁶² Ibid.

⁶³ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003. p.78.

gestos, interpretação e dicção, procurando adequá-los ao ritmo imposto pelas comédias realistas[...]”⁶⁴. Este princípio estendia-se aos recursos cênicos com o emprego de móveis, roupas, e a construção de cenários que imitavam da melhor maneira possível os espaços reais, que na maioria das vezes coincidiam com os lugares frequentados e ocupados pelas elites da sociedade⁶⁵.

Desta forma, a preocupação que afligia Machado não era descabida. Ainda jovem, o autor procurava demarcar seu terreno de atuação, estabelecer vínculos e assumir publicamente suas expectativas sobre o “teatro nacional”, bem como afirmar a trajetória que pretendia percorrer neste meio. Colocar-se ao lado de penas como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e o próprio Quintino requeria o compartilhamento de certas ideias, perspectivas literárias e padrões estéticos determinados.

Houve quem o considerasse fracassado em desempenhar tal intento. Uma crítica assinada por um certo E. Lima em *O Futuro*, periódico literário quinzenal de Faustino Xavier de Novaes no qual o próprio Machado publicou algumas crônicas, não poupou palavras ao apontar as inconveniências de *O caminho da porta*, uma das peças publicada no livro que Machado organizou posteriormente, ao qual já nos referimos. O argumento principal desta crítica incidia sobre o gênero escolhido por ele para dar cabo ao seu projeto. Na avaliação do crítico, a opção pelo provérbio dramático⁶⁶ não correspondia aos objetivos da estética realista, pois a população encontrava-se supostamente incapacitada para compreendê-la, e em vez de receber a devida instrução dos tabladados, esta supostamente apenas se deixaria encantar pelos aspectos cômicos e “imagens disparatadas” construídas pelo seu autor. É significativo notar que o argumento construído para desqualificar a composição de Machado consistia em afirmar que ele havia sido educado literariamente nos moldes do melodrama e que desta forma só se interessava por “enredos, peripécias, preocupações, ou gracejos de criadagem”⁶⁷.

O melodrama era um gênero teatral popular, cuja origem histórica associa-se à expansão do teatro às classes menos favorecidas após a Revolução Francesa. Compostos por

⁶⁴ SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 79.

⁶⁵ Cf. PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

⁶⁶ Segundo João Roberto Faria, o provérbio dramático é um gênero francês que surgiu no final do século XVII. Era encenado principalmente nos salões frequentados por membros da aristocracia e consistia em uma espécie de jogo, no qual os participantes tinham de descobrir qual era o provérbio que estava sendo representado pelos atores em curtas encenações e comédias. No século XIX, Alfred Musset herdou a tradição do gênero, elaborando peças que retratavam personagens das classes hegemônicas em tramas pouco complicadas, investindo especialmente na linguagem e nos diálogos em detrimento do movimento cênico. Cf. FÁRIA, A comédia refinada de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. FÁRIA, João Roberto Faria. O comediógrafo. *Jornal da Unicamp*. Campinas, 25 a 31 de agosto, 2008.

⁶⁷ *O Futuro*, 1 fev., 1863.

enredos simples, as peças melodramáticas possuíam um teor sentimental e moralizante desenvolvido através de personagens antagônicos que representavam um dilema moral, encarnando uma luta entre o bem e o mal, o que desvela uma compreensão simplificada das relações humanas presente neste gênero. Além disso, destaca-se o investimento na elaboração de cenários fantasiosos e a presença de música, características diretamente opostas aos princípios do realismo. Desta forma, como era de se esperar, os melodramas eram criticados pelos jornalistas alinhados à estética realista, justamente pelo fato de não condizerem aos seus princípios estéticos, mas certamente também por rivalizarem com os “dramas de casaca” que subiam ao palco do Ginásio. A associação de *O caminho da porta* a este gênero, portanto, certamente era uma crítica que contrariava os interesses de Machado de aproximar o seu provérbio dramático das características dos dramas realistas.

Seria, contudo, *O caminho da porta* uma peça além das capacidades cognitivas da grande parte dos espectadores e leitores de teatro no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, como sustentou o crítico de *O futuro?* Composição de um ato, situada em um único cenário e contando com quatro personagens, ela tratava das incursões amorosas de dois homens – Inocêncio e Valentim – que disputavam a afeição de Carlota. Aproveitando-se de sua condição de viúva da alta sociedade, esta personagem sentia verdadeiro prazer em ser galanteada pelos rapazes que frequentavam sua casa, sem, no entanto, almejar estabelecer laços duradouros com nenhum deles.

A sucessão das cenas demonstra as infrutíferas tentativas empreendidas pelos rapazes que visavam ganhar a sua atenção, cada um à sua maneira. Entretanto, Inocêncio e Valentim são auxiliados pelo Doutor, advogado a quem interessava estar na casa da viúva unicamente na condição de ser um estudante do amor. Homem experiente, que aprendeu com suas próprias decepções e que inclusive já se encantou por Carlota em um passado recente, ele procura tornar os rapazes conscientes de seus erros, compartilhando com eles sua sabedoria, repleta de referências à mitologia greco-romana e ao conhecimento prático de seu ofício. Vejamos o seguinte diálogo travado com Valentim, um jovem romântico de apenas vinte e cinco anos que vivia às expensas da fortuna de seu pai:

DOUTOR:

[...] Tu estás ridículo. Não há um dia em que não venhas gastar três, quatro, cinco horas a cercar esta viúva de galanteios e atenções, acreditado talvez ter adiantado muito, mas estando ainda hoje como quando começaste. Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Um fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum

VALENTIM:

Não deixas de ter uma qual ou tal razão.

DOUTOR:

Ora, graças a Deus!

VALENTIM:

Devo, porém prevenir-te de uma coisa: é que ponho nesta conquista a minha honra. Jurei aos meus deuses casar-me com ela e hei de manter o meu juramento.

DOUTOR:

Virtuoso romano!

VALENTIM:

Faço o papel de Sísifo. Rolo a minha pedra pela montanha; quase a chegar com ela ao cimo, uma mão invisível fá-la despenhar de novo, e aí volto a repetir o mesmo trabalho. Se isto é um infortúnio, não deixa de ser uma virtude.

DOUTOR:

A virtude da paciência. Empregavas melhor essa virtude em fazer palitos do que em fazer a roda a esta namorada. Sabe o que aconteceu aos companheiros de Ulisses passando pela ilha de Circe? Ficaram transformados em porcos. Melhor sorte teve Actéon que por espreitar Diana no banho passou de homem a veado. Prova evidente de que é melhor pilhá-las no banho do que lhes andar a roda nos tapetes da sala.⁶⁸

A composição, como se pode ver, lançava mão de conversas diretas e de diálogos cheios de referências e construídos com bastante esmero ao longo de todo o texto. Característica peculiar dos provérbios dramáticos, os diálogos constituem o próprio eixo de desenvolvimento das peças, que por sua vez, carecem de efeitos cênicos⁶⁹. Este fator muito provavelmente demandava grande concentração dos espectadores que desejassem acompanhar a trama, sendo possível sugerir que os indivíduos que tinham a expectativa de assistir no teatro a um movimento dramático mais intenso provavelmente saíram desapontados de lá.

As referências mitológicas, por sua vez, utilizadas com a intenção de gerar comicidade ao comparar as atitudes dos personagens dos mitos com os da peça, dependiam também de certos parâmetros para serem apreciadas. Rir de tais comparações certamente dependeria do conhecimento prévio dos mitos e de suas tramas, saber este que muito provavelmente não era de domínio comum naquela sociedade, principalmente se levarmos em conta que no começo

⁶⁸ ASSIS, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 134-136.

⁶⁹ FARIA, A comédia refinada de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

da segunda metade do século XIX, grande parte da população do Império era analfabeta⁷⁰.

Retomando a repercussão da peça nos jornais do período, podemos constatar que se a crítica publicada em *O Futuro* foi rigorosa, todavia não parecia coincidir com a opinião geral da maioria dos folhetinistas dramáticos, uma vez que o esforço do jovem escritor não passou despercebido aos seus olhos.

Apesar de apontarem defeitos, geralmente atribuídos à falta de maturidade literária de Machado, eles elogiaram sua composição, encorajando o autor a persistir no caminho que vinha trilhando. É interessante notar que os críticos procuraram minimizar o peso da inexperiência sustentando que o fato do autor ser jovem podia ser encarado de maneira positiva, uma vez que a prática, a dedicação e o estudo naturalmente conduziriam a trabalhos mais elaborados, capazes de colaborar, nas suas visões, com a transformação da situação do teatro e com a moralização dos tablados do Rio de Janeiro. O folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, chegou a afirmar que Machado de Assis faria parte de uma “falange de inteligências vigorosas e juvenis”, a qual merecia o devido reconhecimento e apreço da sociedade.⁷¹

A resposta à carta de Machado elaborada por Quintino também nos permite verificar o que vínhamos arrolando. Ao perceber os receios do jovem escritor, Quintino não hesitou em estimulá-lo a continuar seguindo o caminho trilhado pela publicação de *O caminho da porta* e *O protocolo*:

Fazes bem em dar ao prelo os teus primeiros ensaios dramáticos. Fazes bem, porque esta publicação envolve uma promessa e acarreta sobre ti uma responsabilidade para com o público. E o público tem o direito de ser exigente contigo. És moço, e foste dotado pela Providência com um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza, cristianiza-se. Quem se ilustra, edifica-se.⁷²

⁷⁰ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. Em uma de suas crônicas, ao comentar os resultados obtidos com o censo de 1872, Machado de Assis lamentava que apenas 30% da população sabia ler. Entretanto, de acordo com os dados do censo, a porcentagem era menor, algo em torno de 15,76%⁷⁰. Como sugestivamente afirmou Sidney Chalhoub, é possível que Machado tenha se referido unicamente à taxa de analfabetos entre homens livres e adultos, uma vez que a crônica relacionava o assunto da instrução ao da cidadania. Cf. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 281.

⁷¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 14 set., 1862.

⁷² ASSIS, Machado de. *O caminho da porta*. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Este trecho nos sugere que, ao menos na opinião de Quintino Bocaiúva, Machado estava em consonância com as propostas do teatro realista, mesmo que tenha composto sua peça ao gosto dos provérbios dramáticos. Nesse sentido, sua opinião diverge em relação às considerações do crítico de *O Futuro*. Compreenderemos a razão destas avaliações contraditórias se levarmos em conta que a comédia realista e os provérbios dramáticos apresentavam algumas aproximações quanto à sua forma. Ambos privilegiavam o emprego de tipos oriundos da alta sociedade e eram gêneros mais sóbrios em relação à dramaticidade. A avaliação de Quintino justifica-se pelo fato de que apesar de *O caminho da porta* não seguir a estrutura formal de uma alta comédia realista, geralmente composta por três atos e uma trama melhor desenvolvida, ela trata de um problema social com vistas a educar as plateias.

Os temas do amor e do casamento parecem ser o eixo central desta composição e seu ensinamento moral objetiva apontar os defeitos dos tipos encarnados por certos personagens, o que consiste em outro ponto de aproximação com a estética realista. Valentim, por exemplo, é descrito como um típico romântico que se deixa levar facilmente pelos encantos de Carlota, a exemplo dos personagens dos romances. Capaz de fazer declarações de amor espontâneas, é poético e apaixonado a ponto de, em um determinado momento do enredo, deixar a casa da viúva obstinado a comer suicídio ao ser por ela rejeitado. Mais sóbrio, Inocêncio, que tem 38 anos e aparenta possuir meios que lhe garantam também uma posição social privilegiada, procura conquistar Carlota de outras maneiras. Incapaz de fazer grandes discursos amorosos, ele recorre às frases feitas de um *Secretário dos amantes* e procura realizar favores à viúva para agradá-la, apesar de, como o seu próprio nome nos sugere, ser inocente das suas reais intenções, uma vez que a namoradeira adora ser cortejada sem nunca se entregar verdadeiramente a um de seus pretendentes⁷³.

O único imune aos encantos de Carlota é o Doutor, personagem mais sintomático das influências da estética realista nesta peça, sendo que sua caracterização e comportamento o aproximam, ainda que timidamente, da figura do *raisonneur*, bem ao gosto do teatro realista. Ao utilizar da razão e de todo o seu conhecimento de advogado, ele é o único capaz de avaliar

⁷³ O “Secretário dos amantes” era um manual de utilidades práticas, gênero que de acordo com Alessandra El Far também circulava no formato de brochuras e se popularizou durante a segunda metade do século XIX, principalmente nas décadas de 1880 e 1890. Por serem manuais, possuíam uma utilidade prática: fornecer frases prontas, modelos de carta e discursos amorosos para serem empregados por jovens rapazes a suas pretendentes. É importante ressaltar que tais textos se prestavam a uma leitura fragmentada, pois o leitor poderia começar pela página que lhe parecesse mais sugestiva. Por último, é interessante notar que a referência a este tipo de publicação na peça de Machado sugeria uma crítica do autor. Afinal, o fato de Inocêncio ter lançado mão desta estratégia para conquistar Carlota é motivo de riso para o Doutor, o personagem mais sóbrio que tem o papel de instruir os personagens, e, por conseguinte, transmitir orientação moral aos espectadores da peça. Sobre os manuais de utilidades práticas ver: EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 89.

o que se passa na casa da viúva e, desta forma, procura alertar aos rapazes a respeito de sua ingenuidade diante da situação. Carlota, por sua vez, também não escapa às suas repreensões que procuram demonstrar a suposta imoralidade de sua atitude para com os dois rapazes na esperança de fazê-la mudar seu comportamento.

Nos momentos finais, os ensinamentos do Doutor surtem efeito e Valentim, farto de ser enganado, exclama que “quando não se pode atinar com o caminho do coração, toma-se o caminho da porta”, condensando, desta forma, o ensinamento moral que a peça visava transmitir aos espectadores. Este é o provérbio da peça, que como indica João Roberto Faria talvez tenha sido adaptado de Musset “é preciso que uma porta esteja aberta ou fechada”⁷⁴. O valor defendido é o bom matrimônio. Isto pode ser evidenciado por uma passagem na qual o Doutor orienta Valentim de que o casamento com uma moça namorada certamente acarretaria em traição no futuro, um vício social a ser combatido. Além disso, objetiva-se sobrepor o valor da razão em relação ao amor juvenil inflamado e aos excessos que caracterizam o romantismo, assim como em relação à ingenuidade e à ignorância, representados por Inocência.

É significativo que a frase de Valentim seja repetida mais duas vezes antes de cair o pano, e quando ela é proferida pelo Doutor, empregando-se a palavra comédia com um duplo sentido, cria-se a impressão de que ele se dirige não somente à viúva namorada, mas a todos os espectadores da peça, de maneira a ensinar-lhes uma lição:

CARLOTA
Não seja vaidoso. Está certo?

VALENTIM
Estou. E a razão é esta: quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta (*cumprimenta e dirige-se para a porta*)

CARLOTA
Ah – Pois que vá! – Estava aí Sr. Doutor? Tome cadeira.

DOUTOR
(*baixo*)
Com uma advertência: Há muito tempo que me fui pelo caminho da porta.

CARLOTA
(*séria*)
Preparam ambos esta comédia?

DOUTOR

⁷⁴ FARIA, A comédia refinada de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 18.

Comédia, com efeito, cuja moralidade Valentim incumbiu-se de resumir: - Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta. (*saem o Doutor e Valentim*)⁷⁵ (grifo nosso)

Desta forma, parece-nos mais provável que Machado estivesse mais próximo às propostas e perspectivas do teatro realista do que ao melodrama como nos sugere o jornalista de *O Futuro*. As palavras de incentivo de Quintino Bocaiúva, ao mesmo tempo em que reconhecem a iniciativa do jovem autor, procuram orientá-lo a arriscar produzir um texto de maior fôlego, mais original e mais completo. Podemos perceber em tais sugestões o desejo de que o autor continuasse a trabalhar com o gênero teatral, pois, na visão de Quintino, ele futuramente seria capaz de trazer à luz um trabalho mais digno de aplausos em relação aos que havia tornado público recentemente.

Mas, quanto ao sucesso de sua peça frente às plateias, Quintino parece concordar com o jornalista de *O Futuro*. Eis o que ele diz a respeito de ambas as composições publicadas no livro de 1863:

Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresenta-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro pode servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores⁷⁶

Na visão de Quintino Bocaiúva, as composições se esmeravam por seu valor literário, o que quer dizer que eram bem escritas, elegantes, e possuíam um estilo refinado. Além disso, Quintino sugere que *O caminho da porta* e *O protocolo* eram peças mais adequadas para serem lidas no gabinete do que assistidas no teatro. Diante destas observações podemos supor que a edição direcionava as peças a um público letrado, composto muito provavelmente por aqueles que possuíam uma educação formal, atuavam como homens de letras nos jornais, ou mesmo desempenhavam alguma função pública.

⁷⁵ ASSIS, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 180-182.

⁷⁶ Ibid. p. 126.

A argumentação de Quintino também nos parece indicar algumas pistas a respeito de práticas de leitura de textos teatrais na segunda metade do século XIX. A calma e a reflexão, às quais o autor faz referência certamente condiziam com as suas expectativas a respeito da leitura. Notemos, também, que o autor ainda circunscreve um espaço privilegiado para este tipo de leitura, o do gabinete. Este espaço é frequentemente referido pelos literatos como lugar de leitura e reflexão e se refere a um cômodo separado da casa, dedicado justamente a estes propósitos. Se lidas a contrapelo, estas afirmações deixam entrever que talvez estes parâmetros não correspondessem às práticas da maior parte da população do Rio de Janeiro, frequentemente acusada de ser mal instruída pelos mesmos literatos.

É significativo que as duas primeiras peças de Machado não tenham saído do papel⁷⁷. *Hoje avental, amanhã luva* foi publicada no ano de 1860 em três edições do mês de março de *A Marmota*, periódico de Paula Brito, com quem o jovem escritor possuía laços de amizade, tendo inclusive trabalhado como tipógrafo em sua gráfica. No ano seguinte *Desencantos* foi editada também pelo livreiro e editor⁷⁸, mas não há indícios de que nenhuma delas tenha sido representada⁷⁹.

Tomando como referência os receios e inquietações expostos na carta do autor, cabe levantar a hipótese de que talvez elas não tenham sido encenadas por consistirem ainda um exercício literário, ou seja, por não estarem maduras o suficiente para subirem ao palco, ou, quem sabe, porque o autor tenha considerado que lhes faltasse efeito cênico. Todavia, em um longo texto que anunciava a inauguração de uma nova companhia no Rio de Janeiro, o Ateneu Dramático, a peça *Desencantos* foi citada como integrante de um arquivo de composições originais e nacionais que se pretendia levar à cena⁸⁰. A proposta desta nova companhia condizia com os ideais de Machado de Assis na medida em que ela procurava fortalecer o

⁷⁷ Não foi possível encontrar nenhum anúncio de representação de *Hoje avental, amanhã luva* e *Desencantos* nos jornais pesquisados.

⁷⁸ João Roberto Faria é quem afirma que esta peça foi editada em 1861 por Paula Brito. Pude localizar outra edição da mesma obra feita em 1862 pela tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*.

⁷⁹ É importante considerar que Paula Brito desempenhou um papel importante como editor, pois de acordo com Laurence Hallewell sua atuação se insere em um momento de transformação no mercado livreiro do Rio de Janeiro. De acordo com o autor, na década de 1850 há uma diminuição da publicação de títulos especializados, principalmente referentes à administração pública, política e exército, e o advento das obras mais abrangentes, incluindo-se a impressão de livros e revistas para mulheres, cuja educação tinha sido instituída recentemente e a introdução do público familiar ao mundo da leitura. Em um momento em que as atividades de produção de impressos eram praticamente monopolizadas por estrangeiros, Paula Brito, foi um importante difusor da literatura produzida por escritores brasileiros, que inclusive se reuniam na Sociedade Petalógica, que funcionava em sua loja na Praça da Constituição e da qual também faziam parte intelectuais, políticos e jornalistas. Ainda segundo Hallewell, Paula Brito teria também editado textos teatrais, sendo que treze deles foram edições originais brasileiras, enquanto a maioria eram libretos de ópera traduzidos para o português. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua História*. Tradução por T. A. Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1985. p. 88.

⁸⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 6 mai., 1862. *Correio Mercantil*, 9 mai., 1862.

teatro, incentivar os autores a produzirem textos originais e desta forma restaurar a suposta desfavorável situação do teatro na Corte, encenando principalmente dramas realistas.

Entretanto, o fato da peça não ter sido efetivamente representada talvez indique falta de interesse ou mesmo receio da empresa teatral em levar a cabo sua execução. É provável que isto se deva a incredulidade quanto ao seu sucesso entre as plateias, a exemplo das críticas que mapeamos até aqui. A aproximação de Machado de Assis com os critérios e regras próprias do que podemos chamar de um “teatro de gabinete”, mais adequado à leitura calma e refletida, tornam-se evidentes. Esta é outra tensão com a qual os dramaturgos do período tinham que lidar. Agradar as plateias nem sempre era garantia de conquistar os leitores, e a produção de um texto refinado, bastante aprimorado em sua linguagem, como vimos, poderia produzir o desinteresse dos espectadores.

Machado, entretanto, não era o único preocupado com questões desta natureza. Em 1861, a pedido de leitores que não se identificaram, publicou-se em *A Marmota* uma carta de autoria do comediógrafo Francisco Correa Vasques escrita para o álbum de um certo Paiva, seu amigo e provavelmente ator⁸¹. De maneira cômica, Vasques afirmava que as linhas que saíam de sua pena eram tortas, e que ele nunca havia subido ao palco dos literatos, considerando a si mesmo indigno até mesmo de deixar um recado no álbum de seu amigo. Tais sugestivas afirmações, permitem-nos agora avançar para o estudo de como o problema da leitura apresentava-se para os gêneros de teatro musicado que disputavam espaço nos tabladados com a estética realista.

3.2 A LEITURA QUE SE TEM: O TEATRO MUSICADO E O GOSTO DO PÚBLICO FLUMINENSE

Quisera escrever no teu livro... mas o que? Tinha grandes desejos de dar um *espetáculo* dos meus serviços em teu *benefício*; mas Deus me defenda! sou péssimo *ator*, confesso; no *theatro* da prosa nunca fiz mais do que *figuras mudas* e nunca me foi permitido o dizer: *o almoço está na mesa*, e no *theatro* das Musas, nesse então fui sempre considerado o mais insignificante *varredor do pano do fundo*.⁸² (grifo no original)

⁸¹ Provavelmente trata-se do ator João Luiz de Paiva, citado por Vasques no seu folhetim da *Gazeta da Tarde* de 13 de dezembro de 1883. Diversos anúncios pesquisados constam o nome de Paiva como membro de companhias teatrais. Para o ano de 1861, por exemplo, ver o anúncio de representação localizado na quarta página do *Diário do Rio de Janeiro* do dia 23 de julho. Trata-se de um benefício ao Paiva realizado no Ginásio, no qual tomou parte como ator o próprio Vasques, que neste momento trabalhava junto à Sociedade Dramática Nacional.

⁸² *A marmota*, 22 fev., 1862.

Ao que nos parece essas palavras não tinham pretensão de vir à público. O pequeno texto que as precede sugere que uma cópia da mensagem escrita por Vasques no álbum do ator Paiva foi parar nas mãos de alguns leitores que, então, por acharem-na “adubada da graça e espírito que são naturais ao ator Vasques” encaminharam-na à redação de *A Marmota*, periódico literário de Paula Brito.

À primeira vista, a publicação deste texto aparenta ser obra do acaso, algo excepcional, justamente por ser originalmente destinado à uma circulação privada, limitada ao ambiente doméstico⁸³. Todavia, a veiculação de excertos extraídos de álbuns pela imprensa na segunda metade do século XIX era uma prática comum⁸⁴. Em *A Marmota*, por exemplo, anunciava-se textos desta categoria com determinados títulos, como “N’um álbum” ou ainda “No álbum de (...)”, que eram sempre destacados em negrito. Desta forma, temos de levar em conta a possibilidade de que junto à dimensão privada era possível aos álbuns adquirir uma circulação pública, fato que certamente era conhecido pelos leitores de jornais do período. Infelizmente encontramos-nos incapacitados de saber exatamente quem remeteu esta carta à redação do periódico, contudo podemos arrolar algumas possibilidades. É provável que os responsáveis pelo feito tenham sido indivíduos ligados ao teatro de alguma forma, haja visto que para terem acesso à carta seria preciso conhecer seu escritor ou seu destinatário. É ainda possível supor que conhecessem Vasques, e inclusive podemos conjecturar que talvez o remetente tenha sido o próprio Paiva, o primeiro a se deliciar com as graças do texto do dramaturgo. Todavia, não podemos excluir a possibilidade de que tenha sido seu próprio autor o responsável por enviá-la, e que inclusive ele a tenha escrito já tendo em vista sua possível publicação.

Contudo, se não podemos definir ao certo o responsável por enviá-la, as motivações que conduziram à sua publicação estão mais evidentes. Ao correr das linhas, Vasques utilizou-se de uma linguagem jocosa para questionar a sua própria habilidade como escritor,

⁸³ Ao acompanhar diversos periódicos da década de 1860 constatamos que os álbuns podiam ser livros pessoais, nos quais pessoas próximas eram solicitadas por seus donos para nele registrarem pequenos textos literários de seu próprio punho, trechos extraídos de alguma obra literária, autógrafos ou ainda desenhos. Segundo Rosane Carmanini Ferraz, na segunda metade do século XIX houve uma maior difusão dos processos fotográficos, estimulando também o interesse pelo colecionismo de fotografias de personalidades políticas e literárias e a criação de álbuns de família. Todavia tais práticas eram mais comuns no seio das elites brasileiras. Sobre isso ver: FERRAZ, Rosane Carmanini. Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial. *Patrimônio e memória*, São Paulo, Unesp, v.10, n.1, p.183 – 198, jan. – jul., 2014. Desta forma, é preciso ter em mente que apesar de ambas as modalidades possuírem elementos comuns no que diz respeito à prática de colecionar e reunir memórias, elas possuem diferenças quanto ao seu conteúdo. O álbum do ator Paiva ao qual nos referimos, portanto, enquadra-se na primeira modalidade.

⁸⁴ Para a década de 1860, localizei publicações desta natureza em diferentes periódicos, como *A marmota*, *Semana Illustrada*, *Revista Popular* e *Diário do Rio de Janeiro*.

colocando em dúvida inclusive a sua capacidade em cumprir a tarefa que lhe foi designada pelo amigo. Entretanto, é justamente a partir da costura dos argumentos que sustentam sua incapacidade em atender ao pedido de Paiva que seu texto ganha vida.

A carta é recheada de trocadilhos e piadas de duplo sentido extraídos do vocabulário comum ao meio teatral e ao tablado, o que levou os leitores que encaminharam a carta à redação de *A Marmota* requisitarem a sua publicação por reconhecerem no texto “prova de espírito e de talento” que não deve passar despercebida em um “mundo de indiferença e de ambições.”

Lembremos que em 1858 o dramaturgo fez sua primeira incursão como autor de teatro com a cena cômica *Sr. José Maria Assombrado pelo Mágico* que subiu ao palco do Ginásio Dramático, onde naquele momento ele trabalhava como ator. Em 1863 dez de suas cenas cômicas já circulavam em pequenas brochuras, sendo possível adquiri-las por 500 réis cada, ou ainda obter todas elas encadernadas em um único volume por 5 mil réis⁸⁵. Anunciadas sob o título de “cenas cômicas, burlescas e sem pretensões”, elas eram vendidas no escritório do Ginásio, o que evidencia uma das formas de circulação para esses textos teatrais. É interessante notar que o espaço tido por muitos literatos como o lugar privilegiado para a difusão da estética realista, tornava-se, desta forma, também um centro difusor da literatura teatral considerada por eles como “menor”.

Apesar de sua significativa produção em um curto período de tempo, e ainda que suas peças constituíssem verdadeiros “coringas” para a companhia do Ginásio Dramático⁸⁶, pouquíssimos críticos se aventuraram a elogiá-la e podemos dizer que nem mesmo se preocuparam em comentar sua repercussão nos folhetins teatrais. Podemos entender o seu silêncio se levarmos em conta que, no início da década de 1860, após a morte de Joaquim Heliodoro, empresário da companhia que atuava no Ginásio desde 1855, este teatro passava por uma reestruturação, e, sob uma nova direção, era tido pelos partidários da estética realista como uma nova esperança para o desenvolvimento do tão sonhado teatro “nacional”⁸⁷. É compreensível, portanto, que em um momento como este, fosse de bom tom para a consecução deste objetivo que se evitasse gerar visibilidade a modalidades teatrais divergentes, mesmo que, contraditoriamente, fossem justamente elas as responsáveis por atrair números cada vez maiores de espectadores ao Ginásio.

⁸⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 12 jul., 1863.

⁸⁶ A expressão é utilizada por Silvia Cristina Martins de Souza para se referir à estratégia adotada pelo Ginásio Dramático no início da década de 1860 de anunciar a representação das peças de Vasques e incluí-las nas récitas com a finalidade de garantir uma boa afluência de público nos seus espetáculos. Cf: SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p.

⁸⁷ *Ibid.*

Vasques parecia estar consciente destas tensões que atravessavam o teatro no momento em que escrevia a carta ao seu amigo Paiva, e, novamente, a partir de um jogo de palavras que fazia rir, tratava de um assunto que no fundo era muito sério:

Podes acender *as luzes da boca* dos teus parabéns para lisonjear-me: pode acender todas as *gambiarras* da tua bondade, porque se mandares erguer o *pano de boca* da verdade, verás cair sobre qualquer *cenário* meu todos os *tacões* de indiferença e do desprezo⁸⁸ (grifos no original).

Por detrás do seu humor velava-se uma crítica ao restrito círculo de literatos brasileiros e à imprensa, crítica esta que era motivada pela indiferença com a qual sua obra vinha sendo recebida por eles. Vista de um outro ângulo, todavia, a carta de Vasques e sua suposta visão pessimista sobre si mesmo, também pode ser lida como uma estratégia tomada a cabo pelo dramaturgo como forma de afirmar sua posição no cenário teatral daquele momento. Afinal, agradassem os críticos ou não, as cenas cômicas de Vasques estavam despontando e, consciente disto, o seu autor lançava mão de uma conveniente modéstia para dizer que suas peças eram mal aceitas e vítimas do desprezo e da indiferença dos literatos, enquanto, simultaneamente, eram aplaudidas pelas plateias dos teatros, inclusive utilizando os mesmos recursos cômicos e o estilo empregado em suas cenas cômicas para escrever no *Álbum do ator Paiva*. Isso não quer dizer que as tensões e disputas vivenciadas por Vasques fossem inexistentes, mas que, pelo contrário, o dramaturgo havia encontrado uma forma de lidar com elas e garantir uma boa imagem perante a opinião pública. É possível perceber nessa espécie de autocrítica uma forma encontrada por Vasques para se defender das acusações que lhe imputavam a pecha de “carpinteiro teatral”⁸⁹. Ao se acusar antes que os críticos o fizessem, o dramaturgo desarmava os espíritos avessos ao tipo de teatro por ele escrito e desempenhado, e, simultaneamente, ao utilizar de um estilo cômico, o autor ainda conquistava as simpatias e os risos do público leitor, e, desta forma, acabava por se promover publicamente.

A peça *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*, por exemplo, foi representada pela primeira vez no Ginásio Dramático em 10 de dezembro de 1862 em uma récita em benefício⁹⁰

⁸⁸ *A marmota*, 22 fev., 1862.

⁸⁹ Carpinteiro teatral era a maneira pejorativa empregada por críticos teatrais para se referir aos dramaturgos que se dedicavam aos gêneros ligeiros. O termo evocava a avaliação negativa dos textos destes dramaturgos por parte dos críticos, que os consideravam como de baixa qualidade literária. Cf. SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

⁹⁰ Nos espetáculos em benefício os lucros obtidos com a venda dos ingressos eram destinados a pessoa beneficiada, usualmente um ator. Outra prática existente consistia em encaminhar a renda a instituições de caridade, ou ainda em prol da libertação dos escravos, como acontecia nas récitas abolicionistas. Sobre os

ao Vasques que foi prestigiada com a presença de D. Pedro II, o que é significativo, uma vez que o anúncio antecipado de sua ida ao teatro chamava atenção do público e garantia uma plateia mais numerosa, fato que corrobora o argumento que acabamos de delinear. Se levarmos em conta as considerações de Gabriel Tarde sobre a opinião pública que toma corpo no século XIX com as inovações da imprensa, reconheceremos que a veiculação de ideias nos jornais servia à constituição de uma coesão entre um público, entendido por este autor com o corpo coletivos de indivíduos reunidos espiritualmente, ou seja, um agregado social que compartilha de certas ideias a despeito de estarem separados fisicamente⁹¹. Desta forma, declarações como as desta carta, que inclusive se fazem presentes em outros textos de Vasques, seja na forma de excertos que orientam os leitores sobre a natureza de sua obra, ou posteriormente nos seus folhetins publicados na *Gazeta da Tarde*, podem ser entendidas como uma maneira eficaz de Vasques agremiar um público para o seu teatro e para sua literatura, constituindo desta forma uma opinião pública favorável sobre ela e oposta àquela construída pelos literatos, que por sua vez, também faziam uso da imprensa como forma de divulgar as suas ideias sobre a arte dramática.

Em 21 de janeiro do ano seguinte *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* já havia subido ao palco mais nove vezes, sendo constantemente incluído em espetáculos ao longo de 1863. É relevante que, neste mesmo ano, esta cena cômica tenha sido representada no Teatro Lírico em uma récita organizada pela comissão da freguesia de S. José em favor das “urgências de estado”⁹². Estas urgências a que se referia o anúncio diziam respeito ao clima de tensão gerado pelos impasses diplomáticos entre Brasil e Inglaterra que ficaram conhecidos como a questão Christie. Diante da iminência de uma possível guerra, alguns cidadãos do Império constituíram uma comissão geral com vistas a coordenar a arrecadação de fundos para a pátria em uma atitude de suporte ao governo imperial. Desta forma, a escolha da peça de Vasques como componente da récita oferecida no dia 21 de janeiro nos é sugestiva, uma vez que certamente objetivava-se atrair um grande público para a ocasião⁹³.

espetáculos em benefício ver: SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010. p. 29.

⁹¹ TARDE, Gabriel de. *A opinião e as massas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁹² As récitas eram espetáculos compostos pela representação de diferentes números artísticos. Geralmente incluíam a representação de uma peça mais extensa de três atos, a qual era intercalada por apresentações mais curtas, como monólogos, apresentações de orquestra ou canto, declamação de poesia ou ainda as cenas cômicas. No entanto, como argumenta Silvia Cristina Martins de Souza, com o tempo as cenas cômicas garantiram um lugar próprio nas récitas, sendo que algumas companhias teatrais se especializaram na sua representação. Sobre isso ver: SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010. p. 27.

⁹³ O *Correio Mercantil* do dia 23 de fevereiro de 1863 noticia que houve uma reunião de “importantes brasileiros” na casa do encarregado de negócios do jornal em Montevideú, e que ali decidiu-se pela criação de

Podemos dizer a mesma coisa sobre frequência com que *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* foi levado à cena em benefícios, tanto do seu autor, como de outros atores, o que indica uma boa vontade do dramaturgo em auxiliar os companheiros de ofício, postura esta que será reforçada mais adiante nos textos de seus folhetins publicados entre 1883 e 1884. A peça teve uma vida longa, pois fez parte do repertório de Vasques ao longo da década de 1860, adentrando também pela de 1870 e sendo representada por outros atores com menor frequência na de 1880.

Tal característica deve-se, em parte, ao fato das cenas cômicas serem peças compostas em um ato e executadas geralmente por um único ator, o que facilitava sua inclusão na programação das representações. Além deste elemento, este gênero também se caracterizava pelo emprego de temáticas candentes extraídas do cotidiano e dos burburinhos da cidade, que eram abordadas sempre de maneira cômica e empregando-se diferentes linguagens, tais como a música, a dança, pequenos números de mágica e imitações. Além disso, as peças destes gêneros acabavam de ser escritas no palco, o que nos revela a predisposição dos atores em improvisar, acrescentando ou alterando o texto conforme a ocasião⁹⁴.

No entanto, apesar do sucesso obtido entre as plateias, o silêncio dos críticos a respeito de *Sr. Anselmo Apaixonado pelo Alcazar* no momento de suas primeiras representações é bastante revelador das tensões estabelecidas entre a estética realista e diferentes gêneros ditos “ligeiros” que estavam se difundindo naquele momento. Como argumenta Décio de Almeida Prado, um marco importante desta disseminação do teatro musicado foi a polêmica encenação da já referida peça *Orphèe aux Enfers* de Jacques Offenbach em 1858, ocasião que lançou a opereta-bufa e a introdução do canção nos palcos de teatro franceses⁹⁵.

uma comissão central para a arrecadação de fundos para o armamento do país, contribuindo desta forma para a subscrição nacional que era organizada pelo governo imperial. A comissão central era composta por Ignacio de Avellar Barbosa da Silva, Antonio Marques Guimarães, Antonio Fernandes Braga, Manoel Antonio da Rocha Faria, Miguel Carlos Corrêa Lemos e Barbosa da Silva, o encarregado de negócios do *Correio Mercantil*. No dia 25 do mesmo mês anunciava-se que uma das ramificações da comissão central, a citada comissão da freguesia de S. José, havia organizado a récita com vistas à arrecadação de fundos. Além da cena cômica do Vasques, o espetáculo era composto também pela comédia *O testamento de César* e números de música, sendo que contou também com a presença de D. Pedro II.

⁹⁴ Cf. SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010. p. 243. Segundo a autora, a prática do improvisado nos palcos seria uma influência do entremez, gênero teatral de contorno popular que se difundiu em Portugal a partir do século XVIII.

⁹⁵ Segundo Décio de Almeida Prado, a peça era uma paródia do mito grego de Orfeu e Eurídice, no qual o músico, inconformado pela morte de sua amada, vai ao mundo dos mortos com o intuito de resgatá-la. Entretanto, esta saga é narrada de um ponto de vista satírico, demonstrando que por trás do suposto amor do casal escondia-se a infidelidade de ambos. Os próprios deuses do Olimpo são destronados de sua grandeza, uma vez que também estão sujeitos a estes deslizamentos, ao passo que todos procuravam sustentar apenas as boas aparências para não desagradar a opinião pública. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 89-91. Como argumentou Sílvia Cristina Martins de Souza, o deslocamento simbólico da função de *raisonneur*, que na comédia realista era desempenhada geralmente por

Em 1859 foi inaugurada no Rio de Janeiro uma casa de espetáculos responsável pela difusão deste tipo de repertório, o Alcazar Lírico, cujo dono era um francês chamado Arnaud. Empregando atrizes e dançarinas francesas, a casa oferecia a representação de operetas, vaudevilles, canções, quadros-vivos e também números de dança, entre os quais o canção⁹⁶, apresentação na qual as atrizes sugestivamente “levantavam suas pernas vestidas com justíssimas calças de seda [...] fazendo as “delícias” do público majoritariamente masculino que frequentava aquela casa e assistia às récitas fumando e bebendo cerveja⁹⁷”.

Para muitos dos partidários da estética realista, motivados pela ideia de moralizar a sociedade através do palco, o sucesso desta casa de espetáculos afrontava diretamente o seu projeto reformador, sendo, portanto, recorrentes as críticas tecidas ao Alcazar na imprensa durante a década de 1860, tendo o próprio Machado de Assis, sob o pseudônimo de Dr. Semana, sido responsável pela publicação de algumas delas na *Semana Illustrada* entre 27 de março e 1 de maio de 1864 na forma de cartas dirigidas ao chefe de polícia e ao presidente do Conservatório Dramático Brasileiro.

Estas cartas, recheadas de ironia e provocações, instigavam polícia e censura a fazerem uma visita à casa de espetáculos da rua da Vala para que pudessem averiguar a legalidade de tudo o que acontecia, naquela “casa de educação”, “escola de costumes” ou ainda naquele “especial e inocente estabelecimento”, para usar as palavras sarcásticas do literato. Machado denunciava a imoralidade do Alcazar, questionava os hábitos ali encorajados, bem como a decência de seus frequentadores, uma vez que ele duvidava que o chefe de polícia pudesse encontrar ali uma única família decente e honesta do Rio de Janeiro. O escritor ainda se queixava do estrangeirismo, condenando a disseminação dos gêneros ligeiros vindos da França e da concorrência desleal que representavam ao “teatro nacional”.

indivíduos ilustrados, como médicos e advogados, para indivíduos de menor projeção social indicava uma crítica elaborada pelos autores de teatro ligeiro, uma vez que o papel de julgamento é transferida a um espectro mais amplo da população, que por sua vez apresenta diferentes interpretações das relações sociais do mundo em que vivem e em alguns casos chegam a questioná-las por um viés cômico

⁹⁶Os espetáculos oferecidos pelos cafés-concertos eram compostos por diferentes apresentações, entre as quais constavam, por exemplo, canções, danças e números de ginástica. Também integravam o repertório destes estabelecimentos alguns gêneros de teatro musicado, tal qual os *vaudevilles* e as operetas. Nos cafés-cantantes o público assistia a essas apresentações bebendo e fumando. Além disso, como argumenta Fernando Antonio Mencarelli, os frequentadores destas casas de espetáculo expressavam-se efusivamente mediante gritos e assobios, comportamentos inadequados e que inclusive eram frequentemente coibidos pela polícia. Apesar do sucesso e polêmica originados pela introdução do Alcazar Lírico, Fernando Antonio Mencarelli afirma que este não foi o primeiro café-concerto do Rio de Janeiro, pois na década de 1830, uma certa Companhia Francesa já executava um repertório composto por gêneros menores importados da França. Sobre a repercussão do Alcazar Lírico no Rio de Janeiro ver: MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

⁹⁷SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010. p. 227.

Além disso, tratava o proprietário deste café-concerto de maneira bastante sarcástica, referindo-se a ele como “meu simpático Arnaud”, ou ainda o considerando como seu “protegido”, inclusive sugerindo, ironicamente, que estava beneficiando a sua pessoa com a publicação destes textos⁹⁸.

É interessante notar que em outras duas crônicas publicadas em março de 1865, também na *Semana Illustrada*, o Dr. Semana⁹⁹ trouxe novamente o Alcazar à tona. No entanto, os motivos que o impeliram novamente a escrever sobre a polêmica casa de espetáculos foram diferentes desta vez. Nesta ocasião ele agradecia à “louvável ação” de Mr. Arnaud e alguns de seus atores de sair às ruas com o objetivo de arrecadar esmolas para as famílias dos soldados que haviam morrido nas batalhas da Guerra do Paraguai. Por um momento em que a situação dos teatros ficou ofuscada pelo patriotismo decorrente da guerra com um país vizinho, o Dr. Semana nos deixa entrever o sucesso de que gozava o Alcazar, confirmando o que viemos discorrendo: “Louvores a esses estrangeiros, que se quiseram lembrar de que tem ganho dinheiro entre este povo hospitaleiro, que os aplaude todas as noites”

Com a introdução do teatro musicado nos palcos do Rio de Janeiro, não custou para que autores brasileiros também começassem a escrever peças inspiradas por seu repertório. O precursor desta prática foi Vasques, que inclusive obteve grande êxito em traduzir a voga do teatro musicado para temas e questões locais¹⁰¹. A cena cômica a que nos referimos anteriormente, *O Sr. Anselmo Apaixonado pelo Alcazar*, além de ser composta ao gosto dos gêneros ligeiros, abordava o teatro musicado como tema central ao tratar do fascínio exercido sobre a população do Rio de Janeiro pelo Alcazar, que, como vimos, tornou-se um espaço privilegiado na difusão deste tipo de espetáculo.

Assim como em muitas outras de suas cômicas, que podemos considerar seu gênero predileto, uma vez que escreveu mais de 60 delas, Vasques aproveitava-se de assuntos que estavam sendo amplamente discutidos e conferia a eles uma roupagem cômica ao introduzir canções que seriam facilmente reconhecidas pelas plateias, além de outros recursos tais quais a imitação e a dança. Em *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*, Vasques interpretava um

⁹⁸ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr02.pdf> Acesso em: 23/10/2015. Os textos foram publicados originalmente em 1864 nas edições da *Semana Illustrada* dos dias 27 de março, 3 de abril, 10 de abril, 17 de abril e 1 de maio.

⁹⁹ Apesar de serem assinados pelo Dr. Semana, neste caso não podemos ter certeza de que o autor das crônicas era Machado de Assis, uma vez que com este mesmo pseudônimo assinaram outros colaboradores deste jornal.

¹⁰¹ É significativo que um dos grandes sucessos de Vasques tenha sido uma paródia da peça de Offenbach que foi intitulada *Orfeu na roça*. A paródia traduzia a sátira da peça francesa para questões locais, situando-a nas áreas rurais do Rio de Janeiro.

homem tão aficionado pelo café-concerto da rua da Vala, que, tendo acabado de voltar de lá, confidenciava aos espectadores a respeito das maravilhas que aconteciam no Alcazar. Entretanto, o Sr. Anselmo fazia isso em segredo, uma vez que sua mulher estava dormindo e não seria prudente que ela acordasse e tomasse consciência de suas escapadas, uma vez que ela já o tinha proibido de frequentar aquele “foco de desmoralizações”, como o teatro do Alcazar era recorrentemente denominado por seus críticos.

Uma ilustração de Henrique Fleiuss¹⁰² publicada na *Semana Illustrada* e reproduzida abaixo é sugestiva a respeito das impressões suscitadas pelo Alcazar e das frequentes críticas da imprensa, que em consonância com a mulher do Sr. Anselmo, afirmavam constantemente que aquele era um lugar de moral duvidosa.

Figura 1: Ilustração sobre o Alcazar:



Fonte: *Semana Illustrada*, 25 dez. 1864.

¹⁰² Segundo Paulo Berger, Henrique Fleiuss foi um desenhista, litógrafo e xilógrafo que nasceu na Alemanha em 1823. No ano de 1858 veio para o Brasil junto de seu irmão Carl Fleiuss e de Carl Linde, com os quais, em 1860, abriu a tipografia e litografia Instituto Artístico de Fleiuss, Irmãos & Linde e fundou a revista *Semana Illustrada*, publicada até 1876. Sobre isso ver: BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos 1808-1900*. Imprensa Nacional, 1984. p. 96. A *Semana Illustrada* era uma revista de formato pequeno e era composta de oito páginas, sendo que quatro delas eram preenchidas com textos diversos, entre as quais constavam as crônicas de Machado de Assis sob o pseudônimo de *Dr. Semana*, e quatro páginas possuíam as ilustrações e caricaturas, desenhadas exclusivamente por Fleiuss até a décima edição de acordo com Nelson Werneck Sodré. O autor também afirma que a *Semana Illustrada* de Fleiuss foi pioneira no que diz respeito às revistas ilustradas, não havendo até sua criação uma revista que apresentasse tamanha regularidade na publicação de ilustrações. Sodré também atenta para o fato de que, além de Machado de Assis, também escreveram neste periódico Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Nabuco, Bernardo Guimarães, entre outros conhecidos literatos do período. Sobre isso ver: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 235-236.

É interessante notar que o enredo da peça chamava a atenção do espectador justamente pelo fato de trazer como tema um espaço que vinha sendo constantemente criticado nos jornais, o que certamente atraía a curiosidade de muitos indivíduos. Portanto, a cena cômica de Vasques oferecia àqueles que ainda não tinham se aventurado no Alcazar a chance de conhecer as particularidades daquele café-concerto em um espaço considerado mais nobre, o do teatro. Já os seus frequentadores mais assíduos seriam impelidos a compor as plateias pela curiosidade a respeito da maneira como o Vasques abordaria o teatro da rua da Vala em sua composição. Ao fazer isso, o dramaturgo conseguiu driblar a mencionada concorrência desleal trazida pelo Alcazar de que nos fala Machado de Assis, sendo que o próprio Sr. Anselmo fazia graça desta questão ao comentar o seguinte:

O meu Alcazar! Desde que o frequento estou livre de quanto carolo nos querem pregar por aí! Estou livre de ir ao Passeio Público ouvir tocar alguma banda de música espanhola, e vir de lá com a cara à banda. Estou livre de ver em qualquer teatro, algum espetáculo que me faça arregalar o olho! Teatros!...Teatros!... Não os prefiro ao meu Alcazar!¹⁰³

É importante ressaltar que esta estratégia já havia sido empregada por Vasques anteriormente quando escreveu *Viva o circo Grande Oceano*, cena cômica que estreou em julho de 1862 no Ginásio e abordou nos palcos do teatro outro espetáculo considerado por parte da imprensa como “menor”: o circo.

Após despertar a curiosidade dos espectadores e de demonstrar a sua preferência por aquela casa de espetáculo, o Sr. Anselmo começava a caracterizá-la e a descrevê-la em suas especificidades, demonstrando em um primeiro momento a presença da língua francesa naquele espaço:

Não há nada como aquilo! Há pessoas que gastam contos e contos de réis para ir a Paris, estão lá dois ou três meses, e ao saltar aqui, na praia dos Mineiros, esquecem-se logo de sua terra, e perguntam: - o senhorrr faz favorrr de me dizerrr onde fica o larrrgo do RRRocio?!... Entretanto, que eu vou a Paris todas as noites por mil réis, e volto de lá sem me esquecer da minha língua! O Alcazar, é o meu Paris! Os senhores talvez não se tenham dado ao incômodo de lá ir... não sabem o que perdem... vai a gente pela rua da Vala, e lá em certa altura vê uma tabuleta iluminada, que diz o seguinte: - Bureau – isto quer dizer – Que se vendem bilhetes. – Oh! A língua francesa, é um foguete enquanto nós dizemos – Aqui se vendem bilhetes – dizem eles – Bureau – Isto é claro, e viva a França! Depois compra a gente o seu bilhete, entra, arranja sua chaise e assenta-se ao pé de (...) table! E agora o verás, é misiú d’aqui, vú lê vú quelque chose d’ali, pardom misiú d’acolá;

¹⁰³ VASQUES, Francisco Correa. *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Rio de Janeiro: Tipografia popular de Cruz Coutinho, 1884. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

garçom donnê muá une botelhe de Biérre. Oh! como isto é bom! Como isto é agradável! Ali, tudo é francês, bebe francês! Tudo é francês! Os senhores nunca foram ao Alcazar? Pois hei de obrigá-los a ir por força!¹⁰⁴ (grifos do autor)

No início deste trecho podemos observar que Vasques não deixou passar a oportunidade de fazer graça da atitude do sujeito que emprega a língua francesa com ares exibicionistas e de superioridade. Em um momento em que a França exercia grande influência em diferentes aspectos da vida do império, entre os quais a cultura, falar francês era um elemento de distinção social, ainda mais em um país que, como vimos anteriormente, possuía altos índices de analfabetismo. Visto sob este ângulo, o tipo descrito comicamente por Vasques poderia retratar muito bem um membro das elites que, tendo viajado para a França, utilizou-se de sua fluência no idioma deste país para se diferenciar dos demais habitantes do Rio de Janeiro a partir da vocalização exagerada da letra “r” que tem uma pronúncia gutural e bastante marcada.

Mesmo que esta passagem seja alegórica e tenha sido elaborada em um gênero cômico, ela nos é relevante para percebermos as sutis alfinetadas de Vasques e a maneira como ele expressava, por meio da comicidade de suas peças, algumas das tensões vivenciadas cotidianamente na capital do império.

Por outro lado, o Sr. Anselmo frisava que era possível ir a Paris sem sair do Rio de Janeiro, uma vez que no Alcazar “tudo é francês”. Contudo, também atentava para o fato de que mesmo em “terras estrangeiras” não esquecia de sua própria língua, cutucando novamente o caricato personagem descrito no começo da passagem. É significativo que os próprios anúncios das atrações divulgados nos jornais fossem escritos em francês, o que nos sugere que o idioma fosse amplamente utilizado naquele ambiente.

Entretanto, o uso desta língua certamente suscitava diferentes percepções aos espectadores, uma vez que os preços módicos garantiam um público heterogêneo e podemos supor que apesar de haver certa porção de indivíduos que fosse ao Alcazar dominasse o francês, grande parte deles, a maioria provavelmente, fosse dele ignorante. Por mais que talvez tivessem apreendido uma palavra ou outra que poderiam empregar ali, para um bom número de pessoas, assim como para o Sr. Anselmo, a utilização da língua francesa no Alcazar nos parece que não seria sinônimo de refinamento, ilustração e sintonia com a cultura

¹⁰⁴ VASQUES, Francisco Correa. *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Rio de Janeiro: Tipografia popular de Cruz Coutinho, 1884. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Cômicas*. Obra no prelo.

francesa, mas sim um elemento que exercia certo fascínio por ter algo de exótico que compunha o ambiente diferenciado daquele café-concerto.

Finalmente, o emprego das palavras estrangeiras de forma arrevesada, na peça, certamente objetivava provocar o riso das plateias de sua cena cômica, o que demonstra que o seu emprego não se dava por acaso. Certamente Vasques as pronunciava de maneira especial, lançando mão das suas comentadas habilidades de cômico e de imitador para essa finalidade, o que é sugerido pelo fato das palavras serem sublinhadas, recurso que será detalhadamente analisado no capítulo seguinte.

Uma última característica que podemos comentar a respeito deste trecho é a escrita do dramaturgo. É possível notar que o enredo da peça se desenvolve em um fluxo contínuo no qual seu único personagem, o Sr. Anselmo, comunica-se diretamente com os espectadores a fim de confidenciar suas aventuras no Alcazar. Este diálogo direto entre ator e público, expressa-se através da forma pela qual o texto está estruturado, refletindo-se na utilização de parágrafos narrativos extensos e no recorrente uso de sinais de pontuação, responsáveis por ditar o ritmo das falas do personagem. De maneira geral, a construção do texto parece registrar as particularidades dos gêneros ligeiros, orientando-se, portanto, por parâmetros da oralidade em detrimento das regras e convenções de escrita que eram recorrentemente apreciadas e adotadas por aqueles indivíduos que faziam da literatura e do teatro ferramentas para reformar os hábitos da sociedade.

Podemos perceber esta aproximação em relação à oralidade se notarmos a maneira como as palavras do idioma francês foram grafadas neste trecho. Ao invés de serem escritas de acordo com a norma culta da língua, Vasques optou por escrevê-las de forma aproximada como eram pronunciadas em português. Assim, na pena do dramaturgo, *monsieur* virou misiú, *bouteille* teve em botelhe seu correspondente, enquanto o pronome pessoal *vous* tornou-se vú e assim consecutivamente. A oralidade também se faz presente na repetição dos erres pronunciados pelo indivíduo que se gabava de seu domínio da língua francesa ao perguntar a localização do “larrgo do RRRocio”.

O registro textual repleto de referências à cultura oral parece se adequar a uma plateia heterogênea em uma sociedade majoritariamente analfabeta, que por sinal, poderia receber os textos por outras vias. Contudo, muitas vezes a grafia errada não se justificava por uma finalidade de produzir um efeito cômico e registrar um indício de oralidade. Certamente podemos reputar outros muitos equívocos à formação educacional do dramaturgo, que apenas concluiu o colégio elementar, tendo deixado de frequentar a escola aos dez anos de idade. Todavia temos que conjecturar também que existiam outros meios disponíveis para a

aquisição dos saberes, regras e critérios próprios ao mundo das letras aos quais Vasques teve acesso, tanto que chegou a ser folhetinista da *Gazeta da Tarde*, como já foi aqui mencionado. Machado de Assis é outro exemplo disso, já que, possuindo uma condição social de nascimento semelhante à de Vasques, optou por dar alento às suas peças teatrais na década de 1860 de acordo com alguns dos parâmetros da estética realista, esforçando-se para se ater às regras do “bom” português. Sua atividade de crítico também se norteou por estas concepções, tendo compartilhado do posicionamento segundo o qual o teatro seria uma “escola de costumes”.

Sendo assim, não podemos fechar os olhos para o fato de que a recusa em produzir textos alinhados com a gramática e com os modelos que orientavam os textos mais bem quistos pelos círculos letrados, por mais que estivessem fortemente relacionados a uma parca formação escolar, também resultaram, até certa medida, das escolhas tomadas por Vasques em sua trajetória à margem do mundo das letras no Rio de Janeiro do século XIX, caminho este que o conduziu a seara do teatro musicado e ligeiro que tanto crescia neste contexto espaço-temporal.

É justamente devido às escolhas tomadas por Vasques diante das possibilidades que se apresentavam a ele no campo do teatro que entendemos as seguintes palavras registradas também no álbum de seu amigo Paiva:

Tens por várias vezes observado a *sala da pintura* dos meus escritos e vêes perfeitamente que as *tintas* do meu espírito são mal temperadas e que os traços que saem da *brecha* da minha pena são tortuosos e grosseiros. [...] Estavas persuadido que te poderia dar uma *prova de partes* do meu talento; pois acredita, meu Paiva, que eu nunca saí dos *bastidores dos meus recursos* e jamais pisei no *palco* dos literatos.¹⁰⁵ (grifo no original)

Neste trecho vemos que o dramaturgo demonstrava consciência de seu afastamento diante de uma das possibilidades de ascensão nos meios artísticos daquele momento: Vasques optou não tomar o caminho dos literatos e produzir peças orientadas pela estética realista, aproximando-se, por sua vez, dos gêneros ligeiros, frequentemente criticados pelos literatos, sobretudo na década de 1860. Ao dizer que seus traços eram tortuosos e grosseiros, reconhecia também que sua escrita não correspondia aos critérios da língua culta que determinavam a qualidade dos textos literários daquele momento, o que por conseguinte o impedia de pisar no “palco dos literatos”.

¹⁰⁵ *A marmota*, 22 fev., 1862.

No entanto, como fizemos anteriormente, também podemos ler esta afirmação como uma forma que Vasques encontrou para ironizar os críticos, deixando implícita a ideia de que mesmo desprovido dos atributos literários por eles valorizados, conseguiu alcançar significativo sucesso entre seus espectadores e leitores. Se a escrita de Vasques era mal recebida pelos críticos, o que podemos considerar a respeito de sua recepção entre outros leitores da segunda metade do século XIX?

Excluindo-se alguns pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro e críticas publicadas nos jornais, infelizmente não possuímos testemunhos diretos que nos permitam perscrutar as opiniões de um espectro mais amplo e heterogêneo de leitores. Todavia, podemos partir da constatação de que o êxito obtido pelo dramaturgo nos palcos e a regularidade com que publicou as peças que encenava eram fortes indícios de que a avaliação de muitos dos homens de letras do império não correspondia ao de suas plateias, leitores, ou ainda daqueles indivíduos que tinham acesso aos seus textos mediante a leitura em voz alta.

A peça que vimos comentando, por exemplo, teve três edições publicadas entre 1862 e 1884, o que representa um número significativo no contexto brasileiro, já que eram raras as vezes em que os livros tinham de ser reeditados pelo esgotamento de sua primeira edição¹⁰⁶. A primeira delas havia vindo à luz pela tipografia de Azeredo Leite, enquanto as demais foram publicadas pelo tipógrafo e livreiro Antônio da Cruz Coutinho¹⁰⁷. Em todos os casos, portanto, *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* recebeu a formatação típica das brochuras que se tornavam cada vez mais comuns nas livrarias do Rio de Janeiro.

A respeito da quantidade de impressões não podemos fornecer um número preciso; todavia os pesquisadores da edição deste período apontam que as tiragens raramente excediam mil exemplares¹⁰⁸. Um texto veiculado na *Semana Ilustrada*, contudo, sugere-nos que pelo menos uma das cenas cômicas de Vasques tenha atingido a marca das duas mil impressões em uma mesma edição. No dia 5 de março de 1865, na mesma ocasião em que prestou seus agradecimentos ao Sr. Arnaud e aos artistas do Alcazar pela sua atitude em recolher doações às famílias de soldados mortos nos combates da Guerra do Paraguai, o Dr. Semana também reconhecia a iniciativa do “estimável artista” em compor a cena patriótica intitulada *O Brasil e o Paraguai*, que estrearia neste mesmo dia no Ginásio. O texto ainda fazia referência ao fato de que o dramaturgo venderia pessoalmente, de porta em porta, os

¹⁰⁶ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua História*. Tradução por T. A. Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1985. p. 148-149.

¹⁰⁷ Cf. SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

¹⁰⁸ Cf. HALLEWELL, op. cit.

exemplares que havia mandado imprimir, algo que não era incomum naquele período, mas que demonstra que ele soube muito bem tirar proveito da situação¹⁰⁹.

Certamente, como já argumentamos anteriormente, a posição do Dr. Semana justificava-se, ao menos em parte, pelos sentimentos patrióticos e pelo entusiasmo nacional vivenciados de maneira mais intensa nos momentos iniciais do conflito militar no qual o Brasil tinha recentemente se envolvido. Além disso, naquele momento já acontecia o recrutamento de voluntários, para o qual o apoio da imprensa exerceu uma importante função¹¹⁰, ao lado também das iniciativas de arrecadação de fundos para as famílias dos soldados mortos em combate, da qual a peça de Vasques era um exemplo.

Diante de tais circunstâncias, o Dr. Semana elogiou uma composição que pouco se aproximava das concepções realistas sobre o teatro geralmente defendidas em seus textos:

O estimável artista acaba de compor uma interessantíssima *cena patriótica* denominada “O Brasil e o Paraguai”, em que o cacique feroz dessa taba de selvagens é zurrido a valer. Representa-se ela hoje no teatro Ginásio, que abre de novo suas portas debaixo da direção do nosso mui conhecido Furtado Coelho. Mandou imprimir uma edição de 2,000 exemplares que pretende vender pessoalmente de porta em porta em benefício das viúvas e filhos desvalidos de nossos irmãos, que ficarem sepultos na infamada terra do Paraguai. É felicíssima lembrança. Quem não comprará um exemplar do belo trabalho dramático do predileto ator e infatigável autor?¹¹¹ (grifo no original)

É evidente que a positiva avaliação do Dr. Semana decorria de sua compreensão de que *O Brasil e o Paraguai* era uma “cena patriótica”, algo extremamente conveniente àquela ocasião, principalmente se levarmos em conta que a *Semana Illustrada* sustentou o apoio à

¹⁰⁹ A *Semana Illustrada* do dia 12 de março de 1865 anunciava que as vendas já tinham arrecadado uma soma sofrível, e diante do fato de não ter sido esgotada a primeira terça parte, procurava-se estimular os leitores comprarem a “excelente composição” a fim auxiliar os soldados que tinham atendido aos chamados do recrutamento para o Corpo de Voluntários da Pátria. Com este mesmo propósito, na edição seguinte publicou-se uma caricatura feita por Henrique Fleiuss que representava Vasques vendendo os exemplares de *O Brasil e o Paraguai* nas ruas. O Dr. Semana, por sua vez, aludindo ao sucesso de vendas desta peça, sugeria humoristicamente que o artista tinha composto uma nova cena cômica intitulada *O Vasques esmagado pela generosidade dos brasileiros*.

¹¹⁰ Segundo José Murilo de Carvalho, a Guerra do Paraguai teve um importante papel na produção da identidade brasileira devido às suas proporções e ao envolvimento de significativa parcela da população. Na opinião do autor, é possível identificar o desenvolvimento do patriotismo em diferentes manifestações, entre as quais constam a atuação da imprensa, a poesia e a música popular. Sobre isso ver: CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. A questão da música popular foi explorada por Silvia Cristina Martins de Souza ao observar que a Guerra do Paraguai foi aproveitada como tema por autores de lundus, recitativos e polcas que através de canções cômicas teciam críticas à dominação senhorial, expressas, entre outras coisas, pelos mecanismos de recrutamento forçado. Ver: SOUZA, S. C. M. Capenga não forma e Corcunda não perfila: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas letras de lundus, polcas e recitativos. In: BOTELHO, Denilson (Org.). *História e Cultura Urbana: A Cidade como arena de conflitos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

¹¹¹ *Semana Illustrada*, 5 mar. 1865.

guerra ao longo de todo o conflito¹¹². Este argumento pode ser reforçado se considerarmos que uma das representações da cena cômica se deu em uma récita no Ginásio que contou com a presença do Imperador e cuja renda foi revertida   uma sociedade patriótica.   ainda interessante notar que nesta mesma récita, Furtado Coelho, o empresário do Ginásio neste momento, que também era ator, declamou um monólogo da autoria de Machado de Assis intitulado *O acordar do império*, por ele composto especialmente para a noite de 8 de maio¹¹³. Desta maneira, por mais que Machado e Vasques estivessem afinados a est ticas teatrais que, como vimos, tinham propostas bem diferentes, a situa o da guerra e a mobiliza o de esforços para a vitória brasileira, tornou possível naquele contexto que suas composi es se alternassem na programa o do Ginásio.

Em *O Brasil e o Paraguai*, notamos que Vasques pintava uma imagem do Brasil como um país pacífico, receptivo às na es estrangeiras, tendo sido, portanto, injustamente atacado pelo seu vizinho, a quem jurou não descansar enquanto ainda estivesse de p , ameaça esta que foi igualmente dirigida   Solano Lopez, apelidado pelo dramaturgo de “Herodes do Paraguai, o moderno degolador de inocentes.”¹¹⁴ A t nica da peça, portanto, ia diretamente ao encontro das justificativas fornecidas pelo governo imperial para a manuten o do conflito. Estas justificativas se centravam na necessidade de responder   uma invasão do território sem a declara o de guerra e a imperiosidade de combater a ameaça representada pelo governante do Paraguai¹¹⁵.

Porém, apesar da cena patriótica realmente exaltar as virtudes do Brasil diante da suposta barbárie do país vizinho governado pelo “tirano” Solano Lopez, avalia o que se tornou comum em diversos jornais neste período, ela abordava tais questões fazendo uso de uma série de recursos próprios das cenas cômicas, entre as quais a ado o de um viés satírico,

¹¹² De acordo com Marcos Túlio Borowski Lavarda, a *Semana Ilustrada* apresentou uma postura particularmente patriótica e nacionalista durante todo o período do conflito, inclusive chegando a levantar suspeitas de que estaria sendo subvencionada pelo governo, apesar de não haver evidências que comprovem esta especula o sustentada por outros jornais do Rio de Janeiro. Neste periódico, durante os anos da Guerra, foram constantes a veicula o de notícias sobre os conflitos, imagens litografadas, caricaturas, o incentivo ao alistamento voluntário, bem como a divulga o de campanhas de arrecada o de fundos. Ainda segundo o mesmo autor, os textos do Dr. Semana deste período frequentemente depreciavam Solano Lopez e inclusive incitavam os leitores   destrui o do Paraguai. Sobre isso ver: LAVARDA, Marcos Túlio Borowski. *A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Ilustrada 1865-1870: um discurso visual*. 2009. 140 fls. Disserta o (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.

¹¹³ *Correio Mercantil*, 8 mai. 1865.

¹¹⁴ VASQUES, Francisco Correa. *O Brasil e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Tipografia Azeredo Leite, 1865. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Cômicas*. Obra no prelo.

¹¹⁵ DORATIOTO, Francisco. História e ideologia: a produ o brasileira sobre a Guerra do Paraguai. *Nuevo Mundo, Mundos Nuenvos*. Paris, Colóquios, 2009. Disponível em: <https://nuevomundo.revues.org/49012> Acesso em: 08/11/2015

e a intercalação da fala com músicas que eram cantadas por ele e acompanhadas pela orquestra.

A exemplo da opinião emitida pelo Dr. Semana, que como já dissemos foi um dos pseudônimos utilizados por Machado, talvez a tiragem de dois mil exemplares se justificasse pelas circunstâncias deste momento e constituíssem, portanto, mais em uma exceção do que na regra para a publicação das cenas cômicas de Vasques e de outros autores como ele. Todavia, levando em conta a expressividade dos números, temos que atentar para o fato de que a difusão de outras peças do dramaturgo e seu conhecimento prévio por parte de um público, seja por meio dos tablados, das brochuras ou de sua leitura em voz alta, também são elementos relevantes para que o autor ou editor decidisse pela impressão da citada quantidade de exemplares, o que pode ser confirmado pelo fato do Dr. Semana ter feito questão de mencionar a predileção de Vasques como ator e de seu incansável trabalho como dramaturgo a fim de encorajar os leitores a adquirirem a cena cômica *O Brasil e o Paraguai*.

Alessandra El Far nos adverte para a existência de leitores provenientes de diferentes setores da sociedade, que, devido ao barateamento do livro na segunda metade do século XIX, passaram a ter acesso a este artefato, antes reservado às elites:

Profissionais liberais, funcionários do governo ou de empresas privadas, burocratas, militares, clérigos, estudantes, comerciantes, mercadores, empregados das mais variadas funções fixas ou temporárias, dentre uma infinidade de outras ocupações, formavam uma complexa e diversificada faixa de pessoas, juntamente com suas esposas, filhos e agregados, que detinham a habilidade da leitura e algum dinheiro para se entreterem com o consumo de livros de baixo custo¹¹⁶.

Uma vez que circulavam neste formato, os textos de Vasques poderiam ser adquiridos por grupos diversificados, o que corresponde à composição de suas plateias, que ao que tudo indica também se caracterizavam por sua heterogeneidade. De maneira semelhante ao argumento de El Far, segundo o qual o crescimento das edições baratas vinha ao encontro de um crescente e diversificado público urbano, Fernando Antônio Mencarelli relaciona a difusão dos gêneros musicados ao processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro e à criação de uma rede de divertimento público para atender às demandas crescentes de plateias

¹¹⁶ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 71.

heterogêneas¹¹⁷. Desta forma, podemos argumentar que Vasques foi um hábil observador destes processos, aproveitando-se de ambos os movimentos para difundir suas criações.

Diferentemente de Machado de Assis, portanto, que especulava sobre a possibilidade de imprimir um texto produzido originalmente para a representação, Vasques não padecia desta preocupação, pois a encenação teatral e a edição de textos pareciam ser, ao menos para ele, componentes que faziam parte de um circuito integrado. Alguns elementos citados anteriormente, tal qual a venda das brochuras nos teatros, tornam esta conexão evidente, e, se dirigirmos o olhar para seus textos encontraremos ainda mais elementos que nos permitem explorar esta questão. Por sua vez, é justamente a presença constante nos textos das vozes e gestos oriundos do palco que nos sugerem que as cenas cômicas de Vasques se prestavam a modalidades de leitura diversas daquelas esperadas pelos homens de letras do século XIX para as peças de gabinete alinhadas às propostas realistas que tanto os agradavam.

Retomando o enredo de *Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* podemos notar que no restante da peça o personagem passava a imitar os artistas daquela casa de espetáculos em suas performances musicais. As canções, músicas de tônica humorística, maliciosas e de duplo sentido, que se difundiram inicialmente nos cafés-cantantes da França, passaram a ser difundidas no Rio pelo Alcazar¹¹⁸. Segundo Fernando Antonio Mencarelli, lundus, maxixes, modinhas, polcas entre outros gêneros musicais, também foram levados aos tablados e incorporados às peças de diferentes dramaturgos, sendo, portanto, fortes os laços entre as músicas populares e os tablados:

A popularidade das canções era tamanha que o circuito dos palcos aos salões, destes às serestas, das orquestras aos pianos, dos pianos aos violões, era um ciclo permanente de novidades e consagrações. A importância das canções e da música no ambiente teatral da época era tamanha, que os artistas mais conscientes percebiam o papel que dramaturgos e escritores poderiam ocupar¹¹⁹.

É significativo que estas canções adquirissem uma circulação impressa havendo tanto publicações periódicas, como por exemplo a *Lyra de Apollo*, jornal de oito páginas e pequenas dimensões que se dedicava à publicação de lundus, recitativos e fadinhos; os

¹¹⁷ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

¹¹⁸ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003. p. 22.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

cancioneiros, que veiculavam letras de canções em livros, e as próprias partituras, que poderiam ser encontradas à venda nas livrarias ou em diferentes casas de comércio da cidade.

Ao trazer as imitações destes números para os palcos, novamente Vasques estabelecia uma interlocução com camadas urbanas compostas por pessoas remediadas ou pobres, que eram consumidoras desta voga musical. Assim, podemos perceber que a publicação de suas peças se inseria em um amplo e crescente circuito do qual faziam parte os teatros, diferentes casas de espetáculos e os gêneros populares de música. Tal característica nos sugere que a recepção dos textos de Vasques abria-se a possibilidades que escapavam à literatura silenciosa e de gabinete, privilegiada, como vimos, por Machado de Assis e Quintino Bocaiúva naquela troca de correspondência no início da década de 1860.

Mesmo sendo avaliado negativamente pelos críticos por suas capacidades literárias, Vasques demonstrou-se consciente de que suas tintas eram “mal temperadas”, o que, todavia, não o impediu gozar de grande sucesso nos palcos e de publicar suas cenas cômicas no formato de brochuras.

A qualidade literária dos textos, o correto uso das regras gramaticais e um estilo refinado, pareciam, portanto, expectativas cultivadas por leitores identificados com o ideal de transformar a sociedade por meio de suas penas. Por outro lado, homens livres pobres, caixeiros, ou mesmo indivíduos com maior grau de instrução que buscassem na leitura uma forma de entretenimento, poderiam encontrar nas cenas cômicas, a despeito de sua carência em matéria de estilo e refinamento, uma boa dose de divertimento a respeito dos últimos acontecimentos, bem como as críticas sociais de Vasques que se escamoteavam por entre suas inúmeras piadas.

No próximo capítulo analisaremos três cenas cômicas de Vasques com o intuito de explorarmos de maneira mais aprofundada a questão da leitura, privilegiando, sobretudo, a análise da materialidade textual, uma vez que ela nos permite elaborar hipóteses sobre as expectativas, códigos de interpretação e estratégias que possivelmente norteavam a recepção das cenas cômicas do dramaturgo.

4 A LEITURA DAS CENAS CÔMICAS DE FRANCISCO CORREA VASQUES: UMA ANÁLISE DE SUAS MARCAS TEXTUAIS

4.1 A DRAMATURGIA DE FRANCISCO CORREA VASQUES NA HISTORIOGRAFIA

Diferentemente de escritores da segunda metade do século XIX, tais como Machado de Assis, José de Alencar e Manuel Maria Macedo, o nome de Francisco Correa Vasques é pouco familiar para a maioria das pessoas nos dias de hoje. As peças teatrais de autoria do dramaturgo não adquiriram o status de “clássicas” a ponto de poderem ser incluídas no cânone literário nacional. De maneira geral, as pesquisas acadêmicas ou ignoraram o teatro de Vasques, ou interpretaram sua produção de um ponto de vista pejorativo, concordando com os críticos que a ele eram contemporâneos e com suas ideias de que o tipo de espetáculo ao qual Vasques se dedicou era desprovido de valor literário. Levando-se em conta a popularidade deste personagem, cujo carisma e comicidade eram capazes de gerar uma “enchente de público” nos teatros, para utilizar uma expressão recorrente na época, o não reconhecimento de sua obra por parte da crítica atual despertou a inquietude de alguns pesquisadores, em sua grande maioria historiadores, que se dedicaram a investigar a trajetória deste artista e escritor de teatro.

Ao publicar uma biografia intitulada *O ator Vasques* em 1939, o ator cômico Procópio Ferreira contribuiu ao lançar luz sob este personagem que, todavia, ainda foi pouco estudado. Contudo, o trabalho de Procópio Ferreira, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, possui certas incoerências, sendo que alguns dados apresentados não são consistentes com a documentação levantada posteriormente pelos pesquisadores¹²⁰. Além disso, segundo Andrea Marzano, a narrativa construída por Procópio Ferreira para a trajetória de Vasques parece ser tecida com vistas a construir uma origem que forneça suporte ao modelo de teatro defendido justamente por ele na década de 1920¹²¹.

Adentrando à historiografia, principalmente no campo da história social, a qual entendemos como uma perspectiva que privilegia a abordagem das experiências dos homens

¹²⁰ Cf. SOUZA. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 298.

¹²¹ Cf. MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. p. 21.

comuns ao longo do tempo, podemos observar que a produção dramática de Vasques tem despertado o interesse de alguns pesquisadores.

A historiadora Andrea Marzano investigou a trajetória do artista e dramaturgo fluminense em sua tese de doutorado, tendo explorado a atuação de Vasques dentro e fora dos teatros ao demonstrar sua aproximação com discussões políticas, e sua inserção no mundo social de seu tempo¹²². As possibilidades de ascensão social a artistas como Vasques, bem como os meandros do meio teatral, como a preocupação do dramaturgo com a imagem dos artistas perante a sociedade fluminense, foram questões perseguidos pela autora, que também publicou alguns artigos sobre este tema¹²³. A atuação de Vasques no campo da dramaturgia foi também abordada no terceiro capítulo da tese de doutorado de Silvia Cristina Martins de Souza sobre o teatro Ginásio Dramático. Posteriormente, a historiadora desenvolveu outras pesquisas sobre a dramaturgia de Vasques e de outros “carpinteiros teatrais”, como eram pejorativamente denominados aqueles que se dedicavam à escrita de peças do teatro musicado. Como resultado deste trabalho, a historiadora publicou mais de uma dezena de artigos com recortes temáticos diferentes, mas que, de maneira, geral, abordam o teatro como porta de entrada para as tensões existentes na sociedade fluminense do XIX e como um acalorado espaço que, apesar de sua natureza de divertimento público, dava lugar também a intensas discussões políticas do Império.¹²⁴ Por último citamos Antonio Herculano Lopes, que apesar de não ser historiador por formação, desenvolveu pesquisas historiográficas sobre a comédia oitocentista, inserindo Vasques, ao lado de outros comediógrafos como Martins Pena

¹²² Cf. MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

¹²³ MARZANO, op. cit.; _____. *Scenas Comicas – Francisco Correa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)*. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). *História em cousas miúdas – capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, v.21, p. 341-360. _____. *O ator Vasques, a crônica teatral, a massificação da cultura e a aceitação de um cômico nos meios intelectuais do Rio de Janeiro*. In: X ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: História e Biografias, 2002, Rio de Janeiro. Anais do X Encontro Regional de História da Associação Nacional de história – História e Biografias, 2002.

¹²⁴ Cf. SOUZA, op. cit. _____. *Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império Brasileiro*. In: IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 2009, Curitiba. *Anais do IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*. Curitiba, 2009. _____. *Capenga não forma e Corcunda não perfila: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas letras de lundus, polcas e recitativos*. In: BOTELHO, Denilson (Org.). *História e Cultura Urbana: A Cidade como arena de conflitos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. _____. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009. _____. *Um objeto já perdido de moda? Literatura dramática e mercado editorial fluminense (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX)*. *Escritos*, v. 3, 2009. _____. *Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. *História e Perspectivas*. Uberlândia, nº 34, jan.-jun., 2006. _____. *Francisco Correa Vasques e os Degredados do Cucuí: teatro, imprensa e laços de amizade nos inícios da república*. LPH – Revista de História (UFOP), Ouro Preto, v. 14/15, p. 35-60, 2006. _____. *Rocambolê no Rio de Janeiro: teatro musicado, romance folhetim e sensibilidades nas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques (1868)*. In: I Congresso Internacional de História Unicentro UEPG, Irati, 2013. Anais do I Congresso Internacional de História Unicentro UEPG. Irati: UNICENTRO, 2013. v. 1. p. 32-44.

e José de Alencar em sua investigação sobre o processo histórico da construção das noções de moderno, nacional e popular, representações estas que têm profundas raízes no teatro do século XIX¹²⁵.

A despeito das diferenças de abordagem metodológica e do escopo analítico, um ponto de convergência entre as pesquisas mencionadas acima consiste na adoção de um ponto de vista crítico pelos pesquisadores em relação às avaliações pejorativas que foram emitidas sobre Vasques e suas peças por parte dos homens de letras que lhe eram contemporâneos, como, posteriormente, também pelos estudiosos da história do teatro. Ao invés de abordarem a produção dramática de Vasques como expressão de um gênero menor, desprovida de qualidade literária, a exemplo da forma como muitos literatos da segunda metade do século XIX a descreveram, os citados pesquisadores esforçaram-se por investiga-la em seus próprios termos, recusando-se, portanto, a acatar a opinião da maioria dos seus críticos.

A adoção desta postura investigativa pode ser observada na prática de situar as peças de Vasques em um conjunto de relações que articula todo o universo do teatro, composto por empresários, atores, plateias e críticos, às questões sociais, políticas e econômicas que foram experienciadas por este dramaturgo ao longo de sua vida. Em vez de serem consideradas como peças de segunda categoria, os estudos avançam na direção de compreender e analisar os possíveis significados que as peças possuíam para seu criador, para as pessoas que compunham as plateias dos mais diferentes teatros no qual foram representadas, bem como para os críticos. Em um exercício de história social, procura-se articular, portanto, o teatro à sociedade, não se limitando a ver na atividade da dramaturgia ou da literatura um aspecto autônomo e desconectado de um determinado tempo, espaço e atores sociais.

É, portanto, em consonância com esta perspectiva que abordaremos neste capítulo algumas das cenas cômicas de Vasques com o propósito de lançar luz à problemática de sua recepção perante um público leitor. Começamos, desta forma, pela cena cômica *Viva o Circo Grande Oceano*, representada no ano de 1862 no teatro Ginásio Dramático.

¹²⁵ Cf. LOPES, A. H. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. *Nuevo Mundo – Mundos Nuevos*, v. 7, p. 36 – 76, 2007. _____. Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio. In: LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta. (Org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa Rui Barbosa, 2006, v., p. 281-293.

4.2 VIVA O CIRCO GRANDE OCEANO!

No dia 20 de junho de 1862, o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro*, através de uma coluna inteira da sessão de anúncios, veiculavam que o secretário do Circo Grande Oceano, Sr. W. T. B. Van Orden Junior, havia recentemente chegado ao Rio de Janeiro representando a “pomposa e extensiva companhia quádrupla de Spalding & Rogers, que dentro de alguns dias chegaria também à capital do Império. O Circo Grande Oceano, tendo já realizado suas representações na cidade de Nova York e na província de Pernambuco, encontrava-se naquela ocasião em turnê pela América do Sul e teria como seus próximos destinos as cidades do Rio de Janeiro, Montevideú e Buenos Aires. Composta ao todo por quatro circos que se localizavam em regiões diferentes dos Estados Unidos, a companhia afastava-se de sua terra natal à procura de outras plateias em um período em que o país se encontrava mergulhado nos conflitos da Guerra de Secessão. Para isso, segundo a notícia, o diretor geral M. Carlos J. Rogers, havia selecionado os melhores artistas e equipamentos a fim de agraciar o público com espetáculos de qualidade, que neste mesmo anúncio já se encontravam previamente divulgados. Dentro de alguns dias, palhaços, acrobatas, equilibristas, ginastas, artistas equestres e os cavalos, que inclusive eram apresentados com nomes próprios e *status* de verdadeiros artistas, aportariam no Rio de Janeiro a bordo do brigue *Hannah*, utilizado para o transporte da companhia durante a sua turnê¹²⁶.

Os motivos que levavam o secretário ter chegado antes dos demais membros da companhia ficam evidentes em outra notícia publicada também no *Correio Mercantil*. No dia 24 de junho, estampava-se na sessão de anúncios uma série de serviços que o Circo Grande Oceano demandava contratar para sua estada na cidade do Rio de Janeiro: acomodações confortáveis e alimentação para seus artistas, homens que preferencialmente falassem inglês para erguer a estrutura do circo e para trabalharem na portaria e nas vendas de bilhetes, além de uma estrebaria para os cavalos. Certamente estes anúncios provocavam um clima de expectativa e mexiam com os ânimos dos possíveis espectadores do circo. Esta aparentava ser a intenção primordial da veiculação destas notícias, pois ainda nesta mesma ocasião, o *Correio Mercantil* trazia também uma compilação de alguns comentários elogiosos tecidos em três jornais dos Estados Unidos a respeito de alguns artistas do Circo Grande Oceano que logo desembarcariam no Rio de Janeiro¹²⁷.

¹²⁶ *Correio Mercantil*, 20. jun., 1862; *Diário do Rio de Janeiro*. 20. jun., 1862

¹²⁷ *Correio Mercantil*. 24. jun., 1862

Apesar de ter nascido em solo europeu, o espetáculo circense não era novidade em terras brasileiras em meados do século XIX. Esta modalidade de apresentação artística desenvolveu-se principalmente na Inglaterra e na França por volta da metade do século XVIII a partir da fusão entre apresentações equestres de egressos das fileiras militares e os números de acrobacia, funambulismo, danças, malabarismo, entre outros gêneros que eram desempenhados por artistas ambulantes de feira. No final do século XVIII e início do século XIX diversos artistas circenses europeus migraram para outras localidades, sendo o continente americano um dos locais que recebeu esse contingente de indivíduos que estavam frequentemente em movimento¹²⁸.

Foi no ano de 1834 que o primeiro circo organizado aportou no Brasil. Segundo Erminia Silva, a companhia de José Chiarini trouxe grande variedade de números e seu espetáculo compunha-se de ginástica, teatro e dança, demonstrando a polifonia característica dos circos. Além disso, como aponta a historiadora, é importante atentar para o fato de que a presença da companhia de Chiarini no Brasil é relevante para se perceber as trocas operadas com a cultura artística local que era recorrentemente observada pelas companhias circenses e integrada a programação de suas apresentações. É nesse sentido, por exemplo, que podemos entender a incorporação do lundu nos números de dança do circo Chiarini enquanto esteve em terras brasileiras.

Muitos outros grupos circenses aportaram no Brasil no início do século XIX e se apresentaram em diferentes cidades, familiarizando o público com esta modalidade de diversão que reunia números tão distintos uns dos outros¹²⁹. No momento em que o Circo Grande Oceano chegava ao Rio de Janeiro, outras companhias já haviam passado pela cidade em suas turnês e em pelo menos em um teatro fixo já se realizavam espetáculos nesta cidade. O Circo Olímpico de Bartholomeu Corrêa da Silva, por exemplo, dava suas apresentações equestres e ginásticas no fim da década de 1840 e a partir do ano de 1858 ela havia se instalado em um local próprio na Rua da Guarda-Velha que estava sendo construído pelo empresário para apresentações circenses e teatrais na qual tomavam parte artistas estrangeiros e brasileiros de diferentes companhias¹³⁰. Segundo Erminia Silva, os “circos de cavalinhos” e as apresentações de ginástica a partir da metade do século XIX tornaram-se um entretenimento muito comum, inclusive nas pequenas cidades do Brasil, nas quais tais

¹²⁸ SILVA, Erminia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. 370 p. Tese de Doutorado (Doutorado em História Social) Universidade Estadual de Campinas.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. p. 60-71.

atrações poderiam significar a única opção de diversão. É importante notar, portanto, que para além dos circos itinerantes havia aqueles que atuavam em teatros adaptados ou mesmo edifícios construídos propriamente para as atrações circenses.

A estreia do Circo Grande Oceano no dia 05 de julho foi um grande sucesso como nos atesta um artigo do *Correio Mercantil* que garantia que os anúncios veiculados com antecedência haviam surtido efeito, já que cerca de duas mil e quinhentas pessoas tiveram de disputar os lugares da plateia, que se encontrava aglomerada¹³¹. O comparecimento em massa do público parecia ter sido previsto pelo diretor geral M. Carlos J. Rogers, que há alguns dias da estreia já havia anunciado que uma das razões pela qual optou por não permitir a assinatura dos camarotes justificava-se pelas suas intenções de atender um espectro maior de espectadores, limitando desta forma a compra de um camarote e cinco cadeiras por pessoa em cada espetáculo¹³².

O Circo Grande Oceano, ao longo de pouco mais de dois meses nos quais permaneceu no Rio de Janeiro, ofereceu seus espetáculos todas as noites às dezenove e trinta e às quatro horas nas tardes dos domingos, quando aconteciam duas apresentações. A sua estada atraiu a atenção de grupos heterogêneos, sendo importante considerar que como espectadores do circo poderiam ser encontrados, ainda que certamente em acomodações diferentes, indivíduos oriundos das elites e homens livres pobres, sendo significativo que o próprio Imperador tenha comparecido em pelo menos dois espetáculos. No dia 27 de julho, o cronista da *Semana Ilustrada* dizia que o Rio de Janeiro se encontrava em plena “maré-americana”, referindo-se entre outros eventos ao arrebatamento provocado pela presença do Circo Grande Oceano na cidade.

Apesar da boa aceitação do público que pode ser acompanhada nas notícias dos jornais, houve quem não gostou da presença deste circo na cidade. O primeiro texto da *Semana Ilustrada* de 31 de agosto trazia uma visão um pouco diferente em relação à positiva crônica do dia 27:

Fui, na segunda-feira a um malefício, no teatro do Ginásio, que me pôs a ver estrelinhas.

A plateia estava literalmente apinhada de – falta de gente; mas em compensação nos camarotes também não havia ninguém.

A boa escolha das músicas que compunham o *desconcerto*, a celebridade dos que nele se faziam ouvir e a modicidade dos preços de cadeiras e camarotes,

¹³¹ *Correio Mercantil*. 07. jul. 1862

¹³² *Correio Mercantil*. 02. jul. 1862

arrastaram uma imensa concorrência...para o Circo Grande Oceano e para o Café Cantante.¹³³ (grifo no original)

Utilizando-se de alguns trocadilhos e de linguagem sarcástica, o cronista demonstrava certa indignação pelo fato de que apesar das representações oferecidas e dos preços módicos dos teatros, o público, certamente mal informado na sua concepção, ainda preferia comparecer aos divertimentos mais baixos, entre os quais o Circo Grande Oceano e o café-cantante, nome pelo qual também eram chamados os estabelecimentos nos quais se representavam os gêneros de teatro musicado como o Alcazar, ao qual nos referimos anteriormente.

A noção de que o circo, da mesma maneira que os gêneros de teatro musicado, era um divertimento “menor” era compartilhada por outros críticos que somavam suas vozes ao do cronista da *Semana Illustrada* em uma campanha contrária ao sucesso da companhia norte-americana no Rio de Janeiro. Como aponta Silvia Cristina Martins de Souza, este foi um tema amplamente discutido nos jornais neste momento, uma vez que a concorrência representada pelas apresentações variadas dos circos desbancava os teatros, havendo quem defendesse a necessidade de o governo intervir na situação com vistas a proteger a “dramaturgia nacional”¹³⁴.

Um texto da *Revista Popular* apresentava uma leitura um pouco diferente. Entretanto, se por um lado o autor percebia a presença do circo como positiva por ser na sua visão um entretenimento proveitoso, por outro não deixava de associar as cheias que acometiam as apresentações que ocorriam no Campo da Aclamação à situação de dificuldade vivenciada pela dramaturgia nacional:

Ninguém dirá que seja um mal o entretenimento público que nos veio trazer a companhia de que acabo de falar. Em uma cidade tão pouco *divertida* como é a nossa capital, a novidade dos espetáculos do circo *Grande Oceano* foi e deve ser apreciada.

Mas o que a observação está mostrando é que essa companhia tem sido nociva aos nossos teatros dramáticos, que cada vez mais embaraços materiais encontram na vida que estão arrastando.

Se nos primeiros meses do ano a concorrência do público não era grande nos teatros dramáticos, agora ainda menor se mostra, e entretanto estamos na estação que mais se frequentam os teatros.¹³⁵ (grifo no original)

¹³³ *Semana Illustrada*, 31, ago. 1862.

¹³⁴ Segundo Silvia Cristina Martins de Souza, o ator João Caetano, em uma carta escrita ao Marquês de Olinda, reivindicava justamente a necessidade do Estado reverter a situação de decadência do teatro nacional e apresentava como uma de suas sugestões a proteção deste através da proibição das companhias circenses funcionarem. Cf. SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p.248.

¹³⁵ *Revista Popular*, tomo XV, de jul. a set. de 1862. p. 191.

O sucesso do circo norte-americano, todavia, não foi registrado unicamente pelos jornalistas do Rio de Janeiro. Na noite de 24 de julho, Francisco Correa Vasques estreava uma cena cômica no Ginásio Dramático que logo de início anunciava a situação que parecia assombrar alguns dos críticos do circo: “Os teatros, os bailes, os clubes, as regatas, o homem do balão, as casas de pasto, tudo...tudo acabou!... tudo morreu!... Podem tratar de fechar as portas, porque já se não vê, já se não ouve, já se não cheira, já se não come senão o Circo grande Oceano!...”¹³⁶ Relativizando o peso das hipérboles empregadas com intenções cômicas, podemos cruzar esta sugestão com as demais notícias veiculadas pela imprensa que, quer vissem positiva ou negativamente a presença da companhia de Spalding e Rogers, apontavam sempre para as enchentes de público no circo.

Se para Francisco Correa Vasques, todavia, a chegada da companhia norte-americana poderia significar concorrência e potencialmente ameaçar seus rendimentos como artista e dramaturgo, nem por isso ele assumiu uma postura crítica em relação a ele. Muito pelo contrário, e para o horror dos mais resistentes às estripulias dos palhaços e aos malabarismos dos saltimbancos, a cena cômica que fez subir no Ginásio, que se intitulava *Viva o Circo Grande Oceano!*, apresentava o espetáculo circense sob uma ótica diferente. Nesta peça, o personagem Pantaleão, interpretado pelo próprio autor e inspirado nas pantomimas que eram representadas nos circos, através de um diálogo recheado de comicidade, contava às plateias sobre as suas aventuras vivenciadas no espetáculo de estreia daquele circo, lançando mão de recursos e linguagens que eram compartilhadas entre os gêneros musicados e os espetáculos circenses.

O esforço do artista, que em menos de vinte dias da chegada do circo já havia levado esta cena cômica ao tablado, foi rapidamente recompensado pois as notícias dos dias seguintes no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Constitucional* indicavam que a cena cômica havia sido muito aplaudida e bem aceita pelo público.

Mesmo que não tenha merecido uma crítica mais atenta e elaborada, como era recorrente para as peças de gêneros ligeiros, o número de representações e alguns indícios quanto às ocasiões em que a peça subiu aos palcos nos demonstra o êxito de bilheteria de *Viva o Circo Grande Oceano!*. Em 14 de setembro, alguns dias depois do circo norte-americano deixar o Rio de Janeiro e partir para a Bahia, a cena cômica de Vasques havia alcançado a marca de quinze representações, todavia ela continuou a ser encenada mês de agosto adentro e

¹³⁶ VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano*. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

incluída esporadicamente em alguns espetáculos ao longo de 1862, tendo voltado aos tablados em julho de 1863 quando a companhia de Spalding e Rogers havia retornado à cidade. Frequentemente, Vasques oferecia a representação de algumas de suas cenas cômicas de sucesso para benefícios de seus companheiros de teatro e com *Viva o Circo Grande Oceano!* não foi diferente, sendo particularmente significativo que para o benefício do empresário Jacinto Heller que aconteceu a 31 de julho, anunciou-se que o beneficiado resolveu, a numerosos pedidos do público, substituir uma das apresentações da programação pela peça de Vasques, o que certamente lhe garantiu um rendimento mais expressivo¹³⁷.

A encenação desta peça significava certamente um rendimento mais expressivo também para o Ginásio Dramático, cuja programação para este período incluía regularmente a representação de uma ou mais cenas cômicas de Vasques após a encenação de um drama de três ou cinco atos que frequentemente aproximava-se da estética realista. Desta forma, apesar do Ginásio ser considerado pelos literatos um dos redutos mais importantes, senão o mais expressivo, da dramaturgia nacional naquele momento, recorria-se frequentemente a apresentações consideradas pelos críticos como sendo de segunda categoria e impróprias aos anseios de civilizar a população do Rio de Janeiro com vistas a manter bons números de público e de arrecadação das bilheterias.

Certamente, portanto, a representação de *Viva o Circo Grande Oceano!*, ao menos para parte dos críticos dos gêneros menores, manchava a reputação do Ginásio por trazer àquele teatro uma peça que fazia do circo o seu tema central. Não obstante, a cena cômica de Vasques fazia referência direta ao espetáculo do circo norte-americano, mencionando com muito entusiasmo os números que lá aconteciam e os artistas e funcionários daquela companhia, o que certamente acabava instigando os espectadores, que por ventura ainda não tivessem comprado seus bilhetes, a irem desfrutar de uma apresentação do Circo Grande Oceano o mais rápido possível. Simultaneamente, ao trazer este candente tema para o tablado, Vasques captava o público que já havia frequentado o espetáculo e que no teatro poderia agora se divertir com uma cena cômica que tratava deste mesmo assunto, um tema que certamente era muito comentado pela população do Rio de Janeiro.

Desta forma, a elaboração desta peça pelo dramaturgo nos permite observar que ele foi capaz de tecer uma relação com o circo que poderia ser descrita também em termos de complementaridade e não apenas em termos de concorrência, uma vez que os espetáculos das duas modalidades pareciam construir uma interlocução, interlocução esta que também se

¹³⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 30 jul. 1862.

expressava no compartilhamento de certas linguagens e recursos artísticos das apresentações de teatro musicado e dos números circenses.

É digno de nota que as cenas cômicas fossem também representadas nos picadeiros e palcos dos circos. O aclamado palhaço George Sharp, que integrava a trupe de artistas do Circo Grande Oceano, por exemplo, havia representado algumas delas durante a estadia da companhia no Rio de Janeiro. Como argumenta Erminia Silva, as divisões entre as modalidades artísticas não eram tão definidas no século XIX, e, por vezes, as apresentações que eram levadas aos picadeiros poderiam ser muito bem executadas em um teatro, em barracas erguidas durante as festividades, ou mesmo nos cafés-concertos. Esta situação denota a existência de um intercâmbio entre os artistas, que muitas vezes se tornavam versados em múltiplas linguagens e formas de expressão artística, e, paralelamente, demonstra o “quanto o linguajar e a prática circense estavam presentes nas atividades de outros artistas “não circenses”¹³⁸, entre os quais podemos citar o Vasques, que como vimos provavelmente obteve muitas lições na Barraca do Teles, onde se apresentavam números variados durante a Festa do Divino.

Estas interlocuções aconteciam também na maneira de divulgar os espetáculos. Em uma apresentação em seu benefício, George Sharp, o famoso palhaço do Circo Grande Oceano, lançou um anúncio no *Correio Mercantil* solicitando ao público “100 gatos de diversos tamanhos, idades e cores, com vozes diferentes”¹³⁹. O anúncio dava sequência informando aos leitores de que Sharp estaria disposto a pagar 500 réis por cada animal que ele utilizaria em sua nova invenção: um piano de gatos de cinquenta oitavas. É curioso notar que após alguns dias publicava-se em outro anúncio que George Sharp realmente necessitaria dos gatos que havia pedido. Brincadeiras deste tipo eram comuns nos anúncios do Circo Grande Oceano, contudo faziam parte também das estratégias de Vasques para atrair os espectadores ao teatro. No ano de 1864, na ocasião de seu benefício na qual apresentou sua cena cômica *Sr. Domingo fora do sério*, o artista havia divulgado que comeria um homem vivo no teatro, o que certamente gerou um clima de expectativa e de muita graça nos dias que antecediam o seu benefício. No esperado dia, o artista declarou que necessitava de um voluntário para cumprir a sua promessa, chamado que foi ouvido por um espectador que após algumas dentadas do

¹³⁸ SILVA, Erminia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. 370 p. Tese de Doutorado (Doutorado em História Social) Universidade Estadual de Campinas. p. 49.

¹³⁹ LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.p., 111.

artista logo desistiu de ser comido vivo pelo Vasques¹⁴⁰. Algo similar aconteceu com a representação de *Variações de flauta*, uma vez que o título desta cena cômica e os anúncios deixavam entrever que Vasques possuía dotes de instrumentista. Todavia, estes anúncios eram apenas parte de uma piada contada previamente pelo dramaturgo que teve seu desfecho no palco quando toda a farsa se desfez e se tornou motivo de riso às plateias que foram “flauteadas” pelo Vasques quando sua flauta se quebrou logo nas primeiras notas.

Em *Viva o Circo Grande Oceano!*, a presença do que podemos denominar de uma “teatralidade circense”¹⁴¹, faz-se presente na forma como Pantaleão interage diretamente com o público através de uma linguagem cômica com o fito de narrar as suas aventuras no circo. Além disso, de maneira similar aos palhaços, o artista muito provavelmente colocava as plateias a rir no momento em que caía de uma cadeira enquanto, fazendo este objeto de cavalo, imitava um dos números equestres da companhia. A presença da orquestra, a dança, a imitação e as estrofes que eram cantadas por Vasques, tudo isto nos remete a um tipo de espetáculo calcado sobretudo na representação, nos efeitos dos gestos e das vozes, ou como define Fernando Mencarelli, na “espetacularidade cênica”, que era comum tanto nas apresentações feitas nos circos, nas praças e festividades, como no café-cantante e nos teatros¹⁴².

Não era por acaso que parte das curtas críticas publicadas a esta e outras cenas cômicas em alguns dos periódicos advertiam aos leitores que a peça era chistosamente escrita, mas que encontrava sua melhor forma na representação. No *Diário do Rio de Janeiro* afirmava-se que:

Mesmo quando os escritos do jovem artista não revelassem talento e espírito, ainda assim merecia ele indulgência, fazendo esforços para progredir na arte que exerce, e para adquirir os conhecimentos de que não pode, nem deve prescindir um ator”¹⁴³

Após sutilmente sugerir que a qualidade literária da cena cômica poderia não ser das melhores, o redator desta notícia deixou entrever que, na sua opinião, Francisco Correa Vasques era essencialmente um ator que se arriscava a escrever algumas peças de seu punho,

¹⁴⁰ *Bazar Volante*, 03 mar. 1864.

¹⁴¹ SILVA, Erminia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. 370 p. Tese de Doutorado (Doutorado em História Social) Universidade Estadual de Campinas

¹⁴² MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

¹⁴³ *Diário do Rio de Janeiro*, 24 jul. 1862.

e não propriamente um autor de teatro que neste ponto já havia publicado outras cinco cenas cômicas, cujas representações garantiam grande afluência de público para o Ginásio.

Dotada das qualidades inversas em relação às comédias de Machado de Assis a que nos referimos no segundo capítulo, na opinião dos críticos, as peças de Vasques eram mais apropriadas aos palcos que aos gabinetes. Todavia, temos que atentar para o fato de que os textos de suas cenas cômicas tinham sim uma circulação impressa, não se limitando, portanto, a sua função primordial de instruir o ator no estudo da peça, auxiliá-lo a decorar as falas, as deixas, etc.

Como de costume, Vasques utilizou os jornais para divulgar a publicação de *Viva o Circo Grande Oceano!* ao mesmo tempo em que a peça subia aos palcos. No dia anterior à representação desta cena cômica, uma nota na primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* informava os leitores de que Vasques havia publicado sua mais nova peça. Anúncios posteriores, veiculados também no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Correio Mercantil*, atestam-nos que era possível adquirir a esta e a outras cenas cômicas na portaria do teatro ou mesmo na casa do dramaturgo na Rua do Cano, nº 197 pelo módico valor de 500 réis.

Como argumentado anteriormente, o valor cobrado e o pequeno número de páginas nos sugerem que as cenas cômicas de Vasques se inseriam no processo de dinamização do mercado editorial do Rio de Janeiro ao qual já nos referimos. Temos de atentar novamente, portanto, para o fato de que a segunda metade do século XIX deu início a um processo de ampliação do acesso ao livro a camadas sociais às quais anteriormente eram excluídas da possibilidade de adquiri-los, seja pelos altos preços ou pelos índices de analfabetismo, que apesar de ainda serem muito expressivos, estavam gradualmente sendo reduzidos, assim como os valores cobrados pelos livros que também eram cada vez menores.

A modalidade de distribuição das peças nos sugere também o estabelecimento de um vínculo entre representação e leitura. Isto se devia não somente à simultaneidade da estreia da peça nos palcos e nas páginas, mas também ao espaço em que as brochuras eram comercializadas. Certamente, com a estratégia de vender os textos nos teatros, Vasques pretendia garantir uma dupla arrecadação em uma mesma ocasião. Contudo, esta prática não deixa de indicar que a representação e a leitura poderiam estar mais próximas do que se imagina, uma vez que ambas estavam inseridas em um circuito de dinamização da cultura escrita e teatral a grupos heterogêneos, para os quais as noções de um bom texto ou espetáculo poderia ser significativamente diferente à opinião dos literatos e críticos.

Nesse sentido, muito provavelmente os espectadores de Vasques poderiam ser potencialmente alguns de seus leitores e estes constituíam um público a quem o dramaturgo

certamente procurava atingir com a venda de suas cenas cômicas. Levando-se em conta que a modalidade de teatro do dramaturgo era calcada na costura de múltiplas linguagens e na exploração de diferentes recursos cênicos, bem como considerando-se a existência de uma articulação entre palco e página, torna-se fundamental aos interesses desta pesquisa que pensemos a respeito das formas pela qual os seus textos poderiam ser recebidos e interpretados pelos seus leitores tendo em vista justamente as particulares condições que mencionamos.

Para investigar esta questão, retomemos o enredo de *Viva o Circo Grande Oceano!* e falemos um pouco mais sobre as estratégias de divulgação dos espetáculos circenses por meio dos jornais do Rio de Janeiro.

Em certo momento desta cena cômica, Pantaleão declarava às plateias o seu fascínio pelo circo, assumindo aos espectadores, seus interlocutores, que se encontrava verdadeiramente hipnotizado por aquela atração. Estivesse ele almoçando ou escrevendo uma carta, nada o conseguia tirar da cabeça as imagens suscitadas pelo circo. A fim de justificar este seu estado de espírito, Pantaleão argumentava que foi sugestionado pela veiculação dos anúncios publicados nos jornais a pedido do secretário W. T. B. Van Orden para noticiar a chegada da companhia circense e as atrações que ela iria oferecer em breve ao público do Rio de Janeiro. O fato do sucesso destes anúncios terem sido comentados demonstra os resultados positivos que esta estratégia rendeu, pois certamente colocaram os artistas circenses estrangeiros na ordem do dia.

Os textos veiculados pela companhia circense para divulgar seus espetáculos realmente se diferenciavam dos outros anúncios publicados na quarta página do *Correio Mercantil*. Recorrentemente, estes textos traziam certas palavras grifadas em negrito, fontes de tamanhos diferentes e em casos mais raros incluíam imagens e até mesmo tipos distintos com vistas a conferir destaque a certas informações essenciais e despertar a atenção dos leitores. Os textos de divulgação do Circo Grande Oceano, além dos recursos citados, manipulavam também o espaço entre as palavras, conferindo, como apontou Regina Horta Duarte para os anúncios de circo em geral, a sensação de movimento e a ideia de que o espetáculo começava já nas páginas dos jornais:

A enumeração do programa ou de suas qualidades recorre a uma disposição escalonada de mensagens, criando uma sensação de deslocamento na leitura sucessiva, pela necessidade de um movimento dos olhos muito mais intenso do que nos casos do seguimento de linhas uniformemente dispostas. Impõem-se ao olhar, então, um ritmo inusitado. O circo promete o

movimento e já oferece desde os anúncios, acenando também com a surpresa e a emoção. [...] ¹⁴⁴

Figura 1 – Anúncio circense nº1



Fonte: Correio Mercantil, 30 jul. 1862

Figura 2 – Anúncio circense nº2



Fonte: Correio Mercantil, 26 ago. 1862

Como percebemos pela argumentação de Duarte, a manipulação de recursos tipográficos dos anúncios era capaz de produzir certos efeitos nos indivíduos que os liam. Estes recursos poderiam sugerir certos gestos de leitura, assim como teriam o poder de instaurar um ritmo de ler próprio, representado pelo rápido correr dos olhos nas páginas, contribuindo, desta forma, para a constituição da percepção do texto pelo seu leitor.

Como nos aponta o bibliógrafo neozelandês Donald F. McKenzie, a forma textual tem um importante papel na construção de significados e este é um dado muito proveitoso por nos instigar a acessar possíveis formas de se ler as cenas cômicas de Vasques através das sugestões aos seus leitores que eram mediadas pela materialidade textual.

¹⁴⁴ DUARTE apud LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro*: império. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. p. 98.

O texto de *Viva o Circo Grande Oceano!*, assim como os anúncios para o espetáculo deste circo, incorporavam estes recursos tipográficos. Para a cena cômica em questão, talvez o mais recorrente deles fosse a utilização de palavras sublinhadas, que podem ser encontradas espalhadas por toda a peça. Ao comentar sobre a forma como o diretor da companhia havia planejado a divisão da plateia e os preços dos bilhetes, por exemplo, Pantaleão dizia o seguinte: “Quem paga três mil réis fica embaixo, quem dá dezoito fica no meio, e quem dá mil e quinhentos arranja-se nas prateleiras!... Que cálculo! Que tino!”¹⁴⁵

Em primeiro lugar, é importante destacar que a admiração pelo cálculo e tino do diretor a que se refere Pantaleão, indica um reconhecimento de que o empresário era um bom conhecedor do mundo do entretenimento, sabendo, portanto, construir um espetáculo e uma estrutura física capaz de atrair os diferentes grupos para o circo. Este faro para o público que Pantaleão admirava, todavia, coincidia com as próprias habilidades de Vasques como dramaturgo para compor peças a partir das agitações e burburinhos que captava na cidade do Rio de Janeiro e como ator para representá-las de uma maneira que agradasse a uma grande parcela de espectadores.

Quanto às palavras sublinhadas, podemos notar que em alguns casos o seu emprego se justificava por razões mais óbvias que em outros. O termo *prateleiras*, por exemplo, muito provavelmente desejava provocar um efeito cômico nos espectadores que assistiam à representação ao sugerir que as plateias, o local mais barato, menos confortável e certamente o mais ocupado de todos, assemelhavam-se a esta peça de mobília já que quem ali se sentasse estaria sujeito a acotovelar-se com os demais espectadores, empilhando-se feito louça.

O emprego do sublinhado repete-se em outros casos que, assim como este, inserem uma piada através da utilização de termos dúbios ou expressões que sugerem alguma graça. Pantaleão, após se frustrar imensamente com a transferência do espetáculo de estreia do circo, por ele esperado com muita expectativa e ansiedade, exaltou-se e teve de ser contido por alguns policiais que ali se encontravam que o interpelaram da seguinte maneira:

Ousas contra o inspetor!? diz um sujeito, Que proferes?... Inspetor?!... já não tenho inspetor... não... não tirano!... inspetor já não és... um cruel como tu!... Nesta ocasião estava eu cercado por seis policiais – Porém que digo?... onde estou?... – Nas minhas mãos e daqui a pouco no xadrez da polícia! – Respondeu-me um deles que era meio capadócio.¹⁴⁶ (grifo no original)

¹⁴⁵ VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano*. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

¹⁴⁶ Ibid.

Capadócio era uma palavra que, apesar de não constar nos dicionários consultados nesta pesquisa, certamente se fazia presente nas ruas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. O termo podia ser empregado de forma pejorativa para definir alguém dotado de índole duvidosa, um trapaceiro ou um espertalhão, sendo significativo que os anúncios de escravos fugidos recorrentemente a empregavam a fim de fornecer uma descrição do escravo que se queria capturar. Por outro lado, *capadócio* também podia assumir um sentido cômico para se referir a uma pessoa marota, um zombeteiro. Este adjetivo era frequentemente empregado pelo Dr. Semana na *Semana Ilustrada* como forma de se referir ao travesso personagem do Moleque que o acompanhava nas crônicas deste periódico. Um significado cômico, portanto, parece ser mais apropriado para compreendermos esta passagem de *Viva o Circo Grande Oceano!*. Por ser uma expressão informal certamente evocaria risos nas plateias ao ser proferida na ocasião da representação, ainda mais em um momento da peça na qual Pantaleão a empregou para se referir a uma figura de autoridade, o policial que o havia importunado anteriormente com uma frase espirituosa que aos seus olhos, no entanto, não havia tido graça alguma.

Enquanto comentava sobre o fascínio causado pelo circo, o personagem contava aos espectadores a seguinte situação:

[...] Vou a dias a uma casa de pasto para jantar e levo quatro horas a ver Miss Gata Ormão a furar sete arcos... de sorte que quando o criado me perguntou o que eu queria comer, eu estava tão embebido que bradei-lhe entusiasmado: - traga-me a rainha do circo com ervilhas! [...] ¹⁴⁷ (grifo no original)

A situação absurda, na qual Pantaleão encontra-se mergulhado profundamente no universo circense, que fica evidenciada pela fala do protagonista ao garçom, certamente tinha a finalidade de divertir os espectadores do teatro e, não coincidentemente, da mesma forma que a palavra *capadócio* e *prateleiras*, esta sentença aparecia sublinhada no texto desta cena cômica. Se identificamos que existe uma recorrência da utilização deste recurso tipográfico em ocasiões onde se suponha que as plateias rissem, podemos levantar algumas possibilidades a respeito das finalidades de seu emprego nos textos impressos.

Cabe lembrar que primordialmente as peças teatrais são escritas com vistas a serem encenadas e a permitirem aos atores e atrizes o estudo dos personagens, das falas, das deixas e do enredo do espetáculo. Neste sentido, muito provavelmente, os grifos a que nos referimos

¹⁴⁷ VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano*. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

tenham sido incluídos pelo próprio Vasques com vistas a destacar os momentos cômicos da peça, permitindo ao ator que por ventura a representasse, reconhecer facilmente, no momento da leitura e estudo da mesma, as deixas e os momentos-chave no qual aconteceriam as piadas que poderiam agradar as plateias.

Para os demais termos destacados que pudemos perceber nos trechos acima, todavia, a razão pela qual o dramaturgo optou por grifá-las é mais difícil de ser interpretada, já que elas não indicam um motivo cômico mais evidente aos nossos olhos. Contudo, mesmo que não sejam empregados para demarcar propriamente uma piada ou um momento engraçado da peça como as demais palavras sublinhadas a que nos referimos anteriormente, certamente o fato delas estarem sublinhadas e saltarem a vista do leitor, no mínimo sugerem-nos que tinham o propósito de indicar que deveriam merecer uma atenção especial. Isto pode ser notado pelo seguinte trecho no qual Pantaleão saudava o Circo Grande Oceano e sua trupe:

Eu que era frequentador de quantos divertimentos haviam, não acho hoje prazer em coisa alguma, o Chicô! O Chicô!... o Café Cantante deixou de ter sal para mim. Os Íntimos do Ateneu já não me fazem rir... A filha do Lavrador do Ginásio já não me faz chorar, Os renegados do teatro de S. Pedro já não me arrepiam as carnes... O Ballo em Maschera me aborrece, o homem que sobe no balão de cabeça para baixo, já não me assusta, as barcas da companhia Ferry desapareceram-me diante dos olhos; finalmente até embirrei com o gamão, jogo pelo qual eu dava cavaquinho todas as noites na Petalógica!.. (*entusiasmado*) todo eu sou of!... Circus Grande Oceano!... Viva Miste H.N.Ruggers, diretor Equestre!... Viva o Maestro do Circo Joho-Noble, Viva o primeiro Palhaço George Shar-me!... O diretor da música Juliem Wytte, o guarda-roupa A Davis, o estribeiro James Fuqua e viva eu também!... (*pula para cima de uma cadeira; a orquestra executa qualquer música apropriada e ele finge estar em cima de um cavalo fazendo evoluções até que cai com a cadeira*)¹⁴⁸ (grifo no original)

Após declarar que todos os outros divertimentos do Rio de Janeiro haviam se ofuscado com a presença do Circo Grande Oceano, Pantaleão passava a dar vivas aos integrantes e artistas da companhia norte-americana. Este trecho de efusiva saudação, todo sublinhado, era precedido de uma indicação cênica registrada em itálico e entre parênteses que informava que o ator deveria prosseguir sua fala de maneira entusiasmada, o que é confirmado também por uma pontuação bastante marcante, repleta de exclamações, e pelas indicações cênicas que sucedem o texto sublinhado e que introduzem a música e um movimento cênico mais intenso que culmina com a queda de Pantaleão da cadeira, enquanto ele imitava um número equestre do Circo Grande Oceano.

¹⁴⁸ VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano*. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

O emprego nesta ocasião, portanto, indica-nos que todos estes vivas oferecidos por Pantaleão ao Circo Grande Oceano deveriam ser pronunciados de maneira especial, e, como nos sugere a indicação cênica, com entusiasmo. Apesar de não haver nada no texto em si que sugira uma piada ou um motivo cômico, certamente era no chão dos palcos que se daria vida e graça a estas palavras e seria no momento próprio da representação que elas se tornariam motivo de riso para as plateias. Desta forma, para os casos em que não podemos compreender facilmente a razão do emprego de sentenças e expressões sublinhadas por um motivo mais evidente, muito provavelmente isto se deve ao fato de tais palavras estarem atreladas aos movimentos específicos da encenação: uma entoação de voz diferente, expressões faciais ou mesmo gestos corporais dos atores, o que nos remete mais uma vez à noção de “espetacularidade cênica”, que era compartilhada pelos diferentes gêneros de teatro musicado na segunda metade do século XIX.

Se este recurso de *Viva o Circo Grande Oceano!* servia para fornecer indicações precisas ao ator, que na maioria das vezes era o próprio Vasques, não podemos nos furtar de argumentar que aos demais leitores deste mesmo texto, as palavras sublinhadas certamente não passariam despercebidas.

Nesse sentido, o fato das brochuras da cena cômica serem vendidas simultaneamente em relação à sua estreia nos palcos permite-nos pensar que um espectador que tivesse acabado de assistir à representação da peça no teatro, muito provavelmente poderia reconhecer a graça da maioria das palavras sublinhadas, cuja interpretação exata nos é impossível de recuperar nos dias de hoje. Para este caso, sugerimos que a leitura poderia ser permeada por referências visuais e orais fornecidas pela memória de cada leitor que havia também sido espectador da cena cômica de Vasques. Certamente, o conhecimento prévio da peça condicionava a experiência da leitura e as palavras sublinhadas poderiam funcionar como pontes para que o leitor acessasse alguns momentos-chave da peça em que se supunha algum clímax cômico.

É importante notar que alguns artifícios mnemônicos, como Roger Chartier demonstrou para o caso da *Bibliothèque Bleue*, podem ser empregados no processo de edição dos textos com vistas a adequá-los a um público pouco familiarizado com a leitura. No caso da coleção de livros populares investigada pelo historiador, a inclusão de xilogravuras, sinopses e títulos preliminares dos capítulos foram apontados como recursos que tinham o objetivo de fornecer referências visíveis aos leitores pouco experientes aos quais se destinava as produções desta coleção¹⁴⁹.

¹⁴⁹ CHARTIER, Roger. *Textos, impressão leituras*. In: HUNT, Lynn (Org.) *A nova História Cultural*. Tradução por Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Apesar das inúmeras palavras, como vimos anteriormente, não terem sido incluídas primordialmente com as mesmas intenções, isto, contudo, não elimina os possíveis efeitos que elas poderiam suscitar nos leitores de *Viva o Circo Grande Oceano!*, principalmente se levarmos em conta que entre eles encontrava-se uma parcela de leitores “novos”, ou seja, aqueles indivíduos que, devido às transformações pelas quais passava o mercado editorial, tornavam-se os mais recentes consumidores de brochuras dos mais variados enredos.

Por outro lado, não podemos nos esquecer de que a leitura silenciosa não corresponde a única possibilidade de se apropriar um determinado texto. As referências a leitura em voz alta para a segunda metade do século XIX têm de ser levadas em conta e, desta forma, podemos também conjecturar sobre os indivíduos que se apropriavam das cenas cômicas de Vasques ouvindo os textos em espaços públicos, ou mesmo domésticos. Abordemos, portanto, o problema da leitura em voz alta a partir da análise de outra cena cômica de Vasques que foi representada pela primeira vez no ano de 1878, quando o artista atuava junto da companhia de Jacinto Heller que dava suas apresentações na Fênix Dramática.

4.3 A VOLTA DO MUNDO EM OITENTA DIAS A PÉ!

É de supor que já não haja bilhete sem dono para o benefício do Vaques, terça-feira próxima.

Assim deve ser.

É uma festa móvel que se realiza apenas uma vez no ano.

Creio entretanto, que se o nosso mais popular ator fizesse em vez de um, meia dúzia de benefícios durante o ano, notar-se-ia no público o mesmo entusiasmo espontâneo pela aquisição de bilhetes. Faz parte do programa desse espetáculo uma nova cena cômica escrita pelo próprio beneficiado: peça destinada, sem dúvida a fazer carreira igual as outras produções desse gênero com que Vasques tem arranjado um numeroso repertório.¹⁵⁰

Com estas palavras, o folhetinista teatral do *Diário do Rio de Janeiro* deixava entrever a grande concorrência do público a fim de adquirir um bilhete para o espetáculo de benefício de Francisco Correa Vasques em finais da década de 1870. Recordemos que os espetáculos em benefício eram comuns no meio teatral deste período e consistiam em ocasiões nas quais uma programação especial, composta por diferentes apresentações, era oferecida com vistas a reverter os lucros obtidos na bilheteria a algum beneficiado. Estes espetáculos poderiam ser

¹⁵⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 28 abr., 1878.

tanto realizados em favor de alguém envolvido diretamente com a produção teatral, atores, atrizes, diretores, uma instituição de socorro aos necessitados, ou ainda a um escravo que poderia obter sua alforria com os valores arrecadados.

A antecipação com a qual se sugeria o esgotamento dos bilhetes e, principalmente, a confiança de que a ocasião significaria um sucesso de público foram percepções partilhadas por outros periódicos que também alertavam aos seus leitores a respeito do benefício de Vasques com antecedência. Tal atitude desvela que, contando já com vinte anos de inserção no meio teatral a desempenhar as funções de ator e dramaturgo e uma breve experiência como empresário teatral, Vasques havia conquistado um número expressivo de espectadores que estariam presentes na noite de seu benefício prestando-lhe suas homenagens.

Para o programa especial exibido nesta ocasião, Vasques lançou mão de uma estratégia recorrentemente utilizada em seus benefícios. Além do drama de sua autoria, *Lágrimas de Maria*, e a cena dramática adaptada, *O selo da roda*, o dramaturgo incluiu uma nova cena cômica entre as peças a serem representadas, o que muito provavelmente deve ter provocado no público sentimentos de grande expectativa pelo o que estava por vir.

A cena cômica em questão se intitulava *Viagem à roda do mundo (a pé)*¹⁵¹ e como o próprio nome nos sugere, tratava-se de uma paródia do romance de Júlio Verne, *A volta ao mundo em oitenta dias*. O texto original de Júlio Verne, que também foi adaptado como peça de teatro em 1874, narra a história de Phileas Fogg, um inglês abastado que realiza uma aposta no montante de 20 mil libras com seus pares do *Reform Club*, segundo a qual ele teria de concluir a volta ao redor do mundo em menos de oitenta dias. Acompanhado de seu criado, Jean Passepartout, o protagonista, parte em sua viagem e em espírito de aventura transita por diferentes países utilizando diferentes meios de transporte enquanto é perseguido pelo detetive Fix que suspeita ser ele um ladrão de banco.

A peça homônima ao romance, após ter feito sucesso na França, chegou ao Brasil onde foi representada em dois teatros em 1878, tendo inclusive sido objeto de defesas e acusações na *Gazeta de Notícias* a respeito da legitimidade de leva-la aos palcos. Notas publicadas neste periódico no mês de fevereiro por Celestino da Silva, empresário teatral e procurador de Eduardo Garrido, que neste momento vivia Paris, afirmavam que os direitos de representar *A Volta ao mundo em oitenta dias* haviam sido adquiridos pelo dramaturgo diretamente de

¹⁵¹ É importante registrar que utilizamos duas formas diferentes para nos referirmos a esta peça de Vasques. Isto se deve pelo fato de que quando ela foi publicada recebeu um título diferente daquele pelo qual foi anunciada nos palcos. Para evitarmos dúvidas, é importante esclarecer que quando utilizarmos a forma *Volta à roda do mundo (a pé)* estamos nos referindo à peça teatral encenada, ao passo que a notação *A volta do mundo em oitenta dias a pé* diz respeito à sua edição textual a qual tivemos acesso.

d'Ennery, responsável pela adaptação do romance original de Júlio Verne para os palcos¹⁵². Segundo Celestino, Garrido foi contratado por Guilherme da Silveira, empresário do teatro S. Pedro neste momento, e, como acordado entre ambos, realizou a tradução da peça e a remeteu de Paris diretamente ao empresário do S. Pedro. Visando resguardá-lo de acusações das quais foi incumbido, Celestino afirmou em outra nota que Eduardo Garrido não cedeu o manuscrito para o teatro Cassino onde funcionava a empresa de Furtado Coelho, como anteriormente havia sido sugerido por certos indivíduos, tidos por ele como caluniadores¹⁵³.

Nesse sentido, podemos perceber que o objetivo das notas publicadas na *Gazeta de Notícias* era duplo, pois se de um lado defendiam Eduardo Garrido dos boatos que se espalhavam a seu respeito, também atestavam aos leitores que o único teatro legalmente habilitado a fazer subir ao palco *A volta ao mundo em oitenta dias* era o S. Pedro de Guilherme da Silveira, sendo, portanto, de origem desconhecida e duvidosa a peça que Furtado Coelho levava ao Cassino.

Como apontado por Mencarelli, problemas envolvendo acusações de plágio ou litígios por conta de direitos do autor, ainda muito incipientes no contexto brasileiro, eram recorrentes e faziam parte das atribuições usuais dos empresários teatrais¹⁵⁴. Isto demonstra a própria concorrência entre os empresários e as tensões estabelecidas no processo de disseminação do teatro musicado do qual também faziam parte autores que, semelhantemente a eles, envolviam-se em processos da mesma natureza e reivindicavam os direitos sobre suas criações artísticas¹⁵⁵.

As acusações que Eduardo Garrido recebeu não fugiam da rotina dos indivíduos relacionados ao meio teatral e talvez fossem suscitadas neste caso pela sua proximidade em relação ao empresário do Cassino, pois foi a convite de Furtado Coelho¹⁵⁶ que, português como ele, Garrido foi ao Rio de Janeiro a fim de fazer subir aos palcos sua mágica *A Pera de*

¹⁵² *Gazeta de Notícias*, 4 fev. 1878.

¹⁵³ *Gazeta de Notícias*, 3 fev. 1878.

¹⁵⁴ É significativo que em um processo localizado e analisado por Fernando Mencarelli, Celestino da Silva e Guilherme da Silveira, por exemplo, tenham participado indiretamente de um processo civil por direitos de autor aberto por Antônio Coelho de Magalhães que reivindicava ação de perdas e danos a atriz e empresária Ismênia dos Santos que, segundo sua argumentação, teria levado à cena uma peça de sua lavra sem sua autorização. Segundo a atriz, ela teria adquirido a peça de Guilherme da Silveira por meio de seu procurador Celestino da Silva. A decisão judicial foi em favor de Ismênia, todavia, como argumenta Mencarelli, observando as práticas recorrentes no meio teatral deste contexto, não é inviável levantar a possibilidade de que de fato Guilherme da Silveira tivesse se apropriado de um texto que não fosse de sua autoria. Cf. MENCARELLI, op. cit., p. 81.

¹⁵⁵ Cf. SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

¹⁵⁶ De origem portuguesa, do seio de uma família nobre, Furtado Coelho veio ao Brasil em 1855 para trabalhar como ator no Rio Grande do Sul, tendo depois se dirigido ao Rio de Janeiro onde continuou a trabalhar no meio teatral desempenhando diferentes atividades: ator, ensaiador, empresário, dramaturgo e compositor. Tornou-se bastante conhecido neste meio, principalmente por sua atuação na alta comédia dos dramas realistas, e pela sua numerosa produção como dramaturgo. Cf. MENCARELLI, op. cit., p. 56; *O Álbum*, jan. 1893.

Satanás. A sua ativa trajetória de escritor e tradutor também são indícios de que ele teria estabelecido empreitadas e participado de contratos com diferentes empresas teatrais, o que talvez também tenha dado margem para que se elaborassem as referidas especulações a seu respeito.¹⁵⁷

Este imbróglio pode ser compreendido se levarmos em conta que no dia de estreia de *A volta ao mundo em oitenta dias* no teatro S. Pedro, o Cassino já dava a sua oitava representação da peça, tomando o devido cuidado para omitir o nome do tradutor, o qual identificava convenientemente como “hábil pena” em um anúncio ao lado da programação do teatro S. Pedro que fazia questão de mencionar que o tradutor era Eduardo Garrido. Por uma crítica teatral publicada em *O contemporâneo*, podemos confirmar que o que foi dito por Celestino a respeito da ilegalidade da peça preparada pelo Cassino tinha fundamento, uma vez que os espectadores que compraram ingressos para estreia de *A volta ao mundo em oitenta dias* provavelmente ficaram frustrados ao saberem dentro do próprio teatro que, a pedido do empresário do S. Pedro, a peça tinha sido embargada na sua estreia sem que fossem avisados previamente disto¹⁵⁸. Aparentemente, por algum motivo que desconhecemos, Furtado Coelho conseguiu receber uma autorização para que sua peça pudesse subir aos palcos. Portanto, após ter sido embargada no dia dois de fevereiro, ela pôde ser encenada no dia seguinte e foi representada consecutivamente, merecendo a atenção dos críticos dos jornais que escreveram sobre seu desempenho e sobre a recepção das plateias.

Apesar de não nos ser possível reconstituir toda esta trama, fica evidente que este conflito se justificava por razões bastante palpáveis, qual seja a disputa pelo numeroso público que se esperava que concorresse a uma atração de tamanha magnitude. Foi com bom humor que o folhetinista teatral do *Jornal do Commercio* abordou a concorrência entre as empresas de Furtado Coelho e de Guilherme da Silveira aludindo a uma passagem do romance de Júlio Verne:

Enquanto às maravilhas espetaculosas da encenação, basta dizer que os dois empresários, fizeram sempre como Passepartout com o aluguel do elefante. Quando um dizia:

¹⁵⁷ Eduardo Garrido tinha origem portuguesa, mas veio a convite de Furtado Coelho ao Brasil, onde atuou como dramaturgo e tradutor de peças de teatro, tendo sido significativamente reconhecido por suas mágicas, que eram um dos gêneros de teatro musicado ao qual ele se dedicou. Em sua publicação da década de 1890 intitulada *O Álbum*, Arthur Azevedo se referiu à grande produtividade deste personagem ao dizer que após ter representado sua mágica *A pera de Satanás*, sua peça de estreia no Rio de Janeiro que lhe rendeu significativo reconhecimento, ele “tornou-se o fornecedor de todos os teatros do Rio de Janeiro, como tinha sido o fornecedor de todos os teatros de Lisboa”. Cf. *O Álbum*, mai. 1893.

¹⁵⁸ Encontramos esta crítica de *O contemporâneo* publicada na *Gazeta de Notícias*, todavia não tivemos acesso ao exemplar no qual ela foi publicada pela primeira vez. *Gazeta de Notícias*, 17 fev. 1878.

-*Dou-lhe vistosos bailados*

O outro tinha logo, o cuidado de responder:

- E eu, bailados vistosos e um shilling!

Todas as vantagens que punha em relevo um dos empresários, eram cobertas por um lance do outro com mais um shilling¹⁵⁹. (grifo no original)

Após esta brincadeira a respeito da competição entre os empresários, o folhetinista ponderava que cada peça tinha as suas particularidades decorrentes do tamanho do palco de cada teatro e dos atores que constituíam cada companhia, portanto avaliava que ambas mereciam ser assistidas e, assim, incentivava seus leitores a comprarem bilhetes para as duas representações, deixando entrever que ambas as empreitadas, que por sinal haviam investido fortemente na produção da adaptação de Júlio Verne, haviam cumprido com as promessas e expectativas geradas no público e que por isso provavelmente seriam bem sucedidas¹⁶⁰. Esta expectativa certamente tinha sido criada pelos anúncios publicados com antecedência, mas também se devia, ao menos em parte, ao fato de que a peça original já havia sido representada na França e em outros países europeus onde foi traduzida e obtido um grande sucesso que foi acompanhado de perto pelos periódicos fluminenses.

Esperava-se, portanto, que no Brasil a façanha se repetisse, o que de fato aconteceu como se vê pelo número significativo de representações consecutivas e críticas que apontam as enchentes dos teatros, por mais que algumas delas vissem na adaptação uma peça que, por possuir baixíssima qualidade literária, teria seu valor superestimado exclusivamente por conta de sua *mise-en-scène* capaz de atrair os espectadores, vistos como facilmente impressionáveis¹⁶¹. Isto se devia principalmente porque o gênero escolhido para a adaptação da peça foi a mágica, que era uma das modalidades de teatro musicado que na década de 1870 ganhavam cada vez mais espaço nos repertórios dos teatros do Rio de Janeiro.

Nas mágicas tomavam parte diversos atores e figurantes em cenários bastante elaborados com a presença de maquinários que realizavam efeitos cênicos variados. Os enredos destas peças geralmente se aproximavam da fantasia, não sendo incomum terem fadas, gênios e demônios como personagens. Como característico dos gêneros ligeiros, o texto tinha uma importância secundária se comparada ao movimento intenso criado no palco com a presença da música entre as falas, trechos cantados, ilusões realizadas pelos maquinários, mudanças rápidas de cenário e os trocadilhos e piadas que atribuíam às peças uma tônica

¹⁵⁹ *Jornal do Commercio*, 13 fev. 1878.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Gazeta de Notícias*, 17 fev. 1878.

cômica¹⁶². As companhias dramáticas davam uma atenção especial a todos estes elementos, os quais eram já ressaltados nos anúncios como forma de atrair os espectadores. Nas críticas às mágicas publicadas nos periódicos também podemos notar que o articulista se dedicava recorrentemente a tecer comentários a respeito dos quadros montados, dos objetos cênicos, das vestimentas dos atores e do maquinista, o indivíduo responsável por criar os mecanismos que desempenhariam os efeitos cênicos no palco.

Em uma crítica publicada em 11 de fevereiro, antes de comentar os quadros mais bem montados e os momentos mais emblemáticos da peça que subiu aos palcos do S. Pedro pela companhia de Guilherme da Silveira, o articulista teceu comentários gerais a respeito dos artifícios e recursos cênicos presentes em sua representação:

Como trabalho literário, a *Volta do mundo em 80 dias* é inferior ao romance e no gênero dramático, em que foi aplicado, brilha mais pela encenação, maquinismos, tramoias e cenários do que pelos diálogos e pelos temas. Na encenação desta peça distinguiu-se a empresa do teatro S. Pedro, e quer no luxo dos vestuários e adereços, quer na combinação de mecanismos e mutações, nenhuma outra tem sido montada com mais esmero e em teatro algum desta corte, se excetuarmos algumas mágicas representadas na Fênix.
¹⁶³ (grifo no original)

Na avaliação do autor da crítica, eram justamente os aspectos cênicos que engrandeciam a peça encenada no teatro S. Pedro, contribuindo para que esta superasse as representações que eram dadas no Cassino. Por outro lado, se todo o investimento na espetacularidade teatral era o trunfo principal da mágica adaptada por Eduardo Garrido, nem por isso a peça se tornava a par da qualidade do romance de Júlio Verne, uma vez que nela os “diálogos” e os “temas” não eram os elementos privilegiados da composição, segundo a percepção do crítico. Um articulista do periódico *O contemporâneo*, provavelmente mais afinado à estética realista e ainda ansioso por defender os anseios do teatro de tese frente à difusão dos gêneros ligeiros, demonstrou sua opinião a respeito da peça do Cassino de maneira mais incisiva e, mesmo reconhecendo o investimento nos aparatos cênicos, acusava ser esta uma estratégia empregada unicamente com vistas a atrair o público para uma peça que carecia de qualidade literária¹⁶⁴:

¹⁶² Cf. FREIRE, Vanda Bellard. Magia no cenário teatral: as mágicas e o teatro musical do século XIX. *Revista do IHGB*, n. 460, jul. /set. 2013, p.209-222. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsLXQwS1d0R2dvYk0/view Acesso em: 17/11/2016

¹⁶³ *O Cruzeiro*, 11 fev. 1878.

¹⁶⁴ Encontramos esta crítica de *O contemporâneo* publicada na *Gazeta de Notícias*, todavia não tivemos acesso ao exemplar no qual ela foi publicada pela primeira vez. *Gazeta de Notícias*, 17 fev. 1878.

Peça escrita simplesmente para fazer efeito e produzir boas receitas, não tem a *Volta* o menor merecimento literário, antes peca mais de uma vez contra os preceitos estabelecidos.

Tese a sustentar nenhuma tem ou se há, é ela péssima; pois a única que se pode deduzir é que o dinheiro vence todas as dificuldades.

Para produzir o efeito que se propõe necessita sobretudo do *mise-en-scène*.¹⁶⁵

A argumentação tecida pelo articulista desvela sua compreensão particular a respeito do teatro, o qual para ele identificava-se necessariamente a uma função civilizatória e tinha na valorização do texto seu ponto central. Como já argumentamos, os adeptos do realismo teatral esperavam que, em peças de contornos sóbrios, dotadas de “boa” qualidade literária e de um teor moralizante, os dramaturgos expusessem os vícios sociais a serem combatidos e assim contribuíssem para o aprimoramento moral de suas plateias. Nesse sentido, a adaptação de *A volta do mundo em oitenta dias* seria de qualidade duvidosa aos olhos do articulista deste periódico, pois ao carecer propriamente de uma “tese”, ou o que era ainda pior, por “ir contra aos preceitos estabelecidos”, ela não possuía um problema significativo que servisse como objeto de reflexão aos seus espectadores. Seguindo a argumentação da crítica, a peça preenchia esta lacuna com toda uma série de aparatos que teriam o único objetivo de atrair os espectadores aos teatros e de camuflar a sua baixa qualidade literária. Se, todavia, esta argumentação sintetiza uma visão veementemente negativa da *mise-en-scène* das mágicas, ela não deixa de reconhecer, assim como notado em outros textos publicados nos jornais, que de fato o investimento dos empresários na elaboração de cenários bem acabados, efeitos cênicos e figurinos eram efetivamente elementos esperados pelo público que frequentava este tipo de espetáculo e, portanto, um dos fatores que explicam o seu sucesso frente numerosas plateias.

Imerso neste contexto, e certamente ciente da repercussão da peça entre as plateias do Rio de Janeiro, Vasques não tardou a elaborar mais uma de suas criações para os palcos da Fênix Dramática¹⁶⁶. A boa recepção do público que assistiu a *A volta ao mundo em oitenta dias* provavelmente deve ter sido uma das razões que o levou a parodiá-la no formato de uma cena cômica. Como recorrente nas peças referidas por esta dissertação, o dramaturgo aproveitou-se de assuntos de amplo conhecimento público para desenvolver uma peça capaz de dialogar com as questões de seu tempo a partir de uma leitura cômica da sociedade, que, todavia, não deixava de ser crítica e também original, já que usualmente ele realizava as

¹⁶⁵ *Gazeta de Notícias*, 17 fev. 1878.

¹⁶⁶ Na década de 1870 os gêneros teatrais ligeiros avançavam e se disseminavam no Rio de Janeiro, e a duradora empresa de Heller na Fênix Dramática, onde Vasques estreou *Volta à roda do mundo (a pé)*, era uma das que acompanhavam de perto este processo, incorporando em seu repertório inúmeras modalidades do teatro ligeiro e atraindo um grande público para suas representações.

adaptações de sua lavra situando-as em um contexto local, levando em conta as realidades sociais e culturais do Brasil.

Nesse sentido, na pena do dramaturgo, Phileas Fogg, tornou-se o brasileiro Joaquim Veado, que ao apostar com seu compadre Tibúrcio que podia dar a volta ao mundo sem sair do Rio de Janeiro, demonstrava aos espectadores como empreender tal viagem tendo os pés como único meio de locomoção. Na narrativa da cena cômica, Joaquim Veado passava por diferentes espaços da capital do Império nos quais se faziam presentes elementos de diferentes povos e culturas com os quais o personagem interagira por meio de seus usuais artifícios cômicos. Apesar da comicidade, na peça também se faz notar a perspicácia de Vasques na apreensão das relações sociais que se constituíam nos locais visitados por seu único personagem. Como argumentou Silvia Cristina Martins de Souza, esta cena cômica era permeada pela sua percepção a respeito dos processos de urbanização e modernização da cidade do Rio de Janeiro que a tornaram mais cosmopolita com a presença de estrangeiros em diversos espaços da cidade a desempenhar atividades de natureza diversa. Por outro lado, Vasques não deixava de captar também as contradições desta modernização ao se referir a presença dos escravos, marginalizados deste processo e dos avanços materiais que ele representava¹⁶⁷.

Ao parodiar a mágica adaptada do romance de Júlio Verne que estreou em fevereiro no S. Pedro e no Cassino, o dramaturgo estava diante de uma tarefa familiar, uma vez que, inseridas nos gêneros ligeiros, as mágicas e as cenas cômicas eram ambas calcadas na representação. Mesmo sem dispor de todos os aparatos técnicos e recursos que engrandeciam as mágicas, Vasques contava com a sua habilidade de dar vazão a múltiplas linguagens e de dialogar com os espectadores através das interpelações e piadas pelas quais ele havia se tornado conhecido.

Um anúncio da cena cômica de Vasques atentava justamente para esta possibilidade, incitando os leitores do jornal a pensar na inventividade que o artista teria de lançar mão para cumprir com a sua proposta de, em uma única peça, visitar tantos lugares diferentes:

O Vasques prepara um magnífico espetáculo para a noite de seu benefício, que deve ser no 1º de maio. Teremos em primeiro lugar a *Viagem à roda do mundo (a pé)*, feita pelo beneficiado que visitará os seguintes países: Largo do Paço, rua do Ouvidor, Largo de S. Francisco, Largo da Sé, rua de S. Jorge, França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Portugal e Brasil.

¹⁶⁷ SOUZA, S. C. M. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*. v. 16, n. 32, jun., 2012. p. 193 – 223. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2012/06/v16n32a09.pdf> Acesso em: 17/11/2016.

A viagem é cheia de episódios interessantíssimos¹⁶⁸.

Como recorrente em seus benefícios, os espectadores compareceram em peso para prestigiar o artista nesta ocasião especial, assim como para assistir a sua nova e instigante cena cômica. A ocasião deve ter sido uma verdadeira festa, pois as notícias nos indicam que todos os lugares estavam ocupados, cambistas vendiam bilhetes pelo dobro do preço, e centenas de pessoas ficaram do lado de fora e se acomodaram no jardim do teatro. Vasques foi ovacionado naquela noite, recebeu poemas, palmas e bravos e mesmo “presentes valiosos” como nos atesta uma nota publicada em *O Cruzeiro*¹⁶⁹.

As críticas publicadas em *O Cruzeiro* e no *Diário do Rio de Janeiro* se furtaram a comentar mais atentamente a representação de *Viagem à roda do mundo (a pé)* frente às outras peças da autoria do dramaturgo levadas à cena na noite de primeiro de maio, o que reforça a nossa compreensão de que este era o gênero mais popular e reconhecido ao qual Vasques se dedicou¹⁷⁰. Ao comentar os seus efeitos produzidos nas plateias por *Viagem à roda do mundo (a pé)*, o folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro* forneceu uma viva descrição da reação do público às graças do artista que foi capaz de imitar diferentes tipos e sotaques, cantar e dançar diversos gêneros musicais e assim colocar as plateias a sustentar permanentes gargalhadas:

Vejam o entusiasmo que causou a cena cômica, destinada sem dúvida à popularidade que obtiveram suas irmãs gêmeas.
A cada frase, a cada gesto, toda a sala prorrompia em aplausos frenéticos e gargalhadas, que eram a prolongação de outras.
Sujeitos havia que, em uma posição impossível, nas galerias, faziam prodígios de equilíbrio para aplaudir, preferindo, a não fazê-lo, o risco de um trambolhão formidando.
Muitos atiravam os chapéus ao palco, o que comovia o beneficiado e dava certo prazer aos srs. Álvaro de Armada & C.
Com que verdade arremeda o Vasques o francês, vendedor de pinoias, a negra baiana do largo da Sé, o menino chorão que quer por força uma teteia. [...] E depois, nos diversos países quer percorre aos pulos, a conversação fria e gutural do alemão, o passo ridículo e melódico do solo inglês, o fadinho de Lisboa e a modinha do trovador nacional.¹⁷¹

Para além de nos indicar a recepção bastante efusiva dos espectadores em relação à cena cômica, as palavras do folhetinista nos sugerem também a habilidade de Vasques em entreter seus espectadores a partir da utilização de diferentes linguagens que se entrelaçavam

¹⁶⁸ *Gazeta de Notícias*, 5 abr., 1878.

¹⁶⁹ *O Cruzeiro*, 5 mai. 1878.

¹⁷⁰ *O Cruzeiro*, 5 mai. 1878; *Diário do Rio de Janeiro*, 3 mai., 1878.

¹⁷¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 3 mai. 1878.

no palco. Paralelamente, a descrição nos permite compreender a importância da representação nos gêneros musicados, uma vez que as habilidades de Vasques como ator, ressaltadas neste folhetim, são recorrentemente invocadas como explicação para o sucesso de suas cenas cômicas. Nesse sentido, é significativo, por exemplo, que a figura do ator e dramaturgo tenha ficado tão associada aos papéis cômicos entre as plateias do Rio de Janeiro que por vezes, quando ele tomava parte em uma peça mais séria, como um drama, por exemplo, a repercussão que obtinha não era a mesma, como é o caso da cena dramática representada *O selo da roda*, que, ao ser representada na mesma ocasião do benefício, apesar dos aplausos, não comoveu¹⁷².

Entretanto, semelhantemente às críticas feitas à paródia de Eduardo Garrido a que nos referimos anteriormente, a qualidade literária das suas composições era julgada como insuficiente de acordo com determinados parâmetros compartilhados por críticos teatrais e demais homens de letras que acompanhavam o movimento dos palcos. A respeito de *Lágrimas de Maria*, drama cujo dois primeiros atos foram encenados também no dia do benefício, por exemplo, o folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, mesmo reconhecendo o valor da peça para os palcos, não deixou de argumentar que ela carecia de estilo, característica que atribuiu ao baixo grau de instrução literária de Vasques, que teria confessado a ele em particular que “teve uma formação literária muito descuidada”¹⁷³. Do outro lado, no mesmo texto, o articulista afirmava que mesmo com esta deficiência, o artista havia contribuído mais efetivamente pela cena brasileira do que os renomados literatos do país, o que nos permite perceber bem as contradições vividas por Vasques entre o palco e as páginas.

As críticas que recebeu, entretanto, não desencorajaram Vasques de continuar a fazer passar as suas cenas cômicas dos palcos para as páginas das brochuras nas quais eram impressas. Para o caso de *Viagem à roda do mundo (a pé)*, a primeira edição localizada data do ano de 1880, para o qual há um anúncio divulgando a sua venda na livraria de Serafim José Alves, que também era editor, pelo preço acessível de 200 réis, ao lado de uma coleção de outras cenas cômicas vendidas pelo mesmo preço e de comédias negociadas a 500 réis¹⁷⁴. Esta

¹⁷² *Gazeta de Notícias*, 5 mai. 1878.

¹⁷³ *Gazeta de Notícias*, 5 mai. 1878.

¹⁷⁴ Nesta edição de 1880 e na edição posterior de 1890 a peça foi publicada com um título um pouco diferente daquele que recebeu no momento de sua estreia nos palcos em 1878. Para o primeiro caso, ela recebeu o título de *Viagem à volta do mundo a pé*, todavia o anúncio confirmava que se tratava de uma cena cômica do Vasques lançada há pouco tempo. Para a segunda edição, o título foi o de *A volta do mundo em 80 dias a pé*. Acreditamos que mesmo com a pequena diferença de nomes trata-se também da mesma peça, pois cotejando as críticas da representação com o texto desta cena cômica publicado por Procópio Ferreira, texto este que corresponde à edição de 1890, podemos notar que ambos possuem o mesmo enredo. *Gazeta de Notícias*, 12 jan. 1880.

cena cômica foi publicada novamente em 1890 no cancionero *Lyra de Apollo* que reunia modinhas, recitativos, lundus e canções e que foi editado pela Quaresma & C¹⁷⁵, da qual fazia parte como sócio Pedro Quaresma, editor investigada por Alessandra El Far e identificado por ela como uma dos que participaram na segunda metade do século XIX do processo de difusão de “livros populares para todos os bolsos e gostos”¹⁷⁶.

Apesar de não termos encontrado nenhuma referência à publicação da cena cômica no momento de sua estreia nos palcos, ainda assim, devido a recorrência desta prática, não podemos deixar de levantar a possibilidade de que de fato isto tenha acontecido, sendo plausível que o próprio Vasques tenha mandado imprimir e exemplares para esta ocasião em alguma tipografia e os tenha colocado à venda no teatro Fênix.

Seja como for, portanto, ao ser publicada a peça se apresentava em forma de texto e podia ser adquirida pelos leitores do Rio de Janeiro. Diante do que consideramos a respeito dos elogios tecidos à Vasques por conta de seu sucesso frente às plateias e, por outro lado às críticas que recebeu em decorrência do que se percebia como falta de habilidade literária, como podemos avançar na discussão a respeito das formas pela qual as cenas cômicas do dramaturgo eram lidas? Como já ponderamos alguma vez, temos de atentar que os juízos de valores emitidos pelos críticos sempre desvelam uma percepção particular a respeito da qualidade dos textos e do que se entende por leitura produtiva ou não. Nesse sentido, como demonstramos a respeito das comédias de Machado de Assis, alguns homens de letras esperavam que as peças teatrais, além de servirem à representação, pudessem se prestar a uma “leitura calma e refletida” a ser realizada preferencialmente no gabinete, isto é, esperava-se que isolado de inconvenientes ruídos, os leitores pudessem saborear um texto elaborado com perfeição e cuidadosamente escrito. Por estes parâmetros, os textos teatrais adquiriam no momento da leitura um valor literário e passavam a ser avaliados pela forma como o seu autor manejava os códigos escritos da narrativa, dominava as regras gramaticais, construía seus personagens e tramas no qual estes se envolviam, faziam uso de figuras de linguagem e demais mecanismos próprios da literatura. Esta modalidade de apropriação, portanto, inseria-se nos parâmetros de uma cultura letrada que estava ganhando corpo na segunda metade do século XIX à medida que avançam os esforços de alfabetização da sociedade e expandia-se o comércio livreiro e o número de autores.

¹⁷⁵ SOUZA, S. C. M. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*. v. 16, n. 32, jun., 2012. p. 193 – 223. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2012/06/v16n32a09.pdf> Acesso em: 17/11/2016.

¹⁷⁶ Cf. EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Quando medidos por esta régua, os textos de Vasques certamente carecem de riqueza. Entretanto o fato de serem comercializados, e em muitos casos gozarem de mais de uma edição, indica-nos que devemos pensar que outras formas de apropriação fossem possíveis para a segunda metade do século XIX. A partir da análise de *Viva o Circo Grande Oceano!* sugerimos que os recursos tipográficos presentes nas edições teatrais das cenas cômicas de Vasques poderiam sinalizar a presença de momentos cômicos emblemáticos da peça, permitindo aos leitores que por ventura a tivessem assistido rememorar a sua representação e aos que não tiveram esta oportunidade beneficiar-se de algum tipo de orientação textual que tornassem os momentos-chave identificáveis, ainda mais quando se tratavam dos indivíduos principiantes no mundo das letras.

Se considerarmos a leitura em voz alta como uma forma de apropriação textual acreditamos ser possível avançar nesta discussão e levantar ainda outras hipóteses para a funcionalidade dos recursos tipográficos presentes nas cenas cômicas de Vasques. Afinal, não seriam as ruas, ou mesmo os espaços domésticos, ambientes propícios para que estas peças de Vasques, repletas de gestos, musicalidade e comicidade, fossem lidas em voz alta para a apreciação de ouvintes, entre os quais poderíamos encontrar homens e mulheres analfabetos? Uma prática desta natureza não aproximaria o fenômeno da leitura à uma expressão da oralidade e, desta forma, das estripulias que Vasques levava aos palcos e que tanto o fazia conhecido pelas plateias?

José de Alencar deixou em um de seus escritos um importante testemunho desta prática. Em uma carta de contornos autobiográficos, que foi publicada postumamente por seu filho, o escritor narrou eventos marcantes e as circunstâncias para a sua formação como romancista, não deixando de incluir entre elas a sua experiência como leitor da família. A narrativa de José de Alencar sugere que frequentemente ele era requisitado por sua mãe para ler a ela cartas e jornais. O pedido também era atendido quando se tratava da leitura de romances a uma audiência composta por familiares e amigos próximos que se reuniam em um aposento discreto nos fundos da casa. Na percepção do romancista, este seu posto teria sido alcançado pelo seu esforço como um estudante dedicado do Colégio de Instrução Elementar, e da austera figura de seu professor, Januário, que, segundo Alencar, foi capaz de transmiti-lo a sabedoria de recitar textos com “correção, nobreza, eloquência e alma”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893. p. 16-17. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176100#page/22/mode/1up>> Acesso em: 27/10/2016.

O relato de José de Alencar é rico na medida em que recupera gestos que embalavam a leitura em voz alta, bem como algumas de suas características. O escritor fala, por exemplo, da necessidade de repetir determinados trechos pelo interesse que eles haviam despertado em sua audiência, assim como das pausas na qual se discutia o enredo do romance e as opiniões suscitadas pelos personagens “bons” ou “maus” da história.

As palavras do escritor também nos sugerem que a forma como ele lia, ou seja, a maneira particular pela qual entoava as palavras, dando a elas um ritmo, envolvendo-as de emoção e intensidade, condicionava, pelo menos até certo ponto, a recepção da história pelas pessoas que dela se apropriavam a partir dos seus ouvidos. Eis o que conta o romancista a respeito de uma ocasião especial que lhe ficou registrada na memória e nas páginas de sua carta autobiográfica:

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que romperam-lhes o seio. Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando o livro ao peito aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo as lamentações de minha mãe e suas amigas.¹⁷⁸

A passagem nos indica que o envolvimento com o relato ficcional demonstrado pela pequena audiência do romancista parecia depender não apenas do texto literário, mas também da maneira como o jovem Alencar lia para os seus ouvintes. A inspiração que o animava de maneira especial na ocasião relatada impulsionou-o a realizar uma leitura do romance com maior expressividade, causando a sua própria comoção e a de sua plateia, que exteriorizou os sentimentos provocados pelo livro através do choro.

Estas características que arrolamos até aqui, servem-nos, em primeiro lugar, para compreendermos que a leitura em voz alta possuía uma lógica própria, sendo diferente, portanto, em relação à leitura individual e silenciosa na medida em que engendrava possibilidades distintas e uma experiência particular. O fato da leitura em voz alta, situar-se neste caso em um contexto no qual seus integrantes eram indivíduos possivelmente alfabetizados e leitores, aponta-nos também para a compreensão de que o letramento não significava necessariamente o fim de práticas atreladas à oralidade, mas, que, como nos lembra Marialva Carlos Barbosa, os mundos da oralidade e da escrita estavam imbricados e

¹⁷⁸ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893. p. 16-17. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176100#page/22/mode/lup>> Acesso em: 27/10/2016.

que os sujeitos sociais transitavam entre eles, havendo portanto práticas de leitura, no plural, e não uma única forma de apropriação textual¹⁷⁹:

As práticas sociais da leitura podem se manifestar de múltiplas maneiras. Pode-se ler silenciosamente, ruidosamente ou deliberadamente em voz alta para outro. Pode-se igualmente ler rapidamente, o que denota o manejo extensivo dos códigos escritos, ou soletrando letra por letra, decifrando-se cada palavra de forma isolada, o que dificulta, na maioria das vezes, a compreensão final. Pode-se também manejar os códigos da escrita de forma titubeante. Há, sempre, em qualquer sociedade, múltiplas práticas de leitura.¹⁸⁰

Complementarmente, apesar da ocasião narrada por Alencar se passar em um ambiente muito específico, qual seja uma residência pertencente a indivíduos provenientes das elites, é importante ressaltar que a leitura em voz alta também ocorria em outros espaços e que dela faziam parte indivíduos socialmente diferentes em relação aos moradores e frequentadores da casa onde viveu José de Alencar. Marialva Carlos Barbosa, ao investigar a inserção de escravos no mundo letrado do Brasil do século XIX, levantou indícios que podem atestar inclusive a participação dos escravos nestas práticas, seja como leitores ou como “leitores de segunda natureza”, ou seja, aqueles que se apropriavam de algum texto através da audição.

Para além das elites e dos escravos, também devemos considerar que homens livres pobres, ou seja, os indivíduos pertencentes aos grupos sociais compostos por escravos libertos ou homens brancos pobres que desempenhavam trabalhos mal remunerados, também se inseriam de alguma maneira nas práticas de transmissão oral dos textos, pois certamente contavam com oportunidades nas quais poderiam desfrutar da leitura coletiva, tanto nos espaços públicos como nos ambientes domésticos.

Portanto, levando em conta a modalidade da leitura em voz alta, sugerimos que os recursos tipográficos encontrados nas cenas cômicas de Vasques poderiam assumir também a função de orientar os leitores que, em uma possível circunstância, seja pública ou privada, estivessem conduzindo a leitura a uma determinada audiência, que por sua vez poderia ser composta tanto por homens e mulheres analfabetos, como letrados. Nesse sentido, tais recursos tipográficos podem ser entendidos como o que Paul Zumthor denominou de “índices

¹⁷⁹ BARBOSA, Marialva Carlos. Escravos letrados: uma página (quase) esquecida. *E-compós*. Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 14.

de oralidade”¹⁸¹, ou seja, as marcas textuais que apontariam a presença da voz humana nas páginas, desvelando as possibilidades de um texto ser lido em voz alta.

Retomando a cena cômica analisada anteriormente, parece-nos que as palavras sublinhadas que nela aparecem poderiam fornecer indicações valiosas a respeito dos recursos e técnicas que um leitor empregaria para realizar a leitura a um grupo de indivíduos dispostos a ouvir uma cena cômica de Vasques. Ao percebermos que a existência de certas palavras sublinhadas, que, como vimos, aparecem em muitos casos, indica a presença de piadas e momentos cômicos da peça, seria possível aos indivíduos que por ventura lessem em voz alta a peça de Vasques, conferir destaque a estas passagens, pronunciando-as de alguma maneira especial, alterando ou elevando sua voz, pronunciando o trecho com um ritmo diferente, ou ainda mobilizando algum recurso corporal com vistas a atrair a atenção dos leitores, ações estas que condizem com as práticas mobilizadas pelos intérpretes dos textos que ao longo de um vasto tempo dedicaram-se a transmiti-los oralmente.

Capturar a performance do texto, ou seja, recuperar a ocasião em que as cenas cômicas de Vasques eram lidas a uma plateia, é uma tarefa complexa, uma vez que, como argumenta Paul Zumthor, o texto escrito não deixa registrada a “voz viva”, o ambiente próprio da comunicação do texto, sua historicidade, sua audiência e os seus significados. Apesar destas dificuldades, todavia, o autor sugere que a interlocução entre leitor e a plateia é uma característica marcante da transmissão de textos:

Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou de emocionar e até um certo pitoresco pessoal foram parte de uma arte e firmaram mais de uma reputação [...].¹⁸²

Por mais que Zumthor se refira à sociedade medieval e sua produção poética, não podemos deixar de notar certas similitudes registradas nos textos deste período e nas cenas cômicas de Vasques no que se refere à existência de interpelações dirigidas a um possível público ouvinte. No caso da poesia medieval isto se devia ao fato de que elas possuíam uma origem oral e eram cantadas ou declamadas pelos seus intérpretes, tendo sido registradas textualmente em um momento posterior. Para o caso dos textos de Vasques, temos de

¹⁸¹ ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Tradução por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira São Paulo: Companhia das letras, 1993. p. 35.

¹⁸² Ibid., p. 222.

considerar que eles eram originalmente destinados à representação, por mais que viessem à luz sob a forma de um texto manuscrito.

Um exemplo destas interpelações às plateias e possivelmente a um público ouvinte pode ser observado na abertura de *Volta do mundo em oitenta dias a pé* momento no qual Joaquim Veado apresenta os motivos que o fizeram realizar a sua viagem pelo globo utilizando apenas os seus pés:

(Entra pelo fundo e vem à boca de cena) – O meu compadre Tibúrcio, é o homem mais teimoso que há nesta vida; tanto teimou que afinal vi-me obrigado a apostar em como era capaz de fazer a viagem a roda do mundo! Sirvam pois os senhores de testemunhas em como eu sem ser Júlio Verne, Dennery, Garrido ou hábil pena, vou provar que... (canta):

Sem daqui me retirar,
Sem mesmo tomar passagem
Pelas terras do outro mundo
Vou fazer uma viagem.
Não preciso de elefantes
Nem tão pouco de vapores,
Não quero locomotivas
Eu vou a pé meus senhores!...¹⁸³(grifo no original)

Podemos notar, em primeiro lugar, que o uso do itálico coincide nesta ocasião com rubricas que notavam atitudes a serem desempenhadas pelo ator no momento da representação. A primeira delas refere-se à entrada em cena e à localização que o artista deveria assumir no palco, enquanto a segunda servia para indicar que os versos viriam na sequência e deveriam ser cantados. Se a primeira indicação cênica nos parece mais difícil de ser reproduzida em uma eventual leitura em voz alta, a segunda, todavia, certamente poderia referenciar o leitor, informando-o a respeito da forma específica pela qual ele deveria reproduzir o texto aos seus ouvintes.

A respeito das interpelações, é possível perceber que por duas vezes o personagem referiu-se diretamente aos espectadores ao chamá-los de senhores. Esta atitude, certamente estabelecia uma relação de proximidade entre o ator e a plateia, que assumia a função de cúmplice, uma espécie de interlocutor direto a quem Joaquim Veado contava as suas aventuras pelas ruas do Rio de Janeiro. Característica marcante das cenas cômicas de

¹⁸³ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

Vasques, o diálogo direto com a plateia era um componente recorrente dos espetáculos teatrais do gênero musicado que se fundamentavam nos princípios da “espetacularidade cênica”. A costura de diversas linguagens que se fazia nos palcos, o emprego dos artifícios da improvisação e a atenção especial conferida à representação em detrimento do texto escrito, confluíam para que as plateias fossem interpeladas constantemente pelos personagens que as convidavam a participar do espetáculo de maneira mais ativa.

A mencionada recorrência desta prática pode ser constatada se retomarmos aqui as aventuras de Pantaleão no Circo Grande Oceano, pois no momento em que o personagem comentava a superioridade de sua amada companhia norte-americana frente aos demais divertimentos públicos do Rio de Janeiro, dirigia-se da seguinte maneira aos espectadores do teatro:

Podem tratar de fechar as portas, porque já se não vê, já se não ouve, já se não cheira, já se não come senão o Circo Grande Oceano!... E se alguns dos senhores que estão presentes é de opinião contrária, não o diga... não o diga... porque sou capaz de enforcá-lo! (*como se alguém da plateia lhe tivesse falado*) Que é que o Sr. diz?...não sou capaz porque estou aqui em cima?!...isso sei eu, mas por prevenções (*tira uma grande pistola*), trouxe esta pistola que alcança perfeitamente a quarenta passos!!... [...] (grifo no original)¹⁸⁴

Outras fórmulas presentes neste mesmo texto denotam que os personagens das cenas cômicas se preocupavam com a participação da plateia, uma vez que por diversas vezes ao longo da peça ele se dirige aos espectadores com o intuito de fazê-los acompanhar a história que é narrada por Pantaleão. São os casos nos quais se utiliza a palavra “senhores” como forma de se referir aos espectadores e com eles estabelecer uma comunicação: “Boa noite senhores!”¹⁸⁵. “Que noite que eu passei! Os senhores imaginam!”¹⁸⁶. Em outros casos, o diálogo estabelecido entre o ator e as plateias fica implícito, como quando Pantaleão faz o seguinte pedido aos seus interlocutores: “Respeitem o meu entusiasmo! Ele é filho de uma admiração que eu tributei sempre pelas grandes coisas!!”.¹⁸⁷ Além destes exemplos, um trecho inserido no corpo da peça, orientava os espectadores sobre o que viria a seguir, desempenhando a função de um prólogo: “Vou passar aos senhores, ponto por ponto, tudo

¹⁸⁴ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid. grifo no original.

quanto me tem acontecido, as peripécias porque tenho passado desde que chegou essa grande maravilha! ”. ¹⁸⁸

Se a presença do diálogo funcionava dentro dos parâmetros do teatro ligeiro ao permitir ao ator se comunicar com o público e fazê-lo participar da representação dada no palco, podemos sugerir que após ser publicada, a cena cômica poderia chegar aos ouvidos dos leitores por meio de uma leitura pública na qual a interlocução estabelecida entre o leitor e os ouvintes poderia ocorrer através dos mesmos mecanismos textuais. Desta maneira, tanto em sua forma teatral como na sua leitura em voz alta, a cena cômica de Vasques orientava-se pela *performance*, sublinhando a sua inserção em uma cultura oral da segunda metade do século XIX existente nos meios teatrais, circenses e literários.

A participação do público também era requerida através dos gestos que Vasques desempenhava nos palcos e que, semelhantemente, também poderiam ser realizados por possíveis leitores. Para tal, são de grande importância as rubricas, que grafadas entre parênteses e em itálico, destacavam a forma pela qual se deveria pronunciar uma fala, o humor do personagem, entrada e saída dos atores e também as ações cênicas a serem representadas. É o caso, por exemplo, das duas indicações cênicas contidas no trecho mencionado acima em que Pantaleão fazia ameaças aos espectadores que por ventura não concordassem com a sua opinião a respeito do Circo Grande Oceano. A primeira dessas indicações sugere-nos que era necessário ao andamento da peça que o personagem se portasse como se alguém na plateia tivesse manifestado uma opinião contrária à sua e que a este suposto indivíduo dirigisse as suas próximas frases, o que possivelmente seria realizado através de certos gestos e de uma pausa, uma vez que a fala de Pantaleão teria sido ficticiamente interrompida pelo espectador. Nesse sentido, para este caso podemos imaginar que Vasques, por exemplo, pudesse levar as mãos aos ouvidos, procurando ouvir a suposta interpelação de um espectador, ou ainda, que com a mão em cima da testa procurasse o corajoso indivíduo na plateia que ousava dele discordar. Já a segunda rubrica nos sugere a utilização de um objeto cênico com vistas a provocar o riso dos espectadores, o que também nos aponta para a importância da representação e do diálogo direto com os espectadores no teatro levado a cabo por Vasques.

De maneira semelhante, podemos talvez recuperar um dos gestos presentes em *A volta do mundo em oitenta dias a pé*, no momento em que Joaquim Veado, em sua viagem pelo

¹⁸⁸ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livradores-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939. grifo no original.

globo sem sair do Rio de Janeiro, descrevia a Rua do Ouvidor na qual um grupo de moças distintas conversava em uma loja:

Mais adiante está parado um grupo de moças na loja de uma modista, ouçamos: (imitação) – *Olha Carlota, um chapéu irmão do da D. Rita! 16\$000 e ela diz que lhe custou 24\$000. Não sei para que são feitos no Guilherme.* (Nisto passa a D. Rita e encontram-se) – *Oh! D. Rita, como vai?* – *Oh, Carlota, como estás, olha a Maricota como está crescida?* – *Que anda fazendo D. Rita?* – *Vou ver se o meu vestido já estará pronto, vocês não vão ao casamento da Quintota?* [...] ¹⁸⁹ (grifo no original)

Este trecho, além de demonstrar a articulação de diferentes recursos tipográficos, é sintomático também do humor presente nas cenas cômicas de Vasques. Ao situar geograficamente esta passagem da peça na rua do Ouvidor e interpretar duas moças pertencentes ao restrito círculo das elites brasileiras que dispunham de condições para frequentar as suas lojas, o dramaturgo expunha estas personagens de maneira caricatural. Nesse sentido, as requintadas, mas fofoqueiras jovens mulheres, compartilhavam certas preocupações, que ao menos para boa parte da população do Rio de Janeiro seriam levianas, tais quais a participação em eventos sociais e a necessidade de manter uma boa aparência perante os pares, mesmo às custas da mentira. Tais preocupações, que talvez de fato estivessem presentes na experiência dos homens e mulheres que compunham os grupos sociais mais privilegiados do Império, foram captadas pela pena de Vasques e quer nos palcos ou nas ruas, esta descrição certamente provocaria o riso em seus interlocutores, principalmente por representar uma situação na qual se demonstrava que entre as elites também reinava a falsidade e a mentira.

A fim de dar vida a esta situação, podemos notar que toda a conversa é precedida de uma rubrica que sugere que Vasques de fato imitava estas duas personagens na representação da peça. Nesse sentido, certamente a imitação comportaria a realização de uma série de gestos corporais e vocais que indicassem aos espectadores que as falas que viriam a seguir não eram mais de Joaquim Veado, mas sim de Carlota e D. Rita. Nesse sentido, podemos sugerir o emprego de uma voz e de uma linguagem corporal condizentes com mulheres dos estratos sociais mais abastados, ainda que de maneira caricatural. Complementarmente, no momento cômico em que a primeira é quase pega confabulando contra a segunda, uma rubrica é estrategicamente posicionada para referendar este casual encontro na Rua do Ouvidor. Esta

¹⁸⁹ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

segunda indicação, a exemplo da primeira, muito provavelmente também demandava do ator certa atitude que representasse este encontro, talvez um olhar, um movimento de cabeça, ou qualquer outra ação que denotasse a surpresa de Carlota ao encontrar D. Rita a respeito de quem não estava ouvindo comentários muito agradáveis vindos de sua companhia.

Mesmo que alguns dos gestos sugeridos por nós sejam apenas possibilidades, é evidente que a realização da peça em sua plenitude dependia da performance do ator e que para que ela fizesse sentido e provocasse as desejadas risadas das plateias, os gestos que produziam uma interlocução com o público seriam indispensáveis. Levando-se em conta o aspecto performático das leituras em voz alta a que nos referimos, pensamos ser plausível argumentar que ao menos parte das gestualidades oriundas do palco poderiam ser mobilizadas pelo leitor. As rubricas, nesse sentido, seriam importantes referenciais aos indivíduos que liam para um público ouvinte, uma vez que forneciam a eles indícios de como se portar perante sua audiência, como se comunicar com ela e ajustar a sua leitura às condições próprias da recepção oral dos textos, para a qual a performance do intérprete era um elemento fundamental.

Vimos que José de Alencar havia sido incumbido da função de leitor da casa onde morava com sua família justamente pelas habilidades adquiridas na escola com a prática da recitação de textos literários. Todavia, certamente o domínio da transmissão oral dos textos poderia ser adquirido de outras maneiras na sociedade fluminense da segunda metade do século XIX, na qual já constatamos a forte presença da oralidade em diferentes expressões artísticas.

Ainda quanto à transmissão oral, é importante ressaltar que a própria estrutura da cena cômica consiste na narração de uma história a um público, aproximando-a, portanto, dos parâmetros da oralidade. Todavia, outras vozes aparecem sempre mediados pelo personagem da cena cômica. Em outras circunstâncias é necessário referenciar também uma fala ou pensamento do próprio personagem que se localiza em um tempo diferente da situação presente em que a história é narrada. Com a finalidade de definir esta pluralidade de vozes no interior da peça, são utilizados certos recursos tipográficos, tais como o travessão, o itálico e o sublinhado, para citarmos alguns exemplos.

Retomando o episódio da Rua do Ouvidor, por exemplo, é possível reconhecermos que para situar o diálogo das moças que eram imitadas por Joaquim Veado, foram inseridos no texto alguns recursos tipográficos que merecem ser analisados. Nesse sentido, logo no início do trecho exposto acima, é possível notar que não há qualquer elemento de destaque, sugerindo-se que é o próprio Joaquim Veado quem fala aos espectadores, que são interpelados

diretamente para que se atentem (“ouçamos”) à conversa das moças que estão na loja da Rua do Ouvidor a ver os preços dos chapéus. Este momento é então logo sucedido pela rubrica (“imitação”) que sugere a interrupção momentânea da fala do personagem da cena cômica e o início de sua imitação dos tipos femininos mencionados. O travessão, por sua vez, indica o começo da fala de uma das moças que se dirige à Carlota, enquanto os demais diálogos das figuras femininas imitadas por Joaquim Veado são sempre grafados em itálico e separados uns dos outros pelos travessões.

A multiplicidade de funções assumidas por estes recursos, apesar da aparente complexidade, certamente poderia ser dominada através da experiência da leitura destes textos que permitiriam o reconhecimento de padrões. Complementarmente, a consciência da linguagem específica das cenas cômicas, nas quais as intercalações de vozes diferentes e variadas expressões artísticas eram comuns, possivelmente era outro fator que facilitava a apreensão destes códigos textuais. Nesta peça em particular, notamos que a funcionalidade dos recursos mencionados se repete em outras ocasiões da jornada percorrida por Joaquim Veado pelas ruas do Rio de Janeiro. É o caso do momento no qual um vendedor francês da Rua do Ouvidor tenta “pescar” os incautos pedestres com as suas ofertas tentadoras, ou o episódio em que Joaquim Veado à Rua do Fogo, local frequentado pelos escravos de ganho, presencia a tentativa frustrada de um homem barganhar com uma vendedora de laranjas:

Cada loja é uma tarrafa, uma rede! As vidraças estão cheias de iscas e o pobre peixe que que passa por ali não pode deixar de morder o anzol; estão todos nas portas de caniço em punho. Aqui diz um francês: (imitando) *Ó senhor pode praucurrar am qualquer parte, que nom encontre dêste qualidade, por este preça, eu recebe dêste dirretamente e possa fazer-lhe grande diferença. [...]*¹⁹⁰ (grifo no original).

Tomemos pela *Rua do Fogo* e paremos um pouco na esquina do grande país onde se fabrica o Angú! Que inferno! De um lado: - *A benção papai. O cuê! Culelê O cugerô! O cubabá!* Do outro: - *Oh! Tia, e como são as laranjas? - Ê, laranja tá caro sinhô, quatro vintém cada um - Queres a três por dois? - Ué, vá comprar na praia sinhô Vai tu não sejas atrevida - Atrevida não sinhô, vai pro diabo que te carregue, sinhô não quer comprar não compra. Ê laranja da China, ê chêro!* [...]¹⁹¹ (grifo no original).

Para além de atestarmos a repetição das funções das rubricas grafadas entre parênteses, do itálico e dos travessões, o que reforça a ideia de que a utilização dos recursos tipográficos

¹⁹⁰ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreiros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

¹⁹¹ Ibid.

era dotada de certa lógica específica, estas passagens são bastante interessantes pelo fato de que determinadas falas foram grafadas textualmente da maneira como Vasques previa a sua pronúncia nos palcos. Por constituírem frases proferidas em outra língua, o dramaturgo certamente projetava um clímax cômico capaz de garantir gargalhadas dos espectadores desde que proferidas de maneira especial. Nesse sentido, a maneira como foram grafadas as frases do francês e da escrava de ganho sugerem também que estes realces poderiam representar valiosa indicação aos leitores a respeito das formas de interpretar esta passagem do texto, que, para ter graça certamente dependia da sua habilidade em desempenhar a imitação de maneira cômica.

Apesar dos significados dos recursos tipográficos empregados nos textos variarem conforme a cena cômica, é possível notar que eles geralmente adquirem um sentido relativamente consistente no interior de cada peça, adquirindo determinadas funcionalidades e orientando a leitura, seja a do ator que estuda a peça, do leitor solitário que recria mentalmente as imagens suscitadas pelas palavras, apoiando-se quando possível na memória da representação, ou também aquela empreendida pelo leitor, que tem diante de si a tarefa de fazer retornar a peça escrita à sua expressão oral a uma audiência ansiosa por dela se apropriar através dos ouvidos.

Se evocarmos novamente *Viva o Circo Grande Oceano!* podemos identificar uma forma bastante parecida em relação à empregada em *A volta do mundo em oitenta dias a pé* para situar a coexistência de diferentes vozes na peça:

Empurra daqui, acotovela da colá consigo afinal chegar à entrada principal e aí... Oh! desesperações! Estava pregado um papel em que se liam estas infernais palavras O espetáculo de hoje não pode ter lugar – Os meus olhos arrasaram-se de lágrimas... furioso lanço-me ao papel e faço-o em tiras! Um inspetor que ali estava, que não era para graças, agarra-me pelo braço gritando – Que está fazendo senhor?!... eu replico no mesmo tom – Quem foi que mandou transferir este espetáculo?! – Fui eu! – responde o inspetor; fiquei danado e voltando-me para ele grito-lhe com todas as forças[...]¹⁹²

Portanto, através do emprego de trechos sublinhados e em itálico e precedidos ou separados por travessões, os textos teatrais referidos adquiriam marcas capazes de destacar a origem diversa das falas que se sucediam e que tanto caracterizavam a polifonia das cenas cômicas. Todavia, se tais recursos tipográficos cumpriam este importante papel, o faziam sem comprometer o andamento de sua execução por um possível leitor, uma vez que o fato deles

¹⁹² VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

estarem incorporados à narração dos personagens das cenas cômicas, e não dele serem separados por algum tipo de espaçamento, permitiria manter a fluidez da interpretação e conservar a atenção do público sem a necessidade de pausas mais longas que eventualmente prejudicariam o ritmo da leitura.

Desta maneira, podemos perceber que os recursos tipográficos poderiam assumir certas funcionalidades importantes para a efetivação da leitura por parte do heterogêneo público leitor das cenas cômicas de Vasques, fossem eles leitores silenciosos experientes ou principiantes, ou ainda leitores de segunda mão que ouviam os textos serem desempenhados por algum leitor. Apesar de aberta a diferentes públicos e leituras, parece-nos que as referências a práticas orais e à própria performance teatral estão engendradas na materialidade textual de *Volta do mundo em oitenta dias a pé!* e as demais cenas cômicas de Vasques.

Um último elemento que chama a atenção nesta cena cômica é a forte presença da música que ganha destaque no final da peça, quando Joaquim Veado, com vistas a cumprir de vez a promessa feita ao seu compadre, atravessa o oceano a entoar canções que faziam referência a países europeus:

Vamos atravessar o Oceano. Lá está a França. Um, dois, três! Pronto, estamos em Paris (*Canta um pedaço do Soir de Carnaval*) – Lá está a Inglaterra. Um, dois, três! Pronto, estamos em Londres. (*Dança o solo inglês*) – Visitemos também a Itália. Um, dois, três! Pronto, eu estou na grande Scala. (*Canta em Italiano*) – Já agora vamos até a Alemanha. Pronto (*Imitação*) – O velho Portugal também; já me tinha esquecido. Um, dois, três! Pronto, cá estou em Lisboa (*canta o fado*)¹⁹³ [...] (grifo no original).

Presença constante nos gêneros ligeiros, a música também denotava uma sintonia do dramaturgo com esta outra forma de expressão artística, aproximando ainda mais suas cenas cômicas de referenciais da cultura oral produzida em diferentes espaços do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. A respeito disso, por exemplo, é significativo que o *Soir du Carnaval*, uma das canções interpretadas por Joaquim Veado em *A volta do mundo em oitenta dias a pé!*, era cantada por Mlle. Rissette no Alcazar, onde fez muito sucesso no início da década de 1860. Em 1863, aproveitando-se disto, Vasques já havia incorporado à canção ao término de sua cena cômica *O Graça e o Vasques*¹⁹⁴ e, desta maneira, quanto levou ao tablado

¹⁹³ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

¹⁹⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 8 mai. 1863.

sua paródia do livro de Julio Verne, certamente resolveu incluir esta música por ser ela amplamente conhecida pelo público e com isto, desta maneira, agradar as plateias.

Continuemos, portanto, investigando os recursos tipográficos a fim de perscrutar outras possibilidades a respeito da recepção das cenas cômicas de Vasques. Vejamos como os “índices de oralidade” expressam-se em outra cena cômica do dramaturgo, intitulada *Ahi Cara Dura!*, que foi representado pela primeira vez em 1882 e publicada em folhetim no ano de 1883. O caso da publicação desta cena cômica é particularmente interessante para refletirmos justamente a respeito da relação entre a música, cenas cômicas e a sua recepção entre os seus leitores.

4.4 *AHI! CARA DURA!*

No ano de 1883, Francisco Correa Vasques começou a desempenhar um novo papel em sua carreira. A estreia, todavia, não ocorreu nos tablados dos teatros do Rio de Janeiro, mas sim nas páginas de um de seus jornais:

Cá estou outra vez em cena.
Um pouco mais animado, é verdade, porém, talvez muito mais *chocho* do que quinta-feira passada.
Se a minha estreia não foi feliz, creio que, pelo menos, se pode dizer não foi mal recebida.
Será pretensão da minha parte? Não sei; o que é verdade é que os apertos de mão foram sem conta, os parabéns sem número, e a minha profecia realizada; ouvi soar em todos os cantos da cidade:
- O Vasques é folhetinista.¹⁹⁵

Como já mencionado anteriormente, entre os anos de 1883 e 1884, Vasques, a convite de José do Patrocínio, atuou como folhetinista da *Gazeta da Tarde* e passou a escrever regularmente uma sessão que sugestivamente intitulou de *Scenas Comicas*.

A proximidade entre Vasques e Patrocínio, ambos atuantes na causa abolicionista, certamente pesou para que o referido convite fosse feito. Além do mais, a *Gazeta da Tarde*, desde a sua fundação por Ferreira de Menezes em 1880, assumiu um posicionamento favorável à abolição da escravatura no Brasil e à defesa dos escravizados e libertos em suas páginas, o que reforçava os laços que uniam Vasques à linha editorial do periódico e que

¹⁹⁵ *Gazeta da Tarde*, 24 jan. 1884.

certamente o impulsionou a fazer da abolição um dos temas mais recorrentes nas crônicas que escreveu.

Além disso, a opção por convidar o conhecido dramaturgo para assumir o papel de folhetinista, como argumenta Andrea Marzano, também pode ser compreendida como uma tentativa de Patrocínio para atrair novos leitores e alavancar a circulação do jornal. Esta expectativa certamente se devia à popularidade de Vasques e às suas habilidades de dialogar com os novos grupos de leitores que os periódicos do momento procuravam cativar, sobretudo em um momento em que, após as transformações editoriais inauguradas pela *Gazeta de Notícias*, os diversos periódicos da capital do Império visavam tornar os jornais acessíveis a um público mais heterogêneo¹⁹⁶.

O título escolhido por Vasques para a sua sessão de folhetins parece refletir justamente estas intenções na medida em que, como já argumentamos anteriormente, as cenas cômicas desempenhadas pelo dramaturgo divertiam espectadores de diferentes grupos sociais, sendo possível considerar que Patrocínio esperasse que os folhetins de Vasques representassem um sucesso similar entre os leitores de seu jornal. Para além de revelar esta possível intenção, a escolha de um título para uma sessão de folhetins permite-nos também perscrutar a identidade atribuída pelo próprio Vasques à sua série de textos, o que se configura a partir do emprego de um estilo de escrita, da delimitação de um eixo temático e de um ponto de vista narrativo¹⁹⁷.

Ao optar por um título que fazia referência direta ao universo teatral, não nos espanta que ao longo dos seus 22 textos, publicados entre outubro de 1883 e março de 1884¹⁹⁸, seja este justamente um dos assuntos mais frequentemente abordados por Vasques, principalmente no que tange as reflexões a respeito da identidade dos atores e atrizes e da situação do teatro nacional¹⁹⁹. Complementarmente, da mesma forma que as suas cenas cômicas, Vasques elegeu como tema privilegiado de seus textos o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, trazendo como assuntos eventos como calor do verão e a falta de água, os comportamentos

¹⁹⁶ MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008. v. 1

¹⁹⁷ Sobre a constituição de um perfil para uma série de crônicas, ver: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.) *História em cousas miúdas*. Campinas: UNICAMP, 2005.

¹⁹⁸ Do total das 22 crônicas, localizadas por Silvia Cristina Martins de Souza, tivemos acesso a um total de 16 textos nesta pesquisa. Segundo a pesquisadora, que consentiu com a reprodução do seguinte trecho extraído de um livro no prelo, “A regularidade semanal foi neles apenas mantida entre 20 de dezembro de 1883 a 13 de março de 1884. Do dia 25 de outubro ao dia 29 de novembro de 1883, os folhetins foram publicados com um intervalo médio de quinze dias. Entre 10 de abril e 17 de julho de 1884 a irregularidade foi ainda maior, chegando, em alguns casos, a ocorrer um intervalo de quase um mês entre eles. Os folhetins dos dias 10 de abril, 24 de abril, 29 de maio e 17 de julho de 1884 foram publicados como colunas do jornal, na primeira ou segunda página, e não mais no espaço reservado ao folhetim, como de costume.”

¹⁹⁹ MARZANO, op. cit.

daqueles que frequentam os cemitérios nos dias de finados e mesmo os acidentes causados pelo bonde, como podemos notar trechos que se seguem:

A chuva pregou-me um grande logro, fortuna talvez para os leitores. Eu tinha deliberado visitar os cemitérios no dia dois e vir depois contar aqui minhas impressões fúnebres. De que escaparam, hein?! Mas o *homem* põe e a *chuva*...dispõe; a água era tanta que tornou completamente impossível a realização dos meus desejos. Não deixei de sentir o meu *ferro* com esta contrariedade. Já uma vez na minha vida, visitando os *mortos*, tive vontade de dizer alguma coisa aos *vivos*; a ocasião não podia ser melhor, falhou, paciência, esperemos tempos mais secos.²⁰⁰ [...] (grifo no original)

Nem a febre amarela, nem a bexiga, nem a cholera morbus, podem competir com os estragos desse mal que nos acompanha por toda a parte. Qual a razão de semelhante desprezo por uma epidemia que ameaça a todo momento as nossas vidas? Vacina contra a varíola, limpeza contra a febre amarela, isto contra aquilo, aquilo contra aquilo outro etc, etc, e nada, nada para acabar com esse assassino de todas as horas.

Os leitores já devem ter adivinhado aonde eu quero chegar; milhares de vezes tenho me pronunciado a esse respeito em outras *scenas cômicas*. Falo do *bond*.²⁰¹ (grifo no original)

Como podemos notar, estes trechos assemelham-se aos textos das cenas cômicas de Vasques, uma vez que os temas abordados poderiam ser facilmente os mesmos de uma peça teatral de sua lavra. É interessante por exemplo, que o bonde já havia sido mencionado em *A volta do mundo em oitenta dias a pé* como um elemento integrante da cidade do Rio de Janeiro no momento em que o personagem da cena cômica passa pelo Largo de São Francisco, apelidado por ele de o “país das linhas e dos bondes”, o que reforça o argumento da proximidade entre o perfil dos folhetins de Vasques e suas peças teatrais.

É também importante destacar que além de utilizar temas semelhantes àqueles que inspiravam suas cenas cômicas, Vasques optou por um estilo de escrita bastante semelhante ao empregado nas peças deste gênero teatral, recheando o texto de piadas e recorrendo à interlocução com o leitor, que inclusive é orientado a desfrutar do correr das linhas dos seus folhetins da mesma maneira que, enquanto espectador, acompanha os seus movimentos no tablado:

Quem vai ler, calcula a maneira porque poderei inflexionar o meu folhetim, e a frase fria, sem nexos, que deixo cair da pena, por cima deste papel, toma vida, cor e apresenta-se tal qual deve ser no teatro fantástico do cérebro do

²⁰⁰ *Gazeta da Tarde*, 8 nov. 1883.

²⁰¹ *Gazeta da Tarde*, 25 out. 1883.

leitor. Tenho muita razão pensando desta forma e o leitor vai se convencer desta verdade. A simples leitura do meu folhetim passado produziu nos meus companheiros, aquilo que realmente esperava; eles sentiram o meu acanhamento, viram que só talvez não pudesse concluir minha obra; compreendendo que, assim como até hoje me têm acompanhado na cena, podiam também fazer-me companhia no folhetim. Vão, pois, os leitores, transformados em espectadores, assistir a muitas representações, nas quais, por obsequio, tomarão parte todos os meus colegas.²⁰² (grifo no original)

É interessante notar que ao comparar o papel de leitor ao de espectador, Vasques exprimiu suas expectativas a respeito de como os primeiros deveriam se portar diante da tarefa de ler o seu texto nos rodapés de jornal. Na percepção do dramaturgo, para que seus folhetins atingissem sucesso, era preciso que os seus interlocutores realizassem uma operação fundamental que consistia em conferir vida às palavras “frias” e “sem nexos” com quais se deparavam nas páginas impressas. Segundo o seu ponto de vista, a vida, a cor, a graça e os sentidos dos textos poderiam se mostrar aos leitores na medida em que o universo teatral e a representação fossem por eles utilizados como referência para a recepção de seus folhetins.

Apesar de Vasques não deixar explícito o que queria dizer exatamente com a ideia de que seus leitores se comportassem como seus espectadores, é plausível sugerir que o dramaturgo desejasse que estes se apropriassem de seu texto tendo em mente as próprias representações dadas por ele nos teatros do Rio de Janeiro, ou seja, ele sugeria que os homens e mulheres que por ventura acompanhassem seus folhetins o fizessem da mesma maneira que assistiriam a mais uma de suas peças. Esta sugestão, de primeira mão, atentava os leitores para o seu estilo narrativo e para as possíveis piadas que poderiam encontrar enquanto seus olhos corriam pelas linhas dos seus folhetins, e, complementarmente incitava os interlocutores a imaginarem o próprio Vasques a proferir os textos publicados na *Gazeta da Tarde* em toda a sua performance de artista.

Nesse sentido, é possível argumentar que a viva voz e os vibrantes gestos de Vasques ocultavam-se nas palavras frias de seus folhetins, apenas esperando para serem descobertas e então ganharem vida no “teatro fantástico do cérebro do leitor”. Ao propor estas recomendações aos seus interlocutores, podemos perceber que o âmbito da representação, da voz e da gestualidade são eleitos pelo dramaturgo como referências fundamentais para a interpretação de seus textos. A isto, soma-se sua percepção de que os textos impressos, por sua natureza, poderiam não repercutir os efeitos por ele desejados para a sua coluna na *Gazeta da Tarde*, a menos que fossem interpretados “corretamente”, elegendo-se o teatro como o referencial mais importante. O fato de ter optado por assinar seus folhetins com o seu próprio

²⁰² *Gazeta da Tarde*, 25 out. 1883.

nome e não com um pseudônimo, como era comum naquele momento, pode igualmente nos indicar, para além de uma intenção de atrair novos leitores que comentamos anteriormente, a vontade de Vasques de vincular o seu papel de folhetinista a sua trajetória de ator e dramaturgo, contribuindo, portanto, para que os seus leitores desempenhassem as operações necessárias à apropriação de seus textos.

Consideramos particularmente interessante as recomendações de Vasques aos leitores de sua coluna na *Gazeta da Tarde* uma vez que elas nos permitem reconhecer que mesmo em um gênero textual diferente do teatral, o dramaturgo projetava a seus leitores uma determinada forma de ler que em muito se assemelha às hipóteses que já delineamos acerca da apropriação das cenas cômicas, para as quais a referência ao âmbito da representação, a voz e os gestos eram elementos capazes de nortear a sua leitura, fosse ela silenciosa ou em voz alta. A utilização de palavras sublinhadas e uma pontuação que parece ditar um ritmo de leitura são exemplos de marcas textuais presentes nos folhetins de Vasques e, acrescidos das recomendações feitas por ele aos seus leitores, permite-nos levantar a possibilidade de que tais recursos visassem produzir efeitos também similares àqueles encontrados nos textos das cenas cômicas que analisamos até o presente momento, mesmo que nos folhetins da *Gazeta da Tarde* eles não tenham sido tão numerosos quanto nas peças teatrais.

Em algumas ocasiões notamos que a utilização do sublinhado nas crônicas, assim como nas cenas cômicas, aponta para trocadilhos ou piadas. É o caso da oposição entre os termos *vivos* e *mortos* nos comentários sobre o dia de finados, ou mesmo na expressão *bond*, que deveria surpreender os leitores que pensavam que Vasques falava seriamente a respeito de alguma doença epidêmica que assolava o Rio de Janeiro. Apesar destes casos em que a utilização do itálico assemelha-se a forma como foi empregado nas cenas cômicas, é necessário ponderar que o seu uso pela imprensa era recorrente e acontecia, entre outros casos, com a finalidade de grafar palavras estrangeiras ou citar nomes de periódicos, por exemplo. Desta forma, uma vez que o seu emprego pode estar relacionado à existência de determinados padrões e regras que regiam a utilização deste e de outros recursos tipográficos nos jornais, o emprego do itálico nas crônicas de Vasques nem sempre pode ser interpretado como existência de um índice de oralidade.

Por último, com vistas a concluir os argumentos a respeito do perfil dos textos da coluna *Scenas Comicas* temos também que levar em conta que a proximidade entre os palcos e os folhetins era muito mais estreita do que aparenta, pois não são poucas as conexões que se pode estabelecer entre alguns elementos presentes nas crônicas e as características do teatro ligeiro praticado por Vasques: a linguagem leve e humorada, a abordagem de temas

cotidianos e o diálogo com um público heterogêneo e numeroso. Portanto, diante destas considerações, podemos compreender que a publicação da cena cômica *Ahi! Cara dura!* na coluna da *Gazeta da Tarde* do dia 24 de janeiro não significou uma grande ruptura à continuidade de seus textos, por mais que Vasques tenha iniciado o seu folhetim justificando que foi a “falta de assunto” que o impeliu a isto.

Uma pequena nota no dia 23 de janeiro já advertia aos leitores da *Gazeta da Tarde* das intenções do autor de *Ahi! Cara Dura!* tornar pública esta cena cômica, antecipação esta que revela a intenção em divulgar previamente a publicação com vistas a chamar atenção dos possíveis leitores que desejassem adquirir mais uma das cenas cômicas de Vasques. Complementarmente, como apontado por Silvia Cristina Martins de Souza, temos de considerar que esta publicação também possa ter sido motivada pelo fato de representar ao Vasques a oportunidade de colocar em circulação mais um de seus textos sem ter de despender custos para tal, o que seria realmente conveniente em um momento em que as edições de suas peças são mais raras²⁰³. A hipótese ganha ainda mais força se levarmos em conta que *Ahi! Cara Dura!* havia sido representada pela primeira vez há cerca de nove meses, o que é um intervalo de tempo consideravelmente longo se compararmos com as peças da década de 1860 em cujas encenações os textos impressos foram, em grande parte das vezes, comercializados nos teatros no momento de estreia.

Apesar das possíveis dificuldades enfrentadas por Vasques para trazer ao mundo dos impressos as suas peças durante a década de 1880, a repercussão de *Ahi! Cara dura!* não deve ser apressadamente menosprezada. Muito pelo contrário, acompanhando os anúncios e textos publicados anteriormente à sua representação podemos notar que as peças do dramaturgo ainda provocavam enchentes nos teatros e que seus benefícios continuavam concorridíssimos e demandavam sempre uma atenção dos espectadores que quisessem a eles comparecer, havendo quem ficasse sem bilhetes ao tentar adquiri-los no dia anterior à estreia²⁰⁴. Pelo menos é esta situação que sugerem os anúncios a esta ocasião especial publicados com antecedência nos periódicos:

Não é um *reclame*, é apenas um aviso para que em tempo se previnam com os respectivos bilhetes. O benefício do Vasques é efetivamente no dia 10. O espetáculo é inteiramente novo. *Aí cara dura!* cena cômica do beneficiado, e

²⁰³ SOUZA, S. C. M. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*. v. 16, n. 32, jun., 2012. p. 193 – 223. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2012/06/v16n32a09.pdf> Acesso em: 17/11/2016.

²⁰⁴ *Gazeta de Notícias*, 9 abr., 1883.

o *Morro do Nheco*, comédia em 3 atos, do Dr. Augusto de Castro.²⁰⁵ (grifo no original)

Em 10 de abril, antes de anunciar o benefício que ocorreria neste mesmo dia no teatro Santana, a *Gazeta da Tarde* publicou uma biografia de Vasques, provavelmente escrita pelo próprio José do Patrocínio. Estampada na primeira página do jornal, um longo texto relembra aos leitores a trajetória artística e os momentos mais significativos de sua vida pessoal e profissional, o que certamente se configurava como algo muito conveniente naquela ocasião. Se por um lado podemos notar que o tom elogioso da biografia desvela certa intenção em promover Vasques, provavelmente pela sua próxima relação com Patrocínio, não podemos desconsiderar que naquele ponto de sua vida artística, o dramaturgo já tinha alcançado relevante notoriedade no meio teatral, tendo trabalhado com diferentes empresários, escrito dezenas de cenas cômicas e cativado o gosto de um grande número de espectadores do Rio de Janeiro.

Notícias publicadas em diferentes periódicos sobre a noite do dia 10 de abril permitem confirmar que toda a expectativa captada e disseminada pela *Gazeta de Notícias* e pela *Gazeta da Tarde* havia se confirmado. A enchente de público, os mimos dirigidos a Vasques e as congratulações ao artista foram assuntos recorrentes nas páginas destes e de outros jornais, o que inclusive acabou ofuscando os comentários a respeito da representação de *Ahi! Cara dura!*. Apesar da ausência de uma crítica mais desenvolvida sobre esta cena cômica, as suas três representações consecutivas nos possibilitam aferir que ao menos ela gozou de uma aceitação razoável por parte das plateias. Complementarmente, os curtos comentários tecidos nas páginas dos jornais afirmavam que sua qualidade estava à altura das outras cenas cômicas já escritas e desempenhadas por Vasques, deixando entrever que o dramaturgo dominava este gênero de teatro ligeiro como nenhum outro naquele período.

Um comentário que não podemos deixar de mencionar aponta para um elemento recorrente no teatro ligeiro ao qual já nos referimos rapidamente: o improviso. Nos benefícios era comum que amigos do beneficiado apresentassem diferentes números artísticos como forma de contribuir com a programação do espetáculo. Ao final de uma recitação poética, o ator Mattos recebeu pedidos de *bis* e ao lado de Vasques, que neste momento subiu também ao tablado, o ator começou a improvisar alguns versos cômicos dirigidos ao beneficiado:

Meus senhores, ainda quero
Vir pagar mais um tributo,

²⁰⁵ *Gazeta de Notícias*, 6 abr., 1883.

Pra lembrares-te do Mattos
Toma lá este charuto²⁰⁶

Após terminar seu improviso fazendo referência aos charutos, que como se sabe eram por Vasques apreciados, prontamente o ator Mattos recebeu uma resposta do dramaturgo, também em forma de uma quadra rimada:

Que era artista eu já sabia
E artista mui bregeiro
Mas só agora é que sei
Que também é charuteiro²⁰⁷

Como sugere a notícia da *Revista Illustrada*, outras quadras se sucederam a esta em um vai e vem de improvisações desempenhadas por ambos os atores, que do público conseguiram arrancar boas risadas e aplausos²⁰⁸. Para além de evidenciar um dos elementos que caracterizavam os gêneros ligeiros e que demonstram bem que a performance e a habilidade dos atores eram fundamentais nestes gêneros, as quadras recitadas pelos atores possibilitam-nos também explorar um outro ponto bastante importante nas cenas cômicas de Vasques que as atrelavam às práticas orais deste momento. Referimo-nos à música, elemento muito presente na peça escrita e desempenhada pelo dramaturgo na ocasião de seu benefício.

Ahi! Cara dura! abordou como tema principal as atitudes moralmente duvidosas tomadas por diferentes tipos sociais identificados pela sugestiva expressão que dá título à cena cômica. O termo *cara dura* pode ser comparado à expressão *cara de pau*, que é mais recorrente nos dias atuais, embora fosse também utilizada na segunda metade do século XIX. Nesse sentido, ao longo da peça, e apoiado pelos artifícios do teatro musicado, Vasques representava aos seus espectadores algumas situações desempenhadas por homens e mulheres ávidos por tirar vantagem ou enganar os seus pares, sem, contudo, demonstrar sequer um pingo de arrependimento por seus atos. O próprio personagem da peça se apresentava como um legítimo *cara dura* e logo se prestava a explicar às plateias que a expressão estava em voga e havia suplantado todas as outras fases proferidas pelos capadócios:

²⁰⁶ *Gazeta de notícias*, 12 abr., 1883.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Irresistível não associar esta prática a outra, o padrão reflexivo do desafio popular, para a qual chamou atenção Roberto Ventura em seu livro *“Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil”*. Segundo Ventura, esta prática tornou-se corrente nas polêmicas literárias oitocentistas que utilizavam o mesmo “padrão” do desafio, isto é, o locutor “se dirige ao *oponente* ou *adversário*, com o objetivo de atingir a comunicação com o *leitor* ou *ouvinte*”. Cf. VENTURA, Roberto, *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 146.

O *Cara dura* é a expressão genuína da atualidade; sua aplicação é infalível e ninguém resiste a sua força!

Cara dura é filho legítimo da Ilustríssima Excelentíssima Senhora Dona *Sem Vergonha* e do célebre espanhol *D. Descarado Sem Nenhuma Pinga de Las ditas*, rapaz fino e de boa educação, tira partido de tudo e sabe levar a água no seu moinho! Quer na alta, quer na baixa sociedade, aproveita todas as situações e não deixa passar camarão por malha!²⁰⁹ (grifo no original)

Pela proximidade temática é possível que Vasques tenha se inspirado em uma outra cena cômica de sua lavra que foi representada pela primeira vez em 1868 e recebeu o título de *Rocambole no Rio de Janeiro*. *Rocambole* era o nome do personagem principal de uma conhecida série de romance-folhetim de Ponson du Terrail que atravessou o atlântico para chegar aos periódicos brasileiros e receber também adaptações no teatro. Personagem controverso, mais próximo de um vilão do que um herói e capaz de aplicar os mais diferentes tipos de golpes e praticar atos maldosos, devido a sua popularidade na capital do Império, tornou-se um prato cheio para Vasques, que fez dele o principal tema de uma de suas cenas cômicas.

Em *Rocambole no Rio de Janeiro*, o personagem de Ponson du Terrail foi abordado de uma maneira particular pela pena de Vasques, que o adaptou às especificidades do gênero leveiro e à sua forma de fazer teatro, para a qual um dos princípios mais importantes era tirar proveito dos assuntos amplamente discutidos pela sociedade fluminense. Desta forma, no enredo da cena cômica anunciava-se aos espectadores que a voga do *Rocambole* era tamanha que ele podia ser encontrado por todas as partes do Rio de Janeiro, o que justificava que se cometesse todo o tipo de atitudes imorais e condenáveis, bem ao gosto da índole do aclamado *Rocambole*. Partindo desta justificativa em nome da moda, a cena cômica, utilizando-se também de quadras rimadas, apresentava situações cômicas, sem, contudo, deixar de tecer críticas a certos costumes existentes no Rio de Janeiro²¹⁰.

Assim como o *Rocambole* era moda, na cena cômica do referido benefício do dia 10 de abril, logo se reconhecia que a expressão *cara dura* também estava em voga e que os indivíduos pouco escrupulosos, merecedores deste infame apelido, estavam espelhados por toda a cidade.

Se a moda do *Rocambole* havia se disseminado pelas páginas dos folhetins e pelos tablados, qual seria a possível origem do termo *cara dura*? Apesar de ser difícil reconstruir os

²⁰⁹ VASQUES, Francisco Correa. Ahi! Cara dura! *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1884.

²¹⁰ SOUZA, S. C. M. Dos jornais ao palco: romances folhetins e textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Tempo*. v. 16, n. 32, jun., 2012. p. 193 – 223. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/site/wp-content/uploads/2012/06/v16n32a09.pdf> Acesso em: 17/11/2016.

fos nos quais se sucedem os diferentes usos desta expressão no momento de estreia da cena cômica, podemos ao menos esboçar uma visão geral de uma rede na qual teatro, música e imprensa entrelaçavam-se em torno do termo *cara dura*.

A primeira ocorrência que pudemos localizar é a existência de um tango intitulado *Cara dura*, anunciado na *Gazeta de Notícias* em julho de 1882 e publicado pela editora Buschmann & Guimarães, responsável pela impressão de partituras de polcas e outros gêneros musicais naquele momento²¹¹. Em janeiro de 1883, anunciava-se a venda de um tango com o mesmo título pela Casa do Alfredo, localizada à Rua do Carmo nº2, uma loja de calçados que também vendia partituras, algumas delas escritas pelo seu proprietário²¹². O anúncio descrevia o tango como uma composição afamada e amplamente difundida, chamando a atenção dos possíveis compradores para o fato de que se tratava da versão original e que só poderia ser encontrada no estabelecimento do anunciante, o que nos sugere que existisse mais de um tango com o mesmo nome ou com títulos similares sendo vendidos naquele momento. Esta suspeita pode ser confirmada se levarmos em conta que a edição de Buschmann & Guimarães era da autoria de M. Luiz de Santa Cecília²¹³, ao passo que um tango intitulado *O cara dura*, cuja publicação foi anunciada também na *Revista Illustrada*, trazia como autor Alfredo Augusto Correia, o proprietário da loja de calçados a que nos referimos anteriormente,²¹⁴ autor também de uma polca intitulada *Cara de pau*²¹⁵.

O *Jornal do Commercio*, por sua vez, nos oferece evidências de que as músicas com este título ainda eram publicadas 1883 adentro, já que uma de suas notas informava sobre a impressão de uma polca intitulada *Cara grossa* e que foi composta como resposta a uma música do mesmo gênero que, por sua vez recebeu o título de *Cara dura*²¹⁶. Estas composições eram geralmente anunciadas conjuntamente sob o título de “polcas das risadas”, sugerindo-se nos anúncios que elas se complementavam como “namorados”. A publicação de partituras musicais continua ainda após a representação de *Ahi! Cara dura!* com a polca homônima a esta cena cômica da autoria do maestro Cavalier Darbilly e editada novamente pela casa Buschmann & Guimarães, tendo o maestro dedicado a polca ao próprio Vasques.²¹⁷

Além das partituras musicais, a expressão *cara dura* pode ser encontrada neste mesmo contexto como pseudônimo de pequenas notas na *Gazeta de Notícias*, além de estar

²¹¹ *Gazeta de Notícias*, 26 jul. 1882.

²¹² *Gazeta de Notícias*, 17 jan. 1883.

²¹³ *Revista Illustrada* 5 ago. 1882.

²¹⁴ *Revista Illustrada* 12 ago. 1882.

²¹⁵ *Gazeta de Notícias* 14 mar. 1883.

²¹⁶ *Jornal do Commercio*, 24 jan. 1883.

²¹⁷ *Gazeta de notícias*, 9 mai. 1883. Sabemos que esta polca foi executada em um espetáculo em benefício no teatro Recreio Dramático em 7 de maio de 1883. *Gazeta de notícias*, 7 mai. 1883;

incorporada na linguagem dos articulistas dos jornais e ser empregada como adjetivo para qualificar atitudes pouco virtuosas cometidas pelos habitantes do Rio de Janeiro, inclusive para se referir ao cenário da política do Império.

Como se isso não bastasse, na segunda metade de 1883 começou a circular um jornal de pequenas dimensões com o título *Cara dura*. Ao invés de assumir um sentido cômico e humorístico a exemplo da peça de Vasques, a expressão era empregada pelos redatores do periódico com o objetivo de identificar publicamente e realizar ameaças a certos indivíduos, na maioria das vezes mulheres, que haviam cometido atos por eles considerados imorais e condenáveis, geralmente no que diz respeito a questões de comportamento e prostituição, tendo por vezes as próprias atrizes de teatro ocupado as páginas do *Cara dura*.

Diante da utilização profusa do termo *cara dura* no início da década de 1880, é muito provável que Vasques tenha acompanhado todo este movimento e trazido para os palcos uma expressão que havia despertado a atenção de músicos e articulistas e que certamente era proferida recorrentemente nas ruas do Rio de Janeiro, hipótese esta que ganha força se levarmos em conta o que foi relatado em uma crítica do benefício em que se representou a sua cena cômica pela primeira vez:

Modesto quanto talentoso, o popular artista parece nutrir sempre a desconfiança de que o público não o irá ver na noite de sua festa artística, se não o atrair por uma novidade mais ou menos ruidosa. Por isso, aproveita sempre o fato ou o dito mais em voga para assunto e título das suas composições ligeiras, a que ele dá o grande realce do seu talento, fazendo-se aplaudir como autor e como artista.²¹⁸

É muito provável que Vasques tenha se inspirado em todo o movimento ocorrido no meio musical daquele momento na qual as canções se comunicavam por meio dos títulos que por si só já evocavam comicidade, prática esta que era muito recorrente e característica da profusão de músicos e ritmos no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. Se dizemos isto é porque a música era um elemento frequente nos gêneros teatrais ligeiros, e Vasques incorporava comumente trechos de canções conhecidas em suas cenas cômicas, como é o caso do *Soir du Carnaval*, que como vimos foi entoada parcialmente em duas cenas cômicas do dramaturgo. Esta conjuntura nos é capaz de demonstrar a sintonia do dramaturgo com a produção de determinados gêneros musicais como as polcas, modinhas, lundus, fados e tangos executados em outras peças de sua autoria além de nos sugerir as interlocuções existentes entre a música e os palcos de teatro.

²¹⁸ *Gazeta de notícias*, 12 abr., 1883.

Complementarmente, diante da dinamização do mercado editorial da segunda metade do século XIX, as letras das canções e suas partituras, além de serem aprendidas e transmitidas pela população do Rio de Janeiro por meio da oralidade, ganhavam também suas versões impressas, o que tornou possível aos leitores e músicos o acesso às edições que compilavam diversas composições em um tipo de publicação conhecido como cancionero.

Indício interessante para notar o vai e vem entre as peças de gêneros ligeiros e a produção musical no Rio de Janeiro é o cancionero *Serenatas e Saraus*, que, como sugerido por Fernando Mencarelli, pode ser interpretado como uma espécie de atualização de outra publicação do mesmo gênero que veio a luz três décadas antes e se intitulava *A cantora brasileira*. Na avaliação de Mencarelli, a inserção numerosamente expressiva de textos oriundos dos palcos em *Serenatas e Saraus*, entre os quais encontravam-se duas cenas cômicas de Vasques, é um fato sintomático da importância adquirida pelos gêneros ligeiros para a popularização das canções entre os homens e mulheres do Rio de Janeiro.²¹⁹

Os palcos de teatro, nesse sentido, tanto eram alimentados por canções que se tornavam conhecidas pelos quatro cantos da cidade e eram executadas nos salões, cantaroladas nas mais diferentes residências e assobiadas nas praças e esquinas, quanto também eram potenciais difusores de novas composições que poderiam cair no gosto da população e realizar o mesmo percurso pelos distintos segmentos sociais e espaços da cidade da capital do Império. É por esta razão que Mencarelli faz a seguinte afirmação:

A popularidade das canções era tamanha que o circuito dos palcos aos salões, destes às serestas, das orquestras aos pianos, dos pianos aos violões, era um ciclo permanente de novidades e consagrações. A importância das canções e da música no ambiente teatral da época era tamanha, que os artistas mais conscientes percebiam o papel que dramaturgos e escritores poderiam ocupar.²²⁰

Testemunho ocular destes movimentos a que se refere Mencarelli, Vasques não deixou de inserir em *Ahi! Cara dura!* uma forte presença musical, que pode ser percebida em muitas outras de suas cenas cômicas. Em primeiro lugar, podemos notar que quadras como aquelas improvisadas por Mattos e Vasques na ocasião do benefício estavam presentes ao longo de toda peça e, como indicam as rubricas grafadas em itálico e entre parênteses, estes trechos deveriam ser cantados pelo ator que a representasse.

²¹⁹ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

²²⁰ Ibid. p. 210.

As estrofes cantadas foram inseridas em momentos especiais da cena cômica que encerram determinadas situações cômicas construídas em torno da expressão *cara dura*, cujo significado já exploramos anteriormente. Em uma destas situações, por exemplo, Vasques narra as táticas empregadas pelos oportunistas que se aproveitam de determinadas circunstâncias para tirar proveito próprio:

O *Cara dura* tem na cabeça uma folhinha especial que lhe anuncia onde deve ir jantar todos os dias; é como a folhinha do Doutor Ayer que anuncia a chuva, ou o bom tempo. Ele sabe quando casa a filha do conselheiro, quando faz anos o barão, quando chega da Europa o comendador...tem sempre para estas ocasiões um discurso engatilhado que finge disparar na ocasião, mas que é sempre o mesmo em todas as solenidades. É só mudar os personagens e localizar a ação: é uma espécie de molho de uma casa de pasto! ²²¹ (grifo no original)

Após este preâmbulo a respeito das táticas empregadas pelo *cara dura*, a peça prossegue fornecendo aos espectadores um exemplo concreto de como age um destes “desavergonhados” – o Seu Manduca – ao realizar um discurso laudatório a um conselheiro que dava uma festa em sua casa. Ao terminar o discurso que já trazia memorizado, além da atenção dos convidados e da família do anfitrião, Seu Manduca é mimado com doces, frutas, café e licores, tendo o triunfo sido interrompido unicamente pela identificação de sua imoral atitude através da expressão que dá título à peça, *Ahi! Cara dura!* Após esta expressão, a peça prosseguia com duas quadras cantadas por seu intérprete:

(*Canta*)

No tal brinde improvisado,
Recursos da tua veia.
Agarra por muitos dias
Almoço jantar e ceia.

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado,
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado²²² (grifo no original)

Como dito anteriormente, é possível perceber que a palavra *canta*, grafada em itálico e entre parênteses, precede as duas quadras e fornece uma informação importante ao seu possível intérprete. A exemplo das análises de outros recursos tipográficos realizadas nesta dissertação, podemos também argumentar que rubricas como estas podem ser indagadas a

²²¹ VASQUES, Francisco Correa. *Ahi! Cara dura!* *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1884.

²²² *Ibid.*

respeito das funções que desempenhavam no momento da leitura da cena cômica em questão, pois além de instruir quem fosse representa-la, certamente elas forneciam algum tipo de referência aos seus leitores. O simples fato de tomar consciência de que os versos que se seguiam à indicação cênica eram cantados deveria impulsionar o leitor a interpretá-los de uma maneira diferente, talvez buscando atribuir um ritmo especial a sua entoação, principalmente se fizessem isso a plenos pulmões enquanto liam para uma audiência. Caso a música da cena cômica fosse uma daquelas canções de amplo conhecimento cantarolada por “todos”, a melodia não necessitaria nem mesmo ser imaginada pelo leitor, que neste caso contaria com a sua memória para dar vida e voz a uma passagem da peça de Vasques.

No caso de *Ahi! Cara dura!* em que as quadras parecem ter sido compostas especialmente para a peça, o leitor possivelmente ainda teria outros referenciais pelos quais se orientar, tais quais as lembranças da encenação de outras cenas cômicas de Vasques, ou mesmo da entoação de outras estrofes da autoria do dramaturgo em ocasiões em que elas eram lidas em voz alta. Complementarmente, é possível notar que nesta cena cômica existe uma regularidade na métrica dos versos e um esquema de rimas predominante ao longo das estrofes, que podem ser igualmente observados em outras cenas cômicas do dramaturgo.

A respeito disto, chama-nos a atenção que Vasques tenha mantido a métrica de sete sílabas tônicas, recorrente, por exemplo, entre outros gêneros musicais, nos lundus publicados no cancioneiro *Serenatas e Saraus*²²³. As rimas, por sua vez, geralmente seguem o padrão A-B-C-B, que também pode ser observado para canções deste gênero presentes neste mesmo cancioneiro. Semelhantemente, a abordagem cômica, característica dos lundus, pode ser notada também nas estrofes de Vasques, não sendo nada incomum que estas composições fossem executadas em peças teatrais na segunda metade do século XIX, tendo Arthur Azevedo, por exemplo, lançado mão delas em suas revistas²²⁴.

Se quer pela carência de documentos, quer pela inexistência de uma forma rígida para os lundus, não estamos em condição de atrelar as quadras de Vasques a este gênero musical específico, isto não nos impede de pensar as possíveis aproximações entre as canções e as suas cenas cômicas e assim explorar o movimento existente entre os palcos e as ruas na medida em que isto nos é útil para compreendermos a recepção dos seus textos teatrais.

²²³ FILHO, Mello Moraes. *Serenatas e Saraus*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902. Disponível em: < <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=220547> > Acesso em: 28/01/2017.

²²⁴ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

Prosseguindo com a análise das quadras rimadas, podemos supor que os trechos cantados eram capazes de produzir o riso nas plateias na medida em que funcionavam como um desfecho da situação narrada na peça e criavam uma espécie de clímax cômico. A estratégia utilizada para se referir à situação na casa do conselheiro se repete, por exemplo, quando o assunto da vez é uma moça namoradeira versada na arte de ser *cara dura*:

(*Canta*)

Namora moça namora,
Realiza o teu intento
E ao quartel de teu peito
Manobra com o regimento

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado,
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado²²⁵ (grifo no original)

Apesar deste e de outros versos não serem acompanhados pela orquestra durante sua representação, eles demonstram uma sensibilidade de Vasques para compô-las a partir de determinados parâmetros poéticos semelhantes aos de alguns gêneros musicais da segunda metade do século XIX. A respeito do que foi dito, reforçamos o argumento anteriormente delineado segundo o qual Vasques estava sintonizado com a produção musical de seu tempo, e que certamente ele incorporava a sua experiência obtida nos salões, nas ruas e nos teatros ao introduzir canções de sucesso nas suas peças ou ao compor as estrofes que poderiam nelas buscar inspiração de temas ou ritmos.

Este compartilhamento de características comuns entre as cenas cômicas e as canções, como os *lundus*, por exemplo, indicam a proximidade das peças de Vasques com o universo musical da segunda metade do século XIX. Diante da presença da música na representação teatral e da circulação das canções das ruas aos palcos e dos palcos às ruas, é plausível sugerir que isto certamente implicava certas particularidades no que diz respeito à transmissão dos textos impressos das peças, principalmente quanto à sua recepção por um público que também poderia frequentar os teatros, salões e conhecer as músicas que eram entoadas em diferentes espaços públicos do Rio de Janeiro.

Portanto, do ponto de vista da recepção das cenas cômicas, é importante considerarmos que a métrica e a rima são elementos também capazes de inclinar as estrofes a

²²⁵ VASQUES, Francisco Correa. Ahi! Cara dura! *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1884.

uma leitura ritmada, reforçando, a sugestão das rubricas que precediam as quadras e orientavam que os versos que a ela se seguiam deveriam ser cantados. Também poderíamos considerar que a repetição de um padrão poético em diferentes cenas cômicas de Vasques tornavam os seus leitores familiarizados a uma forma específica que poderia ser facilmente conhecida e reproduzida por quem se aventurasse a lê-las ou identificada por quem as ouvisse, favorecendo inclusive que os versos fossem memorizados e então recitados em eventuais ocasiões de leitura coletiva.

Se a orquestra não acompanhava as quadras rimadas de Vasques, isto não quer dizer que ela estivesse de todo ausente da cena cômica que estamos analisando. Após realizar um brinde em uma festividade, desta vez em uma casa menos abastada que a do conselheiro, Seu Manduca, forma par com *Chiquinha*, a moça “mais sacudida da roda”²²⁶ e o anfitrião o interpela para que dance o maxixe com ela: “Vamos *seu* Manduca, não me seja mole; eu quero ver isso de *maxixe*! Ah! Meus senhores, não lhes digo nada...aquilo é só pra moer” (grifo no original)²²⁷.

Como nos deixa entrever uma rubrica que sucede as frases acima, este momento é embalado pela orquestra que executa uma polca-tango, o que sugere a presença de uma musicalidade sincopada oriunda dos ritmos brasileiros com os quais frequentemente se dançava o maxixe naquele momento, uma vez que no começo da década de 1880 o termo indicava mais uma dança do que propriamente um ritmo musical²²⁸.

É também interessante notar que Vasques situou o maxixe como uma dança executada em uma “reunião de segunda ordem”²²⁹, na medida em que naquele contexto tal expressão artística era vista sob um ângulo predominantemente pejorativo por grande parte dos grupos sociais mais abastados, que preferiam as valsas e polcas. Nesse contexto a dança do maxixe ainda estava restrita majoritariamente a ocasiões como àquelas frequentadas por Seu Manduca que aconteciam às escondidas principalmente nos bailes da Cidade Nova, bairro que talvez tenha sido o berço do maxixe, de acordo com alguns autores, e apareciam vez ou outra nos teatros de variedades e nos clubes carnavalescos²³⁰.

²²⁶ VASQUES, Francisco Correa. Ahi! Cara dura! *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1884.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ De acordo com Carlos Sandroni, “[...] até meados da década de 1890, a dança do maxixe se fazia ao som de músicas que ainda não se chamavam assim: eram polcas, lundus, tangos, (e todas as combinações desses nomes), era quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado” Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001. p. 81.

²²⁹ VASQUES, op. cit.

²³⁰ SANDRONI, op. cit., p. 63.

A sensualidade desta dança, um aspecto comumente apontado como negativo por seus críticos, foi ressaltada na peça de Vasques como um dos seus elementos característicos através da referência ao “requebrado”, ou seja, os frequentes e sugestivos movimentos dos quadris que constituíam também um tema repetido em diferentes canções da época. Vasques atribuiu à sensualidade do maxixe contornos cômicos, mas também críticos, utilizando-se novamente do recurso das quadras rimadas para concluir mais uma situação digna de um verdadeiro *cara dura* desempenhada por Seu Manduca:

(*Canta*)

No maxixe requebrado
Nada perde o maganão:
Ou aperta a pobre moça
Ou lhe arruma beliscão

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado...
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!²³¹ (grifo no original)

Ao trazer o maxixe para os palcos de teatro, talvez Vasques estivesse atento a um processo de popularização da dança que no início do século XX, como nos aponta Carlos Sandroni, foi elevada no imaginário brasileiro à condição de um “ritmo nacional” à medida em que progressivamente foi sendo incorporada por outros grupos sociais, a começar pelas sociedades carnavalescas organizadas por homens de condições sociais diferentes daqueles que frequentavam os bailes onde se dançava o maxixe às escondidas na Cidade Nova.

Fosse bem aceito ou não, na década de 1880 o ritmo do maxixe era conhecido pela sociedade fluminense a ponto do dramaturgo o incluir em sua cena cômica, certamente consciente de que esta referência seria compreendida por seus espectadores, fossem eles versados neste ritmo ou seus críticos. Este mesmo objetivo pode ser notado pela opção do dramaturgo em incluir a sentença “aquilo é só pra moer” antes que a dança começasse, o que nos indica possivelmente uma referência indireta a uma polca bastante conhecida de Viriato Ferreira, intitulada *Só pra moer*, que foi editada em 1877 por José Maria Álvares da Rocha²³².

Portanto, seja nas estrofes cantadas, na execução da polca-tango pela orquestra ou na incorporação do maxixe no enredo da peça, notamos que a música era um elemento que se fazia presente em *Ahi! Cara dura!* de diferentes maneiras. Não gostaríamos de sugerir que esta forte presença musical permanecesse exatamente a mesma no momento em que as cenas

²³¹ VASQUES, Francisco Correa. *Ahi! Cara dura!* *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1884.

²³² SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001. p. 71.

cômicas de Vasques deixavam os palcos para chegar às páginas, uma vez que as condições de representação e de leitura são diferentes umas das outras. Entretanto, as canções existentes nas peças que se fazem presentes no texto impresso através de notações como as rubricas, por exemplo, certamente eram capazes de sugerir aos seus interlocutores algumas possibilidades de recepção, na qual um ritmo, uma melodia e uma gestualidade poderiam vir à tona e conferir corpo a uma forma de ler que tinha nas práticas orais um importante ponto de referência.

Novamente, portanto, somos levados a concluir que as conexões existentes entre o teatro ligeiro de Vasques e práticas atreladas à oralidade podiam permear os textos das suas cenas cômicas, esperando para serem descobertas por leitores que, orientados por marcas textuais, poderiam trazer novamente à tona, ainda que parcialmente, as suas potencialidades performáticas nos gestos, vozes e melodias que lhes eram característicos. Nesse sentido, se Vasques esperava que as linhas dos seus folhetins ganhassem vida no fantástico cérebro dos seus leitores, muito provavelmente tais expectativas eram válidas também para os textos das suas cenas cômicas dotados de uma musicalidade que aguardava o momento de ser reconhecida por seus leitores e ouvintes.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas primeiras linhas desta dissertação referimo-nos à sensação de estranhamento decorrente de um primeiro contato com as cenas cômicas de Francisco Correa Vasques e a profusão de marcas textuais que permeiam as suas páginas. Neste ponto do texto, esperamos ter obtido sucesso em convencer os leitores algumas possibilidades explicativas a respeito das razões pelas quais estas marcas eram empregadas e dos efeitos que elas produziam no momento em que leitores acompanhavam o enredo de uma peça através de uma página impressa ou por meio de seus ouvidos. Desta forma, esperamos ter contribuído para a compreensão da recepção dos textos dramáticos de Vasques na segunda metade do século XIX, tornando-os menos opacos aos que sobre ele se debruçam no século XXI.

Em primeiro lugar, reconhecemos que o emprego de recursos tipográficos nas cenas cômicas de Vasques, como o itálico ou sublinhado, por exemplo, tinha como objetivo principal possibilitar a representação da peça por uma companhia teatral e o estudo do texto pelo ator responsável por leva-la à cena. Do nosso ponto de vista, este reconhecimento não nos impossibilitou de ir além e questionar quais seriam as possíveis repercussões que as marcas textuais produziam para o ato da leitura, concordando, portanto, com Roger Chartier e Donald F. McKenzie, para os quais a “materialidade textual” tem um importante papel na construção de sentidos de um determinado texto.

É importante mencionar que apesar de termos privilegiado a análise dos textos das cenas cômicas de Vasques e tenhamos conferido atenção especial às marcas textuais como porta de entrada à investigação do problema da leitura, a articulação do texto a um contexto mais amplo do qual fizeram parte a representação teatral, a crítica nos periódicos, mercado editorial, a política imperial e outras expressões artísticas do Rio de Janeiro, demonstrou-se como um movimento fundamental ao progresso da pesquisa. Ao conectar as cenas cômicas às questões e sujeitos de seu tempo, fomos capazes de criar uma noção mais apurada a respeito das interlocuções estabelecidas entre Vasques e o público que o acompanhava pelos palcos e pelas páginas, e assim mapearmos os seus referenciais, as suas expectativas e, finalmente, apresentarmos algumas possibilidades sobre as possíveis maneiras de se ler as cenas cômicas do dramaturgo

Teatro musicado, o Alcazar Lírico, os espetáculos circenses, canções e danças populares, todos estes foram importantes referenciais manejados por Vasques na criação das

cenar cômicas que investigamos nesta dissertação. Por vezes estes referenciais serviam como inspiração temática, como é o caso do circo em *Viva o Circo Grande Oceano!* ou mesmo do Alcazar Lírico em *Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Todavia, para além desta possibilidade, vimos que uma das habilidades de Vasques foi a de conciliar diferentes linguagens em um tipo de apresentação teatral que transcendia os limites do texto em favor da representação, motivo pelo qual as suas peças dialogavam intensamente com outras expressões artísticas no nível da forma, e não apenas do conteúdo.

Desta maneira, fomos incisivos em afirmar que Vasques utilizou os meios escritos como forma de difundir suas peças em um momento de expansão do mercado editorial e de popularização da leitura. Todavia, o fato das cenas cômicas virem à luz na forma de brochuras impressas e vendidas a preços módicos, não significou uma ruptura total em relação às práticas orais que se faziam presentes nos espetáculos teatrais, nos circos e nas canções. A apropriação das cenas cômicas de Vasques parecia se distanciar, portanto, das concepções de homens como Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, que como destacamos, ao se referirem à esta questão, apontavam a qualidade literária do texto, o silêncio, e mesmo o retiro junto ao gabinete, como elementos constitutivos de suas expectativas sobre a leitura de textos teatrais.

Distintos destes apontamentos, vimos que os textos teatrais de Vasques eram permeados por determinadas práticas de oralidade que faziam parte do cotidiano de muitos dos seus espectadores e leitores, condição importantíssima para que pudéssemos levantar a possibilidade de que as marcas em seus textos poderiam funcionar como “índices de oralidade”, ou seja, sinais capazes de evocar a presença da voz no momento da leitura.

Ao analisar as três cenas cômicas no terceiro capítulo, constatamos que a recepção dos textos das cenas cômicas estabelecia fortes conexões com a sua representação teatral, a começar pelo fato de que as brochuras eram vendidas nas portas do teatro na ocasião de estreia. Para estes casos, supomos que, a partir dos elementos destacados no texto impresso, que serviriam como pontes entre o texto e a peça, a memória da representação poderia fornecer referenciais visuais e orais no momento da leitura. Nesse sentido, trechos cômicos poderiam ser evocados novamente através de recursos como o sublinhado, ou qualquer outro que destacasse uma expressão dúbia, uma piada ou qualquer frase de natureza cômica, inclusive auxiliando a leitura dos indivíduos recém-chegados ao mundo dos livros.

Também nos debruçamos sobre outra possibilidade de apropriação, a da leitura em voz alta, para a qual consideramos que as marcas textuais seriam capazes de orientar os leitores no seu papel de transmitir o texto a uma audiência, composta frequentemente por muitos homens e mulheres que não eram capazes de ler. Nesse sentido, palavras destacadas e indicações

cênicas, muito possivelmente forneciam pistas aos leitores a respeito da forma de se entoar certas passagens, indicavam um ritmo de leitura e, por vezes, até mesmo sugeriam gestos corporais. Ainda sobre a leitura em voz alta, comentamos também sobre a conciliação de diferentes vozes no interior da cena cômica, característica marcante deste gênero teatral e que no texto era evidenciado pelo emprego de certos recursos, como os travessões e os parênteses, por exemplo. Estas marcas denotavam ao leitor a existência de um diálogo entre “tipos” diferentes que eram representados por Vasques e, desta maneira, permitia que ele mobilizasse estratégias de leitura que informassem à sua audiência sobre a existência de um diálogo entre eles. O mesmo pôde ser notado para os momentos em que o ator se dirigia diretamente aos espectadores da peça, algo recorrente nas peças de Vasques e que, assim como no primeiro caso, exigiam do leitor certa técnica para se comunicar com o público ouvinte.

Por último, referimo-nos às aproximações entre as canções de amplo conhecimento público e as cenas cômicas de Vasques e às implicações desta característica à recepção dos seus textos dramáticos. Reconhecemos que as canções permeavam as cenas cômicas de Vasques de duas maneiras distintas. A primeira delas seria a incorporação de trechos cantados no enredo das cenas cômicas cujos ritmos e rimas eram similares a gêneros musicais populares, enquanto a segunda dizia respeito à inclusão de composições amplamente conhecidas pela população urbana do Rio de Janeiro. Tanto em uma possibilidade como na outra, os textos teatrais demarcavam a presença da canção através de determinados recursos, tais quais as rubricas que indicavam os versos que deveriam ser cantados, ou a execução de determinada música pela orquestra. Do ponto de vista do leitor, estes índices de oralidade permitiram o reconhecimento dos elementos musicais no texto, tornando possível algumas formas de apropriação que traziam a presença da voz e da musicalidade à tona. Entoar os versos de maneira rítmica, fazer uso da memória a fim de recordar a cadência de uma canção presente na cena cômica, portanto, eram provavelmente algumas das operações desempenhadas pelos leitores das peças de Vasques.

Além destas conclusões a que chegamos, é também importante mencionar que não encontramos nos textos de Vasques um padrão estabelecido de edição textual. Desta forma, não podemos incorrer no erro de supor que a utilização dos diferentes recursos tipográfico possa ser compreendida da mesma maneira em todos os textos impressos do dramaturgo.

Temos que considerar que isto se deve tanto às múltiplas edições das suas cenas cômicas, uma vez que elas foram impressas em tipografias diversas e sob condições de circulação também distintas. É evidente que *Ahi! Cara dura!*, veiculada em uma sessão de crônicas da *Gazeta da Tarde*, certamente recebeu um tratamento editorial diferenciado em

relação às cenas cômicas que eram impressas em pequenas tipografias a pedido do próprio Vasques e então comercializadas na porta dos teatros. Estas últimas, por sua vez, diferenciavam-se das edições posteriores de peças que foram incluídas como parte de uma coleção de textos teatrais luso-brasileiros, editados e vendidos por Cruz Coutinho em sua livraria, ou ainda em cancioneiros como o *Serenatas e Saraus*, organizado por Mello Moraes Filho.

Nesse sentido, certamente os modos de circulação dos textos impactaram o processo de sua edição, gerando diferenças significativas nas formas de indicar os diálogos com as plateias, a presença de música, da comicidade ou qualquer outra referência que remetesse à oralidade. Complementarmente, se levarmos em conta que as cenas cômicas de Vasques datam do fim da década de 1860 até o início de 1890, podemos também considerar que a inconstância na maneira de registrar os índices de oralidade possa ser explicada por este longo intervalo temporal no qual o dramaturgo produziu as suas peças e pela ausência de interesse do seu próprio autor em manter uma coerência formal entre os seus textos, principalmente se levarmos em conta que a preocupação central de Vasques parecia recair mais sobre a representação da sua peça do que sobre a sua circulação impressa

Apesar de não existir um rígido padrão na utilização dos diferentes elementos tipográficos que conferem voz e expressão aos seus textos, nem por isso podemos deixar de notar que eles poderiam desempenhar funções semelhantes em peças distintas. É o caso por exemplo das expressões grafadas em alguns textos em itálico, enquanto em outros são destacadas pelo sublinhado. Apesar das marcas textuais serem diferentes, notamos a mesma funcionalidade de alertar o leitor para momentos cômicos, piadas de duplo sentido, ou mesmo indicar palavras estrangeiras, por vezes pronunciadas de maneira errada em nome do riso. Semelhantemente, a maneira de demarcar as vozes dos “tipos” que eram representados nas cenas cômicas, assim como outras situações que demandavam intervenções tipográficas, também podia variar, mas, de um jeito ou de outro, tais situações eram frequentemente referenciadas textualmente.

Nesse sentido, mesmo sem a existência de um padrão podemos sugerir que os leitores fossem capazes de manejar os recursos tipográficos em uma cena cômica e compreender, se não de maneira integral ao menos parcialmente, as sugestões deixadas por elas. Se para nós, no presente, reconstruir as múltiplas referências sugeridas pelas marcas textuais das cenas cômicas se demonstrou uma tarefa árdua, certamente para os contemporâneos de Vasques isto não representava grande dificuldade. Uma música conhecida poderia vir a mente do leitor por meio de uma notação no texto, o movimento do circo poderia ser sugerido por meio de uma

rubrica, uma piada sobre o Alcazar Lírico poderia ser captada com uma simples sublinhado. O que nos separa destes indivíduos é justamente a experiência histórica, o emaranhado de relações constituído por estes sujeitos com as questões de seu tempo, com o universo teatral, com as apresentações dadas nas ruas, os circos e outros tipos de espetáculos que compunham um verdadeiro circuito de diversão urbana no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

Diante desta última consideração, notamos que a experiência dos sujeitos é um fator importante para a compreensão do funcionamento e das possibilidades de leitura engendradas pelas marcas textuais, pois é essa bagagem que parece conferir significado e atribuir cor, voz e movimento a simples notações tipográficas. Como apontado por Vasques, é no “cérebro fantástico do leitor” que as suas palavras poderiam ganhar vida, e foi justamente no processo de reconstituição das experiências dos seus espectadores e leitores que pudemos desenvolver as hipóteses apresentadas nesta dissertação.

BIBLIOGRAFIA

1 Referências bibliográficas:

ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. São Paulo: Fapesp, 2005.

BARBOSA, Marialva Carlos. Escravos letrados: uma página (quase) esquecida. *E-compós*. Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

BERGER, Paulo. *A tipografia no Rio de Janeiro: impressores bibliográficos 1808-1900*. Imprensa Nacional, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alvez. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Orgs) *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.

_____. Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.) *História em cousas miúdas*. Campinas: UNICAMP, 2005.

_____. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192.

_____. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 8, nº 21, 1994.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. Escutar os mortos com os olhos. *Estudos avançado*. São Paulo, vol. 24, nº 69, 2010.

_____. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.) *A nova História Cultural*. Tradução por Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução por Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DARNTON, Robert. *Censores em ação*. Como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DORATIOTO, Francisco. História e ideologia: a produção brasileira sobre a Guerra do Paraguai. *Nuevo Mundo, Mundos Nuenvos*. Paris, Colóquios, 2009.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1879-1924)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. Livros para todos os bolsos e gostos. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. São Paulo: Fapesp, 2005.

FARIA, A comédia refinada de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. O comediógrafo. *Jornal da Unicamp*. Campinas, 25 a 31 de agosto, 2008.

FERRAZ, Rosane Carmanani. Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil Imperial. *Patrimônio e memória*, São Paulo, Unesp, v.10, n.1, p.183 – 198, jan. – jul. 2014.

FREIRE, Vanda Bellard. Magia no cenário teatral: as mágicas e o teatro musical do século XIX. *Revista do IHGB*. n. 460, jul/set. 2013, p.209-222. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsLXQwS1d0R2dvYk0/view Acesso em: 17/11/2016

GASKELL, Philip. *A new introduction to the bibliography*. New Castle: Oak Knoll, 2012.

_____. *From writer to reader: studies in editorial method*. New Castle: Oak Knoll, 1999.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “Provas e possibilidades à margem de “Il Retorno de Martin Guerre”, de Natalie Zemon Davis.” In *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL, 1989.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua História*. Tradução por T. A. Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1985.

HOWSAM, Leslie. *Old books & new histories: an orientation to studies in book and print culture*. Toronto: University Toronto, 2006.

LAVARDA, Marcos Túlio Borowiski. *A iconografia da Guerra do Paraguai e o periódico Semana Ilustrada 1865-1870: um discurso visual*. 2009. 140 fls. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.

LOPES, Daniel de Carvalho. *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LOPES, A. H. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. *Nuevo Mundo – Mundos Nuevos*, v. 7, p. 36 – 76, 2007.

_____. Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio. In: LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta. (Org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa Rui Barbosa, 2006, v., p. 281-293.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

MARZANO, Andrea. O ator Vasques, a crônica teatral, a massificação da cultura e a aceitação de um cômico nos meios intelectuais do Rio de Janeiro. In: X Encontro Regional de História - História e Biografias, 2002, Rio de Janeiro. *Anais do X Encontro Regional de História da Associação Nacional de História - História e Biografias*, 2002.

_____. *Scenas Comicas – Francisco Correa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)*. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). *História em cousas miúdas – capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, v.21, p. 341-360.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.

McKENZIE, D. F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1869-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – UNICAMP, Campinas, 2003.

PAIVA, Clotilde A. et., *Publicação crítica do recenseamento geral do Império do Brasil de 1872*. Belo Horizonte: UFMG: Faculdade de Ciências Econômicas, 2012. Relatório provisório do Núcleo de pesquisa em História Econômica e Demográfica – NPHEd. p. 63-64. Disponível em: <http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/wpcontent/uploads/2013/02/Relatorio_preliminar_1872_s_ite_nphed.pdf>

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *A Gazeta da Tarde e as peculiaridades do abolicionismo de Ferreira de Menezes e José do Patrocínio*. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. *Anais eletrônicos*. Florianópolis: UFSC, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1428106071_ARQUIVO_AnaFlaviaM.Pinto-ComunicacaoAnpuh2015.pdf> Acesso em: 07/06/2016.

POPINIGIS, Fabiane. As sociedades caixerais e o fechamento das portas no Rio de Janeiro (1850-1912). Campinas, *Cad. AEL*, v.6, n. 10/11, 1999

SILVA, Erminia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. 2003. 370 p. Tese de Doutorado (Doutorado em História Social) Universidade Estadual de Campinas.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 235-236.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SOUZA, S. C. M. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p.

_____. Cantando e encenando a escravidão e a abolição: história, música e teatro no Império Brasileiro. In: IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 2009, Curitiba. *Anais do IV Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional*. Curitiba, 2009.

_____. Capenga não forma e Corcunda não perfila: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas letras de lundus, polcas e recitativos. In: BOTELHO, Denilson (Org.). *História e Cultura Urbana: A Cidade como arena de conflitos*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

SOUZA, S. C. M. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

_____. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

_____. Um objeto já perdido de moda? Literatura dramática e mercado editorial fluminense (Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX). *Escritos*, v. 3, 2009

_____. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*. Uberlândia, nº 34, jan.-jun., 2006

_____. Francisco Correa Vasques e os Degredados do Cucuí: teatro, imprensa e laços de amizade nos inícios da república. LPH – Revista de História (UFOP), Ouro Preto, v. 14/15, p. 35-60, 2006.

_____. Rocambole no Rio de Janeiro: teatro musicado, romance folhetim e sensibilidades nas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques (1868). In: I Congresso Internacional de História Unicentro UEPG, Irati, 2013. *Anais do I Congresso Internacional de História Unicentro UEPG*. Irati: UNICENTRO, 2013. v. 1. p. 32-44.

TARDE, Gabriel de. *A opinião e as massas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

THOMPSON, Edward. P. Intervalo: a lógica histórica. In: _____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs) *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 127-162.

VENTURA, Roberto, *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Tradução por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira São Paulo: Companhia das letras, 1993.

2 Peças teatrais:

ASSIS, Machado de. O caminho da porta. In: *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreiros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

VASQUES, Francisco Correa. *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Rio de Janeiro: Tipografia popular de Cruz Coutinho, 1884. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas* Obra no prelo.

VASQUES, Francisco Correa. *O Brasil e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Tipografia Azeredo Leite, 1865. In: SOUZA, S. C.M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano!* In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

VASQUES, Francisco Correa. Ahi! Cara dura! *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan., 1884.

3 Periódicos consultados:

A Marmota

Bazar Volante

Correio Mercantil

Diário do Rio de Janeiro

Echo Popular

Gazeta de Notícias

Gazeta da Tarde

Jornal do Commercio

O Álbum

O Futuro

O Cruzeiro

Revista Popular

Semana Illustrada

4 Outras fontes:

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macrc02.pdf> Acesso em: 23/10/2015.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

FILHO, Mello Moraes. *Serenatas e Saraus*. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier Livreiro/Editor, 1902. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=midias&id=220547>> Acesso em: 28/01/2017.

ANEXOS

Anexo A – *Viva o circo Grande Oceano!*

Viva o circo Grande Oceano!²³³

Pantaleão entra em cena entusiasmado! Forte na orquestra

Ah! Que Circo!!... Que palhaço!!... Que rainha!!... Que gente!!... Que grandessíssimos cavalos!!... Abençoada a hora em que declararam guerra ao país daquela equestre gente!... Deus a conserve por muitos anos para delícias dos nossos olhos e alegria do Campo de Santana!... Viva o Circo Grande Oceano!... Viva o circo flutuante!... Viva o circo a vapor!... Viva Miste Charles J. Rogers e mais o seu secretário que é homem que entende da coisa!!... Os teatros, os bailes, os clubes, as regatas, o homem do balão, as casas de pasto, tudo...tudo acabou!... tudo morreu!... Podem tratar de fechar as portas, porque já se não vê, já se não ouve, já se não cheira, já se não come senão o Circo grande Oceano!... E se alguns dos senhores que estão presentes é de opinião contrária, não o diga... não o diga... porque sou capaz de enforcá-lo! (*como se alguém da plateia lhe tivesse falado*) Que é que o Sr. diz?... não sou capaz porque estou aqui em cima?!... isso sei eu, mas por prevenções (*tira uma grande pistola*), trouxe esta pistola que alcança perfeitamente a quarenta passos!!... (*canta*):

Não há ninguém que não goste
Dessa brilhante função!...
Os senhores aqui todos
São da minha opinião.

E se alguém há que não goste
Saia já daqui da sala...
Do contrário na cabeça
Meto-lhe eu mais de uma bala!...

Respeitem o meu entusiasmo! Ele é filho de uma admiração que eu tributei sempre pelas grandes coisas!!... Parece-me que desta vez deixo de ser empregado público e vou engajar-me no tal Oceano, ainda que seja para fazer companhia a Miste James Fuqua o estribeiro mor desses maravilhosos artistas que desde que chegaram puseram-me a cabeça fora do pescoço alguns dez palmos!... Parece exagerações mas não é; estava eu outro dia a escrever uma carta a um amigo participando-lhe a chegada da companhia, e em vez de assinar o meu nome, pinte por baixo um cavalo a saltar barreiras!... Vou a dias a uma casa de pasto para jantar e levo quatro horas a ver Miss Gata Ormão a furar sete arcos... de sorte que quando o criado me perguntou o que eu queria comer, eu estava tão embebido que bradei-lhe entusiasmado: - traga-me a rainha do circo com ervilhas!... O tratante desatou a rir e eu quase que lhe atiro com uma moringa à cabeça se não refletisse que podia ser preso, ficando assim privado por alguns dias de tão maravilhosas representações!... Mesmo antes de chegar esta espantosa companhia, já eu não andava direito, ia consultar quase todos os dias, quase todas

²³³ VASQUES, Francisco Correa. *Viva o Circo Grande Oceano!* In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

as horas, quase todos os minutos, os sinais do grande mastro do Castelo a ver quando anunciavam a entrada do grande Circus Brigue Oceano!... W.T.B.Van Ordem secretário, pôs-me tonto e esfaldado com os seus primeiros anúncios!... Eu que era frequentador de quantos divertimentos haviam, não acho hoje prazer em coisa alguma, o Chicô! O Chicô!... o Café Cantante deixou de ter sal para mim. Os Íntimos do Ateneu já não me fazem rir... A filha do Lavrador do Ginásio já não me faz chorar, Os renegados do teatro de S. Pedro já não me arrepiam as carnes... O Ballo em Maschera me aborrece, o homem que sobe no balão de cabeça para baixo, já não me assusta, as barcas da companhia Ferry desapareceram-me diante dos olhos; finalmente até embirrei com o gamão, jogo pelo qual eu dava cavaquinho todas as noites na Petalógica!.. (*entusiasmado*) todo eu sou of!... Circus Grande Oceano!... Viva Miste H.N.Ruggers, diretor Equestre!... Viva o Maestro do Circo Joho-Noble, Viva o primeiro Palhaço George Shar-me!... O diretor da música Juliem Wytte, o guarda-roupa A Davis, o estribeiro James Fuqua e viva eu também!... (*pula para cima de uma cadeira; a orquestra executa qualquer música apropriada e ele finge estar em cima de um cavalo fazendo evoluções até que cai com a cadeira*). Ai! As minhas costelas! Este circo! Este circo ainda há de ser a causa da minha desgraça! Vou passar aos senhores ponto por ponto, tudo quanto me tem acontecido, as peripécias porque tenho passado desde que chegou essa grande maravilha! Logo que se anunciou o primeiro espetáculo tratei de arranjar o meu bilhete! Quando encontrava o secretário, como não me dou eu com a língua dele fazia-lhe uns cumprimentos como fazem certos empregados ao ministro novo, mas o bruto a nada se movia. Finalmente às sete horas da manhã do dia quatro de julho de 1862 já eu estava junto a casinha do bilheteiro; fui o primeiro que comprei bilhete, é verdade, mas quando saí de lá, o meu lenço, a minha caixa de rapé, quatorze charutos e a aba da minha casaca tinham desaparecido!... Vim para casa todo molhado, mas dei tudo por muito bem feito e a hora competente marchei para o circo. Empurra daqui, acotovela dacolá consigo afinal chegar à entrada principal e aí... Oh! desesperações! Estava pregado um papel em que se liam estas infernais palavras O espetáculo de hoje não pode ter lugar – Os meus olhos arrasaram-se de lágrimas... furioso lanço-me ao papel e faço-o em tiras! Um inspetor que ali estava, que não era para graças, agarra-me pelo braço gritando – Que está fazendo senhor?!... eu replico no mesmo tom – Quem foi que mandou transferir este espetáculo?! – Fui eu! – responde o inspetor; fiquei danado e voltando-me para ele grito-lhe com todas as forças:

Primeiro que o espetáculo tu transfiras
Hão de ser-me as entranhas arrancadas,
Há de os rios correr todo o meu sangue
E o teu sangue também se for preciso!...

Ousas contra o inspetor!? diz um sujeito, Que proferes?... Inspetor?!... já não tenho inspetor... não... não tirano!... inspetor já não és... um cruel como tu!... Nesta ocasião estava eu cercado por seis policiais – Porém que digo?... onde estou?... – Nas minhas mãos e daqui a pouco no xadrez da polícia! – Respondeu-me um deles que era meio capadócio. Que noite que eu passei! Os senhores imaginam! A minha cabeça parecia que estalava, via circus por todos os lados e até me parecia que o palhaço vinha de vez em quando à grade e fazia-me uma careta!

Finalmente no dia seguinte estava solto e às sete horas da noite eu estava dentro do circo (*canta*)

Que folia! Que folia!
Oh! que gosto experimentei
Quando na minha cadeira

Com prazer me repimpei!

Esquecido dos pesares
Estive quase a desmaiar
Quando eu vi os meus artistas
Lá no circo a trabalhar!

(Repete o primeiro) Quem paga três mil réis fica embaixo, quem dá dezoito fica no meio, e quem dá mil e quinhentos arranja-se nas prateleiras!... Que cálculo! Que tino! Daí a pouco... *(imita o tantam; forte na orquestra)* Entrada triunfal! Duas matronas... oito marmanjos, e dez cavalos, ao todo sessenta pés!... Depois vêm outros que não são homens, são gatos a pular... e o palhaço quando vira cambalhotas. Ai! que graça! Que graça! *(imita o palhaço)* Depois vem um menino e trabalha sem freio e em pelo! Depois entram dois cavalos e dois irmãos e sobem uns por cima aos outros que é mesmo um regalo!! Depois, já eu não me podia conter que pulavam barreiras, fitas furavam zabumbas, arcos de largura da copa do meu chapéu!! Que gente! Que artistas!.. são capazes de se enfiarem pelas nossas algibeiras, enfiando-nos a todos pelo fundo de uma agulha!... depois veio um cavalo, e um diretor, mas que cavalo!... E que diretor!... como se entendem!... Ele sobe sem uma escada, ele dança o fado por cima de umas varas de pau! Que prodígio! Os burros das gôndolas, dos ônibus, os cavalos dos tílburis, as bestas da maxambomba, finalmente tudo que anda de quatro pés nesta boa terra devia ir depor à frente daquele animal uma coroa triunfal! Sim, porque ele vingou a sua raça que vive até hoje montada pela humanidade, montando em oito patuscos que o carregam com toda a frescura!.. Ah! meu Deus! Que circo... Que circo, que aplausos!! Os cavalos davam palmas, o diretor dava o tiro... não... não os cavalos é que davam palmas e o diretor é que dava o tiro! Que barulho! Que inferno! E que de poeira leva para casa quem está nas cadeiras, tudo isto por três mil réis tendo ainda em cima um documento pelo qual prova que tem assunto no circo! Oh! que prazer!... Que prazer!... Viva o off!... Circus Grande Oceanis de Miste Spalding, etc, Rogers! E seu secretário também que é homem da coisa!... Viva!... Viva!... Viva!... *(entusiasmado torna a subir para a cadeira, a orquestra executa um galope e ele faz evoluções até cair! Dão sete horas em um relógio ele agarra no chapéu dizendo apressado)* Oh! com os diabos não me posso demorar, são sete horas, vou para o circo! Boa noite, meus senhores! Vou para o Circo! *(Sai gritando)* Viva o off! Circus Grande Oceanis!!! *(Forte na orquestra. Cai o pano)*

Anexo B – *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar.*

O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar²³⁴

O teatro representa uma sala qualquer.

O Sr. Anselmo entra pelo fundo com alguma cautela.

Meus senhores, silêncio... não digam que estou aqui... senão vai tudo raso!... (*Vai a uma porta e espia*) Dorme! Oh! Que Deus lhe prolongue aquele sono... ela o merece... minha mulher quando dorme é a criatura mais sossegada e amável que eu conheço! Há mulheres que deviam nascer... para dormirem até morrer! Mas isto agora não vem ao caso! Aposto que os senhores não são capazes de adivinharem donde eu venho neste momento (*tirando o relógio*) Falta um quarto para as onze horas...vá lá, adivinhem?! Não são capazes... Talvez algum dos senhores, por este meu todo, de charuto ao lado, esteja persuadido que eu venho do hotel D. Pedro, ou de dançar alguma quadrilha nos vastos salões do Oriente?! Nada, não senhor, não venho; não vou a esses bailes, porque dizem que há por lá dançantes, que movidos por música de pancadaria, julgam-se no direito de fazerem haver (...) de pontapés e chame anglaise de bofetões! Nada, cá o Sr. Anselmo tem muito amor ao seu corpinho para se expor assim ao furor daqueles bailarinos! E querem saber d'onde eu venho?!.. (*com segredo*) da rua da Vala!!... Mas se persuadam que não venho de comer iscas de fígado frito ou sardinhas assadas com pimentões... Nada, não senhor, também às vezes faço a minha perna nessas maroteiras, mas hoje não se trata disso... eu venho do meu ídolo, do palácio dos meus encantos, do templo das minhas fantasias... do Alcazar!!... Pelo amor de Deus, não digam isto a ninguém, a minha mulher proibiu-me de lá ir, dizendo que aquilo era um foco de desmoralizações?!... (*Zangado*) Oh! Mulheres! Mulheres...! pudesse uma só nau contê-las todos e o piloto fosse eu... que íamos todos parar dentro do Alcazar! O meu Alcazar! Desde que o frequento estou livre de quanto carolo nos querem pregar por aí! Estou livre de ir ao Passeio Público ouvir tocar alguma banda de música espanhola, e vir de lá com a cara à banda! Estou livre de ver em qualquer teatro, algum espetáculo que me faça arregalar o olho! Teatros!... Teatros!... Não os prefiro ao meu Alcazar! E assim estou livre também que íntimos amigos meus queiram por força dizer que os janotas de Lisboa exercem uma vingança contra a Estela do Teatro Lírico, que se está vendo em calças pardas, porque o pai e o noivo andam a discutir o que é o casamento? O noivo que foi ourives diz: é uma pérola negra! O pai que foi mestre escola diz: o casamento é uma conta de multiplicar garatujas, na qual a esposa deve acompanhar seu marido! À vista disto o diabo que se meta a ver espetáculos que eu não estou para isso Quero viver e quero morrer com o meu Alcazar! Oh! Alcazar! Alcazar! (*canta*)

Alcazar, tu me derramas
Neste peito um vivo ardor,
Ao Vallote e ao Halbleid
Eu consagro um forte amor.

²³⁴ VASQUES, Francisco Correa. *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Rio de Janeiro: Tipografia popular de Cruz Coutinho, 1884. In: SOUZA, S. C. M. *Scenas Comicas* Obra no prelo.

Não há nada como aquilo! Há pessoas que gastam contos e contos de réis para ir a Paris, estão lá dois ou três meses, e ao saltar aqui, na praia dos Mineiros, esquecem-se logo de sua terra, e perguntam: - o senhorr faz favorrr de me dizerrr onde fica o larrgo do RRRocio?!... Entretanto, que eu vou a Paris todas as noites por mil réis, e volto de lá sem me esquecer da minha língua! O Alcazar, é o meu Paris! Os senhores talvez não se tenham dado ao incômodo de lá ir... não sabem o que perdem... vai a gente pela rua da Vala, e lá em certa altura vê uma tabuleta iluminada, que diz o seguinte: - Bureau – isto quer dizer – Que se vendem bilhetes. – Oh! A língua francesa, é um foguete enquanto nós dizemos – Aqui se vendem bilhetes – dizem eles – Bureau – Isto é claro, e viva a França! Depois compra a gente o seu bilhete, entra, arranja sua chaise e assenta-se ao pé de (...) table! E agora o verás, é misiú d'aqui, vú lê vú quelque chose d'ali, pardom misiú d'acolá; garçom donnê muá une botelhe de Biérre. Oh! como isto é bom! Como isto é agradável! Ali, tudo é francês, bebe francês! Tudo é francês! Os senhores nunca foram ao Alcazar? Pois hei de obrigá-los a ir por força! Tenham a bondade de esperar um pouco... vou ver se minha mulher está dormindo (*vai ver e volta*) Dorme profundamente! Está deitada sobre o ouvido esquerdo, e ela é surda do direito, podemos portanto fazer o barulho que nos aprouver, que ela não acorda assim com três rojões! Transformamos esta sala em Alcazar, os senhores são os espectadores, a rapaziada cá da orquestra me ajuda e eu vou mostrando as habilidades daqueles patuscos, à exceção de um que eu não poderei imitar, porque o diabo do caturra representa, dança, canta, faz mímicas, toca rabeça, dorme com os olhos fechados, abre a boca para falar, como quando tem fome, e bebe água quando tem sede: só os senhores vendo é que podem acreditar! Quanto aos outros eu vou ver se arranjo alguma coisa, pois desejo do fundo d'alma que os senhores sejam frequentadores do Alcazar. Vamos começar... façam de conta que o pano está baixo e os senhores bebendo cerveja; cá os meus amigos executam qualquer rabeçada, para fingir o intervalo, até que eu toque lá dentro a campainha, sinal de começarmos com o espetáculo. Vá!... (*retira-se, levando uma campainha que está em cima de uma mesa, a orquestra toca até ouvir o primeiro toque de campainha: depois do segundo toque a orquestra executa o BARBEIRO, Anselmo sai com grande rompante, canta alguma coisa, interrompendo-se de vez em quando para dizer: - Silence!...*) Este que acabo de apresentar aos senhores é um belo moço, é verdade que é por culpa dele... e de toda aquela tropa é o melhor freguês de luvas de pelica! Gosto muito de conversar com o Halbleid sobre a companhia de destilação e refinação de açúcar, o que faz com que este, apesar de ter um gênio pachorrento, exclame às vezes desesperado: - Ah! mon Diê que drôle de conversacion! Então, vão gostando ou não vão?! Pois isto ainda não é nada, agora vamos ao meu casal das simpatias, vamos ao meu Vallote! Ah! Vallote! Vallote! (*Imita-o em uma de suas cenas representadas no Alcazar*) Ah! como são engraçadas aquelas luvas crônicas que ele costuma trazer! Como são engraçadas! (*ri, imitando-o*) Agora vou fazer uma imitação de um angu musical que eu ouvi ele fazer no cantor de ruas. Oh! como é (...)! Como provoca o riso! (*ri, imitando-o*)

(*canta*)

Sentado à margem do rio
 Chorando a minha miséria
 Veio uma onda e me disse:
 Destas quatro, meu bem, que ficaram
 Foram duas à função;
 Deu-lhe o – trango no mangro nelas
 Acabou-se a geração

Sentei praça na Bahia,
 Desembarquei no Pará,
 Para comandar as fileiras

Da minha amante iaiá

(Trovador)

(Riquiqui do Alcazar)

(Mascate Italiano)

Carolina que horas contava
 Meia noite, murmura e estremece,
 Lança os olhos além da janela
 Branca lua no céu aparece
 Minha pobre não me embaça
 Pode muito bem servir,
 Inda é moça e reforçada
 Deixe a vida de pedir;
 Deixe a vida...
 Amas tu, Marco formosa,
 Em um salão deslumbrante
 A sinfonia ruídos
 Que pular faz os dançantes.
 Não, não!
 Marco, que amas então?
 Pancada, bofetada e canelão
 Tudo isto não é nada
 Para um homem de feição,
 Alto frente

(Marco Visconti)

Quero fugir-te, mas não posso virgem,
 Pois sou cativo d'um poder sublime;
 Quero fugir-te, mas fatal virgem
 Me dobra o corpo, como a brisa o vime
 Viva Garibaldi
 Compadre, Compadrone
 Vítor Emanuel
 Que manja macarroni

À vista disto os senhores não podem mais resistir, e já os estou vendo todos no Alcazar, apreciando o Vallote e as suas (*ri imitando-o*).

Agora só falta dar aos senhores a sobremesa; sim, senhor, a sobremesa!... Esta minha cena, foi um lauto jantar, que eu dei aos senhores, e vejam como o meu talento culinário estabeleceu as iguarias; os senhores comeram sopa de Fiorelli, miúdos de carneiro com salada Blanche e Vallote de cabidela!

Agora vou fazer uma surpresa
 Para dar-vos também a sobremesa!

Vou ver se arranjo lá dentro umas coisas para que os senhores vejam que a sobremesa é digna de tal jantar! (*Para a orquestra*) Os senhores façam o intervalo.

(A orquestra toca até ouvir a campainha – Anselmo sai vestido de mulher, canta e dança o Chicô)

Chico, chicoquendo
 Batifole, rupimpele;
 Chico chicoquendo.
 Batifole, rupimpô
(Bis)
 Je suis conte, partout citê
 Pour ma gaité et ma franchise,
 Batifoler est ma devise
 C'est pour Qui l'on m'a surnommé.
 Chico, etc, etc.

(Dança no meio do seu entusiasmo a mulher acorda e grita):

Mulher *(dentro)* Que barulho é esse aí na sala!
 Anselmo *(desapontado)* Oh! diabo! Tinha-me esquecido que era casado! Vou meter-me embaixo do fogão.
 CAI O PANO

Anexo C – *O Brasil e o Paraguai*.

O Brasil e o Paraguai²³⁵

Aos defensores da pátria

O grupo que se ergue como um só homem para vingar a honra Nacional, essa muralha brasileira que desaba sobre os assassinos, como as paredes de Babel sobre os filhos de Noé merecia outro preito. Esta cena nascida unicamente do entusiasmo, é pouco, para oferecer a tão bravos campeões, cujos feitos me asseveram que a marcha continuará com o mesmo vigor enquanto existir o Herodes do Paraguai, o moderno degolador de inocentes.

Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1865.

O artista
Francisco Correa Vasques

Personagem único – Sr. Brasil
Uma sala mobiliada à vontade de quem executar a cena
O Brasil aparecendo à porta

Isto não se atura, isto não e gente que eu tenho em casa, é uma quadrilha de ladrões! Furtam-me até o capacho da porta! Já vejo que não posso sair de casa, um dia carregam-me com ela às costas (para o público) Todos os senhores me conhecem e sabem perfeitamente, que eu sou um tanto descuidado, devia por essa razão viver feliz, mas acontece justamente o contrário, creio mesmo que é por causa da minha riqueza que vivo ultimamente tão desassossegado; pois eu, senhores, trato a todos muito bem, hospedo o mundo inteiro da melhor forma que posso e julgo que tenho cumprido com os deveres de um perfeito cavalheiro, a todos franqueio as minhas Minas, deixo caçar no Mato Grosso, pescam no meu Rio Grande, passeiam nas minhas Bahias, e onde Alagoas, e até quando querem fazer as suas orações abro o meu oratório e todos se encomendam a S. Sebastião, a S. Salvador, a Santa Catarina e a Espírito Santo.

Para que diabo me desatentem? Pensam que por ser criança não posso fumar o meu charuto e tomar o meu café independentemente? Ah! que se papai Portugal não tivesse tão velho, vocês não brincavam tanto comigo (*Canta:*)

Eu não sei por que motivo
Me persegue esta gente
Chegando até desalmada
Na pele meter-me o dente!

Outros há, (isso é verdade)

²³⁵ VASQUES, Francisco Correa. *O Brasil e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Tipografia Azeredo Leite, 1865. In: SOUZA, S. C.M. *Scenas Comicas*. Obra no prelo.

De quem eu sou muito amigo
Porque sei que sou prezado

Nisso é que todos podem acreditar, eu sou deveras estimado por muita gente, e como não ser assim se eu sou um rapaz engraçado e chic, como diz um dos meus amigos que mora na rua do Ouvidor, é um rapaz francês chamado Mr. Luiz. Oh! que rapaz de talento, tomara muita gente boa possa possuir-lhe a cabeça, dança o canção por toda a parte e anda sempre de conversa com uma inglesa velha que o entende às mil maravilhas; esta velha não deixa de ser minha camarada, às vezes toma lá seu bico e principia a namorar-me, eu não gosto muito da graça, mas aturo-a porque sei que me estima. Tivemos aqui há tempos uma desinteligência por causa de um filho dela... Oh! que criança malcriada! Tirou-me aqui de cima da mesa um naviozinho e cá por certas razões tornou-os a por no seu lugar, ela zangou-se comigo, mas eu espero pelas pazes e beberemos então um copo de cerveja ao esquecimento do passado. Sou também muito querido por dois honrados italianos, a este respeito qualquer pessoa pode dizer: o Brasil é estimado por Vitor e Manoel (é como se chamam os meus dois amigos). Minha chará Americana já me deu também provas de sua consideração: enfim, a gente da alta classe tem comigo imensas atenções, portanto (*Recita*):

O Brasil pode ufanar-se
Pode contente viver,
Conta amigos no seu seio
Capazes de o defender.

O Luiz e o Nicolau
Não lhe fazem tragar fel,
Agrados recebe sempre
De Vítor e Manoel!

(*Ouve-se um pequeno ruído e o Brasil chega à janela*)

Mas que é isto ali pro sul?
Vejo meus filhos lutar?
E quem são aqueles homens
Quem corre para os ajudar?...
Quem são?!...
Quem são aqueles homens
Que assim os livram do mal?!...

(*Depois de verificar e voltando à cena*)

São meus irmãos, são amigos
São filhos de Portugal!

É o que eu digo, a gente fina não me incomoda, mas os meus amigos de casa, esses além de morarem de graça nos aposentos deste andar em que moro, querem fazer de senhor comigo, quando não passam de miseráveis agregados a quem dei casa e matei a fome pelo amor de Deus! Meus filhos que andam daqui para ali e dali para aqui com a confiança que lhes inspira a minha paternidade, têm sofrido as mais tremendas ciladas dessas feras que Mme

Labarrére esqueceu-se de domesticar; para roubarem a meus filhos os mais insignificantes brinquedos, forjam laços que só daquelas botas blanquillas podem sair, e eu com este meu gênio vou aturando aquelas consciências de laços e bolas. Dia virá, meus senhores, que ajustaremos as nossas contas, das quais eu passarei o recibo molhando a minha espada nesse veneno rubro, que corre na veia dessas serpentes que desagradecidas e loucas, mordem a mão daquele que lhes atirou com a ponta do pé a berço para seus filhos (*Canta:*)

Podem, pois, continuar,
É grande tão nobre lida,
Arrancar ao mesmo tempo
Dos fracos a bolsa e a vida!

Mas por fim esses credores,
Do Brasil fiquem seguros,
Terão dele o capital
Sem que se esqueça dos juros!

Não me esqueci, não! A dívida é sagrada bastante para que eu dela me possa olvidar. Felizmente estes infortúnios de que me acho presentemente assaltado, não tiveram força bastante para abalar o prazer que tive há bem pouco tempo, presenciando a felicidade de dois entes que para mim valem dois tesouros, tesouros de graças e virtudes, dignos representantes de outros dois não menos estimáveis! Oh! Santa Cruz! Santa Cruz! (*Harmonias na orquestra*)

Sigam todos esse exemplo
Morrámos sem dar um ai,
Enquanto nos nossos lares
Existir um Paraguai.

E depois um só fique
Muito embora mutilado,
Venha dizer a seu filho:
“Nosso Brasil está vingado!”

Porque então lá no futuro
O filho de pai guerreiro
Fará que o mando respeite
O nome de Brasileiro!!

(Neste último verso o fundo parte deixando ver um quadro vivo representando o Paraguai esmagado pelo Brasil. Rompe o hino nacional e desce o pano)

Anexo D – *A volta do mundo em oitenta dias a pé!*

A volta do mundo em oitenta dias a pé!!!²³⁶

Pelo VASQUES

A volta do mundo em oitenta dias a pé!

ATO ÚNICO

(Uma sala qualquer).

JOAQUIM

(*Entra pelo fundo e vem à boca de cena*) – O meu compadre Tibúrcio, é o homem mais teimoso que há nesta vida; tanto teimou que afinal vi-me obrigado a apostar em como era capaz de fazer a viagem a roda do mundo! Sirvam pois os senhores de testemunhas em como eu sem ser Júlio Verne, Dennery, Garrido ou hábil pena, vou provar que... (canta):

Sem daqui me retirar,
Sem mesmo tomar passagem
Pelas terras do outro mundo
Vou fazer uma viagem.
Não preciso de elefantes
Nem tão pouco de vapores,
Não quero locomotivas,
Eu vou a pé meus senhores!...

A pé, hein?! Isto é que é audácia! Audácia e economia! Tremam todos os *Phileas Fogg*, todos os *Passe-par-tout*, a minha viagem vai leva-los de vencida, ou eu não me chame Joaquim Veado. Comecemos pelo Largo do Paço e sigamos pela rua Direita; para estar em relação com a viagem a roda do mundo, eu podia almoçar no *Globo* porém consta-me que ali cheira muito ao alho, e eu quero estar na estrada do progresso... Economias... economias... Se não fosse este propósito, para se fazer uma viagem a roda do mundo, bastava tomar chocolate no *Rio de Janeiro*, almoçar nas *quatro nações*, merendar em *Portugal*, jantar na Europa, tomar café na *América*, ceiar em *Paris*, dormir no *Universo!* Sigamos pois a nossa viagem e entremos na Rua do Ouvidor! Oh! Que formoso país! Terra das maravilhas! Gruta encantada! Nação elétrica! Viveiro dos grandes mágicos! Ali não há estrangeiros, são todos cosmopolitas, naturalizaram-se todos! Tudo é cidadão da Rua do Ouvidor! Quem passa, quem mora, quem fala, quem vê, quem ouve, sente-se esmagado ao peso daqueles perfumes,

²³⁶ VASQUES, *A volta do mundo em oitenta dias a pé!* Rio de Janeiro: Quaresma e Cia Livreros-Editores, 1890. (Lyra de Apolo: álbum de modinhas, recitativos, lundus e canções.) In: FERREIRA, Procópio. O ator Vasques. São Paulo: oficinas de José Magalhães, 1939.

daquelas fitas, daquelas fadas, daquelas sedas, daqueles charutos, e daquelas empadas de camarões.

Se eu fosse ministro de estado demitia a rua do Ouvidor; aquela rua está fora do orçamento, não deve ser autorizada por lei, a Câmara deve, pelo menos, mudar-lhe o nome, pode perfeitamente apelida-la a *rua dos Pescadores!* Cada loja é uma tarrafa, uma rede! As vidraças estão cheias de iscas e o pobre peixe que passa por ali não pode deixar de morder o anzol; estão todos nas portas de caniço em punho. Aqui diz um francês: (*imitando*) – *Ó senhor pode praucurrar am qualquer parte, que nom encontre dêste qualidade, por este preça, eu recebe dirretamente e possa fazer-lhe grande diferença. Se quiser comprar tude, não quer enganar o freguês nom o publique. C'est une liquidation véritable.* Ali mais adiante está um velho barrigudo com um menino pela mão parado defronte de uma vidraça; diz o menino: – (*imitação*) – *Oh! Seu Antunes... me compra aquilo.* (Aquilo o que menino?) – *Aquele boneco que se puxa pela cordinha para ele jogar com as bolas?* (Oh! menino, pois eu já não lhe dei um rosário de balas e dois pés-de moleque?) – *Mas eu queria aquilo...* (Depois, depois... amanhã... vamos embora) – *Não vou, se você não me der o boneco eu digo a mamãe que você foi pintar o cabelo ali na loja e que deu um beliscão numa moça escura que passou ao pé de nós* – Mais adiante está parado um grupo de moças na loja de uma modista ouçamos (*imitação*) – *Olha Carlota, um chapéu irmão do da D. Rita! 16\$000 e ela diz que lhe custou 24\$000. Não sei para que são feitos no Guilherme.* (Nisto passou a D. Rita e encontram-se) – *Oh! D. Rita, como vai?* – Oh, Carlota, como estás, olha a Maricota como está crescida? – *Que andas fazendo D. Rita?* – Vou ver se o meu vestido já está pronto, vocês não vão ao casamento da Quintota? – *Não sei, D. Rita. Seu Curvelo anda agora tomando banhos no boqueirão e tem de levantar-se cedo.* – Pois olhem que perdem uma grande festa: adeus Carlota! Maricota até sempre. – *Passa bem D. Rita, lembranças à D. Mariana um abraço nas minhas simpatias, e um beijinho na teteia, já viu?* Daí a dois passos: – 3505 anda à roda amanhã... número de palpites, duas garantias, fregueses, não desprezem a sorte! – Vendem o *Cruzeiro* a três vinténs e a *Nação* a dois. Mais adiante está uma velha parada defronte de uma vidraça de cabeleireiro admirando uma dessas bonecas de cera cujo penteado e enfeites deslumbram a gente, e exclama: *Ah! meu tempo! meu tempo! Eu cá nunca usei cabelos de defuntos, nem precisei de posições! O meu Cazuza andava sempre preso pelo beicho!*

Temos à vista novo Porto, saudemos a fortaleza de Notredame e entremos no Largo de S. Francisco. País das linhas e dos *bondes*. Linhas para *Santa Teresa*, linhas para *S. Cristóvão*, linhas para o *Rio Comprido*, linhas para o *Saco do Alferes*, linhas para a *Tijuca*, linha para o *Engenho Novo*. Linhas... linhas... e sempre linhas! Mas o que é verdade é que apesar de todas essas linhas, andam por aí muitos braços e muitas perdas descosidas; alinhavadas apenas pelos pontos falsos de qualquer boticário. Tomemos pela *Rua do Fogo* e paremos um pouco na esquina do grande país onde se fabrica o Angu! Que inferno! De um lado: – *A benção papai. O cuê! culelê! O cugerô! O cubabá!* Do outro: – Oh, tia, e como são as laranjas? – *Ê é, laranja tá caro sinhô, quatro vintém cada um!* – Queres a três por dois? – *Uê, vá comprar na praia sinhô, vai pro diabo que te carregue, sinhô não quer comprar não compra. E laranja da china, é chero!* Fujamos a toda a pressa, e para não ficarmos doidos dobreemos a *Rua do Hospício* e passemos a galope pela *Rua de S. Jorge*, país excêntrico levam a gritar dia e noite. *Ó menino! menino! Traz uma cebola de quatro, dois de vinagre, e meia garrafa de azeite.* Agora que já estamos em meio da viagem, passemos a outro ponto. Ah! compadre do diabo, agora é que vais ver o bom e bonito. Vamos atravessar o Oceano. Lá está a França. Um, dois, três! Pronto, estamos em Paris. (*Canta um pedaço do Soir du Carnaval*) – Lá está a Inglaterra. Um, dois, três! Pronto, estamos em Londres. (*Dansa o solo inglês*) – Visitemos também a

Itália. Um, dois, três! Pronto cá estou na grande Scala. (*Canta em italiano*) – Já agora vamos até a Alemanha. Pronto. (*imitação*) – O velho Portugal também; já me tinha esquecido. Um, dois, três! Pronto. Cá estou em Lisboa. (*canta o fado*) – E para terminar a viagem voltemos ao Brasil. Um, dois três. Cá estou no Rio de Janeiro, no Beco da Boa Morte. (*canta e dança*) – Aonde vai seu Pereira de Moraes.

F I M

Anexo E – *Ahi! Cara dura!*

Ahi! Cara dura!²³⁷

ATO ÚNICO

Sala qualquer – ou praça; conveniências da ocasião.

CENA ÚNICA

Não se assustem meu sehores... O *cara dura* sou eu! Não sei, não posso mesmo precisar a razão porque assim me apelidam; porém, o que é verdade, é que eu não dou um passo, não vou a parte alguma, sem que não ouça gritar.

– *Ahi! Cara dura!*

Se vou jantar à casa de alguma família conhecida, ouço logo a preta dizer às companheiras:

– *Ahi vem o Cara dura!*

Se me esqueço de pagar alguma conta, dizendo sempre ao cobrador: eu lá vou satisfazer à casa do patrão...ouço o patife dizer, metendo a conta no bolso:

– *Ahi! Cara dura!*

(Canta)

Se me esqueço de pagar
Se o calote vem a lume,
Não o faço por velhaco
É por estar nesse costume!

Assim vive muita gente,
Assim passa por honrado...
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!

Se convido alguém para pagar o jantar...*Cara dura!*

Se peço um níquel emprestado para tomar café...*Cara dura!*

Se me passam algum bilhete de benefício...e eu não pago por *falta de esquecimento...Cara dura!*

Se alguém me empresta um guarda-chuva e *eu me esqueço dele em casa...Cara dura!*

Sempre *Cara dura!*

Agora, seja dito de passagem, de todas essas frases que os capadócios repetem por aí, durante muito tempo...o *Cara dura* é aquela com que eu mais simpatizo.

Acho bom...mas moro longe...Está com cara de quem não quer, querendo. Não me mordas cobra! Estás aí estás mordido. Que me diz?!...Cacete!...Sai mosca!

Tudo isso foi suplantado, vencido e esmagado pelo *Cara dura!* O *Cara dura* é a expressão genuína da atualidade; sua aplicação é infalível e ninguém resiste à sua força! *Cara dura* é filho legítimo da Ilustríssima Excelentíssima Senhora Dona *Sem Vergonha* e do célebre espanhol *D. Descarado Sem Nenhuma Pinga de Las ditas*, rapaz fino e de boa

²³⁷ VASQUES, Francisco Correa. *Ahi! Cara dura!* *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 jan., 1884.

educação, tira partido de tudo e sabe levar a água no seu moinho! Quer na alta, quer na baixa sociedade, aproveita todas as situações e não deixa passar camarão por malha! Se vai a um alfaiate, ao Ferreira de Mello, por exemplo...

(*Canta*)

Nunca faz um terno só
Faz um preto outro de cor
O que veste nunca paga
Outro vende no belchior!

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado,
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!

O *Cara dura* tem na cabeça uma folhinha especial que lhe anuncia onde deve ir jantar todos os dias; é como a folhinha do Doutor Ayer que anuncia a chuva, ou o bom tempo. Ele sabe quando casa a filha do conselheiro, quando faz anos o barão, quando chega da Europa o comendador...tem sempre para estas ocasiões um discurso engatilhado que finge disparar na ocasião, mas que é sempre o mesmo em todas as solenidades. É só mudar os personagens e localizar a ação: é uma espécie de molho de casa de pasto!

Exemplo: estamos em casa do conselheiro, é dia de festa, o *Cara dura* levanta-se com a taça de Champagne em punho e exclama com toda a gravidade:

– Meus senhores e minhas senhoras, eu faltaria ao mais sagrado de todos os deveres se porventura neste momento solene deixasse passar incólume esta situação! Por isso a mais humilde e o menos competente de todos os convivas deste banquete...(outro tom) Não apoiado...não apoiado!... pede licença a todas ilustrações presentes para empunhar esta taça e à semelhança dos antigos gladiadores que esmagavam nos circos de Roma as feras sanguinolentas, levantar um brinde sincero às elevadas qualidades da Excelentíssima dona da casa, traço tributo da sua admiração pelas grandes virtudes que ornaram o caráter da esposa modelo, da mãe carinhosa, da filha exemplar, da irmã amiga, da tia respeitosa, da comadre dedicada, e da madrinha mãe!...Hip! hip!...Hurrah!

Quanto rende este brinde? Ahi é que está o segredo! As atenções voltam-se logo todas para o *Cara dura*...é o conselheiro, é a conselheira, as filhas, as comadres...enfim, toda a família não faz senão dizer:

– Doce de coco para *seu* Manduca, Melão para *seu* Manduca. Baba de moça para *seu* Manduca. Uma maçã para *seu* Manduca. Duas peras para *seu* Manduca. Café, licores (barriga haja), porque ali tudo é para *seu* Manduca: é comer até o diabo dizer basta... *Ahi! Cara dura!*

(*Canta*)

No tal brinde improvisado
Recursos da sua veia.
Agarra por muitos dias
Almoço jantar e ceia

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado,
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!

Descendo a escala social, o *Cara dura* sabe também tirar partido. Quando se acha um pouco mais abaixo, numa reunião de segunda ordem, aí dá ele expansão ao seu gênio faceto, e tomando um copo de Bordeaux, Chateaux la Pipe, da casa do Vidaux, solta o clássico brinde:

– A casa de *seu* Marcellino José Dias é um abismo, e nós *simiante* a um rochedo *samos* a pedra que nos precipitemos nele. Fiquem todos certos que se eu não tivesse força bastante para beber à sua saúde, deixava *correr* frouxo.

Isto é saudado com uma gargalhada geral, e, quando começa a flauta, o violão e o cavaquinho, não há moça que não queira dançar com ele: é a filha da costureira, a enteada do homem do armarinho, a prima da D. Ricarda, a sobrinha do açougueiro, até a viúva do Gaspar, uma respeitável beata que mora na ladeira do Seminário, endireita os caracóis e prepara-se para uma quadrilha.

No meio deste aperto o dono da casa salva a situação e leva-lhe a D. Chiquinha, a moça mais sacudida da roda, e diz-lhe baixo no ouvido:

– Vamos, *seu* Manduca, não me seja mole; eu quero ver isso de *maxixe!*

Ah! Meus senhores, não lhes digo nada...aquilo é só pra moer

A orquestra executa uma polca-tango e ele depois de dançar algum tempo, grita entusiasmado:

– Ahi! *Cara dura!*

(*Canta*)

No maxixe requebrado
Nada perde o maganão:
Ou aperta a pobre moça
Ou lhe arruma beliscão!

Assim vive muita gente.
Assim passa por honrado...
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!

O *Cara dura* pode formar uma grande associação. São tantos que até não se conhecem uns aos outros.

Uma noite, no passeio público, andava eu divagando de um lado para o outro e à espera de quem pagasse alguma coisa; a banda de música tocava a *Mascotte*... De repente passam dois vultos, um homem e uma mulher... a mulher parecia contrariada... o gomeu um perseguidor da inocência... escondo-me atrás de uma moita e ouço o seguinte diálogo:

– Deixe-me. O senhor quer comprometer a minha reputação?

– Oh! Minha senhora, eu sei respeitar o belo sexo, mas não posso resistir aos seus encantos; deixe-me ver o seu rosto, eu adivinho que deve ser a fotografia de um anjo do Paraíso.

– O senhor é muito atrevido... Deixe-me... deixe-me; olhe ahi vem meu pai.

A estas palavras o meu apaixonado deu as de Villa Diogo, eu volto o rosto; queria conhecer o pai da sobredita e não vejo ninguém... tenho uma inspiração, corto-lhe as voltas e a correr vou espera-la no portão de saída. Oh! Não sei de nojo como conte! Quem havia de

ser? Uma velha muito minha conhecida, pintada, rebocada, espartilhada e com duas pastinhas na testa! Não pude resistir, escondi-me entre as grades e gritei:

– Ahi! *Cara dura!*

(*Canta*)

Velha toa, sem juízo
Servindo de riso ao povo,
Com a cara que parece
Pintura de muro novo.

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado...
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado!

D. Minelvina... Os senhores não conhecem?... D. Minelvina é uma moça que eu vi pequenina e que se tornou uma namoradeira de força. Mora numa casa que faz uma esquina para uma rua e dá fundos para um beco!...

Na rua, na esquina, no beco, nos fundos, por toda a aparte surgem os namorados. É o estudante, é o escrivão, é o guarda-livros, é o guarda-marinha, é o guarda-fiscal, é o guarda urbano, é o guarda sol... e o diabo! É um horror! Uma vez perguntei-lhe eu, em confiança:

– Oh! D. Minelvina, você pode com tudo isso?

Sabem o que me respondeu?

– Oh! *Gentes*, seu Manduca... e posso com mais alguém... Ahi! *cara dura!*

(*Canta*)

Namora moça namora,
Realiza o teu intento
E ao quartel de teu peito
Manobra com o regimento

Assim vive muita gente
Assim passa por honrado,
Cara dura no presente
Sem vergonha no passado

E certos maridos a quem as suas caras metades lhes chegam a roupa ao pelo por da cá aquela palha?... Há dias estava eu em um desses paraísos conjugais e ouvi dois estalos muito parecidos com duas bolachas. Bati palmas e vejo o marido chegar de cara inchada e ainda meio atrapalhado.

– Que foi isto, Fulano?

– Nada... nada, nervoso da *sinhá*... sabes... ela... não sei se me entendes... está... sim ... o seu estado... teve um desejo... não se lhe pode recusar nada e... Ahi *cara dura!*

(*Canta*)

O marido desta força
O sossego jamais logra,
Ou apanha da mulher
Ou então chucha da sogra!

Assim vive muita gente,
 Assim passa por honrado...
Cara-dura no presente.
 Sem vergonha no passado.

Há ainda muito que dizer a este respeito! O *Cara-dura* é de raça que não se extingue por duas razões! Prometo para outra vez ser mais extenso. Antes porém, de me retirar quero saber se mereci a vossa aprovação... Deem palmas, meus senhores, só elas podem me dar coragem para cumprir a promessa... Vá lá, não façam cerimônias... um pouco de boa vontade... não posso terminar esta cena sem ouvir os vossos aplausos. Fazem-me a vontade... Sim? É o Vasques quem pede... Vá, uma, duas, três (*depois de pequena pausa*) Ahi! *Cara-dura!* Juro não faltar ao prometido!

(*Canta*)

Mas se eu faltar à promessa
 Se isto for mentira pura
 Estou na regra pois me chamam:
Cara dura! Cara dura!

Assim vive muita gente,
 Assim passa por honrado...
Cara-dura no presente.
 Sem vergonha no passado.