

Ministério da Educação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



Universidade Federal

SHEILA LOPES LEAL GONÇALVES

**O TEATRO E O POLÍTICO:
práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830 – 1850)**

MARIANA - MG

2017

SHEILA LOPES LEAL GONÇALVES

**O TEATRO E O POLÍTICO:
práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830 – 1850)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História.

Professora orientadora: Dra. Helena Miranda Mollo

MARIANA - MG

2017

G635t Gonçalves, Sheila Lopes Leal.
O teatro e o político: práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830-1850) / Sheila Lopes Leal Gonçalves – 2017.
242f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Helena Miranda Mollo

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de concentração: História

1. Teatro – Rio de Janeiro. 2. Teatro – Buenos Aires (Argentina).
3. América Latina – História. 4. Teatro (Literatura) I. Mollo, Helena Miranda. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 94:82(8)(043.2)

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br



Sheila Lopes Leal Gonçalves

O teatro e o político: práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830–1850)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Dr^a. Helena Miranda Mollo

Departamento de História / UFOP

Prof^a. Dr^a. Adriane Vidal Costa

Departamento de História / UFMG

Prof^a. Dr^a. Patrícia Vargas Lopes de Araújo

Departamento de História / UFV

Prof^a. Dr^a. Luciana da Costa Dias

Departamento de Artes Cênicas / UFOP

Prof^a. Dr^a. Luisa Rauter Pereira

Departamento de História / UFOP

Prof. Dr. Sérgio Ricardo da Mata

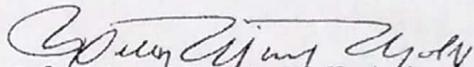
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História



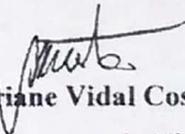
Sheila Lopes Leal Gonçalves

“O TEATRO E O POLÍTICO: práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830 – 1850)”

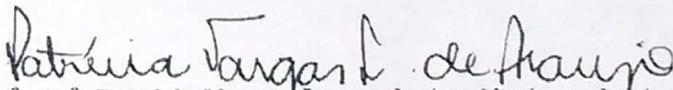
Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em História da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.


Prof.^a. Dr.^a. Helena Miranda Mollo (orientadora)

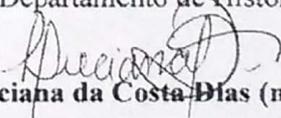
Departamento de História/ UFOP


Prof.^a. Dr.^a. Adriane Vidal Costa (membro)

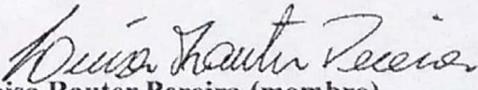
Departamento de História/ UFMG


Prof.^a. Dr.^a. Patricia Vargas Lopes de Araújo (membro)

Departamento de História/ UFV


Prof.^a. Dr.^a. Luciana da Costa Dias (membro)

Departamento de Artes Cênicas / UFOP


Prof.^a. Dr.^a. Luisa Rauter Pereira (membro)

Departamento de História/ UFOP

Para Maria Lúcia e Francisco,
Por tudo, pra sempre.

AGRADECIMENTOS

É verdade que escrevi essa tese sozinha, no processo solitário e doloroso pelo qual todo doutorando passa. E também é verdade que sem a ajuda e o incentivo dessas pessoas eu não teria passado da página 3.

À minha orientadora na UFOP, Helena Mollo, pela paciência e leitura cuidadosa.

Ao meu coorientador na UBA, Elías Palti, pelo apoio, especialmente durante meu estágio de pesquisa em Buenos Aires e pela leitura atenta.

À minha orientadora na UC Berkeley, Margareth Chowning, pela recepção e pela acolhida carinhosa em seu grupo de pesquisa durante meu Estágio Sanduíche. E também pela leitura.

Às professoras que participaram da banca da defesa desse trabalho: Adriane Vidal Costa, do Departamento de História da UFMG, Patrícia Vargas Lopes de Araújo, do Departamento de História da UFV, Luciana da Costa Dias, do Departamento de Artes Cênicas da UFOP e Luisa Rauter Pereira, do Departamento de História da UFOP

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFOP que me receberam tão bem e com quem pude compartilhar os avanços e entraves da pesquisa. Em especial, Mateus Fávaro e Marcelo Rangel.

Aos funcionários da biblioteca do Museu Casa de Mitre, em especial ao Afonso. Na biblioteca do Teatro Cervantes, a Maria Rosa Pertuccelli. No arquivo do Instituto Nacional de Teatro a Susana Arenz.

Aos amigos que tive o privilégio de conhecer ao longo desses quatro anos e que encheram meu coração de alegrias: Jussara Rodrigues, Letícia Pereira, Sebastião Macedo, Adriano Rodrigues, Renan Magalhães, Lucas Quadros, Nayara Souto, Wélington Silva, Juliana Jardim, Letícia Ferraz, Ana Rincón, Jasmina Sichert, Flávio da Silveira.

Aos amigos que me acompanham já há tantos anos, que leram tantos trabalhos (inclusive esse), com quem compartilhei tantas jornadas, estradas, cidades, amores, "#mtsofrimento", e risos: Silvio César Rodrigues, Carina Vasques, Gabriela Mitidieri, Manuela Sobral, Lilian Almeida, Carlos Henrique Figueiredo, Fernanda Guimarães, Patrícia Bastos, Janaína Santos, Armando Neto, Camila Baz, Lucas Cabral, Eduardo Sabioni, João Gabriel Ascenso, Edmar Santos Jr.

A minha família, por todo amor e apoio incondicional: Maria Lúcia, Francisco José, Francisco, Aline e Fábio.

A CAPES pela bolsa concedida durante os quatro anos de doutoramento e também pela bolsa em função do Estágio Sanduíche.

É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse.

Michel Foucault – A ordem do discurso

RESUMO

O objetivo dessa tese é investigar o político na história do teatro carioca e bonaerense, com ênfase em agentes históricos marginalizados. Para isso, fiz uma apresentação do cenário artístico nas cidades selecionadas, e também uma análise de suas respectivas conjunturas políticas, seus costumes sociais e considerações sobre a censura às peças. Atenta às variadas abordagens inseridas no estudo do teatro, esse trabalho também trata da ambiência do teatro com a leitura dos seguintes periódicos: *Correio das Modas* (RJ, 1839), *La moda* (BS, 1838), *Jornal das Senhoras* (RJ, 1853), e *Álbum de Señoritas* (BS, 1856). Uma das propostas dessa tese é a de explicar o teatro para além da circunscrição das casas de espetáculos, do palco em si. O teatro também acontecia antes das cortinas serem levantadas, ele começava nas especulações cravadas em crônicas e anúncios de jornal, no preparo do repertório, no processo da censura, no debate sobre o que vestir para a ocasião. Da mesma forma, ele se estendia após fechadas as cortinas: a crítica às apresentações era imprensa e publicamente debatida. Além de contextualizar e ressignificar a história do teatro, em sua acepção política e de apresentar como moda, política e dramaturgia podem oferecer interessantes perspectivas analíticas, coube ainda investigar o texto teatral e sua linguagem. Assim, apresento o estudo de duas peças: o *Theatrinho do Senhor Severo* e *O Gigante Amapolas*. Como resultado, fica patente que, embora oriundas de contextos de produção distintos, ambas as peças lançam mão do humor e do vocabulário popular para expandir a linguagem política republicana/revolucionária, antes restrita a uma elite intelectual.

Palavras-chave: Teatro; Século XIX; Rio de Janeiro; Buenos Aires; História da América Latina

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to investigate the political in the history of theater in Rio de Janeiro and Buenos Aires, with emphasis on marginalized historical agents. For that, I gave a presentation of the artistic scene in the cities selected, as well as an analysis of their respective political conjunctures, their social customs and considerations about the censorship of the plays. Aware to assorted approaches inserted in the study of theater, this work also deals with its ambience by the study of the following periodicals: *Correio das Modas* (RJ, 1839), *La moda* (BS, 1838), *Jornal das Senhoras* (RJ, 1853), e *Álbum de Señoritas* (BS, 1856). One of the goals here is to display the theater beyond the circumscription of the concert halls and the stage itself. The theater also happened before the curtains were raised; it began in speculations driven by chronicles and newspaper ads, in the preparation of the repertoire, in the censorship process, in the debate on what to wear for the occasion. In the same way, it extended after the curtains were closed: the criticism of the presentations was in the press and publicly debated. In addition to contextualizing and reframing the history of theater in its political meaning and to relate it to fashion, offering interesting analytical perspectives, it was possible to investigate the theatrical text and its language. Thus, I present the study of two pieces: *o Theatrinho do Senhor Severo* e *O Gigante Amapolas*. As result, it is clear that, although originating from distinct contexts of production, both pieces resort to humor and popular vocabulary to expand republican / revolutionary political language, once restricted to an intellectual elite.

Keywords: Theater; 19th Century; Rio de Janeiro; Buenos Aires; Latin American History

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Capa do primeiro número do periódico *La Moda*.....p.95
- Figura 2 – Partitura que acompanha o primeiro número do periódico *La Moda*.....p.103
- Figura 3 – Capa do volume com a compilação de vários números do periódico *Correio das Modas*.....p.108
- Figura 4 – Ilustração de vestido do primeiro número do periódico *Correio das Modas*.....p.110
- Figura 5 – Capa do primeiro número do periódico *O Jornal das Senhoras*.....p.123
- Figura 6 – Ilustração de vestido do quinto número do periódico *O Jornal das Senhoras*.....p.124
- Figura 7 – Capa do volume com a coleção completa do periódico *Álbum de Señoritas*.....p.137
- Figura 8 – Última página do quinto número e primeira página do sexto número do periódico *Álbum de Señoritas*.....p.137
- Figura 9 – Capa do primeiro número do panfleto *Theatrinho do Senhor Severo*.....p.169
- Figura 10 – Foto da montagem da peça *El Gigante Amapolas* no ano de 2010.....p.195

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.13
Capítulo I - A história do teatro em nuances portenhas e cariocas.....	p.21
1.1 - As letras e os letrados.....	p.21
1.2 - Gerações Românticas.....	p.26
1.3 - Quando o teatro é assunto de política e polícia.....	p.35
1.4 - “Um desejo insaciável de espetáculo”	p.42
1.5 - “Arranquem-se aos nossos filhos/Nomes e ideias dos lusos...”	p.61
Capítulo II – Moda & teatro em ambiência e costumes.....	p.83
2.1 - Jornais e revistas de moda.....	p.83
2.2- La moda: intelectuais no esforço da comunicação.....	p.91
2.3- Correio das Modas: escrita masculina voltada ao público feminino.....	p.105
2.4 - Juana Manso: intelectual e redatora.....	p.118
2.5 - Jornal das Senhoras: a educação da mulher	p.122
2.6 - Álbum de Señoritas: uma missão emancipatória.....	p.136
Capítulo III - A fala de agentes históricos marginalizados.....	p.153
3.1 - Vocabulário e linguagem.....	p.153
3.2- Teatro panfletário e político na regência.....	p.162
3.3 - “O Theatrinho do Senhor Severo”	p.169
3.4 –Juan Bautista Alberdi: intellectual e dramaturgo.....	p.190
3.5 – El Gigante Amapolas y sus Formidables enemigos.....	p.194
3.6 – Entre o criado e o gigante.....	p.214
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.216
REFERÊNCIAS.....	p.220

INTRODUÇÃO

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande fiat de todos os tempos. Há, porém, uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.

Machado de Assis¹

Brasil e Argentina têm histórias e trajetórias bastante distintas, especialmente no que concerne ao século XIX – um exemplo basal são os respectivos processos de independência. Entretanto, isso não significa que nos debates sobre seus respectivos projetos de nação os tópicos fossem completamente diferentes: havia uma linguagem política semelhante em ambos. Uma das questões mais importantes, e que vem norteando o trabalho de historiadores e cientistas políticos interessados no período, gira em torno do mapeamento e análise dessa linguagem no político. Para tal, são exploradas obras de expoentes intelectuais que, das páginas de determinados periódicos ou de suas cadeiras na Câmara ou no Senado, faziam parte do que Angel Rama conceituou como *cidade letrada*.²

Esta tese levanta uma questão semelhante, porém, considerando outros agentes históricos, isto é, aqueles à margem dos letrados³; especificamente em relação ao Rio de

¹Obra Completa de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. II, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact02.pdf>

²RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

³ Dentro do recorte aqui apresentado, é possível considerar “letrado” aquele/aquela que domina o exercício da escrita e leitura, não sendo este, portanto, um conceito restrito a um grupo social específico. Entretanto, quero chamar atenção para textos produzidos por agentes históricos que não foram privilegiados pela historiografia que analisa questões referentes ao político e ao teatro no século XIX. Por isso, as principais fontes desse trabalho são textos escritos por mulheres, e duas peças de teatro escritas em linguagem coloquial. Além disso, ao longo dessa tese, as categorias “letrado”, “não letrado”, “intelectual” e “agentes marginalizados” são trabalhadas na tentativa de mapear esses atores históricos que não participam do cânone que geralmente é estudado em pesquisas históricas. Dentre os autores que trabalham com a questão do letramento podemos citar: CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.; DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.; SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Janeiro e Buenos Aires entre as décadas de 1830 e 1850. Com isso quero dizer que essa investigação apresenta como o político aparece em distintos lugares e práticas sociais: seja no discurso da argentina Juana Paula Manso, nas falas do Senhor Severo, na tirania da moda ou na inércia de soldados em campanha – todos explicitados ao longo desse texto. Tendo em vista o alto nível de analfabetismo e a importância da oralidade para a circulação da informação, a hipótese apresentada é a de que o estudo do teatro, tido numa perspectiva transnacional, pode elucidar a dimensão do político fora da *cidade letrada*. Para operar tal análise, foi levado em conta um conjunto de elementos que gravita em torno da "palavra-chave" teatro. São eles: a historiografia; os periódicos direcionados à moda e que traziam resenhas e críticas teatrais; textos de peças com conteúdo político.

Os teatros eram, antes de tudo, o lugar da ordem e da decência; ou assim se pretendia. Em 1823, a Companhia do teatro particular da Praça da Constituição (hoje Praça Tiradentes) situado entre a rua do Cano e a rua do Piolho (respectivamente, Rua Sete de Setembro e Rua da Carioca nos dias atuais) deu início a sua breve existência na Corte do Rio de Janeiro. Como tantos outros tabladros montados por empresários locais e improvisados, ele era conhecido apenas como *Theatrinho*, e obteve uma licença do Governo Imperial para “dar espetáculo duas vezes por mês, contanto que nunca o façam em noites de representação do Real Theatro de São João, ainda que sendo em dias de gala”.⁴

Na realidade, esse tipo de agenda, essa necessidade de se ter permissão, sendo um teatro de rua ou apenas uma casa particular, como era o caso do *Theatrinho*, era comum em diversos lugares. Um exemplo disso é o que ocorria na Nova Espanha (México), no mesmo período: alternando períodos de total proibição com momentos de conciliação, aqueles “interessados em apresentar espetáculo” fora do teatro oficial (financiado e gerenciado pelo governo) deveriam solicitar com antecedência e pagar uma multa, além de ter que cumprir uma série de exigências por parte do *Coliseo*.⁵

Voltando à Corte do Rio de Janeiro, em setembro de 1823, Maria Domitila de Castro Canto e Mello, a Marquesa de Santos, foi barrada ao tentar assistir a um espetáculo por não ser “mulher honesta”. Mesmo não sendo um teatro oficial, pois não recebia qualquer subsídio do governo, o *Theatrinho* deixou claro que reprovava a

⁴DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro Carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1960 p. 27.

⁵ALBAN, Juan Pedro Viqueira. *¿Relajados o Reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, D.F.: FCE, 2005, p.100.

presença de Domitila na Corte e também sua relação com o imperador. Dias depois do escândalo, D. Pedro I deu ordens para o barbeiro do Paço, Plácido Antônio Pereira de Abreu, comprar o teatro, expulsar a companhia e fechar o edifício. Vale destacar que a participação de um barbeiro na administração teatral era comum, ao menos naquele ambiente da corte, onde profissionais ligados à estética e à moda circulavam entre bastidores, plateias e organização dos espetáculos.⁶ Tal episódio, narrado por autores como Duarte Filho, Galante de Souza e Décio de Almeida Prado, ilustra a forma como não somente o conteúdo das peças, mas, igualmente, o ambiente teatral, e mesmo as idas ao teatro estavam, por vezes, relacionadas a fatores políticos.

Afinal, para entrar nas casas de espetáculo, o público respeitava uma série de normas, no vestuário e no comportamento – geralmente publicadas nos periódicos dedicados à moda e à literatura, o que não impedia alguns incidentes, como na história acima. O público bonaerense daquela época também não perdoava comportamentos considerados “imorais”: no mesmo ano de 1823, a atriz Ana Campomanes, a despeito de seu talento e beleza, não conseguia atrair o público a suas representações e benefícios, nem mesmo os periódicos conseguiam perdoar seu passado.⁷ A folha *Teatro de La Opinión* refere-se à atriz e sua reputação como “essas três partes de orgulho e cinco de grosseria em todos os seus papéis”.⁸

Campomanes é apenas um exemplo entre muitos de atrizes que tiveram suas carreiras postas em cheque e, em alguns casos, suas vidas desmoronadas, em função do julgamento de plateias que hora aplaudem, hora apedrejam. Em seu trabalho sobre a sociedade de entretenimento na Nova Espanha, Juan Pedro Alban aponta a dificuldade em mapear a origem social dos atores em finais do XVIII e princípios do XIX, e também chama atenção para perceber a fragilidade desses sujeitos, uma vez imersos no universo do teatro, perante uma sociedade tão conservadora quanto algoz.⁹

A dimensão político social do teatro pode ser observada pela profusão de artigos, resenhas, comentários e até mesmo textos completos das peças encenadas publicados em periódicos dedicados a diversos públicos e temáticas; eles povoavam o imaginário cultural da época estimulando o consumo de cultura e contribuía para a formação da

⁶ AYRES, Andrade de. *Francisco Manoel e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p.108.

⁷ KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata II: de Casacubierta a los de Podestá*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994, p. 22.

⁸Tradução minha; no original: “esas tres cuartas de orgullo y cinco de grosería en todos sus roles”. *Teatro de Opinión*, 21 de noviembre de 1823.

⁹ALBAN, Juan Pedro Viqueira. *Op. Cit.* pp.89-92.

opinião pública¹⁰. Essa dimensão social é importante na medida em que revela como o teatro estava involucrado às práticas sociais e de formação de opinião pública. De acordo com o verbete de Bobbio, opinião pública

é um fenômeno da época moderna: pressupõe uma sociedade civil distinta do Estado, uma sociedade livre e articulada, onde existam centros que permitam a formação de opiniões não individuais, como jornais e revistas, clubes e salões, partidos e associações, bolsa e mercado, ou seja, um público de indivíduos associados, interessado em controlar a política do Governo, mesmo que não desenvolva uma atividade política imediata.¹¹

Sobre esse mesmo tema, Jean-Jacques Becker apresenta um balanço sobre opinião pública, suas possibilidades, limites, métodos e fontes. Um de seus argumentos é o de que apesar de sua existência ser indubitável (seja ela manipulada ou não), é preciso matizar seu significado uma vez que a “opinião pública tem como vocação ser dominante, e tem pouca importância que um determinado grupo tenha um julgamento diferente”.¹² Becker relembra Marc Bloch e salienta a importância de se levar em conta a opinião pública sob a perspectiva de que o modo como os acontecimentos foram percebidos é peça fundamental na história. Nesse sentido, é válido ressaltar que operar análises em torno da recepção e circulação de ideias tendo como base o cenário teatral é delicado, em especial pela dificuldade em identificar as especificidades daquele público.

Além disso, para chegar ao tablado, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, as peças passavam por uma censura, formada por uma comissão de literatos e homens que ocupavam cargos públicos, todos indicados pelo governo. Havia ainda a relação com a audiência que, através da crítica publicada em revistas e jornais, poderia determinar quanto tempo uma peça ficaria em cartaz. A imprensa periódica da época representa o maior conjunto de fontes analisadas nessa tese. A esse respeito Marco Morel afirma que:

¹⁰ PAS, Hernán Francisco. *Literatura, Prensa Periódica y Público Lector en los Procesos de Nacionalización de la Cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tese de Doctorado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. La Plata: 2010, p. 4.

¹¹Cf.: BOBBIO, Norberto. *Diccionario de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, p. 842.

¹²BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 190.

ocorreu no Brasil uma verdadeira explosão da palavra pública com crescimento visível de associações, de motins, rebeliões... e de periódicos, embora, claro, nem todos fossem rebeldes. A imprensa constituiu-se como formadora de projetos de nação distintos entre si (apesar das convergências) e de uma cena pública cada vez mais complexa, na qual emergiam atores políticos diferenciados. Permeiam as páginas dos jornais como protagonistas: soldados, oficiais de média patente, lavradores arrendatários, profissionais liberais, clero regular e secular, camadas pobres urbanas livres, homens negros, pardos e brancos, além da presença nítida das mulheres na cena pública, como leitoras ativas.¹³

Levando em conta as várias nuances temáticas aqui abordadas, como texto teatral, contexto sócio-político em Buenos Aires e no Rio de Janeiro e o ambiente apresentado pelas revistas de moda, cabe ainda outra identificação conceitual, dessa vez com a história transnacional – ou ainda a uma “história conectada”, para utilizar o termo cunhado por Serge Gruzinski.¹⁴ Vinculada a áreas de estudo como culturas híbridas, história Atlântica e estudos da diáspora negra, a história transnacional tem sido objeto de interesse e reflexão nas últimas décadas.¹⁵

A ideia de trabalhar com Rio de Janeiro e Buenos Aires não passa pela perspectiva de comparar Brasil e Argentina, como nações. Ela surgiu quando, lendo sobre história do teatro argentino, encontrei informações sobre a circulação de atores nas duas cidades, entre os anos 1830 e 1850 – anos que abarcam importantes periodizações: o governo de Juan Manuel de Rosas e a posterior Organização Nacional em Buenos Aires; no Rio de Janeiro, o Período Regencial e parte do Segundo Reinado (abordadas no primeiro capítulo deste trabalho). A presença de artistas bonaerenses no Rio de Janeiro e vice-versa, levou-me a questionar se haveria (e quais seriam os) pontos em comum, no tocante à existência de um teatro político, nessas duas sociedades.

¹³ MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p.51

¹⁴ GRUZINSKI, Serge, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”. In: *Annales HSS*, nº 1, janvier-février 2001.

¹⁵ Isto não significa que estudos nas áreas de música, literatura, artes plásticas e políticas culturais não possam ser abordados; é o que mostra o trabalho de Micol Seigel, no livro: *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. De acordo com Barbara Weinstein, a abordagem transnacional “permite uma maior atenção aos processos, às redes e aos fenômenos de todo tipo que atravessam as fronteiras da nação sem implicar a homogeneização. Por outro lado, o transnacional nos permite ir além da identificação de particularidades ou especificidades num contexto nacional”. WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.14, jan./jun. 2013, p. 26. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista> Acesso em: 09/04/2015. No lugar de excluir as comparações, o viés transnacional pode renovar a perspectiva comparada sem incorrer no risco das homogeneizações.

Beatriz Seibel afirma que em 1844, ano em que o governador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas,¹⁶ proíbe as festas de carnaval por sua “excessiva violência”, surge uma nova empresa na cidade, a *Sociedad de Argentinos Federales*, comprometida com a importância da “atividade teatral, a história americana e do país, a história do teatro”. Dentre as atividades promovidas pela *Sociedad*, está a contratação de Rafael Lucci que, com suas filhas, representava “partes de óperas e canções brasileiras”. Alguns meses depois, contratam Salvador Campos, saído do Rio de Janeiro, para assumir a direção cênica da companhia.¹⁷

O crítico teatral Décio de Almeida Prado corrobora a presença de artistas estrangeiros na Corte brasileira que, à época, foi noticiada por Manuel Araújo Porto-Alegre. O ator espanhol José LaPuerta chegou a Buenos Aires no final dos anos 1830, mas sem conseguir a simpatia de um público fanático por Juan Casacubierta (que também passou pela Corte brasileira, segundo Teodoro Klein),¹⁸ dirigiu-se ao Rio de Janeiro. Ali conheceu o aclamado ator João Caetano, com quem estabeleceu contato, chegando a ensaiar juntos – o que gerou então comentários acerca da influência do espanhol sobre o brasileiro. Em defesa de Caetano, Porto-Alegre escreve: “somente o imitou plasticamente: na imitação servil não há infusão de sentimentos, não há regras nem princípios, e nunca serve de asas para longos voos”.¹⁹ Ao analisar a querela narrada por Porto-Alegre, Almeida Prado aposta que a contribuição de LaPuerta deve ter sido apenas “num certo repertório de gestos, de atitudes, numa movimentação mais ousada, mais romântica”.²⁰

Não é à toa que Décio usa o adjetivo “romântico” ao referir-se à *performance* cênica do ator fluminense. Naqueles anos 1830, e nas décadas posteriores, tanto na corte brasileira quanto em Buenos Aires, jovens literatos experimentavam e vivenciavam algumas ideias do romantismo francês e, ao mesmo tempo, se apropriavam delas – conforme exposto no primeiro capítulo deste trabalho. Eles tinham como base, especialmente, o prefácio do drama *Cromwell*, de Victor Hugo²¹.

De acordo com a clássica interpretação de Nelson Werneck Sodré, os pasquins, alguns permanecendo no “campo doutrinário”, ou seja, defendendo suas convicções

¹⁶ O período de seu governo é abordado no primeiro capítulo desta tese.

¹⁷ Tradução minha, no original: “actividad teatral, la historia americana y del pais, la historia del teatro”. SEIBEL, Beatriz. *História del Teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 111.

¹⁸ Klein, Teodoro. *Op. Cit.* p. 34.

¹⁹ PORTO-ALEGRE, Araújo. “O nosso teatro dramático”. In: *Revista Guanabara*, vol 2, 1852, p. 100.

²⁰ PRADO, Décio Almeida de. *O drama brasileiro romântico*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 97.

²¹ Traduzido e citado quase imediatamente por diversos dramaturgos e intelectuais, como Gonçalves de Magalhães e Juan B. Alberdi.

políticas com veemente retórica e atacando seus adversários também “apareciam com feição teatral, com curiosos diálogos em que os interlocutores ficavam disfarçados em apelidos quase sempre grotescos ou em transparentes anagramas dizendo as coisas mais toscas”.²² Essas publicações eram, muitas vezes, de dimensões pequenas, com quatro ou seis páginas, utilizavam o mesmo tipo de papel usado para os livros e eram vendidas através de assinaturas mensais, a fim de financiar sua impressão. Sendo necessário pagar para ter posse de um impresso, muitos não o faziam; alguns leitores tomavam emprestado para ler e outros, interessados, porém não letrados, ouviam de algum ledor as matérias: a prática de leituras públicas, onde um orador, o ledor, transmitia as notícias publicadas nos impressos era bastante comum. A consequência disso era uma ampla discussão sobre política e artes, entre pares.

O teatro tinha forte impacto em sociedades que contavam com poucas opções de entretenimento, como por exemplo, as festas religiosas,²³ tanto por seu caráter lúdico, quanto pelo fato de informar à população, em especial aos não leitores, toda sorte de temas que eram comentados nos impressos de então. Dessa forma, é possível pensar que a encenação de uma peça, fosse de maneira improvisada nas ruas, ou organizada nas casas de espetáculo, transformava-se num evento social no qual era possível se divertir e ao mesmo tempo se informar acerca do que acontecia fora daquela comunidade. Sobre tal tradição de oralidade, Luiz Costa Lima afirma que “embora o romantismo já tivesse tipografias a sua disposição, a literatura continuava fundamentalmente cúmplice da oralidade”.²⁴ Responsável por decifrar os códigos letrados e simbólicos para aqueles que não os dominavam, o ledor cumpria importante papel de divulgação e afirmação dos discursos e debates travados em tal cenário.

O teatro estava, pois, inserido num ambiente onde práticas de fala e oratória constituíam instrumento decisivo para divulgação política e dos costumes sociais. Com isso torna-se um objeto de estudo complexo que possibilita inúmeras abordagens, como a escolhida para o presente trabalho: o político, considerando sua presença no teatro através da historiografia, nas revistas sobre moda e na dramaturgia. Assim, essa tese foi dividida em três capítulos que, embora sejam bastante diferentes entre si, comprovam no seu conjunto, e no tecido de seus respectivos subcapítulos, a hipótese de que através

²² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 165.

²³ Sobre este tema ver: ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino – Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Tese de Doutorado em História – Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

²⁴ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 7.

do estudo do teatro em sua complexidade é possível conhecer a linguagem e o vocabulário político de duas expressivas capitais sul americanas.

O primeiro capítulo é dedicado a apresentar o cenário artístico nas cidades selecionadas, o que leva a uma análise de suas respectivas conjunturas políticas, seus costumes sociais e considerações sobre a censura às peças. Para tanto, o texto foi construído visando uma contribuição ao campo da história da historiografia, na medida em que são cotejados teatrólogos e historiadores políticos, bem como cânones e fontes primárias.

Atento às variadas abordagens inseridas no estudo do teatro, o segundo capítulo trata da ambiência do teatro através da leitura das folhas *Correio das Modas* (RJ, 1839), *La moda* (BS, 1838), *Jornal das Senhoras* (RJ, 1853), e *Álbum de Señoritas* (BS, 1856). Uma das propostas dessa tese é a de explanar o teatro para além da circunscrição das casas de espetáculos, do palco em si. O teatro também acontecia antes das cortinas serem levantadas, ele começava nas especulações cravadas em crônicas e anúncios de jornal, no preparo do repertório, no processo da censura, no debate sobre o que vestir para a ocasião. Da mesma forma, ele se estendia após fechadas as cortinas: a crítica às apresentações era imprensa e publicamente debatida. Nesse ínterim, as revistas de moda tratavam mais de questões políticas e comentários variados sobre teatro, do que sobre as vestimentas ideais, etiqueta e assuntos, ditos civilizados, e muitas vezes copiados das capitais europeias.

Depois de contextualizar e ressignificar a história do teatro, em sua acepção política no primeiro capítulo e de apresentar como moda, política e dramaturgia podem oferecer interessantes perspectivas analíticas, cabe ao capítulo final dessa tese investigar o texto teatral e sua linguagem. É o momento, então, de operar a análise de uma amostra de teatro popular, o *Theatrinho do Senhor Severo* e uma amostra de teatro letrado, a comédia *O Gigante Amapolas*. Como resultado, fica patente que, embora oriundas de contextos de produção distintos, ambas as peças lançam mão do humor e do vocabulário popular para expandir a linguagem política republicana/revolucionária, antes restrita a uma elite intelectual.

CAPÍTULO I

A história do teatro em nuances portenhas e cariocas

The phenomenon to be discussed is very widespread and obvious, and it cannot fail to have been already noticed, at least here and there, by others. Yet I have not found attention paid to it specifically.

J. L. Austin²⁵

1.1 - As letras e os letrados

Esse capítulo apresenta o levantamento de fontes primárias e obras historiográficas dedicadas à história do teatro carioca e portenho em seus muitos aspectos. Com isso, coube aqui esclarecer algumas das premissas teóricas que permeiam esta tese, tais como a noção de intelectual, de letramento e de teatro político no oitocentos. Afinal, essas páginas fazem justamente a costura entre uma historiografia do teatro baseada em cânones, na qual o político permanece eclipsado, os jornais de moda, que dissertam mais sobre política e filosofia do que indumentária e o texto teatral em si. Esse trabalho pretende chamar atenção para agentes históricos que dividiram o cenário urbano e cultural com grandes intelectuais, mas que, por diversas razões, não tem aparecido como centrais nas pesquisas historiográficas. Assim sendo, as páginas a seguir dão conta de contextualizar o teatro e apontar como a historiografia desse teatro produziu seus cânones.

Ao escrever sobre o planejamento e estabelecimento europeu das cidades americanas, das “cidades ordenadas”, Angel Rama apontou para o peso da palavra escrita, aquela que dava *fé*, em detrimento da palavra falada. Esta última seria, de acordo com o autor, insegura e precária.²⁶ Tal hierarquização talvez jamais tenha sido superada, entretanto, a palavra falada guarda extrema valia, pois ela penetra nichos inatingíveis da palavra escrita, ela pode informar e conformar classes de indivíduos que, por inúmeras circunstâncias históricas e sociais, não dominam os códigos necessários

²⁵ AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975, p.01

²⁶ RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

para compreender a representação gráfica dos signos. A *cidade letrada* definida por Rama é a urbe consolidada como bastião da conquista europeia no Novo Mundo, com suas fortificações, etiquetas, normas de conduta e era composta por “religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais”²⁷ que auxiliaram na manutenção da ordem colonial e foram atores nos movimentos das independências. Nas palavras do autor:

Dentro delas [a cidade bastião, a cidade porto, a cidade pioneira das fronteiras civilizadoras] sempre houve outra cidade (...). É a que creio que devemos chamar a *cidade letrada*, porque sua ação se cumpriu sob a ordem prioritária dos signos e porque sua implícita qualidade sacerdotal contribuiu para um aspecto sagrado, liberando-os de qualquer servidão circunstancial.²⁷

Rama destaca ainda que nessa *cidade letrada*, a porção dedicada à literatura era apenas uma pequena parte no todo. É preciso destacar que a distinção (brilhante e) esmiuçada entre os componentes que conformam *cidade letrada* não é objeto desta tese, que pretende reuni-los utilizando dois termos: letrado e intelectual. Aqui o termo “letrado” atem-se à etimologia crua da palavra na corrente gramática brasileira: “1: Que ou aquele que tem instrução ou erudição; erudito. 2: Que ou aquele que tem conhecimentos literários sólidos; literato”.²⁸ Essa redução do conceito de Rama está relacionada à complexidade do objeto desta tese, uma vez que não somente são trabalhados a linguagem e o vocabulário presente no teatro, mas também sua ambiência, crítica e sociologia (residente no gancho da moda), uma digressão em torno dos elementos da *cidade letrada* em si não caberia no esforço desta narrativa.

Não obstante, a reflexão histórica e sociológica de Angel Rama foi fundamental para que, considerando o espaço urbano, fosse possível aqui pensar nas palavras que circulavam fora círculo *letrado*, ao mesmo tempo em que compartilhavam o mesmo espaço físico e temporal. Isto é, na fronteira entre a palavra escrita e a falada, dispor o teatro, que era frequentado tanto por letrados quanto por não-letrados, como elo entre esses dois mundos historicamente distintos. Com isso, ao longo dessa tese quando me refiro a letrados ou não-letrados, levo em conta a proposição de Rama, mas de uma maneira simplificada: os primeiros são aqueles que, em alguma medida, tiveram acesso a uma educação que lhes permitiu dominar a escrita e a leitura num nível que capacitou

²⁷ RAMA, Angel. *Op. Cit.*

²⁸ Verbetes do dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em 03 ago 2017.

a leitura de impressos e debater questões políticas e filosóficas. Já os não-letrados são aqueles que, sem acesso à alfabetização e, muitas vezes presos às limitações de uma rotina de trabalho longa e cansativa, encontravam poucas oportunidades (ou nenhuma) para engajar-se em tais debates, e é nesse momento que o teatro tem seu papel mais importante, pois é ele, depois das leituras públicas, o espaço onde um letrado pode, apesar de sua condição, experimentar o processo de aprendizagem e troca intelectual tão comum entre os letrados.

E aqui há uma ressalva necessária. Certamente havia letrados não interessados em discutir ou participar do político, assim como não-letrados que, a despeito de terem contato (através do teatro ou da leitura de oitiva, por exemplo) com debates sobre o político, optaram por não tomar parte dele. Porque meu objeto de estudo é o político no teatro e porque escolhi fontes produzidas por grupos e indivíduos de diferentes esferas sociais, percebi que para falar dos atores, escritores, plateia e do governo, era necessário utilizar essa generalização em relação aos interlocutores aqui apresentados. Por exemplo, a *Geração de 1837* e a geração dos primeiros românticos no Brasil aparecem nesse trabalho com este grau de distinção, já empregado pela historiografia do tema, entretanto, ainda que eu localizasse os demais agentes históricos postos ao longo de toda a tese em gerações, ou outras categorias, haveria o risco de legar a alcunha de intelectual a toda pessoa letrada daquela época.

O autor desconhecido da peça carioca *O Theatrinho do Senhor Severo* pode perfeitamente ser considerado um intelectual, mas será possível afirmar que ele compartilha a mesma rede de sociabilidade de toda a sua plateia? Dificilmente saberemos quantos, quem eram e o que compreendiam daquele texto, a que ponto interagiam. Seria possível dizer que a audiência do *Theatrinho*, do *Gigante Amapolas*, e a comunidade de leitores das revistas de moda fosse composta por intelectuais? Está claro que ambos os grupos compartilhavam de um mesmo tempo e se comunicavam através de uma linguagem similar, porém, isso não basta para que se os defina, a todos, como intelectuais. Por isso, ao apontar determinado grupo como letrado, não falo necessariamente de intelectuais, no sentido político como aquele dado por Jean-François Sirinelli num trabalho, hoje considerado clássico, intitulado "Os Intelectuais".

O artigo de Sirinelli apresenta a história dos intelectuais como objeto (ou "subobjeto") da história política ao longo do século XX e aponta seu renascimento na esteira do surgimento da nova história política. Trata-se de um texto que levanta muitas

questões, mas talvez a lição mais marcante seja a definição que ele propõe para o termo, a baliza de “compreensão e extensão”, a ideia de isolar determinados grupos em “gerações” para estudá-los de maneira mais acurada. De acordo com Sirinelli, qualquer definição para o conceito de "geração" será sempre imprecisa, especialmente se ela estiver relacionada ao engajamento político dos intelectuais. Ele assevera que é necessário cautela ao se pensar uma geração como conjunto de intelectuais militantes, uma vez que seu "estudo como atores do político é, portanto, complexo. Não apenas porque, como vimos, a categoria tem contornos mutáveis, mas também porque não existe um – ou mais de um – partido dos intelectuais".²⁹ De um lado, os intelectuais estavam inseridos no campo do político em função de sua *práxis*, ou seja, pelo modo como agiam diretamente junto a instancias governamentais. De outro, os letrados, contribuíam para esse campo na propagação de ideias e fomentando debates e promovendo leituras de oitiva.

A atividade política, portanto, representa uma distinção entre um letrado e um intelectual. E é nessa chave que, ao longo dessa tese, aparecem distinguidas essas duas categorias: no microcosmos do político dentro do teatro o papel dos letrados estava circunscrito à plateia e à propagação de ideias em debates mais informais, ao passo que aos intelectuais (ou literatos) cabia, além da passividade de expectador, propagar ideias que lhes fossem afins, rechaçar aquelas contrárias, mas principalmente produzir conhecimento sobre as mais diversas áreas. Segundo a hipótese de Silvia Souza sobre o teatro no oitocentos, e em especial o *Conservatório Dramático*: “todas as iniciativas e decisões no campo artístico, que viessem por parte de literatos, estariam legitimados a priori e passariam a ser expressão mais pura daquilo que se queria atingir”.³⁰

No século XIX, muitas vezes a participação ativa no político ocorria (ou tinha início) na publicação de manifestos, crônicas e artigos diversos na imprensa. Por exemplo, quando esteve exilado no Chile, nos anos 1840, Domingo Faustino Sarmiento, em um dos inúmeros textos acerca do papel da imprensa na sociedade oitocentista, comentou

A imprensa periódica tem seus instintos peculiares que a fazem sempre impetuosa, ardente em suas censuras, e turbulenta em seus

²⁹ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 243.

³⁰ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832 – 1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, p.35.

meios de ação; mas a esse traço geral reúne outros, aqui nascidos de circunstâncias que estão ligadas ao nosso estado de civilização e descuido. O jornal, improvisado com visões acidentais, precisa irritar as paixões, atizar medos e desconfiança e até mesmo ofender as pessoas que ferem seus interesses.³¹

Assim, essa tese faz uso da imprensa periódica, mas também recorre à bibliografia clássica, a fontes primárias e a diversos arquivos.³² Desse período específico há poucas fontes que ajudam o historiador a reconstruir detalhes da vida dos não-letrados; o material que há foi produzido por letrados e intelectuais e, portanto, com seus próprios filtros. Por isso, o estudo do teatro englobando seus aspectos políticos, seu ambiente, costumes e linguagem permite uma análise histórica que abarca, na medida do possível, letrados e não-letrados, o que levou à consulta de um variado escopo de fontes. Nesse sentido, ao trabalhar com a história do político (aqui tomada da perspectiva do teatro), Pierre Rosanvallon advoga em favor dessa diversidade, contrariando pesquisas que se detêm apenas nos textos clássicos. Ele afirma:

não há objeto que possa ser considerado alheio para esse tipo de história do político. Ela consiste em reunir todos aqueles materiais empregados, cada um de modo separado, por historiadores das ideias, das mentalidades, das instituições e dos eventos. (...) Assim, quando escrevi *Le sacre du citoyen*, tentei não separar os textos clássicos daqueles de origem intelectualmente menos nobre.¹

O presente texto apresenta uma nova proposta de narrativa para a historiografia do teatro, de modo a evidenciar a presença do político, a atuação dos intelectuais e a relação entre governo e entretenimento – esta última mediada pela censura e controle exercido por parte do Estado. Ele foi dividido em cinco subcapítulos, sendo este primeiro a seção introdutória; o segundo aprofunda a discussão sobre os intelectuais e os produtores das fontes encontradas; o terceiro aborda o papel do Estado como regulador da arte dramática, através da censura. Já os capítulos quatro e cinco apresentam uma

³¹ El Nacional: “El diarismo”, 29 de maio de 1841.

³² No Rio de Janeiro foram consultados: Arquivo Geral da Cidade, Arquivo Nacional e Biblioteca Nacional. Em Buenos Aires foram: Biblioteca do Museo Mitre, Biblioteca Nacional, Archivo General de la Nación, Archivo del Museo Historico Nacional, Instituto Nacional de Estudios de Teatro – INET (Teatro Nacional Cervantes), Archivo de la DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires).

nova leitura da história do teatro na primeira metade do século XIX em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, respectivamente.

1.2 - Gerações Românticas

O intuito desse texto é pontuar algumas características do movimento romântico na medida em que ele fez parte da ambiência do teatro no período aqui tratado, especialmente pelo gênero “drama romântico” que, por sua vez, de acordo com o *Dicionário de termos literários*, “designava simplesmente ação. (...) Essencial e historicamente, a palavra ‘drama’ vincula-se ao teatro, isto é, à arte da representação. (...) na terceira década do século XIX, despontam teorias e obras vinculadas com o ‘drama romântico’”³³.

É preciso ter em conta que o movimento não foi feito apenas de poesias amorosas e melancolia. Tanto entre os primeiros românticos brasileiros, nos quais se pode incluir Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto-Alegre, quanto na chamada *Geração de 1837*, na Argentina, formada por nomes como Esteban Echeverría, Juan B. Alberdi e Juan María Gutierrez, havia uma relação estabelecida entre o movimento romântico e a concepção revolucionária que pretendia consolidar suas incipientes nações a fim de conduzi-las ao progresso iminente da humanidade. Carl Schmitt, ao situar o que ele chama de “romantismo político” na Alemanha (e pontuado em sua vertente francesa), fala sobre alguns fatores políticos, exteriores ao movimento, como a Revolução Francesa, e aponta que

A revolução desses românticos consistia em prometer uma nova religião, um novo evangelho, uma nova realidade, uma nova arte universal. (...) Seus feitos foram revistas. A sensação que causou alguns literatos burgueses nos salões Berlim das filhas de banqueiros, os escândalos sociais causados pela intromissão nos casamentos de amigos ou anfitriões, a declaração de guerra a Goethe e Schiller, a aniquilação de Nicolai, a liquidação de Kotzebue, estes foram considerados externamente, alguns fatos.³⁴

³³MASSAUD, Moisés. “Drama”. In: _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, pp. 132-133.

³⁴Tradução minha, no original: “la revolución de esos mismos románticos consistía en prometer una nueva religión, un nuevo evangelio, una nueva realidad, un nuevo arte universal. (...) Sus hechos eran revistas. La sensación que causaban algunos literatos burgueses en los salones berlineses de las hijas de

Em parte, pela influência da moral cristã católica, bastante forte na América hispânica e portuguesa, e em parte por sentirem-se mais próximos linguística e culturalmente (como modelo ideal) da sociedade parisiense, esses intelectuais fizeram uma leitura do movimento na qual a revolução estava vinculada à construção do nacional que buscavam atingir através da literatura. A nacionalidade não era tida, então, e nem o é na atualidade, como algo dado, hermético, pelo contrário, os jovens românticos sabiam que ela era parte de um processo de construção política e cultural, sempre em movimento, como uma revolução permanente, o que acaba por tornar o tema deveras complexo³⁵. Eles também buscavam uma maneira de difundir tais propostas e o faziam tanto com a literatura e os panfletos impressos nos periódicos quanto com a encenação de dramas, comédias e tragédias românticas.

Faz-se necessário apontar que se por um lado o romantismo é matéria essencial para as análises tecidas ao longo desta pesquisa, por outro, ele não é o objeto de estudo em questão. Assim, apresentarei algumas das características românticas e a trajetória da leitura que o movimento europeu sofreu em duas localidades específicas no continente sul americano. Definir o movimento romântico seja através da prática discursiva e narrativa de determinados autores, seja do ponto de visto da História da Literatura, significaria retirar dele sua maior bandeira: a liberdade na expressão de formas e estilos. Basta recordar o texto considerado inaugurador do romantismo francês³⁶, o famoso prefácio ao drama *Cromwell* que, diante do dilema sobre quais modelos a literatura daquela época deveria seguir, vaticina: “destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza...”³⁷.

O romantismo encenado em diferentes regiões sul-americanas guarda muitas semelhanças entre si, mas não o bastante para assumi-lo uniforme a ponto de ser

banqueros, los escándalos sociales provocados por las intromisiones en los matrimonios de amigos o anfitriones, la declaración de guerra a Goethe y Schiller, la aniquilación de Nicolai, la liquidación de Kotzebue, éstos eran, considerados externamente, algunos hechos”. SCHIMITT, Carl. *Romanticismo Político*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, p. 84.

³⁵ Ver: PAMPLONA, Marco A. DOYLE, Don. H. (orgs). *Nacionalismo no novo mundo: a formação dos Estados-nação no século XIX*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

³⁶Dentre os diversos trabalhos sobre Victor Hugo e o romantismo, pode-se destacar um texto em especial no dossiê sobre o escritor organizado pela revista eletrônica *Lettres Françaises*: FACHIN, Lídia. “Victor Hugo e o Drama Carnavalizado”. In: *Lettres Françaises*, UNESP / Araraquara, nº5, 2003, pp. 85-104. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/744/609>, Acesso em 06 Fev. 2017.

³⁷HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.64

possível traçar um panorama explicativo que dê conta das produções no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Jorge Cruz define a simbiose entre o romantismo e o teatro portenho, nos anos 1830-1850, falando da “exaltação romântica do natural e da natureza como potência suprema, como uma força que em cada homem se manifesta de maneira particular, respondendo ao mais fundo e entranhado” sentimento.³⁸ No Brasil, o movimento romântico teve início na década de 1830, no contexto dos governos regenciais. A busca por traços nacionais num momento de rivalidade entre brasileiros e portugueses passaria a implicar que as modas, teatrais e culturais de modo geral, poderiam ser importadas diretamente de Paris, sem a antes necessária passagem por Lisboa.

Antes de serem analisadas e descritas num verbete, as palavras passam por disputas em torno de seu sentido, até que se forme um consenso num pequeno círculo de letrados, a fim de domesticá-la em algumas definições afixadas nas páginas de um instrumento normativo da língua culta: o dicionário. A edição de 1852 do Dicionário da Real Academia Espanhola é a primeira a constar o substantivo “romantismo”, definido como uma “escola e sistema literários que procedem das ideias e do gosto da idade média, em contraposição aos que se derivam da antiguidade clássica”³⁹; tal acepção guarda relação com a etimologia da palavra, usada para fazer menção a romances e novelas medievais.

O fato deste verbete, referente a um movimento artístico e literário iniciado no final do século XVIII e conhecido tanto nas Américas quanto na Europa, ter levado décadas antes de figurar pela primeira vez em um dos léxicos mais importantes do mundo hispânico pode ser um indício da dificuldade de compreendê-lo e catalogá-lo. Fortemente ligado aos movimentos nacionalistas, o romantismo foi repleto de particularidades em cada sociedade onde foi manifestado.⁴⁰ O romantismo alemão é diferente do francês que por sua vez difere do inglês e assim por diante.

³⁸Tradução minha, no original: “exaltación romántica de lo natural y de la naturaleza como potencia suprema, como una fuerza que en cada hombre se manifiesta de manera particular, respondiendo a lo más hondo y entrañable”. CRUZ, Jorge. *El teatro romántico argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972, p.12.

³⁹Tradução minha, no original: “escuela y sistema literarios, que proceden de las ideas y gusto de la edad media, en contraposición á los que se derivan de la antigüedad classica”. Dicionario de la Real Academia Española, edición de 1852, p.616, disponível em: <http://lema.rae.es/drae/>. Acesso em 20/04/2015.

⁴⁰ SOUTO, Nora; WASSERMAN Fabio. “Patria”. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, pp.83-97.

Os verbetes “romance” e “romancista” podem ser encontrados em diversos dicionários do século XIX, geralmente em alusão a novelas e histórias de caráter ficcional⁴¹. Embora o termo “romantismo” não apareça nos dicionários de língua portuguesa da primeira metade do século XIX a palavra é citada já por Gonçalves de Magalhães, em tradução livre de Victor Hugo, no prefácio da peça *Olgiato*:

Não citarei Racine; ouçam o mestre, em cuja autoridade se apoiam. Mr. Victor Hugo, distinguindo a realidade segundo a arte, da realidade segundo a natureza, diz: há inconseqüência (*etourderie*) em confundilas, como fazem alguns partidários do *Romantismo* pouco adiantados. A verdade d'arte jamais poderá ser, como pretendem muitos, a realidade absoluta.⁴²

Ainda que o dialeto corrente de Buenos Aires não fosse o mesmo de Madrid, por conta de apropriações e acréscimos impingidos pela cultura local, o idioma espanhol, em seu uso formal, era o mesmo, como indicado pela tentativa de apresentar alguma conformação linguística entre o idioma usado na Europa e na América, com a publicação em Lisboa, no ano de 1866, do *Diccionario Español – Portugués*, pela *Imprenta Nacional*.⁴³ Outro exemplo é que uma das primeiras tentativas de organizar léxico e gramática na América Hispânica ocorre no final dos anos 1840, através do projeto de Andrés Bello (1781-1865) com a *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*.⁴⁴

Esse dicionário se propõe a tratar o idioma corrente nas “*provincias espanholas e americanas*”, bem como a mesclar a linguagem antiga e moderna, e pode elucidar algumas questões. No verbete Drama a descrição é:

⁴¹ PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832. SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo II (F – Z), Lisboa: Impressão Regia, 1831.

⁴² MAGALHÃES, Gonçalves. *Olgiato*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de F. Pula Brito, 1841, p.V. Grifos no original

⁴³ Logo em sua folha de rosto fica latente a preocupação em demonstrar que, de alguma forma, o idioma é o mesmo em ambos continentes: “El primero que se ha publicado com las voces, frases, refranes y locuciones usadas em España y Américas Españolas, en el lenguaje comum antiguo y moderno. Las ciencias y artes de medicina, veterinaria, quimica, mineralogia, história natural y botânica; comércio y nautica. Con algunos nombres propios, y así las voces particulares de las Provincias Españolas y Americanas, etc. Compuesto sobre los mejores diccionarios de las dos naciones por Manuel do Canto e Castro Mascarenhas Valdez, Hidalgo Caballero de la Casa Real.”

⁴⁴ Sobre este e outros projetos semelhantes de Bello, ver: CARTAGENA, Nelson. El aporte de don Andrés Bello a la lingüística y filología modernas. In: *Boletín de Filología*, Tomo XLIX, Número 1 (2014), pp. 135-148.

composição em verso ou prosa destinada para o teatro, e representando uma ação trágica ou cômica. (...) em uma acepção moderna, e menos extensa, é uma espécie particular de peça de teatro, que não é nem tragédia regular, nem comédia, nem tragicomédia⁴⁵.

Na língua espanhola, o *drama* teve seu significado atrelado especificamente a uma forma de ação ao longo de todo o século XIX, como é possível verificar através dos dicionários da época. Em 1837, em publicação da Real Academia Espanhola, o verbete aparece como: “composição poética na qual se representa uma ação pelas pessoas que o poeta introduz, sem que este fale ou apareça”.⁴⁶ Portanto é com essa conotação que o termo drama será empregado nessa pesquisa.

Mais tarde, em 1852, a ligação com o teatro é enfatizada ao ser acrescentado ao verbete: “é nome comum à comédia, à tragédia e a qualquer outra fábula cênica e modernamente se conhece também apenas com o nome de *drama* aquilo que participa do gênero cômico e do trágico”.⁴⁷ Ainda que essa narrativa dramática possa, para Hegel, ocorrer através da prosa, o teatro é a melhor forma de conceber e projetar tais ações. Um ponto crucial em tal desenvolvimento é a *ficção*, já que ela possibilitava a utilização de um simulacro para expressar o que a censura proibiria, se dito abertamente. Assim, é possível compreender as artes cênicas como um elemento articulador, que vai além do entretenimento, atuante como peça construtiva da sociedade, isto é, não a reflete simplesmente, mas a representa – Para além das definições lexicais, a noção de romantismo abarcada no escopo contextual desta pesquisa utiliza como chave interpretativa para as duas gerações de intelectuais que estiveram ativas entre as décadas de 1830 e 1850, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro. De acordo com Jean-François Sirinelli, para além do marco etário o termo ‘geração’ pode ser entendido como uma série de referências: “no meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo”⁴⁸.

⁴⁵ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. *Op. Cit.*, p. 220

⁴⁶ Tradução minha; no original: “composición poética en que se representa una acción por las personas que el poeta introduce, sin que este hable o aparezca”. Diccionario de la Lengua Castellana por La Academia Española, 1837, p. 283. Disponível em: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>. Acesso em 15 Fev 2016.

⁴⁷ Tradução minha; no original: “es nombre común á la comedia, la tragedia y á cualquiera otra fábula escénica, y modernamente se distingue también con el solo nombre de drama el que participa del género cómico y el trágico”. *Idem Ibid.*, edição de 1852, p. 265.

⁴⁸ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, Réne. Por uma história política. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, p. 254.

Localizar uma geração num ponto ou contexto específico requer a compreensão de que, por vezes, sujeitos próximos geográfica e cronologicamente, mas não ideologicamente, faziam parte de um mesmo grupo. Isto porque uma geração não é representada por companheiros e camaradas que compartilhavam projetos e ideais semelhantes, mas por sujeitos que, em seu tempo, e filiando-se a determinadas escolhas ou “heranças”, dialogaram com outros sujeitos sobre determinadas propostas ou movimentos – direta ou indiretamente, discordando entre si ou não. Uma das maneiras mais comuns de travar tais debates era através de cartas e artigos publicados nos periódicos, dentre os quais as revistas literárias tinham grande destaque uma vez que elas

assumiram importante papel no debate estético e literário que conduziu à afirmação do romantismo, como demonstram as polêmicas a respeito da doutrina romântica e da renovação literária travadas em diferentes momentos por *Minerve Littéraire*, *Muse Française* e *Le Globe*. A valorização de um ideal estético não era de todo incompatível com os ideais e posicionamentos políticos.⁴⁹

A *Geração de 1837* pode ser definida como um encontro de afinidades entre alguns jovens escritores que testemunharam o cenário político e cultural de Buenos Aires durante o rosismo, como, por exemplo, Esteban Echeverría, Félix Frias, Juan Maria Gutiérrez, Domingo F. Sarmiento e Juan Bautista Alberdi.⁵⁰ Com exceção de Sarmiento (que não conviveu com eles naquele período), o grupo costumava se reunir na propriedade do livreiro uruguaio Marcos Sastre, no que ficou conhecido como *Salón Literario*, um espaço para debates políticos, literários e para apresentação de projetos que buscavam reafirmar os ideais de *Mayo*.

Essa geração surgiu em meio às disputas entre *Unitarios* e *Federales*, assim como sob o aparato repressor do governo rosista: a Mazorca, órgão repressor vinculado ao governo de Rosas que tinha como função manter vigente a censura à imprensa e o

⁴⁹ ANDRADE, Débora El-Jaick. “Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.29, n.58, Dec. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882009000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 30 Fev. 2016.

⁵⁰ Algumas das principais referências sobre a *Geração de 1837* são: KATRA, William H. *La Generación de 1837*. Buenos Aires: Emecé editores, 2000; MYERS, Jorge. La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Nueva historia argentina*. Revolución, República, Confederación (1806-1852). Buenos Aires: Sudamericana, 2005, pp. 381-443; PALTÍ, Elías José. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009; e também: DONGHI, Tulio Halperin. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

silêncio de ocasionais opositores. Além de se reconhecerem como um grupo, tendo mesmo se auto denominado “a nova geração”, aqueles jovens acreditavam que faziam parte de uma segunda etapa da Revolução iniciada em 1810, na qual as armas de fogo deram lugar às penas e revistas: o local de combate não residia mais nos campos de batalha e, sim, nas páginas impressas, tendo a revista *La Moda- Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* como a primeira iniciativa deste tipo.

Os autores desse movimento cuidavam para apresentar propostas à nação que estava em fase de construção e concomitante consolidação, indicando que o melhor caminho para tal residiria na “emancipação mental da Argentina”, pois, para eles, uma nação só poderia ser livre se seu povo assim o fosse. Para os jovens românticos, a “nacionalidade” era parte de um processo de construção política e cultural, sempre em movimento, como uma revolução permanente. Como já foi dito, tal ‘emancipação mental’ aparece em Alberdi e Echeverría no texto “*Palabras Simbólicas*” publicado à época do *Salón*: “*Emancipación del espíritu americano*”.⁵¹ Entretanto, somente através da experiência de exílio ao longo das décadas de 1840 e 1860, a geração pôde compartilhar um sentimento de cunho nacionalista, a partir do momento em eles eram representantes da “nação argentina”, em oposição ou simples diferenciação quanto aos chilenos e uruguaios que os cercavam em território estrangeiro.⁵²

Em análise acerca da disputa entre os diversos projetos de nação lançados por aquela geração, Túlio Halperin Donghi distingue as principais correntes no período do governo de Rosas. Dentre elas estão a “alternativa reacionária” de Félix Frías e a “alternativa revolucionária” de Echeverría, ambas prematuramente fracassadas, e logo após a queda de Rosas, há o “autoritarismo progressivo” de Alberdi: “a saber, o descobrir na solução momentaneamente dominante o ponto definitivo de chegada da história universal”⁵³.

Outro importante especialista na *Geração de 1837*, Jorge Myers destaca a autenticidade intelectual desse grupo, diretamente ligada às reformas educacionais advindas dos governos pós-independência. Uma das primeiras constatações feitas por esses jovens, entre viagens e intercâmbios culturais, foi a de que na Argentina não havia uma tradição cultural e intelectual como no México ou Peru.⁵⁴ Isto quer dizer que o

⁵¹ ECHEVERRÍA, Esteban. *El Dogma Socialista*. Buenos Aires: El Aleph, 1999, p. 9.

⁵² MYERS, Jorge. *Op. Cit.* p. 41.

⁵³ Tradução minha, no original: “a saber, el de descubrir en la solución momentáneamente dominante el definitivo punto de llegada de la historia universal”. DONGHI, Tulio Halperin. *Op. Cit.*, pp. 57 – 59.

⁵⁴ MYERS, Jorge. *Op. Cit.*, pp. 386 – 388.

aparato do Estado ou da Igreja, como reguladores do cenário cultural e literário, não era tão forte como em outras localidades americanas e também, o incentivo cultural advindo das reformas educacionais contribuiu para o surgimento daquela geração.

Dessa forma, havia o desejo de construir uma tradição própria rio-platense e não apenas americana, associada ao restante das antigas colônias espanholas, tendo como marco inicial as guerras de independência. Isto implicava em reconstruir e, portanto, reescrever a história nacional, em dramas e memórias de províncias e batalhas, mas isso em diálogo e contato direto com seus contemporâneos. Sobre isso Décio de Almeida aponta que

Historicamente, o Romantismo apresenta uma dupla face. É um saudoso olhar lançado ao passado e um agoniado encontro com o presente. A ficção europeia começava a despedir-se sem o saber de uma certa concepção de teatro, baseada no recuo poético proporcionado pelo afastamento no tempo e pela idealização do homem, e tentava, ainda confusamente, entrar em contato mais direto com a realidade contemporânea.⁵⁵

Como já dito, um dos aspectos do romantismo sul-americano de inspiração francesa, era a liberdade em relação aos cânones, a eclosão de estilos realmente novos, ou mesmo uma língua e gramática novas. Afinal, tal liberdade era fundamental para a elaboração de projetos e soluções para as jovens nações, estreantes no concerto do mundo – para usar a metáfora de Ranke. A partir da década de 1830, tanto em Buenos Aires quanto no Rio de Janeiro, os jovens membros de respectivas elites intelectuais já estavam familiarizados com autores consagrados e os aspectos ideológicos e românticos que saltavam de suas obras, como Victor Hugo, Schlegel, Sir Walter Scott, Lord Byron, etc.

Era comum, por exemplo, a convocação de concursos literários, editais para a escrita de histórias nacionais, bem como a organização de antologias poéticas que expressassem a conformação nacional que aqueles intelectuais propunham criar. A *Antologia Poética* (1843), organizada por Juan Maria Gutiérrez e o concurso que escolheria o plano de escrita para uma história do Brasil, lançado pelo IHGB em 1840, são alguns exemplos disso.

⁵⁵PRADO, Décio Almeida de. “O Teatro Romântico: a explosão de 1830”. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 182.

A primeira geração de românticos no Brasil traz nomes como Gonçalves de Magalhães, Francisco Sales Torres Homem, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Luis Carlos Martins Pena. Acredito ser importante acrescentar João Caetano dos Santos nessa lista pois, apesar de ele ter publicado somente duas obras, as *Reflexões Dramáticas* (1837) e as *Lições Dramáticas* (1862), participou não como intelectual, mas como ator e empresário, do projeto romântico de valorização da nacionalidade. Ao contrário dos vizinhos bonaerenses, não houve entre os cariocas um auto reconhecimento como grupo ou movimento. À exceção de Magalhães e Porto-Alegre, eles não frequentavam os mesmos círculos sociais e não travavam uma rede densa de debates entre si (ao menos não até os anos 1860, quando surgem algumas polêmicas literárias), em especial no tocante às conexões entre arte e política.

Se a *Geração de 1837* teve a *La Moda* como um de seus projetos mais bem-sucedidos, os primeiros românticos brasileiros tiveram a *Nitheroy*, *Revista Brasiliense. Sciencias, Letras, e Artes*, sob a epígrafe “*Tudo pelo Brasil e para o Brasil*”, redigida por Magalhães, Torres Homem e Araújo Porto-Alegre. Todavia, enquanto *La Moda* foi idealizada em encontros bonaerenses que ocorriam numa famosa livraria, rodeados pela elite intelectual de Buenos Aires, a *Nitheroy* foi concebida, editada e publicada em Paris, numa estadia vinculada à Legação Diplomática e patrocinada pelo Império do Brasil. Veio a lume num único tomo, dividido em apenas dois volumes, o primeiro com 188 e o segundo com 262 páginas. As duas revistas possuem a mesma matriz romântica e, no entanto, são fruto de contextos de produção completamente distintos – os primeiros anos do rosismo e a monarquia burguesa, fruto das jornadas de julho.

Pode-se dizer que dentre os objetivos da *Nitheroy* estavam o ímpeto de civilizar a sociedade brasileira, uma vez que esta era egoísta, e isso seria operado através da literatura – uma das estratégias para tal foi a exaltação do amor à pátria.⁵⁶ Quando retornaram ao Brasil, no final da década de 1830, os três redatores passaram a compor a elite intelectual da Corte e atuaram em outras frentes além do periodismo literário. Com destaque para a versatilidade de Porto-Alegre que compôs músicas (uma delas é o lundu “Lá no largo da Sé”), assinou a arte de cenários e bocas-de-cena e escreveu peças teatrais. De acordo com Nireu Cavalcanti, Porto-Alegre é considerado o “responsável

⁵⁶Uma excelente análise da Niterói e seus redatores encontra-se em: RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

por um conjunto de obras fundamentais para a compreensão da arquitetura e da constituição do espaço urbano na cidade do Rio de Janeiro”.⁵⁷

O apoio institucional que eles obtiveram com a presença do Imperador, física e em forma de investimentos financeiros, foi importante para o amadurecimento do cenário artístico da Corte, bem como dos intelectuais que por ali circulavam. Algumas das ideias gestadas na *Revista Nitheroy* apareceram posteriormente na *Guanabara, revista mensal, artística, científica e litteraria*, que circulou na Corte entre 1849 e 1856, sendo “redigida por uma associação de literatos e dirigida por Manoel de Araújo Porto-Alegre, Antonio Gonçalves Dias e Joaquim Manoel de Macedo”, conforme consta na capa de seu primeiro tomo.⁵⁸

Contudo, o romantismo até então expresso em tais publicações entrou em crise a partir de 1855. Tal declínio, de acordo com João Roberto Faria, é evidenciado por uma significativa mudança estética nos dramas que, a partir de então, assumiram uma face mais realista.⁵⁹ Em seu trabalho sobre o *Conservatório Dramático*, Silvia Cristina discorda desse argumento, pois ele leva em conta somente discursos proferidos por letrados, desconsiderando em sua análise a participação de atores, empresários, e mesmo autores de menor destaque e aponta a necessidade de compreender as redes de sociabilidade do meio artístico para entender que forma (e quando) ocorreu a transição do romantismo ao realismo.⁶⁰

1.3 - Quando o teatro é assunto de polícia

A produção de trabalhos historiográficos acerca do teatro na primeira metade do século XIX, seja levando em conta somente a dramaturgia ou mesmo o teatro romântico do qual se fala aqui, ainda é relativamente pequena, mas tem ganhado expressão cada vez mais, especialmente nos últimos anos. Há muitos historiadores com pesquisas

⁵⁷CAVALCANTI, Nireu Oliveira. “Araújo Porto-Alegre e o patrimônio arquitetônico do Rio De Janeiro”. In: *Museologia e Patrimônio* - vol. I n.1 - jul/dez de 2008. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/9/21..Acesso> em 03 Mar 2017

⁵⁸Apesar de ter sido idealizada em 1849 e este ser a data utilizada pela historiografia, o primeiro tomo traz 1850 como ano de publicação. Exemplar disponível no site da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=700630> Acesso em: 03 Mar 2017.

⁵⁹FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil – 1855/1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁶⁰SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *Op. Cit.* pp. 28-29.

voltadas ao tema, entretanto, a maior parte da literatura do tema vem de teatrólogos, ou da crítica literária. Em relação ao teatro oitocentista, a produção de conteúdos informativos está concentrada em dicionários, antologias e uma profusão de estudos sobre técnicas, atores, temáticas, cenários, arquitetura e grandes autores, entretanto, o texto em si, as palavras que formam os diálogos de cada peça coadunados com seu próprio ambiente raramente são estudados.⁶¹ Outro ponto a se destacar é a data de tais publicações: tanto no Brasil quanto na Argentina, a produção de obras completas que se debruçam sobre o tema entrou em declínio a partir da década de 1960, limitando-se desde então a artigos isolados.

Vale destacar que a maioria desses trabalhos, tanto na Argentina quanto no Brasil, aborda registros teatrais e artísticos datados do final do oitocentos, estendendo-se ao teatro político do período de ditaduras na segunda metade do século XX. Dentre a produção mais relevante destaco os recentes trabalhos historiográficos dedicados às artes cênicas: Lía Noguera, Martín Rodrigues, Paulo Maciel, Klaus Gallo, Kátia Paranhos e Rosângela Patriota.⁶² A atividade teatral investigada nesses estudos mais recentes tem sido, cada vez mais, relacionada à política. Segundo Adalberto Paranhos,

o teatro seja autodenominado, político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quanto mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham essas o sentido de dominação ou não.⁶³

⁶¹ GUINSBURG. Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁶² Alguns exemplos da recente produção historiográfica dedicados ao teatro: PARANHOS, Kátia (org). História, teatro e política. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012; NASCIMENTO, Francisco Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamim Santos em incursão pela História e memória do teatro brasileiro*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, 2009; GONÇALVES, Sheila Lopes Leal. *Crepúsculo literário: a república narrada e teatralizada na obra de Juan Bautista Alberdi*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013; PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, vol.24 no.2 Franca: 2005; GALLO, Klaus. “Un escenario para la ‘feliz experiencia’”. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827”. In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge. *Resonancias Románticas*. Ensayos sobre Historia de la Cultura Argentina (1820-1890). Buenos Aires: Eudeba, 2005; SILVA, Edson Santos. “De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX”. In: *Pitágoras*, 500 – vol. 2 – Abr. 2012, pp. 83-95; BERÇOT, Fernando Santos. *As funções do palco: ópera, ballet e crítica de espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado*. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013; entre outros.

⁶³ PARANHOS, Adalberto. “História, teatro e política em três atos”. In: PARANHOS, Kátia (org). *História, teatro e política*. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012, p.76.

É possível pressupor que a escassez de estudos mais profundos sobre o tema que englobem períodos anteriores ao terceiro quarto do século XIX, especialmente no tocante a análises sobre dramaturgia e vocabulário, está relacionada em parte à dificuldade em encontrar informações precisas, seja sobre os autores ou mesmo os lugares onde foram encenadas. Além disso, as fontes sobre o que havia para além dos teatros patrocinados – e, portanto, autorizados a funcionar – pelos respectivos governos locais estão diluídas em inúmeros arquivos e bibliotecas. Se por um lado os espaços informais que recebiam representações teatrais são objeto de grande interesse nessa pesquisa, por outro não é possível acessá-lo, e assim, é preciso falar das grandes casas de espetáculo – e todas elas contaram com apoio institucional e financeiro do governo.

São perceptíveis algumas diferenças na abordagem da historiografia teatral entre textos argentinos e brasileiros e uma delas, talvez a maior, reside nas fontes usadas⁶⁴. Na literatura argentina, nomes como Beatriz Seibel e Teodoro Klein narram a história do teatro a partir da leitura dos periódicos da época, de anúncios, passando pela crítica e chegando mesmo às peças publicadas; assim, registros policiais e administrativos aparecem pouco, apenas para ilustrar o que foi impresso nos jornais. No caso do trabalho de Raúl Castagnino, que cita tais registros, não foi possível conferir as fontes usadas porque elas não se encontram mais nos arquivos indicados.

Já no Brasil, as principais análises, como as de Décio de Almeida Prado e Luís Antônio Giron, tomam como base as obras que tiveram maior destaque e que foram comentadas por grandes nomes do século XIX, como Silvio Romero e Melo Moraes. Há também, nos dois casos, um apelo às casas de espetáculo em si, que contam com coleções e apresentações de sua arquitetura, construção e localização.⁶⁵ Uma das semelhanças em tais narrativas é que a presença do poder público reside na censura e no próprio financiamento das atividades artísticas, o que significa sua total regulação. Um exemplo disso são as loterias lançadas (e eventualmente proibidas), em ambas as

⁶⁴ Sobre uma comparação, do ponto de vista político e historiográfico, entre Brasil e Argentina ver: PALTI, Elías. Imaginación histórica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Num. 174, Enero-Marzo 1996; pp. 47-69.

⁶⁵ Por exemplo: CALAZA, José María. *Teatros: su construcción, sus incendios y su seguridad*. Análisis histórico del asunto. Buenos Aires: Penitenciaría Nacional, 1910; e DIAS, José. *Teatros do Rio – do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Editora FUNART, 2013.

idades, para arrecadar fundos destinados à manutenção das casas de espetáculo, elas eram “uma espécie de subvenção ‘estatal’ para fomentar o teatro”.⁶⁶

O teatro foi marcado pela censura em incontáveis sociedades e contextos. Na Nova Espanha (atual México), por exemplo, ela esteve presente primeiramente no controle exercido pela Igreja Católica e depois, em especial nas décadas seguintes à Independência, pelo Estado. Ou seja, ela deixou de zelar pelos dogmas católicos e passou a manter seu foco num novo, e único, dogma: a segurança do Estado.⁶⁷

No Rio de Janeiro e em Buenos Aires, as peças teatrais no primeiro terço do século XIX iam a público de três maneiras: apenas encenadas, ou encenadas e também publicadas em periódicos específicos para tal, ou ainda como o que José de Alencar chamou de “teatro de papel”⁶⁸: obras que não chegaram aos palcos, fosse por não terem caído nas graças dos empresários, fosse pela própria vontade de seus autores, e acabaram publicadas como livros. O teatro “de papel” possui uma linguagem textual distinta daquela encenada, geralmente as falas são mais longas, as frases são construídas de acordo com normas gramaticais que, muitas vezes, escapam à linguagem falada, corrida. Além de figurar em livros ou jornais dedicados ao tema, notícias sobre as peças circulavam em matérias sobre benefícios, anúncios e crítica em diversas seções nos periódicos. Para concorrer a tais possibilidades de divulgação, as peças deveriam antes ser aprovadas.

A censura estava presente em diversos decretos que conformavam uma ordem republicana ou monárquica. No caso brasileiro, “o estudo da polícia, principalmente no XIX”, conforme apontam Marcos Bretas e André Rosemberg, levando em conta que os sistemas burocrático e administrativo ainda não estavam plenamente desenvolvidos, “é um bom laboratório para compreensão do *state-building* brasileiro para além das interpretações calcadas na luta de classes e na instrumentalização das ‘forças repressivas’, expressão essa que já contém em seu cerne um viés tendencioso”.⁶⁹ Segundo Galante de Sousa, as primeiras manifestações de censura no Rio datam de 1824, quando o Intendente Geral de Polícia da Corte, Francisco Alberto Teixeira de

⁶⁶ SILVA, Edson Santos. “De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX”. In: *Pitágoras*, 500 – vol. 2 – Abr. 2012, p. 88.

⁶⁷ ALBAN, Juan Pedro Viqueira. *¿Relajados o Reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, D.F.: FCE, 2005, pp.114-115.

⁶⁸ SILVA, Edson Santos. *Op. Cit.*

⁶⁹ BRETAS, Marcos Luiz; ROSEMBERG, André. “A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas”. In: *Topoi*, v. 14, n. 26, jan./jul. 2013, pp. 169.

Aragão, expediu um edital sobre as condições necessárias, conforme os bons costumes e as leis, para se apresentar uma peça em quaisquer palcos da cidade.⁷⁰

Esse edital, que demonstra os laços entre polícia e censura, foi lançado anos antes da fundação da Secretaria de Polícia da Corte, criada em 1832.⁷¹ Entretanto, uma comissão específica para lidar com a leitura dos textos teatrais só seria formada em 1839, função que seria posteriormente legada ao *Conservatório Dramático* (é interessante notar que a figura do Inspetor Geral do Teatro só surgiria, oficialmente, dez anos depois).⁷² Data exatamente de 1839 o documento “Instrucções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara”. Entre as imposições do texto, que variavam da vestimenta adequada à multa cobrada em caso do não cumprimento de qualquer norma, encontra-se aquela que diz respeito ao conteúdo exibido:

Art. 3º Nenhuma peça, ou de recita, ou de pantomimas será posta em cena sem ser para isso licenciada pelo Juiz Inspetor do Teatro Desde então, ao menos oficialmente, a força policial esteve vinculada às representações artísticas, para controlar as palavras usadas no tablado e os impulsos emotivos – por vezes violentos e revolucionários – que estas pudessem causar na plateia.⁷³

No artigo segundo, há a especificação de onde os inspetores e censores deveriam se sentar: “haverá um camarote denominado da Inspeção no lugar mais cômodo para o desempenho dela, no qual o Inspetor deverá assistir ao espetáculo desde seu começo até que se ultime”. Seguindo as “Instruções”, há um parágrafo sobre o tom de voz permitido aos espectadores durante a função, quando e o que poderia ser dito aos atores, reafirmando a autoridade do próprio inspetor. Isso porque a audiência tinha o hábito de reagir aos textos encenados com gritos, brigas e arremessos, conforme relatado nos jornais. O documento afirma: “Ninguém dentro do Teatro poderá dirigir em voz alta palavras, ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores as de baixo caput [sic.], e

⁷⁰SOUSA, José Galante de. *Op. Cit.* p. 309.

⁷¹Sobre uma história da polícia no Rio de Janeiro, ver: HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1997; e ROSEMBERG, André. “Herói, vilão ou mequetrefe: a representação da polícia e do policial no Império e na Primeira República”. In: *Tempo de Histórias*, n. 13, p. 63-81, 2008.

⁷² Cf. CAFEZEIRO, Eduwaldo; GADELHA, Carmem. História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996, p.128.

⁷³ “Instruções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara, de que faz menção o Aviso desta data” [23/08/1839]. A BN atribui a autoria a Figueira de Melo, apesar de ser assinado por outro nome. BN- Manuscritos I-30,06,075 n.011. Este texto encontra-se na seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, sob o seguinte título: “Instrucções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara, de que faz menção o Aviso desta data”, datado em 23/08/1839.

neste mesmo caso poderá o Juiz impor silencio quando for perturbada a tranquilidade do espetáculo”.⁷⁴

No final dos 1830, as principais companhias de teatro de Buenos Aires deixaram a cidade, especialmente por conta das perseguições do regime rosista, e exilaram-se em Montevideú, operando uma fusão entre costumes e práticas artísticas. A capital uruguaia, sob cerco, enfrentando um conflito e a tentativa de invasão por parte de tropas de Rosas aliadas aos colorados, foi descrita por Jose Rodriguez como "refúgio de exilados, [que] estava se preparando para o que Dumas ou Pacheco e Obes chamaria de "Nova Tróia" e Garibaldi chamaria de "a cidade dos milagres".⁷⁵ Ao mesmo tempo em que isso aconteceu, ficou nítida a necessidade por parte do governo uruguaio, de fomentar alguma forma de entretenimento que apoiasse a população. Assim, nasceu o projeto de construção de um “teatro nacional” (mais tarde batizado de *Solis*, e que ainda hoje está em exercício) gestado pela sociedade civil e com apoio do governo. Tal apoio estava vinculado à existência de uma comissão responsável, entre outras coisas, pela censura de textos e de códigos de comportamento, da mesma maneira que ocorreu com as “Instruções” divulgadas no Rio de Janeiro.

A primeira comissão censora oficial instalada no Rio da Prata data dos anos 1840, estabelecida em Montevideú. Ela foi formada por intelectuais como Joaquin Sagra y Periz, Florencio Varela, Andrés Lamas, Miguel Cané, e Manuel Herrera y Obes, alguns deles elencados como membros da *Geração de 1837*. Até aquele momento, como no Brasil, a censura era aplicada por oficiais de justiça, funcionários das forças policiais ou funcionários do governo com cargos administrativos. Das atribuições dessa junta censora pode-se destacar algumas como:

Examinar, aprovar e endireitar, ou alterar qualquer composição destinada a ser exibida no Teatro. Vigiar sua implementação e censurar ou punir abusos contra o decoro e à moral pública, para o quê[a comissão] está investido com os poderes correccionais necessárias sobre os autores. Assegurar que os empregadores não negligenciem, no tangente à decência e ao esplendor do estabelecimento. Propor ao Governo todas as melhorias que acreditam ser úteis para ele, bem como suas formas de utilização. Cuidar dos contratos celebrados entre os atores e as Companhias, ou entre os atores uns com os outros, para sua solenidade e garantia. Apresentar

⁷⁴ “Instruções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara, de que faz menção o Aviso desta data” [23/08/1839]. BN- Manuscritos I-30,06,075 n.011.

⁷⁵RODRIGUEZ, José Pereira. Estampa y identificación del Certamen Poético de 1841. In: *Certamen Poético*. Montevideo, 25 de Mayo de 1841. Reimpresión textual realizada por la Comision Municipal. Montevideú: Imprenta Constitucional de P. P. Olave, 1941, p.9

em tempo útil, e depois de adquirir riqueza de experiência, as bases sobre as quais organizar o Teatro Nacional de um modo permanente. O trabalho da Comissão não terá mais recompensas do que a apreciação pública.⁷⁶

O edital que nomeava a comissão censora de Montevideu não é o primeiro documento oficial daquela região a mencionar normas e padrões a serem rigorosamente seguidos no texto e ambiente teatrais. Todavia, talvez seja um dos primeiros a frisar a importância de serem representadas obras moralmente aceitas. Ainda que para tal seus respectivos criadores devessem ser corrigidos.

Os dois documentos tratam, em contextos distintos, da atuação do Estado na arte através da ação policial. A preocupação em conter e regular atividades teatrais e, especialmente o decoro (ou a relação entre locutor e ouvinte, isto é, atores e plateia), era tamanha que, no Rio de Janeiro, o cargo de “inspetor de teatros” foi criado antes mesmo de uma comissão que abrigasse e coordenasse essa atividade. Já em Montevideu, mesmo o cenário de guerra civil não impediu a aliança entre o poder público e a sociedade para que as representações fossem mantidas e acolhidas em um lugar próprio – antes da construção do *Solis*, as funções teatrais tinham lugar nas poucas casas de espetáculo sobreviventes aos combates, mas principalmente em propriedades privadas e palcos improvisados em praça pública.⁷⁷

⁷⁶ Tradução minha. “Acta de instalación de la comisión censora y directiva de teatros”. Notação: A 4/4/2 Sector B – Documento consultado na Biblioteca Nacional do Uruguai. No original: “4º= Las atribuciones de Junta serán: 1ª Examinar, aprobar, derecho, o reformar toda composición destinada á exhibirse en el Teatro = 2ª Vigilar su ejecución y censurar o reprimir los abusos contra el decoro, y la moral publica, para lo cual se le inviste de las necesarias facultades correccionales sobre los autores. 3ª Cuidar de que los empresarios no descuiden, lo que contribuya a la decencia y esplendor del establecimiento. 4ª Proponer al Gobierno todas las mejoras que creyere útiles á él, y los medios de se utilizarlas. 5ª Visar los contractos que se celebren entre los actores y la Empresa, o entre los actores unos con otros, para su mayor solemnidad y garantías. 6ª Presentar oportunamente, y después de adquirido un caudal bastante de experiencia, las bases sobre que debe organizarse el Teatro Nacional de un modo permanente. Art. 5º = Los trabajos de la Comision no tendrán mas recompensa que el aprecio publico”.

⁷⁷ Sobre a história do teatro *Solis* ver: BOURET, Daniela. *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2004. Além disso, o projeto do teatro, precedido de um texto introdutório encontra-se disponível no site da Biblioteca Nacional Argentina, através do link: <http://trapalanda.bn.gov.ar:8080/jspui/handle/123456789/3941> Acesso em 03 Mar 2017. Mairiores informações estão disponibilizadas pelo *CIDDAE-TEATRO SOLIS Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escenicas* no site oficial do teatro através do link: http://www.teatrosolis.org.uy/uc_832_1.html

1.4 - “Um desejo insaciável de espetáculo”

Mariano Bosh, um dos teatrólogos mais renomados da Argentina, em seu clássico estudo sobre teatro da região do rio da Prata, começa um capítulo no qual comenta os títulos das obras representadas, perguntando se o público influiria nas obras dramáticas e se tais obras influiriam no público. O autor lança tais questões para endossar seu argumento sobre a baixa qualidade dos espetáculos no oitocentos, que estaria diretamente relacionado ao “mau gosto” da plebe, pois, “nem os pensadores e literatos, nem as diversas censuras puderam corrigir nosso teatro: o gosto estava feito”. Além dos empresários, interessados apenas em lucrar, os censores são citados por Bosh como responsáveis pela estreia de peças simples e sem “refinação artística”.⁷⁸

A crítica de Bosh é, na verdade, baseada numa perspectiva comparativa entre o teatro das décadas de 1810 a 1820 com aquele encenado no período rosista, quando os espetáculos mantiveram seu caráter de crítica política, mas afastaram-se da “refinação” europeia, num número crescente de representações de textos de autoria local. Além disso, sua análise é feita com base em sua opinião apenas sobre os textos e não leva em conta o que escreveram aqueles que de fato assistiram às representações, ou seja, suas interpretações atem-se a questões formais de produção textual, privilegiando o que ele considerava que deveria ser o teatro da época: de linguagem erudita e destinado aos letrados e ou economicamente dominantes.

Entretanto, através de jornais como *La moda* e *La Gaceta Mercantil*, é possível mapear depoimentos acerca dos textos e suas respectivas apresentações, além das companhias de atores. Fica clara a relevância do teatro na vida cultural da cidade, na politização do público e na contribuição à afirmação de uma identidade nacional, que à época ainda era prematura. Questões sobre a nacionalidade nas artes, cultura e política são importantes pontos em comum entre os intelectuais da chamada *Geração de 1837* e já estavam em pauta quando, em maio de 1810, formou-se a Primeira Junta no Cabildo de Buenos Aires e tiveram início as revoluções de independência.

De acordo com Raúl Castagnino, “Sempre houve entre os portenhos um desejo insaciável de espetáculo”.⁷⁹ Os espetáculos atraíam o público com temáticas brandas

⁷⁸Tradução minha; no original: “ni los pensadores i literatos, ni las diversas censuras pudieron corregir nuestro teatro: el gusto estaba hecho”. BOSH, Mariano. G. *Historia do Teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904, pp. 230-233.

⁷⁹Tradução minha; no original: “Siempre hubo en los porteños un deseo insaciable de espectáculo”. CASTAGNINO, Raúl. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1944, p.52.

compostas por cenas do cotidiano, mas a partir de 1810, as peças passaram a ganhar caráter político representando ideais ilustrados e enciclopédicos, aproximando-se cada vez mais da elite letrada e distanciando-se da grande audiência.

Após tais mudanças no conteúdo das representações, a saída encontrada pelos proprietários das casas de espetáculo para atrair o público, acostumado às comédias e, portanto, descontente com a exposição de ideias tão abstratas em cena, foi a encenação da morte dos déspotas: a euforia da *plebe* representada nos palcos. De acordo com Gabriel DiMeglio, tal plebe pode ser considerada como a porção dos habitantes de Buenos Aires composta pelos trabalhadores dos centros mais distantes da grande urbe, analfabetos e que assistiam somente aos espetáculos gratuitos promovidos pela Igreja e pelo governo.⁸⁰

E a diferença não estava apenas no teor apresentado, mas também na frequência com que os portenhos iam aos teatros. A partir da década de 1820, as turbulências políticas vividas na região do Rio da Prata afetaram a vida cultural bonaerense uma vez que, sem financiamento público (agora destinado a atividades bélicas), era impossível manter uma temporada com apresentações regulares. Entretanto, havia uma demanda de entretenimento por parte da população, especialmente no que diz respeito às *fiestas mayas*, que comemoravam a revolução de independência. Em resposta a isso, o governo tomou algumas decisões fundamentais para que as representações tivessem continuidade e qualidade. Dentre elas estão a fundação de uma nova casa de espetáculos e a criação de escolas de declamação e atuação, como segue no documento assinado por Bernardino Rivadavia, então presidente das Províncias Unidas do Prata:

Sem dúvidas, já é mais do que urgente empregar novos esforços para chegar a um acordo sobre a consideração de que solicita o estabelecimento de um teatro na capital, que sendo digno dela, exerça a influência que deve ter sobre a moral e a ilustração pública. Este objeto dita ao mesmo tempo elevar a profissão de atores dramáticos, não somente à perfeição que rege o bom gosto, mas também à decência, para contribuir para a realização do princípio de que deve dominar em todo país- cuja organização se funde na igualdade de direitos e obrigações, isto é, não há nenhuma profissão que carregue consigo o conceito de corrupção de costumes - Com este ponto de vista o governo concordou e decreta. 1. Após as obras estejam concluídas mercado, e da casa de governo, o engenheiro-chefe dará início à conclusão do edifício chamado o Coliseu. 2. O engenheiro-chefe formará o orçamento de despesas necessárias para a obra

⁸⁰Cf. DI MEGLIO, Gabriel. *Viva bajo el pueblo!:* la plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

ordenada, e propondrá os meios de adquirir com oportunas vantagens, os materiais requisitados. 3. Autorizou o ministro secretário de governo a formação de uma escola de declamação e atuação dramática.⁸¹

Percebe-se que, oficialmente, o teatro era um instrumento fomentador da “moral e da instrução pública” e, portanto, deveria ser regulamentado pelo governo –prática existente desde o vice-reinado de Juan José de Vértiz y Salcedo (em exercício de 1778 a 1784). Vértiz acreditava no papel didático das representações teatrais, uma vez que elas deveriam “difundir lições de bom gosto, ser fonte de primores e encantos y escola dos costumes e proporcionar a boa educação de quem o frequentava”⁸². Assim, é possível mapear a existência de uma tradição que compreendia o teatro como uma ferramenta cognitiva que educava e entretinha a população a serviço das agendas governamentais.

Era obrigatório, por exemplo, apresentar com antecedência o conteúdo das obras a serem encenadas “para que eu [Vértiz] as mande revisar ao sujeito que eu quiser e risque tudo que for repugnante”, pois a ordem e os bons costumes deveriam ser preservados, tanto no teor das falas quanto na indumentária. Para assegurar o bom comportamento e respeito no recinto era necessário que mulheres estivessem trajadas devidamente e que permanecessem em áreas distintas das destinadas aos homens, mantendo a “total separação dos sexos, tarefa exercida com a maior vigilância e destreza pelas autoridades civis que estejam presentes”.⁸³ Essas entre outras exigências, que se mantiveram por quase todo o século XIX em Buenos Aires (observando

⁸¹Tradução minha; no original: “sin embargo, es ya más que urgente desplegar nuevos esfuerzos para acordar la consideración que reclama el establecimiento de un teatro en esta capital, que siendo digno de ella, ejerza la influencia que debe tener en la moral y en la ilustración pública. El consultar á este objeto dicta ad mismo tiempo elevar la profesión de las actores dramáticos, no solo a la perfección que regla el buen gusto, sino á la decencia que contribuya á hacer efectivo el principio que debe dominar en todo país -cuya organización se funde sobre la igualdad de derechos y de obligaciones, esto es, que no haya profesión que lleve consigo el concepto de la corrupción de costumbres—Con estas miras el gobierno ha acordado y decreta. 1. Luego que sean concluidas las obras del mercado, y de la casa del gobierno, el jefe de ingenieros dará principio á la conclusión del edificio llamado del Coliseo. 2. El ingeniero en jefe formará el presupuesto de los gastos y útiles que sean necesarios para la obra ordenada, y propondrá los medios de adquirir con oportunidad y ventaja, los materiales que ella requiere. 3. Que ha autorizado el ministro secretario de gobierno para la formación de una escuela de declamación y acción dramática. (...)”. Registro oficial de la Provincia de Buenos Aires, Livro 2, N.25, pp. 315-316. Disponível em: <https://books.google.com.ar> Acesso em: 26 Dez 2016.

⁸²Tradução minha; no original: “difundir lecciones de buen gusto, ser fuente de primores y encantos y escuela e de costumbres y propender a la buena educación de la gente que lo frecuentaba”. ARAUJO, María G. González Díaz de, *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982, p.24.

⁸³Tradução minha; no original, respectivamente: “para que yo [Vertiz] la envíe a revisar a el sujeto que me parezca y quite cuanto sea repugnante”; “total separación [de] los sexos de que cuidarán con la mayor vigilancia y puntualidad los Alcades que concurren al Teatro”. ARAUJO, María G. González Díaz de, *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982, pp.24-25.

semelhança com as regras existentes no Rio de Janeiro), como uma quantidade de água reservada para o caso de incêndios, a proibição do fumo durante os espetáculos e a afixação de tais normas na entrada dos teatros, reforçavam a presença do governo como moderador da cultura e detentor do poder de decisão – expresso em uma espécie de censura – acerca do conteúdo do que seria exposto.⁸⁴

Além disso, havia a preocupação com a qualidade dos espetáculos, o que gerou o projeto de criação de uma escola de atores. –No Rio de Janeiro, seria João Caetano, em suas *Reflexões Dramáticas* [1837], o primeiro a chamar atenção à necessidade de uma escola de atuação. Nesse momento, com apoio do governo, o cenário artístico da cidade começou a se estabilizar e, talvez em função desse registro, muitos críticos e historiadores do teatro tendem a corroborar a ideia de que o “teatro nacional” teve início no seio das reformas rivadavianas.⁸⁵

Datam ainda da década de 1820 as primeiras notícias sobre espetáculos de feira, teatro feito nas ruas e em palcos improvisados. A esse propósito, Teodoro Klein aponta que: “o público bonaerense não bastava para estabilizar esse tipo de empresas, mas como cidade portuária, recebia com renovada curiosidade aos artistas de variedades que passavam em turnê, de modo geral, indo do Atlântico ao Pacífico”⁸⁶. Quem inaugurou o estilo foram os gêmeos que formavam a Laureano Meman e Cia, vindos de Montevidéu

⁸⁴ Ver, respectivamente: BANHAM, Martin *The Cambridge guide to theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 33; ORDAZ, Luis, *Breve Historia del Teatro Argentino I: de la Revolución a Caseros*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p. 11; ARAUJO, María G. González Díaz de, *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982, p.25.

⁸⁵ Eleito presidente pelo Congresso em 1826, Rivadavia não conseguiu conter a oposição dos federalistas, principalmente frente aos rumos que a guerra civil tomava, as discordâncias em relação ao empréstimo concedido pela Inglaterra e os debates em torno da constituição então promulgada, de modo que em junho do ano seguinte renuncia a seu cargo. Logo após, Manuel Dorrego é eleito governador da província de Buenos Aires, sendo deposto pelo General Lavalle. Em face de tal situação, Dorrego pede apoio ao então comandante das milícias de campanha, Rosas, que consegue derrotar Lavalle e, assim, assume o poder daquela província com faculdades extraordinárias, sob a alcunha de “Restaurador das Leis”, em 1829. Sai de cena o Partido Unitario (cuja Constituição fora aprovada dois anos antes sem, contudo, ter sido aplicada) para dar lugar ao Partido Federal, iniciando assim uma era de tensões políticas por conta de disputas entre diferentes propostas de projetos para a nação. Durante essa transição de partidos no poder, à exceção das fiestas mayas, as atividades artísticas seguiram efêmeras pois, necessitavam estar de acordo com as normas estabelecidas pela municipalidade, mas recebiam pouco apoio financeiro, ficando a cargo de empresas particulares. TERNAVASIO Marcela. *Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827)*. In: GOLDMAN, Noemí. *Nueva Historia Argentina. Revolución República y Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

⁸⁶ Tradução minha; no original: “el público bonaerense no alcanzaba para estabilizar ese tipo de empresas, pero como ciudad puerto recibía con renovada curiosidad a los artistas de variedades que pasaban en gira, por lo general desde el Atlántico en dirección a las plazas del Pacífico”. KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata II: de Casacubierta a los de Podestá*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994, p. 15.

em 1824, para apresentarem-se nas ruas de Buenos Aires – com consentimento do governo.

Em função dos constantes conflitos do período recortado, era difícil o estabelecimento de uma cultura teatral na cidade portenha, e isso potencializou o fluxo de artistas que cruzavam o rio da Prata. Dessa forma, não se pode falar de teatro em Buenos Aires sem falar dos artistas e palcos do outro lado da margem, Montevidéu – ainda que em breves passagens.⁸⁷ Apesar de não inserida no recorte desta análise, é digna de nota a atividade teatral capital uruguaia entre 1817 e 1828, período no qual, em função da dominação luso-brasileira e, posteriormente, da guerra entre as Províncias Unidas do Prata e o Império do Brasil, ocorreram sensíveis mudanças. O teatro continuava sob a jurisprudência do Cabildo de Montevidéu, que por sua vez, deveria atender às determinações primeiro do Reino de Portugal e depois do Império do Brasil.

Assim, além de terem seus textos censurados com alteração de palavras e falas – quando não eram rejeitados em sua totalidade – a temática dos espetáculos era igualmente regulada e voltada para exaltação da cultura lusitana (diferente do que ocorreu no Brasil), chegando a render prisões a quem desobedecia essa nova ordem, como foi o caso do ator e empresário Casacubierta.⁸⁸ Em algum momento daqueles anos de 1820 a 1840, quase todos os atores e empresários que atuaram em Buenos Aires também trabalharam em Montevidéu, além disso, boa parte de uma geração de exilados passou por lá deixando registros na literatura e no teatro.

Tal qual a imprensa, o teatro teve enorme importância e influência no cenário político rio-platense no século XIX, tendo sido utilizado como ferramenta combativa

⁸⁷ Inaugurada em 1783, *La Ranchería* trouxe uma novidade ao cenário americano, o teatro de títeres, ou marionetes, e funcionou até ser fechada em 1792, devido a um grande incêndio que destruiu por completo sua estrutura concentrada em madeira. No hiato no qual Buenos Aires permaneceu sem uma casa de espetáculos, boa parte da companhia de teatro que atuava ali se mudou para Montevidéu, onde foi inaugurado, em 1793, *El Coliseo*. Este evento foi o primeiro passo rumo a uma longa parceria cultural e intelectual estabelecida entre as duas cidades, vale lembrar que à época, ambas pertenciam à mesma unidade administrativa – o Vice-reinado do Prata. No final do século XVIII, com a ampliação do comércio espanhol, Montevidéu ganhou destaque, gerando uma série de disputas com Buenos Aires, no âmbito comercial. A despeito deste histórico ocorreu, nos anos 1830 – 40, uma grande busca por parte dos portenhos pelo exílio na capital da Banda Oriental, quando do acirramento das tensões geradas ao longo do governo de Rosas. Ver: PIMENTA, João Paulo. *Província Oriental, Cisplatina, Uruguai: elementos para uma História da identidade Oriental (1808 – 1828)*. In: Marco A. Pamplona, Maria Elisa Mäder (org). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2007, pp 33-35

⁸⁸ KLEIN, Teodoro. *Op.Cit.* pp. 43-56. Sobre a formação do Estado Uruguaio ver: PIMENTA, João Paulo. *Estado y Nación hacia el final de los imperios ibéricos. Río de la Plata y Brasil, 1808-1828*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011; e _____. “Província Oriental, Cisplatina, Uruguai: elementos para uma História da identidade Oriental (1808 – 1828)”. In: Marco A. Pamplona, Maria Elisa Mäder (org). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

por diversos intelectuais, fosse através da crítica aos espetáculos ou mesmo da dramaturgia. Dentre a extensa bibliografia encontrada acerca do teatro na América Latina, há relativamente poucas publicações dedicadas à análise da primeira metade do século XIX. Merece destaque, entre os estudos mais recentes, as obras de Beatriz Seibel e Osvaldo Pellettieri, que oferecem interessantes panoramas sobre as décadas de 1830 a 1860. Entretanto, mesmo tais trabalhos apresentam poucas novidades e se apoiam nos estudos de Mariano Bosh e Raúl Castagnino.⁸⁹

Bosh, nos anos 1910, e Castagnino, nos anos 1940, foram os primeiros autores a consultar variados arquivos e bibliotecas a fim de construir uma história do teatro argentino e, somados à obra de Teodoro Klein, nos anos 1990, ainda hoje continuam sendo as referências mais completas sobre teatro rio-platense no século XIX.⁹⁰ Devido à escassez e à dificuldade em encontrar documentos sobre teatro no oitocentos, grande parte dos estudos sobre o tema trazem resenhas e citam notas e fontes encontradas por Castagnino e Bosh. Algumas informações sobre censura e prisões aqui apresentadas constam no livro de Castagnino e são atribuídas ao arquivo da polícia de Buenos Aires.

A distinção entre a produção teatral antes e depois da Revolução de 1810 é ponto de partida para a análise daqueles que estudam o tema. Chega-se a falar em uma “pré-história” do teatro, ao referir-se às peças escritas e encenadas anteriormente.⁹¹ Isso fica nítido na fala de Luis Ordaz: “o teatro argentino nasce, pois, como identidade nacional com a Revolução [de 1810], data em que se singulariza dentro do processo da independência americana”.^{Tal} perspectiva perpassa toda literatura do tema, incluindo uma variedade de divisões em períodos e marcos históricos aleatórios. Por isso, embora seja importante pelo conjunto de informações que reúne esta abordagem não contribui para a discussão acerca dos usos do vocabulário político empregado pela linguagem teatral de então.

Como é perceptível na análise de Bosh que inaugura este texto, o lugar de fala dos autores que descreveram esse processo de solidificação da dramaturgia americana, os leva a identificar “cores nacionais” onde havia tão somente um esforço para afirmar a

⁸⁹ Respectivamente: SEIBEL, Beatriz. *Historia del Teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2010; PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700 – 1884)*. Volumen I. Buenos Aires: Galerna, 2005; BOSH, Mariano. *Op. Cit.*; e CASTAGNINO, Raúl. *Op. Cit.*

⁹⁰ Em entrevista com a professora Seibel, buscando informações sobre fontes e documentos da época e, fui informada de que não há nada além do que já foi publicado – e já constava como referência nesta tese.

⁹¹ Tradução minha; no original: “el teatro argentino nace, pues, como identidad nacional con la Revolución, fecha en que se singulariza dentro del proceso de la independencia americana”. ORDAZ, Luis. *Op. Cit.* p. 6 – 7.

independência política e buscar elementos que pudessem contribuir como os projetos de nação que estavam em debate - como se a nação fosse uma essência, uma naturalidade que aparecesse no teatro, e não algo em constante construção.

Distintamente do que ocorre no Brasil, a literatura do tema costuma periodizar a história do teatro portenho em distintos “períodos” e “etapas”, todos em consonância com determinados momentos políticos do país. Ainda que alguns autores utilizem diferentes marcos para narrar cada etapa, seis etapas podem ser destacadas no século XIX. Como a bibliografia consultada não considera as representações pré-colombianas em suas análises, a primeira etapa abarca toda época colonial⁹² até 1810, sendo composta por tentativas incipientes e espaçadas de consolidação do meio artístico.⁹³

A etapa seguinte, entre 1810 a 1823, tem como pontos referenciais a *Revolução de Maio*⁹⁴ (1810) e a criação da *Sociedad de Buen Gusto* (1817), marcada pelo paulatino abandono do teatro espanhol em favor de obras italianas, francesas e alemãs.⁹⁵ É digno de nota que essa *Sociedad* é herdeira de outra empresa teatral, bem menos comentada, a “*singular e insólita*” polícia da província de Buenos Aires.⁹⁶ A terceira seria a

⁹² Sobre as expressões teatrais no período colonial, é interessante pontuar a atuação de instituições e corporações ligadas à Igreja. Uma vez que encontraram atividades similares ao que conheciam como teatro, principalmente na região da América Central, membros da ordem franciscana enxergaram a possibilidade de estabelecer um diálogo com os nativos através da proposição de espetáculos envolvendo temas bíblicos, a fim de que fosse possível catequizá-los. As encenações envolvendo tais temas, os chamados autos, predominaram até o setecentos. Com o extermínio sistemático da população nativa, o veto de Carlos III, rei de Espanha, sob as apresentações religiosas e a chegada, cada vez em maior escala, de espanhóis, a demanda por outras temáticas cresceu, o que proporcionou a incorporação de novas modalidades estéticas, como a loa e o sainete, respectivamente: pequeno prólogo dramatizado, compostos por avisos e lembretes de datas comemorativas, e apresentações satíricas, que geralmente envolviam pequenos números musicais e humorísticos. Cf. DOGGART, Sebastian. (org). *Latin American Plays*. London: CLE Print Limited, 1996.

⁹³ Não obstante sua consolidação ser datada apenas no final do oitocentos, é interessante pontuar algo destacado pelos estudiosos do teatro, pois, a despeito do domínio cultural espanhol, mesmo no período pós-revolução, havia uma pequena porcentagem de montagens originais com temas locais, valorizando elementos de estética criolla. Um exemplo disso está em obras anteriores a 1810, como as de Manuel José de Lavardén, em especial, *Siripo*, e *El amor de la estancieira* de autoria desconhecida. Assim, apesar da maioria das obras com esse caráter não ter sido preservada ao longo dos anos que se passaram, é importante ressaltar as primeiras iniciativas de produções independentes no campo artístico – no sentido de não seguirem os ditames estéticos impostos pela Espanha.

⁹⁴ Sobre este tema ver: ASSUNCCAO, Nelda Pilia de. *Mayo de 1810: entre la historia y la ficción discursivas*. Buenos Aires: Bilbos, 1999; *Actas Capitulares del Cabildo de Buenos Aires*, de 21 a 25 de mayo de 1810. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-capitulares-desde-el-21-hasta-el-25-de-mayo-de-1810-en-buenos-aires--0/html/> Acesso em 04/09/2014; FRADKIN, Raúl e GELMAN, Jorge. *Doscientos años pensando la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010; GOLDMAN, Noemí (org). *Crisis imperial, Revolución y guerra (1806 – 1820)*. IN: _____. *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005; CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

⁹⁵ ARAUJO, María G. González Díaz de, *Op. Cit.* p. 16

⁹⁶ Cf. CASTAGNINO, Raúl. *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1977, pp. 21-46.

Rivadaviana, de 1823 até 1829, caracterizada pela escassez de público em função da projeção de obras que não agradavam a maioria dos espectadores e pelo surgimento de um rival, no campo do entretenimento: as operetas e o canto lírico.

Dentre todas, a quarta é a mais extensa e abarca por completo a época de Rosas de 1829 a 1852, marcada por grande audiência, crescente número de atores *criollos*, e o retorno a obras espanholas em detrimento dos autores nacionais. Além de haver, em todos os teatrólogos, uma etapa própria do teatro exclusivamente para o período de seus mandatos, sua saída do governo simboliza, para muitos, uma mudança no paradigma estético da representação teatral, interpretado aqui tanto como uma abertura para textos sem censura, quanto como o fim da ostensiva propaganda política nos palcos.

A província de Buenos Aires experimentou, sob o mandato de Rosas, um conturbado momento, passando por guerras civis, censura e uma forte propaganda do governo, veiculada pela imprensa *rosista*, que predominava entre as publicações da capital.⁹⁷ A época de Rosas abarca seus mandatos desde que foi eleito, primeiramente, em 1829, e depois de 1835 a 1852. Ele assumiu como governador após algumas batalhas contra Lavalle e permaneceu até 1832 quando, apesar de reeleito, renunciou ao cargo por não estar de acordo com os limites e possibilidades de seu governo, impostos pela municipalidade que já não contava com as “faculdades extraordinárias”. Estas constam no Artigo 1º do projeto de lei para renovação das “faculdades extraordinárias”, lançado originalmente em agosto de 1830, e reeditado em 1835, que lhe conferiam amplos poderes – grande parte de suas decisões não passava pela Sala de Representantes, o que gerou oposição e conflitos no interior da máquina de governo.⁹⁸

Um exemplo de como diálogos teatrais abordavam a participação popular e críticas ao governo encontra-se em um texto anônimo de 1839, publicado no periódico *El Grito Argentino*. Ele narra um diálogo informal no qual a personagem de nome “Salvador” traz notícias dos bonaerenses que se encontram “na outra Banda” (Montevideú):

⁹⁷Sobre a imprensa rosista, ver: TROSTINÉ, Rodolfo. *Pedro de Angelis: acusacion y defensa de Rosas*. Buenos Aires: Editorial “La Facultad”, 1945.

⁹⁸ “Se autoriza al Gobierno con toda la plenitud de facultades extraordinarias, para que haciendo uso de ellas, según le dicten su ciencia y conciencia, tome todas las medidas que considere conducentes a salvar la provincia de los peligros, que ha representado a la Honorable Sala, amagan su existencia pública, y libertad civil; sin comprender en dichas facultades la conclusión definitiva de tratados o convenciones de cualquier género que sean”. Diario de Sesiones de la Honorable Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires (Buenos Aires 1827- 1851). Disponível em: <http://mininterior.gov.ar/agn/pdf/libronacional.pdf> Acesso em: 05/04/2015.

Salvador: E isso não é a melhor, uma vez que os Correntinos, os franceses, os orientais, tudo em fim, em uníssono declaram guerra contra Juan Manuel, o ladrão. A ele apenas, amigo Jacinto, pois é quem os insultou, usurpando os direitos e o nome da Nação (...)

Jacinto: Resultou num lamaçal nossa atitude de empoderar esse ladrão, acreditando que nos governava de acordo com a Federação!

Salvador: Qual Federação, amigo! Se quando se acomodou pôs-se a retirar quantas onças e peso espanhol que caíam nas aduanas, o Banco, Contribuição, a venda de terras, patentes, Caixa de Amortecimento, ou como o povo chama, os bilhetes de emissão (...)? E isso é igualdade, Justiça, Religião, Federação! A força de Juan Manuel, que teria sido a minha flor!

Jacinto: Mas não se aflija, meu amigo, que a qualquer momento Deus há de querer que saímos desses males; e proclamando a união entre todos os compatriotas, se acabará a divisão.⁹⁹

Nesse caso a crítica a Rosas é direta, as falas são curtas e objetivas, sem deixar margem para interpretações dúbias. O povo¹⁰⁰ citado por eles pode ser identificado com o substantivo *paisano*, significando todos aqueles que não estavam diretamente envolvidos nos debates e nas decisões políticas, como os militares e intelectuais.

O período rosista consiste em um marco fundamental, não somente na história argentina, mas igualmente para os membros da *Geração de 1837*, que militavam politicamente à época. Salvo pelo intervalo de dois anos, Rosas governou até ser derrotado pelas tropas do general José Justo Urquiza na *Batalha de Monte Caseros*, em 1852. Em 1835, com suas “faculdades extraordinárias”, iniciou uma política de perseguição política a seus opositores, entre federalistas e, principalmente, unitários, o que levou intelectuais e famílias inteiras ao exílio – como no caso da escritora Juana Noronha, sobre o qual me deterei mais a frente – gerando uma série de levantes, entre 1838 e 1843, em diversas províncias, todos foram derrotados. Somente a partir de 1851, através de uma aliança conhecida como *Ejército Aliado Libertador*, que além das

⁹⁹Tradução minha; no original: "Salvador: Y no es esto lo mejor, sino que los Correntinos, los Franceses, Orientales, todos, en fin, a una voz han declarado la guerra a Juan Manuel el ladrón. A él solo, amigo Jacinto, pues es quien los insulto, usurpando los derechos y el nombre de la Nación (...) / Jacinto: !Ha embarrado lo que hicimos en poner a este ladrón, creyendo nos gobernase conforme a Federación! / Salvador: !Qué Federación, amigo! Si en cuanto se acomodó so-lo tiro a rejuntrar cuanta onza y peso español caían en las Aduanas, el Banco, Contribución, venta de tierras, patentes, Caja de Amortificación o como en el pueblo llaman, Billetes de la misión(...) ?Y esta es Igualdad, Justicia, Religión, Federación?!La pujanza en Juan Manuel, que habría sido de mi flor! / Jacinto: Pero no se aflija, amigo, que ha pronto ha de querer Dios que salgamos de estos maulas; y proclamando la unión entre todos los paisanos, se acabe la división" Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto. Projeto Biblioteca Digital Argentina, Disponível em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/conversacion/conversacion.html> Acesso em 15/11/2014.

¹⁰⁰ Cf. DI MEGLIO, Gabriel. *Viva bajo el pueblo!:* la plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

províncias rebeldes de Entre Ríos e Corrientes contava com o Brasil e com o Uruguai, Rosas começa a perder poder, até a queda definitiva no ano seguinte.

De acordo com Jorge Myers, o termo *rosista* deve ser utilizado com bastante cuidado, uma vez que implica nas mesmas complexidades que outros conceitos históricos relativos ao século XIX. Isto porque o programa e o ideário envolvidos neste movimento “foram uma criação histórica, com distintas etapas de consolidação e com um desenvolvimento permanente de sua estrutura e de seus conteúdos”.¹⁰¹ Para Myers, não é possível afirmar que o discurso de Rosas fosse, em si, um discurso *rosista*. As ressalvas relativas à terminologia, considerando suas ambiguidades, levam o autor a elencar as principais dificuldades para utilizá-la, a primeira seria a relação entre Rosas e o “rosismo” e a segunda envolvendo o elo entre os partidários de Rosas e o “rosismo” em si.

Ao longo do período rosista o teatro como evento, bem como seus textos e as encenações também foram utilizados como mecanismo de propaganda governista. De acordo com Agustín de Sal, “o teatro foi uma bandeira erguida ao serviço da independência e Rosas esteve muito interessado em fazer com que o teatro o servisse plenamente. Rosistas eram os autores, os atores e o público”. Portanto, é compreensível que a resistência ao regime procurasse utilizar essa mesma ferramenta para contrapor a promoção de uma imagem positiva de Rosas, ainda que isso tivesse que ser feito no exílio: “os emigrados políticos, aqueles que fugiram das terríveis perseguições de Rosas (...) levaram a novela, o teatro e a poesia em seu protesto”¹⁰².

Na historiografia recente do teatro, os registros demonstram a sociedade bonaerense como assídua dos espaços cênicos disponíveis.¹⁰³ Todavia, Raúl Castagnino sublinha que foi à época de Rosas quando o teatro se tornou o entretenimento favorito dos bonaerenses.¹⁰⁴ Para o autor, a construção de novas casas de espetáculo é um dos indícios que corroboram sua hipótese. Nos anos 1830, as representações teatrais ocorriam em espaços improvisados em feiras e praças – como a do Retiro –, sob o

¹⁰¹Tradução minha; no original: “fueron una creación histórica, con distintas etapas de consolidación, y con un desarrollo permanente de su estructura y de sus contenidos”. MYERS, Jorge. *Orden y Virtud: el discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2011, p.16.

¹⁰²Tradução minha; no original: “el teatro fue una bandera desplegada al servicio de la independencia y Rosas puso demasiado interés en que el teatro le sirviese plenamente. Rosistas los autores, los actores y el público. (...) los emigrados políticos, los huidos de las terribles persecuciones de Rosas (...) llevaron a la novela, al teatro y a la poesía su protesta”. SAZ, Agustín del. *Teatro Social Hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Labor S/A, 1967, p. 12.

¹⁰³ Cf. PELLITTIERI, Osvaldo. *Op. Cit.*; e ASSUNCCAO, Nelda Pilia de. *Op. Cit.*

¹⁰⁴CASTAGNINO, Raúl. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. *Op. Cit.* p. 19.

comando do que Theodore Klein chama de *volatineiros* [itinerantes],¹⁰⁵ e nos palcos do *Parque Argentino* ou do *Coliseo Provisional*. Esse último, descrito como uma “barraca inóspita”, construído em 1804, serviu de trincheira nas invasões inglesas (1806-1807), cenário para os festejos de 1810 e, nos anos 1820 foi palco de estreia para importantes nomes como Trinidad Guevara e Juan Aurelio Casacubiarta.¹⁰⁶

Pelo que se pode perceber a partir do trabalho de María Araujo, teatróloga que junto a Agustín de Sal, faz parte de uma geração de estudiosos posterior à de Castagnino, o público que assistia aos espetáculos era bastante variado, englobando diferentes camadas sociais da cidade de Buenos Aires. Ainda que houvesse um preço para o ingresso nas casas de espetáculo, era bastante com uma apresentação de performances teatrais gratuitas ao ar livre, em praças e nos pátios das igrejas, o que expandia o número de espectadores para além daqueles que podiam pagar por um assento no *Coliseo*. Segundo Araújo, o público que frequentava os espaços teatrais era bastante diverso, uma vez que havia uma gama de apresentações gratuitas que ocorriam ao ar livre, em parques e praças públicas. Tais medidas aproximavam grande parte da população urbana bonaerense e permitiam que o Estado transmitisse suas mensagens e ditames a uma relativa maioria dos moradores da cidade. Além disso, a autora apresenta um levantamento minucioso acerca das companhias teatrais, lista os principais autores e atores da época, e ainda aponta de que maneira a crítica especializada abordava os espetáculos.

Aquele foi também o período de ascensão do *costumbrismo*,¹⁰⁷ ou quadro de costumes, movimento que despontou na Espanha do século XIX, principalmente a partir da década de 1830 composto por textos mais curtos que os dramas de então, em prosa ou em verso, “que tentam mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares”.¹⁰⁸ Esse movimento também pode ser considerado como uma “manifestação ideológica da transição para a moderna, burguesa, sociedade, expressando entre outras coisas, a perspectiva e desejo de uma classe cujo interesse é servido”.¹⁰⁹ Foi o desejo

¹⁰⁵KLEIN, Teodoro. *Op. Cit.* p. 131.

¹⁰⁶CASTAGNINO, Raúl. *Op. Cit.* p. 25.

¹⁰⁷ Sobre costumbrismo ver: BANHAM, Martin. *Op. Cit.*; DOGGART, Sebastian. (org). *Latin American Plays*. London: CLE Print Limited, 1996; PELLITTIERI, Osvaldo. *Op. Cit.*; UREÑA, Pedro Henríquez. *História Cultural y Literária de la América Hispânica*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.

¹⁰⁸ DELGADO, Antonio Sáez. “Costumbrismo”. In: CEIA, Carlos. *E-Diccionario de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=845&Itemid=2/s/n

¹⁰⁹Tradução minha; original: “ideological manifestation of the transition to modern, bourgeois society, expressing, among other things, the perspective and will of the class whose interest it served”.

declarado da burguesia, uma nova classe de cidadãos que estava então se formando na Europa, de ver a si mesma representada. Trata-se de um novo contexto não somente político – lembremo-nos das Cortes de Cádiz em 1812¹¹⁰ –, mas também literário, postulado por novos estilos e marcado pela influência do periodismo inglês e francês. Segundo Hernán Francisco Paz, o costumbrismo foi uma expressão da literatura romântica, vinculado ao formato reduzido dos periódicos da época.¹¹¹

Entre os escritores expoentes desse período estão os autores que em geral dedicaram-se não somente ao teatro, mas também a textos políticos, ensaios e outras expressões literárias, como Bartolomeu Mitre, José Mármol, José Victorino Lastarria, Antonio de Zamora, Juan Cruz Varela, entre outros.¹¹² Pedro Henríquez Ureña aponta que Alberdi começou sua carreira intelectual como “iniciador do costumbrismo no país”.¹¹³ Nesse ínterim, é fundamental pontuar a presença do movimento romântico, em detrimento do “estilo neoclássico de outrora”,¹¹⁴ e dos “quadros de costumes”. Segundo Ureña, “o costumbrista se converte declaradamente em escritor político e sociólogo no *El matadero* de Echeverría e nos retratos de Sarmiento dos tipos humanos nos pampas”.¹¹⁵ Esses quadros “configurarão um tipo de literatura menor que tenta refletir os usos, costumes, profissões e ofícios da altura que a história não contempla nos seus estudos, configurando a sua própria idiossincrasia”.¹¹⁶ Os *sainetes*, então em voga entre os autores e o público americano, eram de inspiração espanhola, tendo como um de seus maiores expoentes Mariano José de Larra.

Nesse período a arte cênica ganhou destaque novamente entre o público geral, uma vez que a ópera sofrera uma queda de audiência por volta dos anos 1840, contudo, manteve-se a distinção entre letrados e não letrados na medida em que cada grupo frequentava casas de espetáculo específicas, sem se misturarem – conforme aponta

KIRKPATRICK, Susan. The Ideology of Costumbrismo. In: *Ideologies and Literature*, 2, n. 7, 1998, p. 31.

¹¹⁰ Sobre as Cortes de Cádiz e sua projeção no continente americano ver: SARASOLA, Ignacio Fernández. “La Constitución española de 1812 y su proyección europea e iberoamericana”, *Fundamentos. In: Cuadernos monográficos de Teoría del Estado, Derecho Público e Historia Constitucional*, 2, 2000, pp. 359-466. Para um debate historiográfico sobre o tema, ver: TATEISHI, Hirotaka. La Constitución de Cádiz de 1812 y los conceptos de Nación/Ciudadano. In: *Mediterranean World*, 19, 2008, pp. 79-98.

¹¹¹PAS, Hernán Francisco. *Op. Cit.*, p. 4.

¹¹² Uma lista completa dos espetáculos encenados ao longo do século XIX, bem como seus respectivos autores, encontra-se na *Cronología* organizada por PELLITTIERI, Osvaldo. *Op. Cit.*

¹¹³ UREÑA, Pedro Henríquez. *Op. Cit.* p. 155

¹¹⁴ ARAUJO, María G. González Díaz de. *Op. Cit.* p. 61.

¹¹⁵ Tradução minha, no original: “el costumbrista se convierte declaradamente en escritor político y sociólogo en *El matadero* de Echeverría y en los retratos de Sarmiento de tipos humanos de las pampas”. UREÑA, Pedro Henríquez. *Op. Cit.* p. 155.

¹¹⁶ DELGADO, Antonio Sáez. *Op. Cit.*. s/n.

María Araújo. Com o aumento do número de salas dedicadas aos espetáculos, houve uma divisão entre os espaços destinados ao melodrama, *sainetes* e atividades circenses, e aqueles nos quais estrelava uma novidade, o drama romântico, preferido pelos literatos. Em tal contexto, ganha destaque o drama fantástico, denominação da historiografia teatral para classificar espetáculos que tinham apresentações de mágica (que aparece nos periódicos da época, tanto portenhos quanto cariocas, como “drama mágico”), pantomina e danças circenses. Havia, por exemplo, duelos entre casas de espetáculo, a fim de determinar qual era a melhor e mais prestigiada, segundo Theodore Klein.

Do outro lado do rio, em Montevideú, as companhias de teatro recebiam atores e dramaturgos que deixavam Buenos Aires em função das perseguições de Rosas, que consistiam no fechamento de casas de espetáculo, censura e veto de peças interpretadas como anti-rosistas. Tal qual na capital portenha, as encenações eram eventos divulgados e discutidos nos principais periódicos em circulação. Por exemplo, em vários dias dos meses de julho e agosto o *El Nacional* publicou esta chamada, alterando apenas as datas das apresentações: “Canção guerreira da nova geração! Cantada no Teatro de Montevideú na noite de 3 de agosto de 1839. Em benefício da liberdade. Encontra-se em venda na livraria de Hernández”.¹¹⁷ Vale destacar que o *El Nacional* não era o único a publicar canções; os Hinos aparecem em quase todos os periódicos da época, tanto em Buenos Aires quanto em Montevideú (e no Rio de Janeiro, mas em menor proporção).

Ao anunciar um evento musical com acesso prévio às canções, esse pequeno texto sugere que havia, ou ao menos esperava-se, interatividade entre público e artistas: eram intelectuais que utilizavam o teatro para atrair mais combatentes na guerra civil que deixara a capital uruguaia sitiada. Montevideú recebeu desde os exilados políticos de Rosas, até refugiados da Revolução Farroupilha, transformando-se em uma miscelânea cultural em difíceis tempos de guerra. Foi a partir de então que o Brasil decidiu fazer parte da liga contra Rosas, pois, de acordo com Francisco Doratioto, “a intervenção de Rosas na Guerra Civil Uruguaia, em apoio aos *blancos* contra os *colorados*, não era bem vista pelo Império, que temia pela independência da República

¹¹⁷ Tradução minha; no original: “¡CANCION QUERRERA DE LA NUEVA GENERACION! Cantada en el Teatro de Montevideo la noche de 3 de Agosto de 1839. En beneficio de la Libertad. Se halla de venta en la librería de Hernández.” *El Nacional*, agosto de 1839, p. 3; exemplar consultado diretamente na Biblioteca Nacional da Argentina. Sobre a propaganda política em periódicos da época, consultar os artigos de Elías Palti e Claudia A. Román em: BATTICUORE, *Op. Cit.*

Oriental do Uruguai”¹¹⁸. Num artigo do periódico uruguaio *El Nacional*, sobre um levante em Entre Ríos, com o General Urquiza, o temor de uma invasão por parte de Buenos Aires, fica explícito, e há também uma crítica à postura do Brasil em relação ao embate.¹¹⁹

A situação política a partir de 1840 afeta a cena artística, que novamente não recebe subsídios governamentais, ficando a cargo de empresários particulares que, por sua vez, dependiam de uma audiência insegura e instável. Eventos como o Bloqueio Francês, a organização de províncias do interior da Argentina, conhecida como Liga do Norte, e as investidas militares do general Lavalle, comprometem as atividades teatrais. Isto seguindo o truísmo de que o teatro funcionava como mecanismo de propaganda do governo, regulado principalmente pela censura, e o fato de as atenções estarem voltadas para as intensas atividades políticas.¹²⁰

O subsídio do governo, que levava em conta o fato de uma parte considerável da comunidade bonaerense fazer parte do corpo naval¹²¹ era, então, voltado a obras que apoiavam as medidas tomadas por Rosas em relação ao bloqueio; mesmo aquelas que ridicularizavam os franceses. Dentre essas obras estavam peças teatrais com vários atos, as *petit piezas*, os sainetes e mesmo as entremezes, que eram um tipo de espetáculo que seguia o estilo da comédia de costumes, mas numa versão de curta duração, servindo para entreter o público entre um ato e outro da peça que estivesse em cartaz.¹²² Dessa

¹¹⁸ Ver: DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 26.

¹¹⁹ “El Nacional”, 23 de agosto de 1839, p 2, disponível para consulta no arquivo da Biblioteca Nacional da Argentina. Acerca do tratado citado no artigo, a “Convenção Preliminar de Paz” entre o Império do Brasil e a República das Províncias Unidas do Rio da Prata, assinado em 1828 e mediado pela Grã-Bretanha, há um interessante comentário de um intelectual brasileiro, Rodrigo Octavio (1866 – 1944): “As Convenções pactuadas entre o Brasil e a Republica das Províncias Unidas do Prata e assignadas, no Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1827 e 27 de agosto de 1828, contradictorias no seu dispositivo, pois a de 1827 reconhecia e proclamava a incorporação da Província Cisplatina ao Império, e a do anno seguinte desfazia essa incorporação e proclamava a independência do Estado Oriental, podem ser vistas como a representação material do estado de insegurança de propósitos que dominava então o espirito dos dois paizes”. Ver: MENESES, Rodrigo Octavio de Langgaard. *As Convenções de Paz de 1827 e 1828: Brasil e Argentina*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuario do Brasil, 1929, p. 5.

¹²⁰ Em 1838, a França sancionou um bloqueio ao porto de Buenos Aires, gerando sérios problemas econômicos à província. Como um dos primeiros fatores que contribuíram para este conflito diplomático, ocorrido não só com os franceses, mas também com os britânicos, pode ser listada uma lei, promulgada em 1821 no governo de Martín Rodríguez, que obrigava os estrangeiros lá residentes a servir ao exército argentino. Durante os dois mandados de Rosas foram feitas tentativas de acordo por parte do governo francês, tendo sido todas rechaçadas. Ainda no contexto de tal tensão, a Liga do Norte teve início em 1840, quando as províncias de Jujuy, Salta, Catamarca e La Rioja se uniram a Tucumán numa batalha contra Rosas. A campanha do general Lavalle engrossou essa oposição, que passou a agregar Entre Ríos e Corrientes, e tentou invadir Buenos Aires no ano seguinte, porém, sem sucesso.

¹²¹ BOSH, Mariano. *Op. Cit.*, p. 254.

¹²² Para maiores informações, ver: LEVIN, Orna Messer. "A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul.-dez. 2013.

forma, é possível falar em uma tradição que vincula o campo artístico ao governamental, pois quando da queda de Rosas, os artistas contrários a Urquiza refugiaram-se em outras províncias,¹²³ mostrando que a liberdade bradada nos debates políticos da época era restrita a uma parcela específica da sociedade.

Os conflitos internacionais aqui mencionados apareciam no teatro sob a forma de canções e hinos entoados entre cada ato, ou ao final das representações e, também, na forma como vestiam-se e portavam-se os espectadores. Enquanto Rosas apoiava peças que faziam chacota dos franceses, o chique era que as mulheres assistissem às funções com chapéu no estilo inglês.¹²⁴ Longe de ser detalhe fútil, indumentária e comportamento eram utilizados para demarcar posicionamentos políticos por quem os utilizava bem como por quem escrevia sobre moda. Por exemplo, o uso da *levita* (espécie de sobretudo masculino) era um forte indicativo de inclinação política e chegou a render prisões.¹²⁵ E ainda sobre essa indumentária política, José Mármol traz, em seu clássico romance *Amália* [1851], uma descrição ilustrativa que aponta, com ironia, o desconforto gerado pelos trajes da moda:

Os militares da nova era, explodindo dentro de seus casacos abotoados, com as mãos doloridas pela pressão das luvas, e suando de dor por causa de suas botas recém calçadas, não podiam imaginar que era possível estar em um baile de outra forma que não rígidos e sérios. Os jovens cidadãos, emergentes da nova hierarquia social, introduzida pelo Restaurador das Leis, pensavam, com a melhor fé no mundo, que não havia nada mais elegante, nem educado, do que andar presenteando às senhoras com gemas e biscoitos. (...) As senhoras, algumas porque estavam lá para pedido de seus maridos, e estas eram as damas unitárias; outras porque estavam ali desgostosas por não se encontrarem entre as pessoas de somente de sua sociedade, e estas eram as federais; todos estavam de péssimo humor: umas depreciativas, e outras com ciúmes.¹²⁶

¹²³ ARAUJO, María G. González Díaz de. *Op. Cit.* p. 64

¹²⁴ CASTANIGNO, Raúl. *Op. Cit.* p. 65.

¹²⁵ *Apud.* CASTANIGNO, Raúl. *Op. Cit.* p. 72.

¹²⁶ Tradução minha; no original: “Los militares de la nueva época, reventando dentro de sus casacas abrochadas, doloridas las manos con la presión de los guantes, y sudando de dolor a causa de sus botas recién puestas, no podían imaginar que pudiera estarse de otro modo en un baile que muy tiesos y muy graves. Los jóvenes ciudadanos, salidos de la nueva jerarquía social, introducida por el Restaurador de las Leyes, pensaban, con la mejor buena fe del mundo, que no había nada de más elegante, ni cortés, que andar regalando yemas y bizcochitos a las señoras. (...) Las damas, unas porque allí estaban a ruego de sus maridos, y éstas eran las damas unitarias; otras porque estaban allí enojadas de no encontrarse entre las personas de su sociedad solamente, y éstas eran las damas federales; todas estaban con un malísimo humor: las unas depreciativas, y celosas las otras”. MÁRMOL, José. *Amália*. Segunda parte, “VII Escenasdeun baile”. Versão digital disponível em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/obras.htm> Acesso em: 29Abr 2016.

No entanto, no contexto da política exterior do governo de Rosas, as disputas entre estilos franceses e ingleses, ainda que ocupassem lugar de destaque na sociedade, refletiam a dicotomia entre *unitarios* e *federales* ou, na Banda Oriental, entre *blancos* e *colorados*. Tais disputas estavam, naturalmente, além dos palcos de teatro e estrelavam nos projetos de escrita das diferentes histórias das repúblicas da América do Sul. Nesse contexto, foi criado em 1843, o Instituto Histórico e Geográfico Nacional (IHGN), que guarda semelhanças com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e tinha como sócios literatos ligados aos *colorados* e “argentinos exilados pelo sistema rosista, todos participantes da defesa de Montevideú”¹²⁷. Nesse ínterim, vale um destaque para a importância e a circularidade¹²⁸ do teatro pelo sul da América. O teatrólogo Walter Rela, ao trabalhar as representações ocorridas em Montevideú na primeira metade do século XIX, aponta a presença de atores bonaerenses, além dos

brasileiros, sucessores dos portugueses no domínio da Província Cisplatina aumentaram os trabalhos do Coliseu com a apresentação de companhias de ópera italianas que, vindas do Rio de Janeiro e em viagem a Buenos Aires para atuar nesta cidade. Foi o período de maior esplendor musical em nosso meio.¹²⁹

Dessa forma, o teatro no período *rosista* pode ser considerado como uma das empreitadas culturais mais bem-sucedidas nos setores de oposição ao governo, por parte dos intelectuais de então. Sua postura era extremamente combativa e, a despeito da censura, fazia corpo à *imprensa de guerra*, na medida em que muitos dos folhetins encenados eram publicados.¹³⁰ Juan Bautista Alberdi, por exemplo, percebeu o papel decisivo que o teatro ganhava cada vez mais na sociedade, aliando o *drama* às críticas

¹²⁷OLIVEIRA, Suellen Mayara Péres de. “Montevideú, a nova Troia? Gêneros em disputa nos projetos da escrita da história da região do Prata (1839-1850)”. In: FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira (org). *História da América: Historiografia e Interpretações*. Ouro Preto: UFOP/PPGHIS, 2012, p. 192.

¹²⁸A circularidade cultural mereceria um capítulo à parte, entretanto, priorizei aprofundar outras questões que, para os fins da análise aqui desenvolvida, pareceram mais relevantes. Na obra “O Queijo e os Vermes”, Carlos Ginzburg define circularidade como sendo um “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI”. Essa troca entre a cultura popular e a cultura erudita é encontrada em diversos contextos históricos, inclusive nesse trabalho aqui. Nesse sentido, a atividade teatral desempenha um importante papel na circulação de ideias, especialmente, levando em conta o fato de que a audiência, mesmo no século XIX, era composta por letrados e não letrados. Cf. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p.13.

¹²⁹Tradução minha; no original: “brasileños, sucesores de los portugueses en el dominio de la Provincia Cisplatina incrementaron los trabajos del Coliseo con la presentación de compañías de operas italianas que, procedentes de Río de Janeiro y en viaje a Buenos Aires actuaron en esta ciudad. Fue el periodo de mayor esplendor musical en nuestro medio”. RELA, Walter. *História del teatro uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969, p.21.

¹³⁰FEIJÓ, Bernardo. *Op. Cit.*, p. 10.

sociais e, para ele, o teatro era um gênero literário e um espaço para apreciação da vida política, como uma forma legítima de militância.

Retomando os marcos da periodização clássica da história do teatro argentino,¹³¹ posteriormente à época de Rosas, tem início a quinta etapa, de 1852 a 1884, e é marcada pela evasão do teatro nacional em função da valorização da ópera e de atores estrangeiros. Sobre a transição entre esta e a sexta etapa, marcada pela consolidação do teatro nacional, autores como María Araujo e Teodoro Klein, reconstroem o surgimento e o encanto proporcionado pelas companhias de circo, com acrobacias, números de mágica e figurino extravagante, com destaque para a estreia de *Calandria* de Martiniano Leguizamón e a aparição daquele que seria um mentor teatral, atuando, dirigindo e montando espetáculos de circo e sainetes, contando com seu próprio clã: José Podestá. Tal consolidação está relacionada com o fato de autores e atores argentinos predominarem entre as representações feitas em Buenos Aires.

Após a vitória de José Justo Urquiza na *Batalha de Monte Caseros*, que retirou Rosas definitivamente do poder, levando-o ao exílio, teve lugar a afirmação de uma nova legitimidade do poder político, uma vez consolidada a independência – com a maior parte das querelas sobre as fronteiras do território argentino resolvidas –, além da longa discussão acerca da eleição de Buenos Aires como capital das Províncias Unidas do Prata e a busca de uma nova organização social e econômica. O marco dessa consolidação é a constituição nacional promulgada em 1853 e inspirada no clássico estudo de Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, escrito no ano anterior.

Aqui, ao falar de organização nacional, faço menção tanto ao processo de integração entre as províncias que compunham a República Argentina, quanto à produção nacional de teatro, ressaltando que as peças aqui trabalhadas foram encenadas em Buenos Aires, independentemente de os autores e atores terem vindo de outras regiões do país. No campo artístico encontra-se o mesmo espírito, expresso na busca pela valorização da arte e cultura autóctones, em detrimento da influência europeia, ainda bastante significativa em função da presença de estrangeiros tanto em investimentos econômicos, quanto através da imigração. Como já foi dito, Rosas utilizou o teatro como importante ferramenta de propaganda política presente no conteúdo das peças (que passavam pela censura), que buscava valorizar elementos

¹³¹ Para María Araújo, a segunda metade do oitocentos está dividida em duas subpartes: uma é o momento imediatamente posterior à queda de Rosas e outra tem início no final dos anos 1880.

típicos daquela região, nos anúncios e elogios feitos antes e depois dos espetáculos e mesmo no vestuário dos espectadores.

Quando Urquiza vence em *Monte Caseros* assume como presidente da Confederação Argentina, ao contrário de Rosas, que fora presidente apenas da província de Buenos Aires. Durante o período rosista as províncias conseguiam chegar a um acordo sobre como organizar o país, política e constitucionalmente. Contudo, é somente a partir da constituição de 1853 que o processo de organização nacional tem início de fato, ainda que a província de Buenos Aires não viesse a fazer parte da Confederação até 1862, quando Bartolomé Mitre assume a presidência e logra a conciliação.

As artes cênicas agora tinham mais liberdade para representar, todavia, os subsídios do governo eram escassos e o público, em especial uma nova elite consolidada na ordem pós Rosas, agora preferia óperas e composições estrangeiras. Assim, artistas argentinos seguiam em cena, porém, em salas secundárias e espaços improvisados para suas representações que contavam com um repertório de clássicos, oferecendo poucas obras inéditas. Essa distinção entre teatro escrito, produzido e encenado por artistas nacionais e o teatro com temas e participação de artistas estrangeiros perdurou durante algumas décadas, entre 1850 e 1870.

Meses após entrar na cidade de Buenos Aires à frente do *Ejército Aliado Libertador*, na noite em que a *Compañía Dramática Nacional* anuncia um espetáculo no *Parque Argentino* com “apresentações patrióticas” numa homenagem ao “*Grande Ejército Aliado de Sud-América*”, o general prefere prestigiar a ópera de uma companhia francesa, em cartaz no teatro *Victória*.¹³² Em 1853, o governo argentino autoriza a entrada de imigrantes e, desde então até o começo do século XX, muitas famílias europeias chegam ao porto de Buenos Aires, fator que também influi na audiência e na demanda por espetáculos como óperas e dramas com temas espanhóis e italianos.

Nesse contexto, dentre as obras nacionais, uma das produções mais bem sucedidas da época foi um texto que narra a história do desfecho de *Monte Caseros* e os dias subsequentes a ela, quando Rosas assume sua derrota. Trata-se da comédia *Rosas y Urquiza en Palermo*, de Pedro Echagüe, escrita em 1852 e parte do drama *Rosas*, do mesmo autor – que conta com outros títulos de sucesso como *Padre, hermano y tío*, *De*

¹³² SEIBEL, Beatriz. “Prólogo”. In: ZULOGA, Leopoldo. *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: 1860-1877*. Obras de la organización nacional / Leopoldo Zuloga; Pedro Echagüe; Casimiro Prieto Valdés. Ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de Beatriz Seibel. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro, 2008, p.5.

mal en peor, Primero es la pátria e Diálogo entre la libertad y la anarquia. Echagüe era favorável à causa unitária e, em 1839, como outros tantos intelectuais, exilou-se em Montevideu, onde colaborou com os periódicos *El Comercio del Plata* e *¡Muera Rosas!*. A comédia extraída do drama não chegou a ser encenada à época, mas a peça completa, *Rosas*, debutou em maio de 1860, com a presença de Mitre, Sarmiento e outros importantes nomes da literatura e da política.

O favoritismo por obras estrangeiras não impediu que a xenofobia dos tempos de Rosas retornasse aos palcos, um exemplo disso é a estreia da peça *Jeroma de Castañera*, em maio de 1856. Foram tantos e tão pesados os insultos aos franceses que a comissão de educação municipal dirigiu, às duas únicas companhias em ação na cidade, um comunicado para “que se faça relação [denúncia] de abusos de palavras e de obras; e o público lamenta as ações até mesmo imorais com as quais se ofende a decência e a honestidade natural”. Em 1860, os mesmos atores das companhias de Torres e de Jover voltaram a receber notas de repúdio da comissão pela falta de decoro nos espetáculos.¹³³

Entretanto, no final daquela década a maioria da audiência começava a buscar um teatro próprio que representasse “o drama de sua própria existência”.¹³⁴ A partir dos anos 1870, em virtude do crescente descontentamento acerca da ausência de um teatro argentino, surgem diversas agremiações como *El porvenir literario*, *Sociedad Amigos del Teatro*, *Sociedad protectora del teatro nacional*, *La Academia Argentina* e o *Círculo Dramático*. Este movimento significativo no desejo de retomar o teatro como expressão do nacional, dos dramas locais, tem retorno com o sucesso da remontagem de *Juan Moreira* em 1886: tem início o *drama gauchesco*.

É interessante perceber o campo artístico não somente como entretenimento, mas também como agente político, quando utilizado por homens como Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López, que pretendiam difundir suas crenças e ideais para além dos assinantes do periódico de política e literatura. Também é possível inferir que o debate político, principalmente envolvendo ideais republicanos, esteve em pauta para autores que pretenderam mostrar à sua audiência as possibilidades de atuação e representação que os *povos* poderiam ter através de seus *ciudadãos*.

¹³³Tradução minha; no original: “hácese relación de abusos de palabras i de obra; i el público lamenta las acciones i quizá inmorales con que se ofende la decência i la honestidad natural”. Comisión de educación. *Apud*, BOSH, Mariano. *Op. Cit.*, pp. 254-255.

¹³⁴ Tradução minha; no original: “el drama de su propia existencia”. ROJAS, *Apud*, ARAUJO, María G. González Díaz de. *Op. Cit.* p. 75

O final do século XIX é marcado por outra crise com mais uma evasão do teatro em função da valorização da ópera e de atores estrangeiros. A partir de 1884 tem início o que se chama de fase de solidificação e afirmação do teatro argentino, quando surge o momento do *circo criollo*. De modo semelhante à historiografia do teatro argentino, a brasileira carece de uma revisão que contextualize as obras clássicas da virada do século XIX para o XX de modo a demonstrar que aquele tipo de construção é datado e gerou determinada narrativa, engessada, que não precisa ser reproduzida. É necessário problematizar os marcos fundadores, os protagonistas e os próprios autores que os consagraram. A história do teatro do século XIX narrada no século XXI deve estar atenta a elementos como a agência do Estado nas atividades de entretenimento, a participação de mulheres e não letrados no universo artístico e, também, a presença marcante do político no espaço teatral. Este subcapítulo que finda e o próximo, são esforços nesse sentido.

1.5 - “Arranquem-se aos nossos filhos/Nomes e ideias dos lusos...”

Décio Almeida Prado afirma que as peças teatrais, ao menos as melhores, sempre extrapolam as paredes do teatro, no sentido literal e figurado, “tentando reproduzir, nesse microcosmo cênico, algo que se agita ou reina fora delas”.¹³⁵ Esta é apenas uma das diferenças encontradas na abordagem da historiografia do teatro entre os dois países. Grande parte da historiografia do teatro argentino, especialmente sua produção até os anos 1990, em consonância ao que escreviam os intelectuais do século XIX, considera que a história da Argentina teve início com as revoluções pela independência, em maio de 1810, assim, uma história do teatro nacional não poderia ter tido início antes desse marco. Segundo o historiador Paulo Maciel, "as histórias do teatro brasileiro geralmente constituem suas narrativas a partir de uma trama de obras e autores principais", sem maiores preocupações em relação à produção fora da *cidade*

¹³⁵ PRADO, Décio Almeida de. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 14.

letrada, e, "os elegem como modelos de inteligibilidade dos próprios gêneros, literários, dramáticos, teatrais, musicais, de uma escola, estilo ou movimento".¹³⁶

De acordo com uma clássica historiografia do teatro no Brasil (assim como em diversos países latino-americanos), as encenações artísticas tiveram início com as atividades religiosas ligadas à sua conquista, como foi o trabalho dos jesuítas— a figura do padre José de Anchieta é o melhor exemplo disso. Porém, possivelmente o primeiro “marco fundador” do teatro brasileiro é identificado somente no século XIX, como se verá adiante. Uma vez que encontraram atividades similares ao que conheciam como teatro, especialmente na região da América Central, jesuítas e membros da ordem franciscana enxergaram a possibilidade de estabelecer um diálogo com os nativos através da proposição de espetáculos envolvendo temas bíblicos, a fim de que fosse possível catequizá-los. As encenações envolvendo tais temas, os chamados autos, predominaram até a expulsão dos jesuítas, em meados do setecentos. Passando pelo furor da ópera italiana ao longo do século XVIII, foram construídas rudimentares casas de espetáculo no Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Ouro Preto.¹³⁷

Outro possível marco coincide com a chegada da família real, em 1808, e a construção do Teatro de São João (no mesmo terreno que hoje abriga o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro), cinco anos depois. Afinal, a partir daquele momento, a atividade teatral se consolidou como parte fundamental da vida cultural e intelectual da corte, fazendo-se constante nas páginas dos jornais e panfletos da época. Segundo Décio de Almeida, o teatro guardava estreitos laços com a Coroa portuguesa, uma vez que

Casamentos, nascimentos, ou quaisquer outros atos suscetíveis de se comunicarem afetivamente com a cidade, terminavam na atmosfera acolhedora e palpitante das salas de espetáculo, por entre vivas e aclamações dirigidas à plateia, com o palco servindo de ponte entre os súditos e o poder. O teatro desempenhava, em escala reduzida, o papel

¹³⁶MACIEL, Paulo M.C.; RABETTI, Maria de Lourdes. "O teatro de opereta no Brasil: gênero e história". In: *Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio*. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123_ARQUIVO_texto_para_publicacao_-_Paulo_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf Acesso em: 05 jul 2017, p.4.

¹³⁷Esta tese se concentra em trabalhar algumas das casas de espetáculo existentes na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1830 e 1850. Para informações acerca de outros teatros em outras localidades do Brasil ver: HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no sob Pedro II – 1a Parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto Estadual do Livro, 1979; e AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

quer mais tarde, com o advento da democracia e a irrupção do povo na política, caberia à praça pública.¹³⁸

Entretanto, para a maioria dos autores, o marco fundador do teatro no Brasil reside na estreia de *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães, encenada pela companhia, já então composta por artistas brasileiros, do ator João Caetano dos Santos, protagonista da tragédia. Quando a peça saiu em livro pela primeira vez, em 1839, o autor fez um pequeno prólogo no qual fala sobre o personagem histórico que retrata, agradece os aplausos que a peça recebera e, ao rebater as críticas lembra “somente que esta é a primeira Tragédia escrita por um Brasileiro, (si me não engano) e única de assunto nacional”.¹³⁹ A respeito de tais críticas, às quais Magalhães sentiu necessidade de responder, Käthe Windmüller afirma que elas giram em torno do fato de o autor “não ter praticado um Romantismo puro, descontaminado de influências clássicas: ter feito tragédia em vez de drama, escrito em verso em vez de prosa...”.¹⁴⁰ O argumento de Windmüller faz sentido se acompanharmos o mesmo prólogo: “Humildemente peço aos meus críticos que me desculpem a ousadia de compor uma Tragédia, quando eles dotados de gênio e talento, não se animam a tanto”.¹⁴¹

Talvez o texto explicativo de Magalhães, e o fato de sua obra ter sido lançada no mesmo ano da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), do qual, aliás, era membro, contribuam para sua escolha como marco. Há ainda outros elementos a entrar nessa conta: o autor não era apenas brasileiro de nascimento, ele também cursara a faculdade de Medicina no país, formando-se no mesmo ano em que publicou seu primeiro livro, *Poesias*, em 1832; sua notoriedade já ao final daquela década, especialmente após a publicação de seus *Suspiros Poéticos* e da atuação como redator da *Niterói*, a Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes, lançada em 1836 – que contava com a epígrafe: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil” – em Paris, quando participou da Legação Brasileira como adido. Mesmo com todos os méritos, é curioso que um dos marcos do teatro nacional seja justamente um intelectual que se dedicou mais à poesia e à diplomacia do que, propriamente, ao drama brasileiro. De todo modo,

¹³⁸PRADO, Décio Almeida de. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p.59.

¹³⁹MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*. Rio de Janeiro: Tipographya Imparcial de F. de Paula Brito, 1839, pp. IV-V.

¹⁴⁰WINDMÜLLER, Käthe. *O “Judeu” no teatro romântico brasileiro: uma revisão da tragédia de Gonçalves de Magalhães, Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos da FFCLH/USP, 1984, p.71

¹⁴¹MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Op. Cit.* p. V.

essa escolha foi cunhada por alguns autores na virada do século XIX para o XX, como Silvio Romero e José Veríssimo Dias de Matos e reafirmada pela literatura do tema entre os anos 1930 e 1960 em nomes como Múcio da Paixão, Ayres de Andrade, Antônio Cândido e Décio de Almeida Prado (ainda que esses autores não representem um consenso em relação aos possíveis cânones, todos destacam a figura do Visconde de Araguaia).

Magalhães trazia, com todas as letras, o Romantismo e a inauguração do drama romântico e nacional ao país e, por sua vez, o IHGB trazia o desejo e a necessidade de uma escrita sobre a geografia e a história do país – empresa que, como se sabe, levaria à escrita de muitas histórias do Brasil. Lothar Hessel e Georges Raeders são exceções no coro de “apologistas incondicionais” de Magalhães, porém, sua crítica é feita apenas na medida em que citam um terceiro teatrólogo, o Lopes Gonçalves. Este último, a respeito da escolha do futuro Visconde do Araguaia como marco para o teatro, afirma ser “imperdoável disparate da sequência desses historiadores (...) em vez de procederem ao estudo de nossa literatura dramática, preferirem seguir a lei do menor esforço”, e continua seu argumento apresentado dois dramas “realmente românticos”, *A última Assembleia dos Condes livres* e *Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões*, ambas de Luís Antônio Burgain.¹⁴²

Uma última nota deve ser acrescentada à fórmula que tornou Magalhães inaugurador do drama brasileiro: sua nacionalidade. Ou seja, há quem diga que o teatro nacional teve início com as atividades jesuíticas, ou com os decretos que levariam à construção do *Theatro São João*, mas a maioria, e todos que indicam o marco fundador do nosso teatro no Romantismo dos anos 1830, apontam o carioca Gonçalves de Magalhães como ícone inaugurador de uma nova etapa do drama brasileiro – e quase sempre com notas sobre João Caetano que, segundo dizem, se bem não inaugurou a arte da representação, no mínimo, a revolucionou. Tal quesito aparece, por exemplo, na consagrada análise de José Veríssimo:

Os portugueses que no Brasil escreveram, embora do Brasil e de cousas brasileiras, não pertencem à nossa literatura nacional, e só abusivamente pode a história destas ocupar-se deles. O mesmo sucede com outros estrangeiros que aqui fizeram literatura como o hispano-americano Santiago Nunes Ribeiro, o espanhol Pascoal, ou os franceses Emile Adet e Louis Bourgain. Aqueles pelo caráter e estilo de suas letras eram, como os mesmos brasileiros natos, portugueses, e

¹⁴²HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *Op. Cit.*, p.46.

como o eram igualmente de nascimento e forçosamente de sentimento -que este se não naturaliza- como quaisquer outros estrangeiros, não cabem nesta história.¹⁴³

Além de postular a identificação nacional (brasileira) como elemento fundamental para definir os contornos de uma literatura nacional, o trecho de Veríssimo, que teve sua primeira edição em 1901, retrata uma antiga rivalidade, cujo auge se deu nos anos 1830, entre brasileiros e portugueses.¹⁴⁴ Tal rivalidade está relacionada ao processo de construção de uma identidade nacional brasileira própria daquele período e aparece em diversos momentos, como no *Hino ao Grande e Heroico dia 7 de abril de 1831*, cantado a 3 de maio daquele ano, numa noite especial para o teatro carioca.

A casa de espetáculos, que até aquela ocasião era conhecida como Theatro de São Pedro de Alcântara, inaugurada em 1826, no lugar do teatro São João – devastado pelo fogo em 1824 – até o final de 1831 ganharia novo nome: o Theatro Constitucional Fluminense e, em comemoração à abertura das Câmaras Legislativas, estreava o drama *O dia de júbilo para os amantes da liberdade ou A Queda do Tirano*. O hino, apresentado antes da peça, com letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e melodia de Francisco Manuel da Silva, seria considerado à época o Hino Nacional, porém, ainda hoje as informações a esse respeito são imprecisas. O Hino Nacional Brasileiro, tal como o conhecemos hoje, tem dupla autoria. A letra é assinada por Joaquim Osório Duque Estrada e data do começo do século XX, mas sabe-se que apenas às vésperas da comemoração do centenário da independência, em 1922, é que foi oficializada. Já a melodia foi composta por Francisco Manuel da Silva (1795-1865) na década de 1830 – ainda não há consenso sobre a data precisa.

Essa melodia foi utilizada no hino do 7 de abril para comemorar a abdicação de D. Pedro I e, a partir de então, como de improviso, foi conhecido como Hino Nacional. Sobre a primeira apresentação do Hino ao Grande e Heroico dia 7 de abril de 1831, há registros que indicam que ela ocorreu na noite de estreia do Theatro Constitucional

¹⁴³VERÍSSIMO, José Dias de Matos. *História da literatura brasileira*. Versão digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-da-literatura-brasileira--0/html/ffcf0930-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html Acesso em: 07/05/2015.

¹⁴⁴Sobre este tema, ver: RIBEIRO, Gladys Sabina. “A atuação dos imigrantes portugueses nos movimentos sociais como fonte de garantia e alargamento de direitos”. In: SOUSA, Fernando de. (org.). *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: Fronteira do Caos Editores, 2010. p. 159-176; _____; *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2002; e BASILE, Marcello. O bom exemplo de Washington: o republicanismo no Rio de Janeiro (c.1830 a 1835). *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 27, n. 45, p. 17-45, Junho, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752011000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10/05/2015.

Fluminense, e outros que apontam o 14 de abril e até mesmo o 2 de dezembro, aniversário de Pedro II.¹⁴⁵ Retornando ao hino entoado no *Theatro Constitucional Fluminense*, ele rendeu “frenéticos aplausos” em versos como:

Os bronzes da tirania/Já no Brasil não rouquejam; / Os monstros que o
escravizavam/Já entre nós não vicejam. / Da Pátria o grito / Eis se
desata / Desde o Amazonas / Até o Prata / (...) Este dia portentoso /
Dos dias seja o primeiro / Chamemos Rio d’Abril / O que é o Rio de
Janeiro. / Arranquem-se aos nossos filhos/Nomes e ideias dos lusos... /
Monstros que sempre em traições/Nos envolveram, confusos. /
Ingratos à bizzarria/Invejosos do talento, / Nossas virtudes, nosso ouro,
/Foi seu diário alimento. Homens bárbaros, gerados/De sangue judaico
e mouro, Desenganai-vos: a Pátria/Já não é vosso tesouro. / Uma
prudente regência, /Um monarca brasileiro / Nos prometem venturoso/
O porvir mais lisonjeiro (...).¹⁴⁶

O teor anti-lusitano da letra que louva a partida de D. Pedro I e, ainda, o aponta como tirano, pode ser lido como um desabafo exaltado em favor da esperança que o futuro (e brasileiro) governante trazia consigo. Sobre essa possibilidade de leitura, deve-se notar que o hino não foi entoado em algum clube particular, ou residência, ou mesmo numa praça pública como parte de qualquer evento político, mas sim no espaço fechado cuja concorrência estava condicionada à compra de bilhetes de ingresso para se assistir à encenação de uma peça teatral, o que possibilitava a presença de qualquer pessoa (disposta a pagar sua entrada), pertencente a qualquer grupo ou orientação política. Não por acaso, a partir daquela noite em especial, o *Theatro Constitucional Fluminense* seria notoriamente frequentado por liberais exaltados.¹⁴⁷

Entretanto, por mais que o ambiente teatral pudesse transformar-se numa arena política de combate ao governo, eles estavam vinculados um ao outro, sob o julgo de patrocínios, financiamentos propagandas e censuras. Tal ligação fica nítida no elogio que descreve D. Pedro I como “solícito”, com sua “protetora mão”, ao proporcionar a reinauguração do antigo São João e, a partir de então, *Theatro de São Pedro*, pouco mais de cinco anos antes da canção do hino que comemoraria sua saída do país. O trecho a

¹⁴⁵ Ver: HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no sob Pedro II – 1a Parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto Estadual do Livro, 1979; MATOS, Odilon Nogueira de. “O Hino Nacional Brasileiro”. In: *Notícia Bibliográfica e Histórica – PUC–Campinas/ São Paulo*. Ano XVI, nº14 – abril/ junho, 1984; e MELLO, Ricardo Marques de. “Hino Nacional Brasileiro: entre espaços de experiências e horizontes de expectativas”. In: *Revista Múltipla, Brasília*, 18(24): 57 – 76, junho – 2008.

¹⁴⁶ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *Op. Cit.*, p.10.

¹⁴⁷BASILE, Marcello OtávioNeri de Campos. *Revolta e cidadania na Corte regencial*. In: *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, 2007, p.33. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/v11n22a03.pdf Acesso em 03 Mar 2017.

seguir é d`*O Spectador brasileiro* (cuja epígrafe era: “*tout por la Patrie*” [tudo pela pátria]):

Passando nós pela Praça da Constituição nos moveu a curiosidade a entrar no Imperial Theatro, e ficamos agradavelmente surpresos vendo a atividade que se tem empregado para o pôr em estado de trabalho no fausto dia 22 do corrente ficando todo ele pronto até o Proscênio com maior asseio possível, e com todas as comodidades tendo-se emendado no atual alguns erros, que existiram no que se queimou ficando a plateia muito melhor e todo ele muito decente: sobressaindo a tudo o Camarote de S.M.I., que se acha muito rico e é do melhor gosto que dar-se pode. Afirmaram-nos por tanto que se daria a primeira representação no dia acima indicado, fechando-se imediatamente a fim de completar a obra; que a Peça era Tancredi, e que nesse dia os preços tanto de camarotes como de Plateia eram maiores; alteração esta que se sofrerá por este dia somente, vindo o proprietário a arriscar-se a não ter concorrência alguma se ao depois quiser continuar com preços tão subidos. He inegável, que a rapidez com que se tem feito toda esta obra é devida a protetora mão, que o governo de S.M. I. estende sempre solícito àqueles estabelecimentos cuja utilidade é geralmente conhecida, e que a não ter sido ela jamais surgiria das ruínas a que o tinha reduzido o formidável incêndio que o destruíra.¹⁴⁸

Apesar de o anúncio citar um empresário, o financiamento para a reforma do teatro veio quase em sua totalidade do patrocínio imperial. Por isso, e talvez para demarcar um posicionamento, por parte do periódico, em favor do Imperador e da defesa da existência de uma demanda social por mais casas de espetáculos e maior incentivo às artes cênicas de modo geral, o mesmo anúncio encerra com louros ao imperador:

Em quanto o Governo continuar a seguir uma marcha tão brilhante procurando animar tudo, quanto conhece ser proveitoso ao Público tanto para seu recreio, como para instrução, como são semelhantes estabelecimentos; nos lhes auguramos toda a sorte de felicidades, bem dizendo os Povos o Sábio Governo, que tiveram a ventura de escolher e que até agora não tem deixado de procurar e promover a sua felicidade por todos os meios que lhe tem ocorrido.¹⁴⁹

Retomando a discussão sobre a questionável existência de um marco fundador para teatro no Brasil, bem como a querela entre portugueses e brasileiros, que de certa

¹⁴⁸*O Spectador brasileiro*, 9 de janeiro de 1826, p. 2-3.

¹⁴⁹*O Spectador brasileiro*, 9 de janeiro de 1826, p. 2-3.

forma a acompanha, há o depoimento de Francisco Adolfo Varnhagen. Ao falar sobre seu volume de *História geral do Brasil*, em uma carta endereçada a D. Pedro II, afirma ter buscado “inspirações de patriotismo sem ser no ódio a portugueses, ou à estrangeira Europa, que nos beneficia com ilustração (...) procurei ir disciplinando produtivamente certas ideias soltas de nacionalidade...”,¹⁵⁰ o que corrobora ter havido, em meados do oitocentos, uma disputa entre portugueses e brasileiros que era bastante clara para políticos e letrados.

No tocante ao teatro, até a década de 1840 predominaram companhias portuguesas que, a despeito de estarem presentes "nas raízes" do teatro brasileiro, perderam prestígio em função das disputas em torno da nacionalidade.¹⁵¹ Porém, se a nacionalidade é fator determinante para eleição de tal marco, o que já excluiria Burgain (nascido em Harve, na França), o que impede de se considerar o pernambucano Luís Alves Pinto, autor da comédia estreada em 1780, *Amor Mal Correspondido*, como precursor do teatro brasileiro?

Ou ainda, sendo por uma aproximação ao Romantismo (mesmo que Décio de Almeida Prado não concorde com isso)¹⁵² e ao ano de fundação do IHGB, porque não temos Luis Carlos Martins Pena não apenas como criador (ou ao menos um dos precursores) da comédia de costumes, mas também como um marco para o teatro com a estreia de *O juiz de paz na roça* no mesmo ano de 1838? A crítica teatral contemporânea parece ter levantado essas mesmas questões, como no caso da jornalista e crítica Bárbara Heliodora que, ainda sob a necessidade de eleger um marco ou cânone, afirma que Pena mais do que fundador da comédia é o “verdadeiro criador do teatro brasileiro”.¹⁵³

Através da historiografia do tema percebe-se que tais cânones e marcos estão em constante disputa, uma vez que os críticos dificilmente chegam a um acordo sobre a periodização do teatro brasileiro – pode-se mesmo questionar a necessidade disso na historiografia contemporânea. Por exemplo, de acordo com Múcio da Paixão, apesar de

¹⁵⁰ Carta de Francisco Adolfo Varnhagen ao imperador datada de 14 de julho de 1857. Arquivo do Museu Imperial. Código: Doc. 6234. *Apud.* GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o instituto histórico e geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional”. In: *Revista Estudos Históricos*. V.1, n.1, 1988, p.6.

¹⁵¹ Cf. PRADO, Décio Almeida de. "As raízes do teatro Brasileiro". In: FARIA, João Roberto (dir). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva / Edições EDUSC, 2012.

¹⁵² Sobre Martins Pena ele afirma que "seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico", ainda que "ao senso da cor local e ao gosto pelo pitoresco". PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 60.

¹⁵³ HELIADORA, Bárbara. *Op. Cit.*, p.37.

Martins Penas ser considerado o criador da comédia nacional, coube a Araújo Porto Alegre esboçar “os primeiros delineamentos da nossa comédia popular”.¹⁵⁴

Da mesma forma como Magalhães foi criticado, Pena teve (e até hoje tem) seus dramas considerados por alguns como “extraordinariamente medíocres, recheados de retórica enfática e palavrosa, inconsciência de recursos cênicos e ocorrências mirabolantes”, nas palavras de Vilma Arêas, historiadora e especialista no autor.¹⁵⁵ Mas, também foi ovacionado por muitos outros, sendo mesmo comparado a Molière, como indica Jacobbi Ruggero.¹⁵⁶ Há também a citação já clássica de Silvio Romero, conhecida (e reproduzida) por toda historiografia do teatro: "Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época".¹⁵⁷

Então, o que faz com que Magalhães, e não Pena, ou Alves Pinto, seja tido pela maioria da historiografia teatral, como marco fundador? Em que medida precisamos eleger um indivíduo como ponto fundamental na periodização do exercício de uma atividade artística específica? Voltando aos quesitos aqui elencados, e tendo como dada tal necessidade: será possível que tal periodização esteja atrelada ao fato de Alves Pinto, sendo pernambucano, nunca ter atuado na capital do país, de Pena não ter figurado no círculo de membros do IHGB e, por último, de a escrita da história do Brasil no século XIX, além de elitista, estar centrada na Corte? Não se trata, com essas perguntas, de armar uma competição entre dramaturgos, menos ainda de propor nova periodização, mas sim buscar compreender esse tipo de eleição que ao mesmo tempo em que canoniza determinados autores, silencia sobre determinados temas, como o teatro político.

De acordo com Manuel Salgado, “o lugar privilegiado da produção historiográfica no Brasil permanecerá até um período bastante avançado do século XIX vincado por uma profunda marca elitista, herdeira muito próxima de uma tradição iluminista”¹⁵⁸. A historiografia do teatro brasileiro, ao menos sua produção até a virada para o século XXI, parece mais preocupada em definir marcos e cânones do que discutir

¹⁵⁴ PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936, p. 158-159

¹⁵⁵ AREAS, Vilma. *A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo*. Novos estudos - CEBRAP, São Paulo, n. 76, p. 197-217, Nov. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000300010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07/05/2015.

¹⁵⁶ JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.125.

¹⁵⁷ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, Tomo IV. p. 1.477.

¹⁵⁸ GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado. *Op. Cit.*, p.5.

sua contextualização e seu envolvimento, ou a ausência dele, com as disputas políticas que eles experimentaram em seu próprio tempo.

No teatro rio-platense dos anos 1830 essa disputa pela nacionalidade ou por um marco não é tão evidente: todos eram *criollos* e não há nada considerado nacional antes de 1810. Certamente, a configuração dos respectivos espaços históricos coloniais influenciou nessa questão, afinal, mesmo antes das Revoluções de Independência a dicotomia entre espanhóis e *criollos* já estava marcada e após 1810 não houve espaço ao que não fosse argentino— com exceção dos anos 1850-1860, como uma reação ao período rosista. No Brasil as questões acerca de um nacionalismo literário passavam por outras águas— especialmente nos anos 1820 e 1830, com a rivalidade entre brasileiros e portugueses, expressas na política.

A história do teatro brasileiro, tal qual a do teatro argentino, está atrelada não apenas a favoritismos de seus respectivos governos, mas também ao modo como ela foi narrada por escritores (cânones) do século XIX e corroborada pela historiografia do teatro no século XX. Entretanto, se por um lado a historiografia teatral portenha mantém seu apreço pela divisão em períodos e etapas, no Brasil o esquema lançado por Silvio Romero¹⁵⁹, no trabalho considerado como o mais importante estudo sobre literatura brasileira no século XIX, que também conta com algumas divisões, a prática não conquistou muitos adeptos.

Assim, pode-se ver que a história do teatro brasileiro e a do argentino conservam processos de formação distintos e distanciam-se quanto à estética e análise na narrativa historiográfica, o que produz modos peculiares de se contar as histórias dos respectivos teatros nacionais. Portanto, uma história crítica do teatro (que tem sido aqui chamada de historiografia do teatro) não pode deixar de ser encarada como peça fundamental na escrita de uma história política, no contexto da formação dos estados nacionais.

Muitos anos antes do Romantismo ser encenado no Rio de Janeiro, as artes cênicas já tinham grande destaque como evento social e de expressão política, concorrido por importantes figuras como o próprio imperador D. Pedro I – conforme apontado na Introdução desta tese, através do episódio envolvendo a Marquesa de Santos. Um dos bons exemplos que ilustram a união entre palco e política no Rio de Janeiro é a revolta ocorrida em 1831, nos primeiros meses da Regência, no *Theatro de*

¹⁵⁹ Somente dentro do Romantismo brasileiro Romero lança mão de nada menos que sete fases, entre 1830 e 1870, cf. ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo II. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

São Pedro, liderada facção dos *liberais exaltados*. Em julho, dias antes da Regência Permanente assumir o lugar da Provisória, houve uma sedição do *Povo e da Tropa (exaltados)*, duramente reprimida com violência física (vale lembrar que a Guarda Municipal seria criada ainda naquele ano) e política, na medida em que tentaram silenciar periódicos exaltados, considerados “principais promotores das agitações”.¹⁶⁰ Entretanto, tal revolta não foi completamente paralisada, levando à prisão indivíduos considerados agitadores e estendendo-se em diversos conflitos entre os anos 1831 e 1833.

Na noite de 28 de setembro de 1831, o *Theatro de São Pedro*, reduto conhecido por abrigar liberais exaltados e, com eles, tumultos e pequenas confusões entre seus palcos e camarotes, apresentava em benefício do ator Manoel Baptista Lisboa, o drama *O estatutário*. O tenente Antonio Caetano, brasileiro, e o oficial do Estado-Maior do Exército F. Paiva, português, iniciaram uma discussão às portas do *Theatro*, obrigando o juiz de paz do Sacramento, Saturnino de Souza e Oliveira a deixar seu camarote para separar a briga, dando voz de prisão a ambos.

Rapidamente o desentendimento entre os oficiais ganhou a simpatia dos exaltados que saíam do teatro para inteirar-se da situação e também dos que por ali passavam, e passou a ser primeiro um movimento de brasileiros legítimos contra brasileiros “adotivos”, e depois se tornou um motim de cidadãos contra a Guarda Municipal, com tiroteio, mortos e feridos: “das arcadas e vestibulos do teatro irromperam os amotinadores em insultos as rondas municipais” e, ao mesmo tempo, “se tentava o juiz prender os mais violentos ocultavam-se estes no interior do teatro”.¹⁶¹ De acordo com Marcelo Basile, a repercussão daquela noite foi feita, basicamente, pelos periódicos *moderados* que utilizaram o conflito como panfleto contra os *exaltados*.¹⁶² Sobre este incidente, que deixou o teatro fechado por meses, até as comemorações do aniversário de Pedro II, em dezembro daquele ano, há, também, o relato do suíço-alemão Carl Seidler.¹⁶³

¹⁶⁰BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. *Revolta e cidadania na Corte regencial. Op. Cit.*

¹⁶¹ AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. “Os tiros no teatro: motim popular no Rio de Janeiro”. In: *Revista trimestral do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo. XXXVI, parte 2, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial, 1873, p.354. Disponível em: <https://books.google.com.br> Acesso em 05/05/2015.

¹⁶²*Idem*, p. 40.

¹⁶³ SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil*. Brasília: Senado Federal / Conselho Editorial, 2003, pp.46-48.

A década de 1830 começou com uma crise na monarquia brasileira. Os gritos e agitação política das jornadas de julho, em Paris,¹⁶⁴ repercutiram nos trópicos, através de associações “pouco sutis” entre Carlos X, monarca francês deposto, e Pedro I; aliás, as comparações estendiam-se ao déspota Fernando VII, da Espanha, e até mesmo a Simon Bolívar visto como o “Libertador que se tornara traidor”.¹⁶⁵ A alta inflação e os gastos com a falida Guerra da Cisplatina (que na historiografia uruguaia recebe o nome de *Guerra del Brasil*, ou *Guerra Argentino-Brasileña*)¹⁶⁶ eram problemas de ordem econômica e que impactavam a política e impulsionavam as críticas da oposição. Além disso, Portugal também atravessava um momento delicado: D. João VI morreu sem indicar seu sucessor, por isso, D. Pedro viu-se, legalmente imperador do Brasil e herdeiro do trono de Portugal – posição que manteve por breve período como D. Pedro IV –, até que renunciou a em favor de sua filha, Maria da Glória. D. Miguel, irmão mais novo do rei, também havia demonstrado interesse no trono buscando uma solução diplomática ao propor que se casasse com Maria da Glória. A ideia, porém, foi rechaçada e D. Miguel foi considerado usurpador.

Em março de 1831 deu-se o episódio que ficou conhecido como a Noite das Garrafadas.¹⁶⁷ Pressionado e sem conseguir contornar os conflitos entre o Legislativo e o Executivo (leia-se: entre o Parlamento e ele mesmo), o imperador demite o gabinete composto por brasileiros e nomeia um novo ministério dias depois, conhecido como “ministério dos marqueses”, pois abrigava nobres que faziam parte de seu círculo mais íntimo. Com uma forte oposição reunida em frente ao Palácio do Conde dos Arcos, então sede do Senado, que exigia a dispensa daquele ministério, D. Pedro I entrega, a 7 de abril, a carta na qual abdica do trono em favor de seu filho, e parte para Portugal no intuito de derrotar a insurreição de D. Miguel. Na sequência da Abdicação ocorre a escolha da Regência Trina Provisória, composta por José Joaquim Carneiro de Campos

¹⁶⁴ Sobre a insurreição parisiense também chamada de “monarquia de julho”, ver: FURET, François. *La monarchie de Juillet. 1830-1848*. In _____. *La Révolution Française 1770-1880*. Paris: Hachette, 1988, pp. 325-379.

¹⁶⁵ MOREL, Marco. *O período das Regências*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003, pp. 16-17.

¹⁶⁶ Sobre o conflito envolvendo o então Império do Brasil, e os territórios hoje conhecidos como Uruguai e Argentina, ver: CASTELLANOS, Alfredo. *Historia Uruguaya. La cisplatina, la independencia y la república caudillesca: 1820-1838*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

¹⁶⁷ Em meio às tensões estampadas nas páginas dos jornais e tendo seu autoritarismo como assunto principal da Corte, D. Pedro I viaja a Minas Gerais, ainda buscando aliados para suportar a crise política. Na sua volta ao Rio de Janeiro, alguns portugueses preparam uma recepção de boas-vindas, mas os brasileiros, já com a deposição do imperador em pauta, foram às ruas munidos de pedras e garrafas, resultando num conflito sangrento. GOHN, Maria da Glória Marcondes. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Edições Loyola, 1995, p. 34.

(Marquês de Caravelas), Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (senador) e o general Francisco de Lima e Silva.¹⁶⁸

Ainda em julho daquele ano, há registros de motins no Rio de Janeiro, Pernambuco e outras localidades. Diogo Feijó é nomeado ministro da Justiça, o Rio de Janeiro sofre uma sedição dos *liberais exaltados* e é escolhida a Regência Trina Permanente, que contava com José da Costa Carvalho (Marquês de Monte Alegre), João Bráulio Moniz e novamente com o senador Francisco de Lima e Silva. As Regências subsequentes foram as Unas, uma com o Padre Feijó e outra com Pedro de Araújo Lima (Marquês de Olinda). Tais alterações no poder foram debatidas nas ruas, periódicos, cafés e representadas nas casas de espetáculo - todos como espaços para discutir e formar opinião. Para além do campo cênico, os versos políticos, ao exaltar ou execrar figuras públicas, também contribuíam com a formação da opinião de leitores e espectadores. Este é o caso do Esbarra, “impresso no Diário Fluminense da redação do Cônego Correio pela feliz chegada do Imperador o Sr. D. Pedro 1º a esta Corte” que, em novembro de 1833, publicou uma série de versos sobre ele:

SONETO / Seja (1) entre nós o Anjo Tutelar / O Grande o imortal
Pedro Primeiro / A Gloria do Povo Brasileiro / Q' a Nação, que o
Brasil vem ressalvar. / Sim Augusto Monarca singular / Mais esta vez
ò Príncipe verdadeiro / D'anarquia salvai um povo inteiro / A quem
uma Facção quer esmagar. / Triunfe a Constituição por n'os jurada / E
mantida por vós, Senhor, teremos / A fortuna da paz tão desejada. /
Brasileiros à Pedro nos cheguemos / Cumpre fugir à raça moderada
(2) / Sem Pedro, e sem lei o que seremos?

LA VAI VERSO. / Patriotas / Estranho ao pejo, e dele não sectário, /
Urde com ele a vil escravatura, / Assassino cruel, e vil corsário, /
Rebelde, que vergalho só procura, / Infame! Adulador o do sicário, /
Sempre sangue pedindo, e morte dura, / Tem de carne humana, fome
canina, / Olhem para a margem que o determina!

ENIGMA. / Safado Doutor pedante / A Chimangada se arrima / Todo
meigo todo amante / Urdindo lacoa [sic.] à prima, / Rabula e vil
matador / Ninguém o quer nem de graça / Incestuoso e traidor / Nada
faz senão trapaça. / Oleré [sic.] quem não conhece! (1) Eis está no
Diário. / (2) Federada está no mesmo Diário; é, porém, sinônimo esta
palavra moderada, ou federada¹⁶⁹

Se em 1833 D. Pedro I já era D. Pedro IV, em Portugal, e o Brasil era governado pela Regência Trina Permanente, eleita em julho de 1831, é possível afirmar que se trata

¹⁶⁸Em algumas semanas essa primeira Regência já enfrentaria seu primeiro conflito: a Revolta do Mata Marotos, em Salvador. *Relatório dos trabalhos do Senado*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1831. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242562> Acesso em: 21/12/2014.

¹⁶⁹*O Esbarra*, n. 4, 27 de novembro de 1833, p. 4

de um panfleto *caramuru* em ataque aos *moderados*, sob o argumento de que o país entraria em “anarquia” caso o monarca não retornasse. No âmbito dos debates estampados nos periódicos da época, o trecho acima demonstra não apenas o temor (generalizado) de que o país caísse na anarquia caso fossem feitas alterações na Constituição, como também a crítica dos *caramurus* (que eram contra quaisquer reformas na Carta de 1824) aos *moderados*: “é, porém, sinônimo esta palavra moderada, ou federada”.

O Theatrinho do Senhor Severo [1833], peça teatral trabalhada na parte que encerra esta tese, pode ilustrar a presença do vocabulário político no teatro do Rio de Janeiro. Ela tem como protagonistas dois criados (cujos patrões estão envolvidos numa conspiração contra o governo regencial) que ditam a dinâmica da peça e se autodeclaram *caramurus*:

Lagartixa: Queira Deus que assim seja; você a modo que não é muito afeiçoado aos sentimentos de nossos amos...

Severo: Agora adivinhaste; não sou *falso*, não sou *traidor*; podes achar melhor rapaz do que eu?

Lagartixa: Oh! que és um grande *Caramu... Caramu...*

Severo: Diga, diga, não se engasgue rú... rú.. e você não quer ser o que é o seu Severo?

Lagartixa: Oh porque não! é mau peixe? Não é tão bom, tão gostoso?

Severo: Bravo! Bravo! estou com a minha gente! isso é deveras, minha Lagartixinha¹⁷⁰

Ambos os textos utilizam uma linguagem não erudita e, na forma de diálogo, favorecem sua propagação e entendimento, uma vez que suas palavras poderiam ser reproduzidas tanto nos palcos quanto em vias públicas, através da leitura dos impressos. Se por um lado esse índice era expressivo, por outro, pode-se dizer que a sociedade portenha e a carioca eram letradas, ou seja, nelas a escrita era uma importante fonte de legitimação. Há aqui uma distinção que merece nota. As peças escritas por literatos estão carregadas por uma linguagem mais formal, mas parecida ao que se pode ler em documentos políticos da época, ao passo que textos encenados em teatros particulares, cuja memória e registro se perderam no tempo, encontram-se em uma linguagem menos letrada e, por isso mesmo, quase indecifrável ao leitor dos dias atuais.

Dentre os diversos grupos políticos que surgiram nos anos 1820-30 e se fortaleceram no Período Regencial (1831-1840), três ganham destaque: os *liberais*

¹⁷⁰*O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.6, 1833.

exaltados, os *caramurus* e os *liberais moderados*¹⁷¹. Tais grupos proferiam discursos políticos que iam do texto da Constituição ao federalismo, passando pelo temor da anarquia e das possibilidades de se implantar um sistema republicano no país. São usadas as nomenclaturas “facções”, “grupos” e “sociedades” em referência às organizações políticas da época porque até 1837, pelo menos, não é possível falar de partidos políticos propriamente. A partir da descentralização promovida com o polêmico Ato Adicional de 1834,¹⁷² e como consequência da série de rebeliões que permearam os governos regenciais, formaram-se os dois principais partidos políticos do século XIX brasileiro: o Partido Conservador, composto por antigos *moderados* e *caramurus*, e o Partido Liberal, formado pelos “defensores das leis descentralizadoras”¹⁷³.

Os textos e panfletos da época, impregnados de paixões ideológicas, e em especial os conservadores, utilizam uma linguagem forte para denegrir seus opositores e posicionam a palavra anarquia ora em menção à conjuntura, ora como adjetivo para os inimigos do governo. Trata-se de um campo de batalha ou, segundo a metáfora de Saussure¹⁷⁴, de uma imensa partida de xadrez onde cada lance de peças corresponde a um texto impresso e endereçado a seus respectivos opositores. Os periódicos e atas da câmara denotam os ânimos e descrevem a violência de algumas ações e motins, entretanto, não são um espelho no qual toda sociedade, incluindo sua ambiência, está refletida.

¹⁷¹ Cf. BASILE, Marcello. O bom exemplo de Washington o republicanismo no Rio de Janeiro (1830 a 1835). In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 27, nº 45: p.17-45, jan/jun 2011.

¹⁷² Para uma perspectiva do debate entorno do Ato Adicional, ver: *Manifesto Republicano de 1870*. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/132887/mod_resource/content/2/manifesto%20republicano%201870.pdf Acesso em 30/06/2015; BASTOS, Aureliano Candido Tavares. *A Província: estudo sobre a descentralização do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1996; CARVALHO, José Murilo de (org. e Introdução). *Bernardo Pereira de Vasconcellos*. São Paulo: Editora 34, 1999; e CASTANHA, André Paulo. “O Ato Adicional de 1834 na história da educação brasileira”. In: *Anais da V Jornada do Histedbr: Instituições Escolares Brasileiras – história, historiografia e práticas*. Sorocaba, 2005. Disponível em: <http://www.rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/view/162> Acesso em: 30/06/2015.

¹⁷³ CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem. Teatro de Sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.204.

¹⁷⁴ Qualquer estudo que envolva análise de vocabulário político deve passar por leituras sobre linguística. Ainda que não faça parte do quadro teórico desta investigação, creio ser pertinente destacar duas falas sobre a metáfora do jogo de xadrez de Saussure, são elas: “a parte psíquica não entra tampouco totalmente em jogo: o lado executivo fica de fora, pois a sua execução jamais é feita pela massa; é sempre individual e dela o indivíduo é sempre senhor; nós a chamaremos fala (parole).”, e: “de tódas as comparações que se poderiam imaginar, a mais demonstrativa é a que se estabeleceria entre o jogo da língua e uma partida de xadrez”. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 21 e 104, respectivamente. Nesse ínterim, cabe ainda uma última observação: analogias entre jogo de Linguagens e o xadrez estão presentes em diversos filósofos da linguagem, como por exemplo: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

A partir dos anos 1990, surgiram trabalhos com outras abordagens e linhas narrativas, o que contribuiu para novas interpretações acerca das regências; dentre esses historiadores podemos citar Marco Morel, Gladys Ribeiro, Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, Luisa Rauter Pereira e Marcelo Basile. Infelizmente não há espaço aqui para uma revisão completa da historiografia do século XIX sobre o período das regências, entretanto, parece pertinente indicar um dos motivos pelos quais creio que uma história do teatro pode contribuir com as leituras de seu período, isto considerando o fato de que todas essas discussões entre intelectuais passaram, em alguma medida, pelos palcos cariocas; seja no patrocínio de obras por parte do governo, no *elogio* às majestades imperiais ou em récitas de fundo de quintal.

No começo daqueles anos 1830, a folha *O Americano* anuncia dois benefícios: uma peça de teatro a Camilo José do Rosário Guedes, sob o título "O memorável dia sete de abril", e outro a Manuel Baptista Lisboa. Era bastante comum que, para complementar a renda dos artistas, fossem realizadas récitas e diversas apresentações dedicadas a um ator ou cantor específico, a fim de que este recebesse a maior parte dos lucros daquela noite¹⁷⁵. Além de figurar em livros ou jornais dedicados ao tema, as peças de teatro circulavam em matérias sobre benefícios, anúncios e crítica em muitos periódicos cariocas. Nesse sentido, Marco Morel informa que

a circulação de palavras – faladas, manuscritas ou impressas – não se fechava em fronteiras sociais e perpassava amplos setores da sociedade [...] e não ficava estanke a um círculo de letrados, embora estes, também tocados por contradições e diferenças, detivessem o poder de produção e leitura direta da imprensa¹⁷⁶

De modo geral, os periódicos cariocas apresentavam anúncios sobre as montagens em cartaz sem, contudo, entrar em detalhes acerca do enredo. Para tal, havia seções especiais, dedicadas à crítica literária, que envolviam comentários sobre o clima, a moda e o comportamento de artistas e espectadores. Alguns anúncios fugiam a tal padrão, o próprio *O Americano*, por exemplo, conta com curiosos textos que trazem minúcias sobre as apresentações:

¹⁷⁵ Cf. GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. *O Americano*, 28 de julho de 1831, p. 36.

¹⁷⁶ MOREL, Marco. Da gazeta tradicional aos jornais de opinião: metamorfoses da imprensa periódica no Brasil. In: NEVES, Lúcia Maria B. P. das (org.). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 163.

THEATRO, CONSTITUCIONAL FLUMINENSE - Sábado 13 de agosto em benefício de MANOEL ALVES, Velho vigente da Companhia Nacional, se há de pôr em Cena o novo e magnífico Espetáculo, que será distribuído pela maneira seguinte: Finda a sinfonia, dará princípio a representação do novo. Drama, que se denomina O CALIFA DE BAGDAD - Este Drama, escrito por uma hábil pena, há toda a esperança que muito agrade, tanto pela sua nova marcha como pelos caracteres de que é honrado: ali se observa o Califa depondo a magnificência para sondar o espírito de seus Povos, para com mais conhecimento de causa aplicar a justiça a quem merecer, estando muitas vezes a ponto de ser perseguido como um dos Árabes salteadores, que de noite assaltam a Cidade; mas ele atropela todos os perigos a fim de bem governar os seus Súditos. Nos intervalos Maria Cândida Brasileira, e o Beneficiado, cantarão o Dueto do Alfaiate. Miguel Vaccani cantará a Ária do mestre de Capela, e Riccardini dançará a Caxuxa. No fim da peça o Beneficiado recitará um elogio de gratidão.¹⁷⁷

Num momento de instabilidade política, anteriormente descrita, o experiente ator Manoel Alves decide montar um *benefício* justamente no *Constitucional Fluminense*, com uma obra que traz um governante consternado com seus súditos e que “atropela todos os perigos” por eles. Poderia esta ser apenas uma representação de um texto ficcional que nada guarda de metáforas, mas levando em conta seu contexto e o local onde se deu a ação, parece ingênuo assim supor. É possível sugerir que ao relacionar o Califa ao Imperador o texto compõe uma provocação caramuru.

Além de conter elementos de discurso político, através da vestimenta de um expectador, a sociabilidade no teatro poderia revelar sua filiação política; os *exaltados*, por exemplo, usavam sobrecasaca e chapéu de palha. Outra função dos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro, assim como em outras grandes capitais naquele momento, era a de serem responsáveis por apresentar novas danças que tomariam lugar nos principais bailes e jornais de música. Era muito comum à época oferecer espetáculos cênicos seguidos ou intercalados com bailes para atrair o público; é o caso da polca, mazurca, a schottisch, a habanera e o tango – que, nascido com o maxixe e o choro, ganhou uma versão brasileira no final do XIX.¹⁷⁸ Dentre todas as danças que passaram pelos palcos cariocas em meados do oitocentos uma das que possui mais frequência nos impressos é o lundu:

Originalmente uma dança sensual praticada por negros e mulatos em rodas de batuque, só tomaria forma de canção nas décadas finais do

¹⁷⁷O *Americano*, 21 de julho de 1831, p. 24.

¹⁷⁸SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 28.

século XVIII. (...) Composto em compasso binário e na maioria das vezes no modo maior, o lundu é uma música alegre, de versos satíricos, maliciosos, variando bastante nos esquemas formais.¹⁷⁹

Como se pode perceber, a música teve papel de destaque na formação e transformações pelas quais o teatro passou ao longo do século XIX, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires. No caso dos teatros cariocas, talvez por conta do regime imperial, a ópera (como gênero artístico singular) parece ter recebido maior destaque, ao menos pelo que se pode notar na leitura dos periódicos, enquanto os portenhos mantiveram uma tradição de peças musicadas, e pequenos bailes. O estudo de Vanda Freire sobre a ópera no Rio de Janeiro no oitocentos aponta que o gênero foi marcante durante todo aquele século, sendo interrompido apenas durante o período regencial, quando se manteve a atividade cênica (incluindo representações em espaços informais), entretanto com um “absoluto recesso operístico (...); com a monarquia em crise, a ópera, um de seus maiores emblemas, parece também estar em crise”.¹⁸⁰

Conforme já foi dito, de modo geral, a historiografia do teatro no Brasil não se preocupou em montar esquemas e etapas para classificar e/ou especificar determinados movimentos e tendências dramáticas – há, portanto, que se considerar a possibilidade de os críticos não perceberem notoriedade e grande distinção entre os dramaturgos ao longo do século XIX. Não obstante, há que se destacar os trabalhos de Carlos Süsskind de Mendonça e do teatrólogo italiano Jacobbi Ruggero.

Jacobbi, numa leitura das etapas propostas por Silvio Romero, propõe uma chave interpretativa da história do teatro brasileiro dividindo-o em três fases: a artesanal, a industrial e a cultural; contudo, tais divisões não obedecem a marcos cronológicos rígidos, sendo compostas por aproximações com autores atuantes em cada época. Na primeira, que interessa diretamente aqui, Martins Pena e Gonçalves Dias seriam os verdadeiros precursores do teatro (Magalhães é citado por Jacobbi ressaltando sua importância histórica), como autores que “colaboraram intimamente com a rudimentar e confusa atividade cênica de seu tempo”,¹⁸¹ além disso, essa fase contou com literatos que tentaram a expressão dramática fora dela e por isso não tiveram repercussão. A fase industrial é marcada por renovação e ampliação da vida cênica, porém com uma queda na qualidade do repertório, então voltado a temas e fórmulas

¹⁷⁹*Idem Ibidem* pp.19-20.

¹⁸⁰ FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 33.

¹⁸¹JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 123.

estrangeiras. Por fim, a fase cultural é aquela que “predomina até hoje”, na qual a preocupação artística cede lugar, na fase da criação literária, à necessidade de circulação de ideias e à militância dos autores diante dos problemas de seu tempo.¹⁸²

Segundo o teatrólogo Galante de Souza, o trabalho de Carlos Süsskind de Mendonça foi “o único que abordou o problema da divisão em períodos”. Ao passo que nomes como Silvio Romero e Múcio da Paixão “adotaram uma distribuição injustificável por vários motivos”. O *Quadro Sintético da Evolução dos Gêneros na Literatura Brasileira* traz oito períodos (que vão desde os “*Primeiros germens dramáticos*” com os jesuítas e seguem até a “*Reação Idealístico-Symbolista*” de Coelho Neto)¹⁸³, e estão divididos em três épocas, específicas para o teatro, a saber: os precursores, formação e evolução.¹⁸⁴

Há uma hipótese para pouca importância dada a divisões e etapas no teatro brasileiro – à exceção daquelas expostas acima. Décio de Almeida Prado afirma que a comédia de costumes predominou no Brasil como “única tradição teatral”,¹⁸⁵ uma vez que outros gêneros em alta no oitocentos, como a tragédia e o drama histórico eram protagonizados pelas companhias estrangeiras – algo como a “fase industrial” de Jacobbi. Isto guarda relação com a ascensão que o teatro teve no final do Período Regencial e sua consolidação com os investimentos que recebeu do governo imperial nas décadas de 1840 e 1850. É claro que o argumento de Décio guarda sentido, porém, desconsidera nuances da produção nacional. Talvez o melhor questionamento seria sobre a necessidade e as consequências de, no âmbito da historiografia do teatro, operar com tais possíveis fases e etapas – apresentadas aqui em caráter apenas ilustrativo e, portanto, não são levadas em conta no desenvolvimento das análises aqui expostas.

Com a leitura dos periódicos é possível localizar, já nos últimos anos de regências, mais especificamente em 1838, indícios mais ou menos sutis sobre o desejo em antecipar a ascensão ao trono de D. Pedro II. Naquele ano, a mudança de nome da principal casa de espetáculos da Corte é sintomática, isto na medida em que está relacionada aos debates em torno da governança do país. É importante salientar que não há consenso sobre a data exata na qual o *Theatro de São Pedro de Alcântara* passou a

¹⁸²Deve-se levar em conta que o texto é original do final dos anos 1960. *Idem, Ibidem*, p.124-125.

¹⁸³Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), foi romancista, crítico, teatrólogo e membro da Academia Brasileira de Letras. Para maiores informações ver o site da ABL: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=417&sid=94> Acesso em 01/07/2015.

¹⁸⁴SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, pp. 70-74

¹⁸⁵PRADO, Décio Almeida de. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 48.

ser chamado de *Theatro Constitucional Fluminense*. O *São Pedro* foi construído em 1826, no mesmo lugar onde outra casa, o *Theatro São João*, fundada em 1812 por D. João VI, havia sido destruída pelo fogo dois anos antes.

Tratava-se de um lugar para ver e ser visto, a chamada “exibição do eu”,¹⁸⁶ e no Primeiro Reinado, conforme se formava uma dura oposição a D. Pedro I, a casa ia transformando-se em palco de incendiários debates políticos e reduto dos *liberais exaltados*. Ao longo do oitocentos, abrigou contendias de diversos grupos e, tendo sobrevivido a incêndios em 1851 e 1856, foi demolido em 1930, dando lugar ao *Teatro João Caetano* que se conhece hoje, na Praça Tiradentes, Centro do Rio de Janeiro. Nos anos 1830, fazia sentido que a cidade sede do governo de exceção previsto na Constituição abrigasse um teatro batizado de *Constitucional*, especialmente por se tratar de um local com debates políticos em seu histórico. A maioria dos autores da historiografia do teatro aponta a mudança por volta de maio do ano de 1831, e que em algum momento de 1838, como expressão de apoio ao futuro Imperador, voltou ao nome anterior.¹⁸⁷

As discussões sobre a antecipação da ascensão de D. Pedro II ao trono já existiam desde de 1835, e em 1840, com a fundação do Partido Liberal e do Clube da Maioridade tal procedimento foi realizado sem transtornos, uma vez que faltavam, então, apenas três anos para que o príncipe assumisse de acordo com o previsto pela Constituição. Entretanto, o planejamento e propostas relacionadas ao chamado “golpe da maioria” não levaram em conta as reais condições que D. Pedro II tinha, naquele momento, para assumir seu papel como Imperador era tão somente a representação de uma ideia de forma de governo.¹⁸⁸ Durante as décadas de 1840 e 1850, período considerado como o de consolidação do Segundo Reinado, a crítica teatral mostra-se descontente com a produção artística, reclamando um repertório mais nacional, como se estivesse farta dos temas estrangeiros. Nesse ponto é importante uma ressalva: a crítica

¹⁸⁶A relação entre palco, plateia e sociedade, no âmbito das representações, é trabalhada no segundo capítulo dessa tese. Sobre o ambiente dos teatros, a exibição/representação e em especial na ópera, ver: CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

¹⁸⁷No que diz respeito às datas de restauração, inauguração e incêndios dos teatros da primeira metade do século XIX, a historiografia está em total desacordo. É mesmo difícil encontrar datas idênticas em diferentes autores, o que não deixa de ser um reflexo da própria documentação; talvez porque apesar de ter sido aprovada em determinada data, levou algum tempo até que se começasse a utilizar o novo nome, tanto nos periódicos como na documentação oficial. É difícil não associar tal mudança de nomes ao episódio que Machado de Assis cria em *Esaú e Jacob*, com a tabuleta do confeitiro Custódio, mais de setenta anos depois.

¹⁸⁸SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. Cit.* p.95.

era feita por literatos inseridos num projeto romântico de afirmação e exaltação de elementos nacionais. Não à toa Magalhães foi ovacionado por ela em seu início de carreira, mas é difícil crer que sem o apoio, sem a presença, literalmente, do público, companhias e repertórios estrangeiros se mantivessem em cartaz sucessivamente. Um exemplo dessa crítica ácida, que pinta um cenário artístico em nada favorável, está na interpretação do crítico e dramaturgo Machado de Assis:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E, todavia, assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias. Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho [sic.]?¹⁸⁹

Muitas das traduções às quais Machado de Assis se refere eram feitas pela companhia de João Caetano, que se orgulhava em dirigir uma das poucas companhias teatrais formada por completo de artistas brasileiros – até porque, ao assinar um contrato com o governo, como foi o caso, era necessário respeitar a cláusula que obrigava a contratação exclusiva de atores nacionais.¹⁹⁰ O patrocínio à companhia de Caetano no final dos anos 1830, demonstra que mesmo durante o período regencial o governo esteve intimamente ligado ao teatro; tal auxílio foi marcado pelas inúmeras concessões de loterias, por parte do governo, para incrementar o orçamento das casas.

Nesse contexto, e levando em conta a demanda por um teatro mais nacional foi criado, em 1843, o *Conservatório Dramático Brasileiro*. A hipótese de Silvia Cristina Silva em sua tese sobre o *Conservatório*, que teria suas atividades encerradas em 1864, é a de que ele “tornou-se inoperante porque a importância a ele atribuída por aqueles que dele participaram era inversamente proporcional à compreensão dos significados

¹⁸⁹ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente em *A Marmota*, Rio de Janeiro, 09 e 23/04/1858. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact01.pdf> Acesso em 14 fev 2017.

¹⁹⁰SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *Op. Cit.* p. 26.

que dele fizeram sujeitos históricos direta ou indiretamente envolvidos com as artes cênicas na ocasião”¹⁹¹.

¹⁹¹SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *Op. Cit.* pp. 15-16.

CAPÍTULO II –

Moda & teatro em ambiência e costumes

O teatro deve dar prazer, Brecht o disse mil vezes: as grandes tarefas críticas (liquidação, teorização, colocação em crise) não excluem o prazer.

Roland Barthes¹⁹²

Não é possível estudar uma arte, tão comprometida pelas injunções sociais como é a moda, focalizando-a apenas nos seus elementos estéticos. Para que a possamos compreender em toda sua riqueza, devemos inseri-la no seu momento e no seu tempo, tentando descobrir as ligações ocultas que mantém com a sociedade.

Gilda de Mello e Souza¹⁹³

2.1 - Jornais e revistas de moda

O segundo capítulo dessa tese analisa revistas de moda e, com isso, apresenta de que maneira o teatro e o político figuravam em espaços inusitados e eram alvo de comentários e debates em diversos grupos sociais – como no caso do mordomo Santos e da "gente à parte", que aparecem mais adiante. Afinal, para além da representação de textos, o teatro é um evento social, ou seja, faz parte das práticas culturais de uma comunidade, tanto que os periódicos que versavam sobre comportamento, moda e códigos sociais geralmente continham uma coluna dedicada ao teatro: fosse para criticar uma peça, um ator ou uma atriz, o vestuário da audiência ou apenas apontar as tendências da moda para a próxima estação. Outrossim, ao estudar as revistas de moda aqui presentes, foi possível encontrar o político manifesto, por exemplo, no artigo sobre a emancipação feminina que, de acordo com a autora, Juana Paula de Manso, era afetada pelas leis de cada país.

¹⁹² BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p.322.

¹⁹³ SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 50-51.

Conforme exposto na Introdução no Capítulo I desse trabalho, a investigação de agentes históricos não canonizados, ou seja, aqueles fora da *cidade letrada*, tem muitos empecilhos em função da escassez de fontes. Estudar o teatro sob o ponto de vista das revistas de moda fornece interessantes informações sobre esse grupo. Ao lermos tais folhas produzidas pelas elites intelectuais,¹⁹⁴ o teatro aparece como o espaço social que abrigava diferentes extratos de uma mesma comunidade, unindo no tempo de um espetáculo, letrados e não letrados. Além disso, ele é um dos locais onde comportamento e posicionamento político eram expostos e moldados.

A moda é uma linguagem,¹⁹⁵ isto é, ela conforma e comunica uma série de códigos sociais e, como tal, também pode ser usada como uma desculpa, um subterfúgio para tratar de assuntos polêmicos, ou mesmo para fugir à censura.¹⁹⁶ Por exemplo, em sua pesquisa sobre moda e escrita feminina na Argentina do século XIX, Regina Root discorre sobre os códigos de vestimenta impostos durante o regime rosista em Buenos Aires, a perseguição àqueles que não se adequavam à proposta estética (que ia da roupa ao penteado e ao modelo de barba) e também aponta os caminhos usados para escapar a tal controle.¹⁹⁷

Outro fator associado à moda é sua capacidade de circular pelas mais diversas esferas da sociedade, sendo pauta desde as elites até as classes populares. Isso porque a indumentária é um código que informa sobre o *status* e posição social que um indivíduo ocupa na sociedade, especialmente num momento em que a produção de vestuário

¹⁹⁴Sobre a elite letrada no século XIX há o clássico trabalho: CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem. Teatro de Sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Para uma abordagem mais recente e pontual, ver: ARAÚJO, Valdeci Lopes de. Historiografia, nação e os regimes de autonomia na vida letrada no Império do Brasil. In: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 56, p. 365-400, mai/ago 2015.

¹⁹⁵ORSI, Vivian; CARMO, Leonardo. Reflexões sobre o léxico e a moda do século XIX. In: *Moda Documenta: Museu, Memória e Design – ISSN: 2358-5269 Ano II - Nº 1 - Maio de 2015*. Disponível em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/04-Sessao-Tematica-Historia-da-Indumentaria-e-da-Moda/Vivian-Orsi_Leonardo-Carmo_ModaDocumenta2015_O-lexico-e-a-moda.pdf Acesso em 10 fev 2017.

¹⁹⁶ Um exemplo disso é a célebre coleção da estilista Zuzu Angel apresentada num desfile em Nova Iorque nos anos 1970, e considerado um dos marcos da “moda protesto” no século XX. De acordo com Gilda Chataignier, trata-se de “uma demonstração cabal de que a moda nada tem de alienada – acusação que muitos críticos tentam lhe imputar – e é parte integrante da cultura na qual se insere, assumindo os compromissos e contradições dessa cultura quando se faz necessário”, cf. CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p.147. Para maiores informações sobre o tema ver: VALLI, Virgínia. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986; e LACERDA, Carla Cristina Delgado. *Moda como forma de protesto em desfile de Zuzu Angel: Nova York, setembro de 1971*. Monografia (Especialização em Moda, Cultura da Moda e Arte) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

¹⁹⁷ Cf. ROOT, Regina A. *Couture and consensus: fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

ocorria em baixa escala, portanto, alguns tecidos e modelos eram inacessíveis em determinados nichos. O trabalho de NJ Stevenson aponta como a moda acompanha certos movimentos políticos e cria novas estéticas, como por exemplo, pouco antes de eclodir a Revolução Francesa, a rainha Maria Antonieta já rompera com a "indumentária limitadora" do Antigo Regime. E, logo as primeiras ondas revolucionárias, surgiu na sociedade parisiense a necessidade de repelir tudo que fosse ou parecesse aristocrático: "a revolta social instigou a rejeição de perucas empoadas, bordados e brocados, e dos *panniers* e espartilhos estilo rococó".¹⁹⁸

Dessa forma, o conteúdo das revistas e trabalhos sobre moda não precisa ser encarado como meros debates sobre moda por si só, tal qual uma entidade abstrata. Ele pode ser estudado considerando suas especificidades, as discussões acerca do que é apropriado vestir em determinada ocasião, e os significados dessas escolhas que, longe de serem banais, podem valer-se de determinada estética para representar ideais políticos.

Assim, pretendo demonstrar aqui como o teatro aparecia na sociedade e de que maneira ele foi o elo entre letrados e não letrados. Para tal, recorro a jornais que falavam de moda e que, se bem eram escritos por intelectuais, se propunham a atingir um público mais amplo, portanto, não estavam restritos aos letrados. Nessas folhas, entre gravuras de vestidos e indicações de como usar uma gravata, encontra-se o vocabulário político sendo manuseado e conformado. O espaço cênico – seu ambiente no período em questão – soma representações em grandes casas como o *Theatro Constitucional Fluminense* ou o *Teatro Coliseo Provisório*, mas também locais informais como chácaras, parques e residências, de modo que apresenta uma alternativa para compreender de que modo aquelas sociedades abraçavam determinadas disputas e fixavam termos num vocabulário político.

Os periódicos eram o principal meio de divulgação de notícias e, principalmente, ideias. Mas para quem? A *Marmota Fluminense*, por exemplo, ostenta numa primeira página sua crítica ao número de leitores e compradores dos impressos:

No Rio de Janeiro há instrução; mas lê-se pouco; publicam-se muitas obras; mas é por subscrição e um jornal de 500 assinantes é lido por 900 pessoas, porque tudo se pede emprestado!... A ideia que se forma

¹⁹⁸ STEVENSON, NJ. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012, p. 12

do Rio de Janeiro sobre – instrução literária – é falsa: ninguém ganha dinheiro pelas letras; os autores publicam as obras só pelo gostinho de as ver impressas; não há impressor que não se sacrifique, e não sofra contínuas contrariedades (...).¹⁹⁹

Nesse trecho percebe-se que o redator atesta o letramento dos cariocas e, também, a dificuldade em mapear a circulação de ideias por conta do empréstimo de exemplares e da leitura de oitiva. Vale ressaltar que não é intenção desse trabalho investigar a circularidade e recepção dessas revistas. Os periódicos sobre moda ajudam a recuperar o ambiente político e artístico de então, o que significa recorrer não somente à crítica teatral, mas também aos costumes da época, retratados em semanários de moda, crônicas, anúncios e tópicos da censura policial. Portanto, são priorizadas aqui fontes diversas dos clássicos discursos parlamentares, o que leva ao encontro de muitas informações em periódicos e panfletos. As armas mais comuns no combate político que tinha lugar nas páginas dos jornais eram subtextos, simulacros, ironia e jogos de palavras.²⁰⁰ Como já foi dito, no intuito de evidenciar de que forma a política estava imbricada em tal evento social, a proposta para esta parte da tese é analisar os elementos que compõem o teatro do oitocentos, partindo da ida ao teatro, das notícias sobre as representações e dos textos sobre a etiqueta das práticas e regras do teatro.

Uma das formas de mapear esses costumes é estudar os códigos de vestimenta e comportamento que ocupavam a plateia, pois, segundo o campo semântico habitual da época, “teatro” não era apenas a encenação em si, ele correspondia ao conjunto de elementos como palco, plateia e bastidores. A edição de 1831 do dicionário de Antonio Moraes e Silva apresenta a seguinte definição para o teatro: “s. m. lugar onde se representam dramas, e onde se assiste a representação deles. § s. A publicidade v. g., o teatro do mundo. § As regras do teatro, i. e. do que respeita aos dramas, representantes, e decorações do teatro”.²⁰¹ O teatro estava associado à dramaturgia, mas também à cenografia e ao ambiente, explícito nas “regras” e no sinônimo que autor lhe confere, a

¹⁹⁹ *Marmota Fluminense*, n. 555, 25 de dezembro de 1854.

²⁰⁰ Nesse ponto, vale destacar duas (dentre tantas) célebres querelas entre intelectuais no século XIX: as *Cartas Quillotanas*, com Alberdi e Sarmiento, e as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, com Alencar e Gonçalves de Magalhães. Respectivamente: ALBERDI, Juan Bautista. *Cartas Quillotanas*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1957; CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953.

²⁰¹ SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo II (F – Z), Lisboa: Imprensa Regia, 1831, p. 457. Todas as citações de dicionários, periódicos e documentos escritos em português presentes neste trabalho tiveram a ortografia atualizada para a atual gramática da língua portuguesa. Foram mantidas grafias originais apenas nos títulos de livros e de periódicos, bem como de suas colunas, e também os grifos e estilos (por exemplo, palavras e expressões em caixa alta ou em *italico*).

“publicidade”. De acordo com o mesmo dicionário, esta última palavra tem a “qualidade de ser público v. g., a. publicidade do fato, da notícia; do lugar onde aconteceu. § O concurso da gente, que faz reputar público o que se faz, ou diz em sua presença”.²⁰²

Já no verbete em espanhol do dicionário da Real Academia de Espanha, do mesmo período, além de apresentar, logo de início, a mesma acepção que descreve o lugar onde se representam dramas, também aponta as “regras” do teatro. O diferencial da descrição está ao final, quando é acrescentado a definição “*literário*. O conjunto ou a totalidade dos sábios; a república das letras”.²⁰³ Outra noção importante para este trabalho é a de moda.

De acordo com o dicionário da língua portuguesa de 1832, assinado por Luís Maria da Silva Pinto, “moda” era o “uso corrente em certas maneiras, como no traje, gostos, exercícios, etc.”.²⁰⁴ Ou seja, tudo aquilo referente aos costumes culturais e sociais de uma dada comunidade. Já o dicionário da língua espanhola de Ramón Joaquín Domínguez, na edição de 1853, traz a seguinte definição: “Uso moderno, prática nova, especialmente nos trajes que dependem do gosto e do capricho // *Estar na moda*. Adotar os novos usos, ou conformar-se com as novidades introduzidas”.²⁰⁵ Um último exemplo, o dicionário de castelhano de Nuñez de Taboada que, em relação ao trabalho de Domínguez, acrescenta que “estar na moda” seria “seguir o estilo criado e praticado por outros, e conformar-se com os usos e costumes do país ou povoado onde se reside”.²⁰⁶

Dessa forma, ao cotejar as acepções apresentadas, é possível notar que em ambos os campos semânticos, o teatro era tido como um *lugar* de ampla concorrência pública, associado a determinadas “regras”, e também um espaço de destaque que abrigava a audiência geral e os “sábios” e a “república das letras”. Tal esfera era

²⁰² Idem Ibidem, p. 262.

²⁰³ Tradução minha; no original: “*literario*. El conjunto ó la totalidad de los sabios; la república de las letras”. DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47). Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853, 5ª edición, 2 vols., p. 1600. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> Acesso em 10 fev. 2017.

²⁰⁴ PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, p.724.

²⁰⁵ Tradução minha; no original: “s.f. Moderna usanza, práctica nueva, especialmente en los trajes lo cual depende del gusto y del capricho // *Entrar en las modas* Fras. Adoptar los nuevos usos, ó conformarse con las novedades introducidas.”. DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Op. Cit*, p. 1192. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> Acesso em 10 fev. 2017.

²⁰⁶ Tradução minha; no original: “*Entrar en las modas* Seguir lo que se estila y practica por otros, y conformarse con los usos y costumbres del pais o pueblo donde se reside.” NÚÑEZ DE TABOADA, M. *Diccionario de la lengua castellana, para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua y el de la Real Academia Española, últimamente publicado en 1822; aumentado con más de 5000 voces o artículos que no se hallan en ninguno de ellos*. París: Seguin, 1825, p. 995. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle> Acesso em 15 fev. 2017.

conformada por certos códigos sociais, como comportamento e vestimenta adequados à ocasião. Nesse sentido, a moda pode ser percebida como uma entidade que permeia esse espaço operando uma linguagem que traduz aqueles códigos na medida em que proporciona um número limitado de possibilidades de uso (tanto em roupas quanto em vocabulário e comportamento) e, também, anuncia claramente as punições previstas aos que não cumprirem tais recomendações.

As revistas e jornais sobre teatro, literatura e moda estavam repletas de ilustrações de figurinos, crônicas que louvavam e vexavam as aparições em público e, eventualmente, traziam notícias sobre a atuação da polícia ou da censura, em casos que fugiam da normatividade. Assim, para dar conta dessas e de outras questões, o segundo capítulo dessa tese está dividida em seis subcapítulos, sendo este primeiro uma nota introdutória, os quatro tratam cada um de uma revista e, entre eles, há um dedicado a uma breve apresentação sobre Juana Manso.

Os textos escolhidos para reconstituir essa específica rede de sociabilidade política foram os semanários portenhos *La Moda - Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* (1837-1838), *Álbum de Señoritas – Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatro* (1854), e os cariocas *Correio das Modas – Jornal critico e litterario das modas, bailes, theatros, etc* (1839-1840), e *O Jornal das Senhoras – Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica* (1852-1855). As folhas analisadas aparecem em ordem cronológica e foram selecionadas por encontrarem-se em semelhantes contextos de produção. Aqui é apresentada uma revisão dos artigos e colunas de cada folha, com ênfase nos conteúdos relacionados ao teatro, à moda e comportamento, às temáticas postas em cena, bem como a crítica feita às apresentações.

Objeto do subapítulo 2.2, a revista bonaerense *La Moda* foi lançada num momento de tensão entre o governo de Juan Manuel de Rosas em Buenos Aires e a tentativa de consolidação da república argentina através de acordos entre as demais províncias. *La moda* conferia protagonismo aos intelectuais, mas também abordava costumes de não letrados, em crônicas e críticas sobre comportamento, fora os textos sobre vestuário, móveis, partituras, verbetes, literatura, dentre outras pautas. No tocante ao projeto editorial da revista, marcado pelo destaque da figura do intelectual, em meio a tantas outras temáticas, a hipótese de José Alves de Freitas Neto é a de que

havia a necessidade de defender a atividade intelectual, demonstrar sua importância e legitimá-la como função necessária e benéfica para

toda sociedade. O intelectual, nessas condições, seria o articulador entre as ideias estéticas, políticas e sociais e as demais funções exercidas pelo restante da população.²⁰⁷

Seus redatores e colaboradores ainda acreditavam que Rosas poderia operar as mudanças políticas necessárias no país, entretanto, isso se mostrou inviável e, ao final da publicação, eles partiram para o exílio. Nos primeiros números, a revista pode ser tida como uma tentativa de conciliar as práticas políticas de Rosas com os debates intelectuais promovidos pela *Geração de 1837* (ainda que fazendo uso da sátira política) e não marcadamente como uma oposição.²⁰⁸

Abordado no subcapítulo 2.3, o *Correio das Modas*, publicado no Rio de Janeiro, traz em seu contexto o governo de Pedro Araújo de Lima na Regência e com ele o fim das políticas liberais, o que acirrou o centralismo político, diminuindo assim, a autonomia das províncias. Assim como os redatores de *La Moda*, os do *Correio* utilizavam moda e literatura para comentar as tensões sociais que vivenciavam; e também para desferir críticas políticas, por vezes mascaradas. Eduardo e Henrique Laemmert, famosos por seu *Almanack*,²⁰⁹ foram franceses que escolheram o Brasil para trabalharem no ofício da tipografia, aprendido na Europa. Inauguraram a Livraria Universal, que dividiria espaço com a Typographia Universal e, em pouco tempo, se transformariam em referência na área, sendo elogiados pela qualidade de seus impressos e até mesmo pelas condições de trabalho na oficina. Dentre suas publicações encontram-se a segunda edição de *História Geral do Brasil*, de Varnhagen, além dos livros de autores como Mariano José Pereira da Fonseca (Marquês de Maricá) e Silvio Romero²¹⁰.

²⁰⁷ FREITAS NETO, José Alves de. Un siglo todo de señales: o trabalho intelectual em buenos aires e as demandas expostas em la moda (1837-1838). *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 2, jul.-dez., 2013, p. 167.

²⁰⁸ Sobre a relação entre o rosismo e a revista, ver: ORIA, José A. Prólogo. In: *La Moda. Gacetín semanal de musica, de poesía, de literatura, de costumbres*. (1837-1838). Edição fac-similar da Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires: Sociedad Anónima de Impresiones Generales, 1938.

²⁰⁹ O *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, idealizado pelos irmãos Laemmert, foi impresso pela primeira vez em dezembro de 1843, dedicado ao “anno bissexto de 1844”, e manteve sua publicação anual até 1885.

²¹⁰ Sobre o trabalho dos irmãos Laemmert ver: MOREL, Marcos. Da gazeta tradicional aos jornais de opinião: metamorfoses da imprensa periódica no Brasil. In: NEVES, Lúcia Maria B. P. das (org.). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009; FERREZ, Gilberto. “A obra de Eduardo Laemmert”. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Brasília – Rio de Janeiro, n.331, pp.193 – 211, 1981; HALLEWELL, Laurence. *Op. Cit.*

Avançando a outro momento, história do Brasil e história da Argentina se cruzam na Guerra Grande²¹¹ e nos periódicos criados por Juana Paula Manso de Noronha (1819-1875)²¹², sobre a qual se dedica o subcapítulo 2.4, *O Jornal das Senhoras*, lançado em 1852 no Rio de Janeiro - alvo do subcapítulo 2.5 - e o *Álbum de Señoritas*, dois anos mais tarde, em Buenos Aires - analisado no subcapítulo 2.6. Exilada primeiro no Uruguai, e depois na Corte brasileira, a escritora bonaerense destinava seus textos ao público feminino em matérias sobre etiqueta, costumes, moda e também ciências, literatura e política – marcadamente anti-rosista.

2.2 - *La moda*: intelectuais no esforço da comunicação

Ao final do ano de 1837, veio a lume o primeiro volume de *La Moda*. Seus redatores eram alguns dos jovens que se auto intitulavam membros de uma “nova geração”, conhecida como *Geração de 1837*. Publicada pela tipografia *Imprenta de la Independencia* entre novembro de 1837 a abril de 1839, a revista teve um total de 23 números publicados, sendo que até a edição n.18 continham quatro folhas e a partir de então teve esse volume duplicado, sendo de 108 o total de páginas publicadas naqueles seis meses. Conforme esclarece em seu editorial, *La Moda* pretendia publicar “noções claras e breves, sem metafísica, ao alcance de todos, sobre literatura moderna (...) e muitas outras coisas que a inteligência fácil cobre de prestígio”.²¹³ As edições

²¹¹ Conflito que envolveu a região do Rio da Prata do final dos anos 1840 até a queda de Rosas, em 1852, e contou com a intervenção militar do Brasil em seus momentos finais. Ver: BANDEIRA, L. A. M. *A expansão do Brasil e a formação dos Estados na bacia do Prata: Argentina, Uruguai e Paraguai*. Da colonização à Guerra da Tríplice Aliança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

²¹² Existem muitos trabalhos sobre a escrita feminina no século XIX, mas por mais que a abordagem de jornais escritos por mulheres tangencie esse tema, esta tese enfoca outras temáticas. Para maiores informações sobre mulheres letradas nesse período ver: JINZENJI, Mônica Y. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010; MASIELLO, Francine. *Between Civilization & Barbarism: women, nation, & literary culture in modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992; TELLES, Norma. Escritoras brasileiras no século XIX. In: _____; GOTLIB, Nádía (orgs.). *A mulher na literatura (vol. 3)*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990; BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007; e LANDRUS, Vanessa. *Mujeres al mando de la imprenta: la educación científica de la mujer en la prensa femenina argentina del siglo XIX*. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, Julio-Diciembre 2011, pp. 717-730. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6850/7015> Acesso em 26 jan. 2017.

²¹³ Tradução minha; no original: “naciones claras y breves, sin metafísica, al alcance de todos, sobre literatura moderna (...) y muchas otras cosas que la inteligencia fácil cubre de prestígio”. *La Moda*, n. 1, p.1.

consultadas para este trabalho são aquelas disponíveis no site da Biblioteca Nacional da Argentina que apresenta a coleção com a seguinte descrição:

trata-se da primeira publicação com as características de uma revista, nela aparecem artigos relacionados a diferentes temas da vida cultural. Há numerosas características na publicação que demonstram o jogo político que, ao longo dos anos, seria estabelecido entre Rosas e membros da Jovem Geração Argentina dedicada a espalhar as ideias de um novo partido, nem Federal, nem Unitário. Foram publicados 23 números que podemos considerar como um processo de unitarização (sic).²¹⁴

O que essa nota anônima produzida por uma entidade do governo argentino aponta como "unitarização" é apresentado de outra forma pela historiografia do tema: no período de formação dessa Geração e da própria revista, houve um momento de aproximação deles com Rosas, houve a esperança de que o caudilho contemplasse algumas propostas reformistas. Entretanto, conforme o governo de Rosas avançava, o grupo percebia que além de não aderir às reformas, o regime estava cada vez mais autoritário e violento. Por mais que seus redatores tenham se posicionado, cedo ou tarde, contra o regime rosista, consoante à censura e normas de publicação de então, o periódico foi impresso sob as palavras de ordem “*viva la federacion!*” – do primeiro ao último número, em 21 de abril de 1838.

O auge dessa tensão foi quando a grande maioria dos intelectuais, músicos e artistas deixaram Buenos Aires para viverem exilados no exterior.²¹⁵ Tais redatores eram: Juan Bautista Alberdi e Rafael Jorge Corvalán, como editor Juan María Gutiérrez, e como colaboradores Vicente Fidel López, Demetrio Peña, Jacinto Peña, Carlos Eguia, Carlos Tejedor, José Barros Pasos, Nicanor Albarellos, e Manuel J. Quiroga de la Rosa. É importante sublinhar que, à exceção de Corvalán, esses nomes não apareceram nos impressos, dando lugar a codinomes como *Figarillo*, no caso de Alberdi.

²¹⁴ Tradução minha, no original: "La Moda, es la primera publicación argentina con características de una revista, en ella aparecen artículos relacionados con diferentes temas de la vida cultural. Son numerosos los rasgos de la publicación que van mostrando el juego político que con el correr de los años se iba a establecer entre Rosas y los integrantes de la Joven Generación Argentina consagrados a propagar las ideas de un nuevo partido, ni Federal ni Unitario. Se publicaron 23 números que podemos considerarlos como un proceso de unitarización." As informações sobre os redatores e colaboradores da revista, bem como a edição fac-símile utilizada para consulta estão disponíveis no *site* organizado pela Biblioteca Nacional Argentina: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6436>

²¹⁵ FREITAS NETO, José Alves de. *Op. Cit.* 168-169. Ver também: WEINBERG, Félix. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette, 1977.

O texto que inaugura a revista, intitulado “prospecto”, é de autoria de Alberdi e traz, em sete tópicos, uma apresentação do tipo de material que se pretendia publicar ali:

1- Notícias continuas sobre o estado e movimentos da moda (na Europa e entre nós) em trajes de homens e senhoras, em gêneros, em cores, em penteados, em móveis, em calçados, em locais públicos, em assuntos de conversação geral. 2- Uma ideia sucinta do valor específico e social, de toda produção inteligente que de agora em diante aparecer em nosso país, seja indígena [autóctone] ou importada.²¹⁶

Logo nessas primeiras linhas pode-se perceber que, a despeito do título ser “moda”, a proposta editorial ia além de figurinos e tendências de indumentária.²¹⁷ Ao usar as palavras “continuas” e “movimentos”, o primeiro tópico do jornal assinala que a moda é sempre passageira e denota um campo semântico referente a aceleração do tempo sentida e comentada pelos literatos da época. Além disso, fica bem marcado que embora a moda europeia tenha indiscutível destaque, há um esforço de valorizar as adaptações e variações que ela recebia ao ser utilizada em Buenos Aires. Mais adiante fica evidente que a moda não também nos locais frequentados e mesmo no conteúdo dos assuntos sobre os quais se deveria conversar. No segundo tópico é interessante notar a presença do elemento indígena, que demonstra a proposta de valorizar a produção intelectual autóctone.

O terceiro tópico traz a proposta de publicar lições sobre literatura e arte que estimulassem os jovens leitores, com uma frase que se tornou um clássico do autor: “que a literatura lhes dê o que eles querem, e a buscarão” – era um chamado para que se cultivasse amplamente o hábito da leitura. O ponto seguinte aborda regras de etiqueta, especificadas para cada lugar e ocasião, com “noções simples e saudáveis de uma urbanidade democrática e nobre no baile, sobre a mesa, nas visitas, nos espetáculos, e

²¹⁶ Tradução minha; no original: “1- Noticias continuas del estado y movimientos de la moda (en Europa y entre nosotros) en trajes de hombres y señoras, en géneros, en colores, en peinados, en muebles, en calçados, en puntos de concurrencia publica, en asuntos de conversación general. 2- Una idea sucinta del valor específico y social, de toda producción inteligente que en adelante apareciere en nuestro país, sea indígena o importada”. *La Moda*, n. 1, p.1.

²¹⁷ Há uma interessante proposta de análise sociológica em *La Moda* no artigo: MANTOVANI, Rafael. A moda contra a tirania: elucubrações dos costumbristas argentinos do XIX. *Temas debates* (En línea), Rosario, n. 23, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-984X2012000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 30 jan 2016.

nos templos”²¹⁸, isto com o objetivo de ensinar os portenhos como se comportar em bailes, à mesa, nos espetáculos e em templos.

O quinto e sexto tópicos ressaltam as poesias nacionais, crônicas da vida pública em diversos espaços, com destaque aos teatros e no sétimo e último, um *Boletim Musical*, indispensavelmente acompanhado de alguma partitura. Note-se que, ao contrário da maioria dos periódicos da época, *La moda* lança em seu primeiro número não um texto panfletário, mas, como o próprio título resalta, apenas um breve anúncio sobre o que se deve esperar da folha, utilizando recursos linguísticos semelhantes aos encontrados em outro texto daquela *Geração*, assinado por Alberdi e Echeverría, as *Palabras Simbólicas* – desenvolvidas na obra *Dogma Socialista*.

As páginas seguintes desse primeiro número falam das “modas francesas”, desde o mobiliário das residências até chapéus masculinos e, ao final da folha, o autor comenta a indumentária em Buenos Aires. Isto é feito não numa perspectiva comparativa, mas de modo a defender a agência criativa local, deixando que os costumes europeus sirvam tão somente como uma inspiração: “nossas modas são, como se sabe, apenas uma modificação das modas europeias, mas uma modificação artística executada por homens inteligentes”.²¹⁹

A penúltima coluna do primeiro volume é a “*Gente aparte*”. O texto aparece em forma de aforismos e em tom satírico, com o exemplo de diversos comportamentos sociais que são postos como deselegantes ou inapropriados.

A representação do segundo ato começou: o assunto interessa: a plateia e os camarotes estão mudos. Ouve-se passos rápidos e ruidosos – quem é - É uma mão que desengonçada²²⁰, um chapéu debaixo de um braço esquerdo que vai à procura de sua luneta ... e encontra ... e olha para o número de seu bilhete ... e pisa em um, e pergunta ao outro ... e, finalmente, chega a seu assento. - *Gente estranha*.
Amadores e amadoras (desgosto das tertúlias) que desafinam mais que um gato em *Desamor e Corina* – *Gente estranha*.

²¹⁸ Tradução minha; no original, respectivamente: “Que la literatura les dé o que ellos quieren, y la buscarán”; e “Nociones simples y sanas de una urbanidad democrática y noble en el baile, en la mesa, en las visitas, en los espectáculos, en los templos”. *La Moda*, n. 1, p.1.

²¹⁹ Tradução minha; no original: “Nuestras modas como se sabe no son, por lo común sino una modificación de las modas europeas, pero una modificación artística ejecutada por hombres inteligentes”. *La Moda*, n. 1, p. 3.

²²⁰ A expressão original é: “se adereza *el jopo*”. De acordo com o dicionário de Domínguez (bem como outros consultados no portal da Real Academia Espanhola), “jopo” é uma figura de linguagem que pode significar “*fuera de aquí*”, ou “*Tomar el jopo. Largarse*” DOMÍNGUEZ, RamónJoaquín. *Op. Cit.*, p.1018.

O senhor terminou com a Gazeta? - Não senhor, eu ainda não li avisos da última coluna, nem sei quem é editor responsável – *Gente estranha*.

(...) Músicos que no teatro marcam o compasso com pisos fortes, impregnando o ar de poeira e as orelhas de tormento – *Gente estranha*.²²¹

Por se tratar de um texto satírico que aponta atitudes fora do esperado, de acordo com os códigos sociais, a expressão “gente aparte” foi aqui traduzida como “gente estranha”, no sentido de pessoas fora do padrão. A revista de moda também estava preocupada em educar seus leitores, isso num contexto onde “civilizar” era uma ação fundamental para os intelectuais da época, conforme apontam os principais trabalhos historiográficos sobre a Geração de 1837 – previamente citados. Esse processo de educação passava pelo enaltecimento da figura do próprio intelectual, e também pela difusão de textos-manuais sobre o que vestir e como se comportar em público.

²²¹ Tradução minha; no original: “La representacion del segundo acto há comenzado: el asunto interessa: el pátio y la cazuela estan mudos. Oyénse pasos precipitados y ruidosos – Quien és – Es una mano que se adereza *el jopo*, un sombrero bajo un brazo izquierdo que vá en demanda de su luneta... y no la halla... y mira el número del boleto... y pisa a uno, y pregunta al otro... y al fin acude al acomodador. – gente aparte. Aficionados y aficionadas (acibar de las tertulias) que desentonan mas que un gato en el Desamor y en la Corina – gente aparte. Ha concluido V. con la Gazeta? – No señor, todavía no he leído Iso avisos de la última columna, ni sé quien es el editor responsable – gente aparte. (...) Filarmónicos que en el Teatro marcan á patadas el compas, impregnando de polvo el aire y de tormento las orejas – gente aparte”. *La Moda*, n. 1, p.3

¡ VIVA LA FEDERACION !

<p>Sale los Sábados. Suscripcion mensual 4 pesos. Ejemplar, 12rs.</p>	<p>LA MODA, GACETIN SEMANAL, DE MUSICA, DE POESIA. DE LIT- RATURA, DE COSTUMBRES.</p>	<p>Véndese en esta Imprenta, en ca- sa de los SS. Sa- ntre, Stedman, Bal- carce, y Mompie.</p>
---	--	--

[N. 1.] BUENOS AIRES NOVIEMBRE 18 DE 1837.

PROSPECTO.

—
Este papel contendrá :—

1. Noticias continuas del estado y movimientos de la moda (en Europa y entre nosotros) en trajes de hombres y señoras, en géneros, en colores, en peinados, en muebles, en calzados, en puntos de concurrencia pública, en asuntos de conversacion general.

2. Una idea sucinta del valor específico y social, de toda produccion inteligente que en adelante apareciere en nuestro pais, ya sea indigena o importada.

3. Nociones claras y breves, sin metafísica, al alcance de todos, sobre literatura moderna, sobre música, sobre poesía, sobre costumbres, y muchas otras cosas cuya inteligencia facil cubre de prestigio y de gracia la educacion de una persona jóven. En todo esto seremos positivos y aplicables. La literatura, no será para nosotros Virgilio y Ciceron. Será un modo de expresion particular, será las

ideas y los intereses sociales.

Se declama diariamente sobre la necesidad de cultivar el espíritu de las niñas y de los jóvenes dados á los negocios. Valiera mas buscar el remedio y tomarlo. Nos parece el mas propio, el de mezclar la literatura á los objetos ligeros que interesan á los jóvenes. Que la literatura les dé los que ellos quieren, y la buscarán. Despues les dará lo que ella guste. Venga la habitud de léer, y despues la regla de esta habitud.

4. Nociones simples y sanas de una urbanidad democrática y noble en el baile, en la mesa, en las visitas, en los espectáculos, en los templos. Indieaciones criticas de varias prácticas usadas á este respecto.

5. Poesías nacionales siempre inéditas, y bellas. Nuestras columnas serán impenetrables á toda produccion fea y de mal gusto.

6. Crónicas pintorescas y frecuentes de los paseos públicos, de las funciones teatrales, de los bailes, de los puntos frecuentados y

Figura 1: La Moda, n. 01, p.01

Dentre as colunas que compõem o segundo volume estão uma crônica sobre a presença das mulheres nas ruas do Cabildo pela noite, um poema, o boletim musical, um texto didático sobre literatura (“teoremas fundamentais da arte moderna”) e uma crítica sobre a Companhia Dramática. Nela, o autor defende que embora lamentáveis, as desavenças ocorridas na Companhia seriam, um dia, louvadas, pois se por um lado atores aclamados e experientes separaram-se para integrar outros grupos, por outro, o ator e empresário Casacubierta, agora dirigente, acolheu novos atores, todos argentinos. E segue: “uma das condições, de outro lado, para a nacionalidade do teatro é a nacionalidade dos atores, que devem estar absorvidos pelo espírito do povo, cujas ideias e paixões estão destinados a expressar nos palcos”.²²² A valorização de elementos locais, ou nacionais, era uma das pautas do movimento romântico que, por sua vez está

²²² Tradução minha; no original: “una de las condiciones por otra parte de la nacionalidad del teatro, es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados, de espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados á espresar sobre las tablas.”. *La Moda*, n. 2, p.2

presente em diversos momentos e aspectos da revista, conforme aponta o trabalho de Eugenia Molina.²²³

Além do boletim musical, o terceiro volume traz mais três artigos: “Costumbres – reglas de urbanidad para una visita”, “Modas de Señoras” e “Modas Políticas”. O primeiro artigo, assinado por *Figarillo*, pseudônimo de Alberdi, está em consonância ao quarto dos sete tópicos apresentados no editorial da revista: “noções simples e saudáveis de uma urbanidade democrática e nobre no baile, sobre a mesa, nas visitas, nos espetáculos, e nos templos”.²²⁴ Ele narra a etiqueta apropriada ao se fazer uma visita à casa de alguém, entretanto, o faz de modo satírico e em tom de troça, ao indicar ao leitor um comportamento tão bizarro que causa graça.

Logo ao início do texto, Alberdi alerta que não traz nada de inovador e que se “abomina esses espíritos inquietos que não se contentam com nada”. Segue advertindo que não é necessário saber a hora certa para fazer a visita, afinal, seria “mais *romântico*, mais *elegante*, estar sobre os braços de uma doce distração, e fazer como Byron, ou como M. Fox, se for possível, da noite o dia, e do dia a noite”. Para chamar à porta, deve-se bater suavemente e esperar que algum criado o veja, aliás, esperar não deve ser um problema, uma hora a mais ou a menos não é nada. É indicado esperar caminhando à frente da residência, mas sem que se faça parecer com um porteiro. Passados percalços e curtos diálogos com eventuais criados da casa, chega o momento de entrar, quando deve ser feita uma saudação de modo a parecer que a visita trouxe a santa unção a algum moribundo. Uma vez acomodado, “sente-se na cadeira mais próxima à porta, para escapar logo das garras da etiqueta quando você sair”.²²⁵ Ditas algumas amenidades sobre o tempo e sobre o dia, o visitante deve se calar:

Abstenha-se de falar, se souber falar, de literatura ou arte, ou coisas de interesse geral, que aqui nem se sabe, nem se quer saber disso entre as senhoras: isso é bom para as francesas. Quem coloca as mulheres em

²²³ MOLINA, Eugenia. Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales de grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839). In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge. *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*. Buenos Aires: Eudeba, 2005

²²⁴ Tradução minha; no original, respectivamente: “Que la literatura les dé o que ellos quieren, y la buscarán”; e “Nociones simples y sanas de una urbanidad democrática y noble en el baile, en la mesa, en las visitas, en los espectáculos, en los templos”. *La Moda*, n. 1, p.1.

²²⁵ Tradução minha; no original, respectivamente: “Aborrezco esos espíritos inquietos que con nada están contentos”; “Es más *romântico*, mas *fashionable*, el dejarse andar en brazos de una dulce distracción, y hacer como Byron, ó como M. Fox, si posible es, dela noche dia, y del dia noche”; “tome la silla mas vecina á la puerta, para escapar mas pronto de las garras de la etiqueta cuando haya de salir.”. *La Moda*, n.3, p.1

camisas-de-onze-varas?²²⁶ As mulheres não devem falar de outra coisa além de moda, e outras mulheres. Se o senhor não tem nada a dizer contra alguém, melhor permanecer calado.²²⁷

Para compreender esse trecho, deve-se ter em mente o tom satírico que perpassa todo o texto. O trabalho de Francine Masiello aponta uma possibilidade de leitura que relaciona esse tratamento à mulher, de figura frívola e desinteressada, como uma referência a outros grupos socialmente excluídos pela agenda do rosismo.²²⁸ Regina Root escreveu sobre como a implementação de um código de vestimenta, focado numa ideia de masculinidade que ressalva uma legitimidade política, operou um consenso em torno do Federalismo. A autora informa que “o fato de o regime [rosista] ter feminizado a oposição Unitária para excluir sua participação, a agência política de grupos sociais marginalizados e de mulheres resultou num peculiar desafio discursivo.”²²⁹ Nesse sentido, o discurso de Alberdi em relação às mulheres pode ser compreendido dentro dessa lógica de alienamento de uma gama de grupos sociais.

A sociedade bonaerense daquele momento almejava ideais de civilização e ilustração; ainda que as mulheres não exercessem, na prática, um papel político (no que concerne aos direitos civis, como voto e elegibilidade), era esperado delas um mínimo de interesse em literatura, música e artes. Entretanto, cabe questionar se as palavras do *Figarillo* são uma crítica à falta de letramento na cidade em geral, ou uma crônica direcionada às mulheres portenhas. Para José Alves, ao analisar textos como esse publicados ao longo da revista, é possível perceber que “os diagnósticos de Alberdi e

²²⁶ De acordo com o dicionário de Domínguez, “*meterse en camisa de once varas*”, significa “meterse en lo que no le va ni le viene, entrometerse en asuntos ajenos á que no le importan á uno, ni son de su incubencia”. DOMÍNGUES, *Op.Cit.* p. 314-315. A expressão estar, ou ser posto em “camisa-de-onze-varas”, também usada na língua portuguesa no mesmo período, remete a vestimenta usada por condenados à força. Eles usavam um camisolão que, de acordo com a medida inglesa, tinha onze varas.

²²⁷ Tradução minha; no original: “Guárdese V. de hablar, si sabe hablar, de literatura, ni de artes, ni de cosas de intereses generales, que aquí ni se sabe ni se quiere saber de eso, entre las Señoras: eso es bueno para las francesas. Quien las mete á las mugeres á camisas de once varas? Las mujeres no deben hablar sino de modas y de otras mujeres. Si no tiene V. nada que decir contra alguna persona mas bien estése V. llamado.” *La Moda*, n.3, p.2

²²⁸ MASIELLO, Francine. *Between Civilization & Barbarism: women, nation, & literary culture in modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, pp.53 *et. seq.*

²²⁹ Tradução minha; no original: “Because the regime feminized the Unitarian opposition to exclude its participation, the political agency of marginalized social groups and women presented a unique discursive challenge.”. ROOT, Regina. *Op. Cit.* p.35

seus companheiros destoam da imagem de uma cidade ilustrada e liberal como se difundiu desde a metade do século XIX”.²³⁰

De toda forma, fica clara a intenção de Alberdi em provocar aquela sociedade através do humor e da sátira, e fomentar um debate entre aquelas pessoas – conforme fica evidente em diversos números da revista²³¹. Esse tom permanece até o final do artigo, quando o autor aponta que em todas as casas deve haver um loro e um cachorro, mas “os hábitos literários do loro e do papagaio, como os de nossa sociedade, seguem os mesmos que nos tempos do Rei. Em vão houve uma revolução Americana”.²³² A pesquisa de José Alves sobre a revista revela que em diversos momentos os redatores tangenciam a questão da falta de letramento entre os portenhos. Segundo ele, tal “argumento podia gerar comportamentos distintos: ser incômodo por descrever de forma geral os portenhos como ignorantes e, ao mesmo tempo, estimular a visão de superioridade sobre os que não possuíam o hábito da leitura.”²³³

A coluna “Modas de Señoras” é um texto híbrido de teoria política e estética de penteados femininos, que traça um paralelo entre moda e democracia. O autor advoga pela necessidade de declarar os princípios que regem os redatores perante a moda para, então, falar diretamente sobre ela, sem controvérsias: “o farol, por assim dizer, sobre o qual deve ser pregado os olhos, para escapar do caos de antíteses que nos envolve, a legislação, a moralidade, a educação, a ciência, a arte, o mesmo que a moda, é a democracia”.²³⁴ A relação entre moda e democracia passa pela noção de liberdade, pela possibilidade de poder usar este ou aquele penteado, esta ou aquela cor. Para atestar tal conexão, o autor apresenta um comentário sobre o livro “Da democracia da América”:

²³⁰ FREITAS NETO, José Alves de. “Era necesario escribir para el pueblo: a Geração de 1837 entre frivolidades e a busca de simpatias políticas em La Moda (1837-1838)”. In: SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.) *História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p.74.

²³¹ Mesmo cotejando diversas fontes do período, é delicado falar sobre a recepção da revista, e mesmo sobre a opinião pública. Entretanto, através de determinados artigos é possível identificar alguns diálogos que remetem a possíveis debates sobre *La Moda* e os hábitos da cultura letrada de então. José Alves trabalha com desses textos no artigo: FREITAS NETO, José Alves de. Un siglo todo de señales: o trabalho intelectual em buenos aires e as demandas expostas em la moda (1837-1838). *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 2, jul.-dez., 2013

²³² Tradução minha; no original: “Las costumbres literarias del loro y de la cotorra, como las de nuestra sociedad, siguen las mismas que en tempo del Rey. En vano ha habido una revolución Americana”. *La moda* n.3 p.2.

²³³ FREITAS NETO, José Alves de. *Op. Cit.*, p.68.

²³⁴ Tradução minha; no original: “El faro, digámoslo así, sobre cual, deben clavar sus ojos, para escapar del caos de antítesis que nos envuelvo, la legislación, la moralidad, la educación, la ciencia, el arte, lo mismo que la moda, es la democracia”. *La moda* n.3 p.3

Partindo deste grande feito americano, e susceptível de se tornar humanitário, M. Tocqueville produziu um relato fiel de todos os fenômenos sociais apresentados pelos Estados Unidos da América do Norte; porque, de fato, tudo ali parte da igualdade e proporciona a igualdade de classes. A democracia reluz lá tanto nos vestidos e nos comportamentos, quanto na constituição política dos Estados.²³⁵

Acredito que, longe de preocupar-se com penteados, o autor quis chamar a atenção de um público não habituado a ler grandes intelectuais, no intuito de estimular interesse por temas políticos. Nesse sentido, assim como os periódicos criados por Juana Paula Manso de Noronha, havia na revista forte teor pedagógico. Ao final do texto, o autor comenta o penteado da duquesa de Orleans, publicado em uma revista de moda em Londres, e terminar afirmando que as “democratas da América”, embora não necessitem pentear-se com tanta simplicidade quanto as nobres europeias, que devem ter em conta a graça e harmonia residentes na simplicidade e que, por exemplo, um penteado ao estilo romano cairia muito bem na cabeça das portenhas.

Ainda no terceiro número, na coluna que antecede o boletim musical, as “Modas Políticas” trazem um testemunho sobre como cores e indumentária foram utilizados politicamente para censurar e coagir a sociedade portenha durante o rosismo. Os usos sobre as cores, em especial no regime, foram pontuados em diversos trabalhos historiográficos. Por exemplo, Túlio Halperin Donghi assinala: “a cruzada contra a cor do inimigo sequer respeitava a bandeira nacional, que teve suas listras azul-celeste substituídas por azul-ardósia”.²³⁶ Segue na íntegra o artigo da revista:

Quando uma ideia política adota uma cor para seu emblema, e essa ideia se eleva acima de todas, a cor que a simboliza, nas mãos do espírito público não tarda a se tornar moda: todos querem usar em suas roupas a cor que expressa o pensamento e o interesse de todos, e, assim, consegue alcançar o duplo *status* de sanção pública e da moda, que também é uma sanção pública. Tal é entre nós a cor escarlate, emblema da ideia federal: é tanto uma cor política como uma cor da moda: o povo a usa em suas roupas, e o poder em suas bandeiras, contando assim com uma dupla autoridade da qual seria ridículo

²³⁵Tradução minha; no original: “Partiendo de este grande hecho americano, y propenso á volverse humanitario, M. Tocqueville ha conseguido dar una cuenta fiel de todos los fenómenos sociales que presentan los Estados Unidos de Norte América; porque, en efecto, toda parte allí de la igualdad y propende a la igualdad de las clases. La democracia resalta allí tanto en los vestidos y en las maneras como en la constitución política de los Estados”. *La modan*.3 p.3

²³⁶Tradução minha; no original: “The crusade against the color of the enemy did not even respect the national flag, that had its tow sky-blue stripes replaced with tow slate-blue ones”. DONGUI, Túlio Halperin. *Apud*. ROOT, Regina A., *Op. Cit.* p. 08.

esquivar-se. Os que rechaçam a cor escarlate deveriam ver que o Povo, que é melhor do que eles, e honra tudo o que toca, a leva em seu seio. Deve-se fechar os olhos para o que o povo quer, para ser um bom patriota; e aquilo com que ele se acostumar, deve ser sagrado: fé no povo, tanto quanto em Deus. Cultuar tanto uma, quanto outra majestade –esse é o dogma dos homens livres.²³⁷

O texto passa a ideia de que os que “rejeitam a cor”, os unitários, estariam contra o povo, entidade máxima da sociedade e que deve ser tão adorado quanto Deus. Entretanto, ao mesmo tempo, é preciso “fechar os olhos para o que o povo quer”. Ora, seria uma contradição, ou um apelo para que se respeite as vontades do povo, independente da moda que ele escolha? E qual “povo” seria esse? Em seu *Estudio Preliminar* (1837) Alberdi traça algumas ideias para classificar o “povo” que podem auxiliar a leitura da coluna: “por povo não entendemos aqui somente a classe pensadora, a classe proprietária unicamente, mas também a universalidade, a maioria, a multidão, a plebe”.²³⁸

O argumento exposto no artigo gera um paradoxo porque deve-se respeitar a vontade da multidão, portanto, se ele veste a cor escarlate, isso seria o correto. Mas, se alguma moda ou política é imposta se o povo é coagido a adotá-la, então ele está sendo desrespeitado. Regina Root aponta que naquele momento, as cores azul e escarlate representavam visualmente Unitários e Federalistas tanto no campo de batalha, quanto no cotidiano.²³⁹ Ainda neste tema das cores e retomando a supracitada crítica sobre a falta de letramento entre portenhos, o “Boletim Comico” da sexta edição, assinado por Alberdi, traz um diálogo que salienta o debate:

²³⁷Tradução minha; no original: “Cuando una idea política adopta un color por emblema suyo, y esta idea se levanta sobre todas, el color que la simboliza, en manos del espíritu público no tarda a volverse de moda: todos desean llevar sobre sus vestidos el color que espresa el pensamiento, y el interés de todos; y consigue de este modo el doble imperio de la sanción pública y de la moda, que también es una sanción pública. Tal es entre nosotros el color punzó, emblema de la idea federativa: es á la vez un color político y un color de moda: lo lleva el pueblo en sus vestidos, y el poder en sus banderas, contando así con una doble autoridad de que seria ridículo pretender substraerse. Esos que repugnan el color punzó, debieran ver que le lleva sobre su seno, el Pueblo, que es mejor que ellos, y que honra todo lo que toca. Se ha de cerrar los ojos á lo que el pueblo quiera, para ser buen patriota; y lo que é acostumbre, ha de ser santo: fé en el pueblo tanta como en Dios: culto à la una como á la otra magestad – es el dogma de los hombres libres.”. *La moda* n.3 p.4

²³⁸Tradução minha; no original: “por pueblo no entendemos aquí la clase pensadora, la clase propietaria únicamente, sino también la universalidad, la mayoría, la multitud, la plebe.”. ALBERDI, Juan Bautista. *Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: ImLp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 128.

²³⁹ROOT, Regina. *Op. Cit.* p.5.

Mas homem, o que diabos é um pedaço de papel para as pessoas que querem apenas ideias? - Bah! Estamos nesse ponto agora? É muito, meu pobre amigo, é tanto que é tudo; a capa é o jornal, saiba disso. Isso de que as pessoas só querem as ideias, o senhor é quem está dizendo. O que eu sei é que as pessoas só querem as cores. O que eu vejo é que nem se conhece nem se quer conhecer os escritos, apenas pelas capas.²⁴⁰

Além de certo sarcasmo quanto ao uso das cores como forma de legitimação política, e das proporções que isso tomou, o autor critica a falta do hábito da leitura não somente dos periódicos como também de livros. Mais adiante nesse mesmo texto, *Figarillo* reproduz outro diálogo, onde um jovem é indagado sobre Tocqueville e responde que naturalmente conhece o autor, conhece a capa de seu livro, mas não pode opinar sobre o tema da centralização porque nunca leu o volume. A distância entre as ideias e os escritos era muitas vezes transposta através da leitura pública de todo o tipo de material impresso e, também, pelo teatro, pela representação de tais ideias contidas nos escritos. Da mesma forma, não era incomum que os intelectuais daquela época se aventurassem como dramaturgos, talvez, tentando eles próprios fazer essa ponte.

O sétimo número de *La Moda* traz uma coluna sobre teatro com “impressões” acerca de apresentação de um drama “representado pela primeira vez em 1829” no *Teatro de LaPuerta de San Martín*, ou seja, quase dez anos antes da publicação da revista. Cabe refletir sobre tal eleição, afinal, se existiam representações teatrais à época, por que não falar sobre apresentações mais recentes? O fato de ter sido representado pela primeira vez em 1829 não significa que o drama não tenha sido encenado posteriormente, inclusive, o texto da coluna pode ser a resenha de uma apresentação daquele janeiro de 1838, ainda assim, isso não esclarece a escolha. Ou simplesmente não havia nada sobre o que os redatores acreditassem que valia a pena escrever no cenário artístico? O autor fala de uma novidade passada: “Eram oito da noite: o calor era excessivo: o céu ameaçador. O povo caminhava silencioso para pagar

²⁴⁰Tradução minha; no original: “Pero hombre, qué diablos supone un pedazo de papel para gentes que solo quieren las ideas? – Bah! En eso estamos ahora? Supone mucho, mi pobre amigo, supone tanto que supone todo; la tapa es el periódico, sépalo Vd. Eso de que las gentes solo quieren las ideas, V. lo dice. Lo que yo sé es que las gentes solo quieren los colores. Lo que yo veo es que no se conoce ni se quiere conocer los escritos sino por las tapas”. *La Moda* n.5, p.3

com o suor de seu rosto a curiosidade de um drama novo: uma honra à arte moderna e à civilização de Buenos Aires”.²⁴¹

A coluna deprecia a adaptação textual da obra, critica o dramaturgo Casimiro Delavigne, afirmando tratar-se de uma peça que não conduz a nada, é “indecisa e vaga, como a restauração sob a qual foi escrito”. Além disso, não havia espaço para o povo pois a “questão popular é acessória, a questão principal é egoísta”. Segundo o crítico, o povo deveria estar em primeiro lugar naquele “drama moderno”, tal qual Deus.²⁴² A construção do argumento da crítica ao texto de Delavigne, identificado como membro da Academia Francesa, é baseada na comparação com outros autores que teriam adaptado o mesmo drama. Porém, ela fica mais patente quando é dito que apesar da qualidade do texto, a obra é um sucesso porque foi produzida pelo empresário-ator Casacuberta e encenada por artistas argentinos. Dessa forma, o texto transmite dois enunciados importantes: o primeiro é o descompasso de se apresentar o que chamei de novidade antiga num contexto histórico e linguístico voltado para a latência da modernidade. O segundo é a insistência em ressaltar o nacionalismo e a soberania do “povo”, dessa vez utilizando o teatro como veículo.

²⁴¹ Tradução minha; no original: “Eran las ocho de la noche: el calor excesivo: el Cielo amenazante. El pueblo se precipitaba silencioso á pagar con el sudor de su frente la curiosidad de un drama nuevo: hono9r al arte moderno y á la civilización de Buenos Aires”. *La Moda* n.7, p.1

²⁴² Tradução minha; no original, respectivamente: “indeciso y vago, como la restauración bajo la cual fue escrito”; “La cuestión popular es accesoria: la cuestión principal es egoísta”. *La Moda* n.7, p.1



Figura 2: La Moda, n.01, p.08

A coluna sobre teatro retorna no volume onze e reforça a hipótese de que o texto sobre peça resgatada de 1829 foi uma forma de assinalar a pobreza da cena artística de 1838. O artigo é sobre uma ópera protagonizada por Vacani e Yzotta, figuras importantes no meio artístico, “depois de tanto tempo com peças teatrais ruins e completa ausência de funções líricas”.²⁴³ Nele, o autor elogia a direção, a qualidade do canto, o figurino e os artistas nacionais de modo geral. O único ponto negativo é a indumentária que alguns membros do elenco levavam. O teatro volta a ser pauta nos números treze e quatorze, mas apenas com a reprodução de uma matéria sobre teatro francês publicada meses antes na *Revista de los Mundos*. Assim, fica patente que os redatores não estavam preocupados em oferecer resenhas e críticas teatrais da cena artística daquele momento, independentemente da qualidade e do tema representado, e sim em informar apenas o que eles consideravam construtivo, patriótico e pedagógico.

Essa postura editorial leva à indagação sobre qual seria a relação entre os redatores e o público com acesso a *La Moda* (leitores e ouvintes). Como já foi

²⁴³ Tradução minha; no original: “Después de tanto tiempo de malas piezas teatrales y completa ausencia de funciones líricas”. *La Moda* n.11, p.3

assinalado, é muito delicado trabalhar com recepção naquele contexto, porém, percorrendo a própria revista é possível identificar a existência de um diálogo, tanto em respostas (muitas vezes no meio de artigos com outra temática) ao que foi escrito em outras publicações quanto em textos que abordam a postura dos portenhos frente à revista. É o caso do “Boletim Comico” do número dezessete, no qual os redatores apontam a falta de popularidade da revista:

Escrever na *Moda*, é a pregar no deserto, porque ninguém a lê. Por que deveriam lê-la? A *Moda* não açoita, não dá ouro: somente proporciona algumas poucas risadas que escapam aos poucos leitores com que conta. Por que haveriam de lê-la? O que traz a *Moda* além de coisas que as mulheres estão cansadas de saber?— Um estilo velho e pesado que nunca figurou nos tempos floridos da nossa imprensa periódica. Algumas ideias já obsoletas entre nós; alguns assuntos frívolos, sem direção e não sistematizados, e tudo, enfim, tão trivial e tão passageiro que até as mulheres poderiam fazer suas críticas.²⁴⁴

Antes de ler esse trecho como um lamento sobre a falta de leitores e a afirmação da mulher como indivíduo inferior, é preciso contextualizá-lo. O artigo faz parte de uma coluna que, como o próprio título diz, é cômica, satírica. É claro que os redatores, especificamente Alberdi, que assina o texto como *Figarillo*, não estão comemorando ou pouco se importando com a falta de público, mas o que o texto informa é que eles não conseguiram atingir o público desejado, nem em número, nem em gênero.

Quando o autor dispõe a proposta editorial ao mesmo tempo como “velha e pesada” e que “nunca esteve presente”, ele usa um paradoxo que resulta numa sátira. A ironia segue ao referir-se aos assuntos da folha como frívolos: *La Moda* cita grandes intelectuais como Tocqueville, Rousseau e Guizot, fomenta a literatura e as artes nacionais, critica as vestimentas da mesma forma em que, através da crônica, opera uma radiografia daquela sociedade. Ora, nem nos dicionários do século XIX ou nos do XXI isso se encaixa na definição do verbete “frívolo”. Na sequência do artigo, Alberdi fala sobre o público feminino:

²⁴⁴ Tradução minha; no original: “Escribir en la Moda, es predicar en desiertos, porque nadie la lee. ¿Para que la han de leer? La Moda no dá de palos, no dá oro: solo debe á las pocas risas que se le escapan, los pocos lectores con que cuenta. Para qué la han de leer? Qué trae la Moda sino cosas que las damas están cansadas de saber — Un estilo añejo y pesado, que jamas se ha conocido en los tiempos floridos de nuestra prensa periódica: unas ideas rancias ya entre nosotros; unos asuntos frívolos, faltos de dirección y de sistema, y todo, en fin, tan trivial y tan ligero, que hasta las mugeres podrían hacer su”. *La Moda* n.17, p.2

Um jornal de senhoras seria um deserto aqui, porque para nossas damas, toda a literatura é um deserto. Dizer-lhes que devem dedicar-se à leitura, ao pensamento, que não basta saber bordar e costurar, que o piano, o canto, a dança, o desenho e os idiomas não constituem em mais que um estágio preliminar para uma educação completa; que seus destinos são mais elevados e dignos na sociedade, é a pregar nas montanhas (...). Entra por um ouvido e sai por outro.²⁴⁵

De acordo com o texto, as mulheres são tão frívolas quanto a própria revista, ainda que bordem, costurem, toquem piano, saibam dançar e desenhar bem e estudem idiomas. Por isso mesmo, elas seriam capazes de serem redatoras. Na lógica da pedagogia civilizatória dos redatores, as mulheres poderiam e deveriam educar-se e intelectualizar-se através dos conteúdos disponibilizados pelo periódico. No número seguinte, os redatores mantêm a postura defensiva em relação a seus princípios editoriais: “*La Moda* não é um plano de hostilidade contra os costumes atuais em Buenos Aires, como parecem crer alguns. (...) A jovem Buenos Aires se eleva sobre a antiga Buenos Aires.”²⁴⁶

Dos vinte e três números da revista *La Moda*, foram trabalhados aqui a maioria dos artigos que, sob o estilo da crônica e em tom de sátira, retratam as críticas que parte da *Geração de 1837* desferiu sobre o cenário artístico e intelectual bonaerense dos anos 1830. Para além do papel dos periódicos e da literatura, é possível perceber a importância do teatro como ferramenta no projeto de educar e civilizar o povo, ou nos dizeres de Alberdi, a multidão de Buenos Aires.

2.3 - O Correio das Modas: escrita masculina voltada ao público feminino

No período analisado nesta tese, é bastante comum encontrar periódicos com títulos inspirados, ou mesmo diretamente traduzidos de folhas francesas (e algumas inglesas), como ocorre com o *Álbum de Señoritas* e o *Jornal das Senhoras*. No caso do

²⁴⁵ Tradução minha; no original: “Un periódico de damas sería un desierto aquí, porque para nuestras damas, toda literatura es un desierto. Decirles que deben darse a la lectura, al pensamiento; que no basta saber bordar y coser; que el piano, el canto, el baile, el dibujo, los idiomas no constituyen sino un preliminar a una educación completa; que sus destinos son mas altos y dignos en la sociedad, es predicar en las montañas (...) Por un oído les entra, y por otro les sale. *La Moda* n.17, p.3

²⁴⁶ Tradução minha; no original: “La Moda no es un plan de hostilidad contra las costumbres actuales de Buenos Aires, como han parecido creerlo algunos. (...) Es el joven Buenos Aires que se levanta sobre el Buenos Aires viejo”. *La moda*, n.18, p.2

Correio das Modas, há notícia de outros periódicos, com a mesma proposta editorial e mesmo nome (não se trata de uma tradução) sem, entretanto, parecer haver qualquer relação direta entre eles – para além das temáticas e do público alvo. Assim sendo, antes de falar da folha editada entre 1839 e 1840, creio ser pertinente fazer um breve comentário sobre o título “*Correio das Modas*”. Um dos homônimos circulou em Lisboa, durante o ano de 1807, e conta com cinco volumes disponíveis para consulta. Tal *Correio* guarda algumas semelhanças com seu homônimo carioca uma vez que seu próprio redator, mesmo reconhecendo “os inconvenientes do luxo e da moda, ele afirma que ambos ‘[...] produzem grandes vantagens, promovendo os progressos das Artes, e fomentando diferentes ramos de indústria [...]’”.²⁴⁷ Outro periódico sob o título *Correio das Modas* encontra-se num anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, na edição de 13 de janeiro de 1836:

O Correio das Modas, jornal novo que, como os de Paris contem artigos de Modas, e notícias curiosas, apresenta hoje o seu prospecto, que tem: 1º um artigo sobre a utilidade das modas em todos os Países, o quanto todos ganham com elas, e o que dizem delas os seus antagonistas: 2º um artigo sobre a utilidade dos bailes, e principalmente entre nós, não com excesso e o quanto se [?] com eles: 3º revista teatral, que trata das rusgas que fizeram os dramas dos jogadores para fecharem os nossos teatros, e as desavenças das Companhias: 4º anúncio a todos os homens, e Srs. que trabalham em moda para se fazerem conhecidos, e serem procurados. O prospecto promete dar os figurinos com o 1º n. Vende se nas lojas do costume a 80 rs., onde se subscreve por 1\$ rs por trimestre.²⁴⁸

Alguns dias depois, o mesmo *Diário* torna a fazer propaganda do *Correio*: “jornal do toucador, que trata da utilidade das modas, e dos bens que elas causam à Nação, e aos que trabalham nelas, que trata dos nossos bailes, e do que se passa neles; e finalmente das rusgas dos teatros continua-se a vender nas lojas de costume a 80”²⁴⁹. Na busca ao catálogo de periódicos da Biblioteca Nacional, o único *Correio das Modas* do período 1830-1840 é aquele editado pelos irmãos Laemmert, cujo primeiro volume foi publicado em janeiro de 1839, um ano após fundarem a “E & H. Laemmert, mercadores de livros e de música”.²⁵⁰

²⁴⁷ CRUZ, Antonio Roberto Seixas da; SENA, Fabiana. “Correio das Modas e Novo Correio das Modas: modos de ser mulher em Lisboa e no Rio de Janeiro do século XIX”. In: *Revista Graphos*, vol. 14, n° 2, 2012, p. 71.

²⁴⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, n.9, p. 1, 1836.

²⁴⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, n.12, p. 3, 1836.

²⁵⁰ Cf. HALLEWELL, Laurence. *O livro no brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005, pp. 233-235.

O *Correio* citado pelo *Diário* não foi encontrado para consulta, nem mesmo nas referências sobre o tema. Seguindo o hábito do anúncio de folhas de outras tipografias, em março de 1836, o *Diário do Rio de Janeiro* dá uma indicação da origem desse *Correio*, ao publicar um anúncio avisando aos leitores interessados em adquirir os dois primeiros números da folha, que “as pessoas que os procurarão em casa do Sr. Laemmert, onde se acabaram os primeiros, acharão agora com a mesma perfeição outros iguais”.²⁵¹ Quase três anos depois, o mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, faz nova propaganda do *Correio das Modas*, cujo primeiro volume seria publicado em janeiro de 1839, um ano após os irmãos fundarem a “E & H. Laemmert, mercadores de livros e de música”.²⁵² Dessa vez, o jornal é tratado como novidade e o anúncio sequer menciona seu homônimo antecessor:

A livraria de E. e H. Laemmert convida à assinatura do novo periódico, que se publicará todos os sábados, a correr de 1º. de janeiro próximo, intitulado: CORREIO DAS MODAS jornal literário e crítico de modas, bailes, teatros, etc., contendo artigos sobre as modas, novelas escolhidas originais e traduzidas, poesias, anedotas, charadas, etc. Cada n. impresso em bom papel será ornado de uma magnífica estampa colorida.²⁵³

Considerando que a sociedade entre os irmãos foi inaugurada, juntamente com a Livraria Universal, em 1839, pode-se pensar em algumas possibilidades: uma delas é a de que eles criaram e imprimiram uma primeira versão da folha que decidiram não dar continuidade, apesar de manterem o nome; a outra é a de que eles tão somente fizeram o trabalho tipográfico do periódico (que no caso contava com outros idealizadores) e depois, já estabelecidas a Sociedade e a Livraria, simplesmente copiaram o nome; ou ainda, o Sr. Laemmert do anúncio apenas vendia um jornal.

Por sua vez, tais probabilidades levantam algumas perguntas. Um dos anúncios tem como destinatários homens que trabalham com moda, assim, qual seria o público alvo do periódico? Por quanto tempo ele circulou e porque se extinguiu? Para além do nome, quais seriam os paralelos entre a versão de 1836 e a de 1839/40? Independente de qual seja a hipótese mais plausível, esses dados podem possibilitar um novo olhar para a história dos editores Laemmert, bem como para a existência de periódicos dedicados às artes, moda e teatro na primeira metade do século XIX.

²⁵¹ *Diário do Rio de Janeiro*, n.16, p. 2, 1836.

²⁵² Cf. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005, pp. 233-235.

²⁵³ *Diário do Rio de Janeiro*, n.286, ano XVII, p.2, 1838.

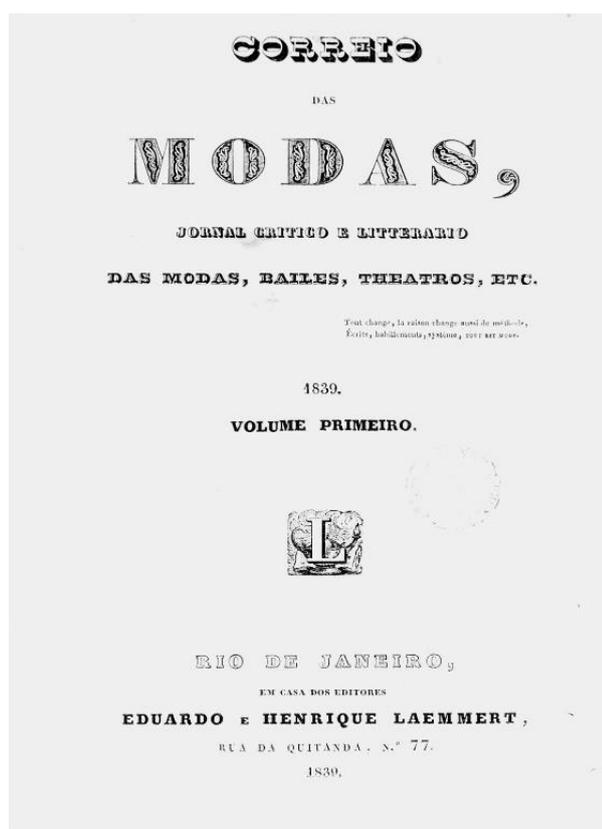


Figura 3: Capa do Correio das Modas – compilação de 1839.

Em cinco de janeiro de 1839, sob a epígrafe “Tudo muda, a razão também muda seus métodos. Escritos, hábitos, sistema, tudo é moda”,²⁵⁴ os irmãos Laemmert lançaram a primeira edição do *Correio das Modas: jornal critico e litterario das modas, bailes, theatros, etc.* Essa mesma citação aparece em outro periódico dedicado às mulheres, ou como se dizia, ao “belo sexo”; trata-se do lisboeta *O Beija Flor: Semanario d'instrucção e recreio* (que apresenta o mesmo padrão estético e de conteúdo das publicações do *Correio*), e é, então, atribuída a um poema que Racine teria escrito a Rousseau. Mas, se tudo é moda, afinal, o que significava “moda”? Recordando o dicionário de Silva Pinto, tratava-se do “uso corrente em certas maneiras, como no traje, gostos, exercícios, etc.”.²⁵⁵

Nesse ínterim, é interessante notar a fugacidade que os editores, tanto no Brasil, quanto em Portugal, atribuíram a seu próprio tempo. Muitos intelectuais do começo do

²⁵⁴ Tradução minha, no original: “*Tout change, la raison change aussi de mètode / Érits, habillements, système, TOUT EST MODE*”. A frase é atribuída a Racine, em uma carta a Rousseau, conforme citado no periódico português *Beija Flor: Semanario d'instrucção e recreio*, n.3, vol.1 p.20, 1838.

²⁵⁵ PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, p.724.

século XIX sentiram e escreveram sobre a impressão de que havia algum descompasso no tempo, de que os acontecimentos corriam de maneira demasiado acelerada, como nunca antes. Chateaubriand, por exemplo, ao escrever seu *Ensaio*, percebia de tal forma essa aceleração que, em tempos, era necessário apagar à noite o que fora esboçado de dia, pois seus argumentos já não tinham lugar na nova ordem estabelecida entrementes. Aliás, o "novo" e a "moda" estão sempre atrelados dada a natureza volátil desta.²⁵⁶

O periódico circulou com números semanais no primeiro ano, somando vinte e seis números e, em 1840, passou a ser publicado duas vezes por semana, num total de cinquenta e três números, que continham de oito até catorze páginas cada - todos disponíveis para consulta online, sendo 713 o total de páginas acumulado nos dois anos.²⁵⁷ Aliás, cabe dizer que, à exceção do *Álbum de Senhoritas*, todas as revistas apresentadas nessa parte da tese foram consultadas em arquivos digitais, disponibilizados pelas bibliotecas nacionais do Brasil e da Argentina, assim, ficam inatingíveis detalhes como o tipo de papel e dimensões físicas da folha - amenos que estivesse indicado pelos arquivistas.

Conforme apontado anteriormente, consta, na maioria das edições, ao menos uma gravura com indicações de vestuário feminino e, não raro, masculino, além de colunas literárias, poemas, charadas e comentários sobre os eventos sociais da Corte. A maior parte desses textos não vem propriamente assinada: abundam iniciais e codinomes; muitas vezes tais histórias estão incompletas, sendo divididas em várias partes, no formato dos folhetins.

Quanto à vida social da Corte, ela era comentada com elogios às vestes e refinamento e, em especial, sobre suas aparições como plateia no teatro, local de entretenimento e ostentação.²⁵⁸ Assim, através das narrativas do *Correio das Modas* é possível ambientar o impacto da produção teatral daqueles anos, levando em conta a parcela muito específica da população do Rio de Janeiro que figurava entre aquelas

²⁵⁶ STEVESON, NJ. *Op. Cit.* p. 09.

²⁵⁷ Há uma divergência na literatura do tema quanto ao número de fascículos. No portal de periódicos digitalizados da Biblioteca Nacional constam 79 edições, conforme os "originais" microfilmados, entretanto, dois autores apresentam a cifra de 131 fascículos, segundo eles, dentre os que teriam chegado aos dias atuais. Cf. DONEGÁ, Ana Paula. *Op. Cit.*, p.48; e COSTA, Carlos Roberto da. *A revista no Brasil no século XIX*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, 2007, p.110. A consulta aos exemplares do *Correio* está disponível no endereço: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

²⁵⁸ Sobre os teatros como palco de debates políticos, ver: BASILE, Marcello. Revolta e cidadania na Corte regencial. In: *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20 dez 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042007000100003>.

páginas: a elite ilustrada.²⁵⁹ Nesse sentido, apresento aqui alguns textos, ao longo dos diversos exemplares dos anos 1839 e 1840, que giram em torno dessa temática, com a moda, o teatro e a música imbricados à política e à sociedade.



Figura 4: Correio das Modas, n.01, p.04.

Comparada às outras folhas aqui analisadas, o *Correio* possui um tom cômico, e às vezes irônico, na maior parte de suas publicações, mas especialmente na coluna de “Modas”. No texto de capa da primeira edição, a coluna “Modas”, indica que o jornal era dedicado às mulheres e, tal qual na escrita de Juana Manso de Noronha, comenta a “difícil tarefa” de escrever a esse público específico: há uma gravura anexada, indicando o vestuário em voga e logo na segunda página começa um conto, sobre a traição de uma mulher a seu marido. Nas próximas páginas há outros artigos sobre o novo jornal e o ofício de escrever sobre moda:

²⁵⁹ Sobre a extensão do teatro como entretenimento popular, o relato de Melo Moraes é bastante interessante: MELLO MORAES FILHO, Alexandre. “O Theatro no Rio de Janeiro”. In: PENA, Luis Carlos Martins. *Comedias: com um estudo sobre o theatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o auctor por Silvio Romero*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1898, pp. V-XLIV; disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/>

Si não fora a moda não haveriam as antiguidades, porque então nada seria velho, e as nações se serviriam sem os pergaminhos que atestam suas lutas e conquistas: si não fora a moda não haveriam progressos na indústria, nas artes e ciências, tudo seria estabilidade completa e absoluta... (J.N.S.)²⁶⁰

No primeiro volume a moda é dotada de grande importância, sendo mesmo difícil escrever sobre ela, agora sua relevância, se não contestada, é tida como opressora. Quase como uma contradição editorial, a coluna “Modas” do segundo e terceiro números fala sobre como a moda domina e escraviza, sendo, entretanto, fundamental para aquela sociedade. A moda seria, tanto para homens, quanto para mulheres, o “tirano mais voluptuoso que existe!” – é difícil não pensar que essa era uma crítica à própria sociedade que consumia modelos estrangeiros em grande quantidade.

O final dessa coluna é, no mínimo, curioso: “Ora, digam os rabugentos se, quando contemplarem uma senhora assim trajada, não ficam embaçados!!! E quem publicou essa moda? – O CORREIO – Ora este Correio é muito travesso!”²⁶¹ Tal fala, que encontra consonância em uma das colunas do *Álbum de Senhoritas*, indica a pretensão do jornal em lançar modas que, vindas da Europa, poderiam soar *avant la lettre* para o país tropical, causando alvoroço. Mas também, considerando o fato de o significado do adjetivo “travesso” pouco mudou nesses quase duzentos anos,²⁶² pode indicar que, não obstante à temática da folha, seus editores escarneciam da moda.

Ainda no terceiro número há a narração de uma noite de concerto no Catete. Logo de saída faz-se uma sutil crítica ao fato de homens e mulheres terem que se sentar em sessões separadas no teatro – a exemplo do que acontecia em outros lugares, como na região do Prata. Há uma nota sobre a execução de quadrilhas dos compositores franceses Tolbecque e Phillippe Musard (a maioria dos periódicos estava direcionada às elites letradas e, por isso, a menção a danças e composições populares era diminuta). Consta também comentários acerca das roupas dos notórios, indicando o que era *chic* e dando destaque para o fato de aquele ser o primeiro evento naquele estilo que ocorria na Corte. Na coluna “Theatro” há um elogio ao trabalho do ator e empresário teatral João Caetano, comparando-o com os atores João Evangelista e Barros, no sentido de

²⁶⁰ *Correio de Modas*, n.1, vol. 1, p.5, 1839.

²⁶¹ *Correio de Modas*, n.3, vol. 1, p.18, 1839.

²⁶² TRAVESSO. *Adj.*: inclinado a fazer e fazedor de travessuras: *menino – , genio– , indole*. TRAVESSURA, s.f: Desordem, mas feita com inquietação. Cf. SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo II (F – Z), Lisboa: Impressão Regia, 1831, p.833.

enaltecer o primeiro, que teria um dom natural para a representação. Ao final da coluna fica promessa de que nos números seguintes haverá crítica dos espetáculos encenados no Rio de Janeiro e em Niterói.

A coluna “Modas” do quinto número traz apontamentos filosóficos sobre a moda, como se ela fosse tão voluntariosa quanto uma criança mimada: “Em nosso pensar é uma loucura querer-se que a moda percorra um caminho fixo e idêntico, porque ela divaga em todos os sentidos, (...) faz todos os seus gostos e ainda assim suas exigências são atendidas”.²⁶³ Àquela sociedade carioca, especialmente por se tratar de uma capital agitada pelas notícias de revoltas em diversas províncias e, ao mesmo tempo, carente de tudo o que fosse tendência no velho mundo, a moda, mais do que um modo de vestir, era também uma forma de se comportar, de agir no mundo, política e socialmente. Isso fica patente no conteúdo dos artigos dessas revistas, que abordavam temas variados, quase sempre associando a moda ao lugar de pertencimento dos indivíduos na sociedade.

No mesmo número há a cópia de uma história Irlandesa, extraída de um periódico britânico (não identificado na folha) e “cuja veracidade se afirma”: trata-se de “O casamento fatal”. Apesar do teor fantasioso do texto, sem qualquer menção à sua autoria, é interessante notar o destaque dado à veracidade da narrativa, que se encerra com final trágico ao casal de amantes. Essa historieta, tipicamente romântica, denota o espaço que o estilo começa a ganhar nos impressos. Ainda nessa edição, após a nota de N.S. apresentado o poema “Sabiá” do Dr. Antonio Augusto de Queiroga, escrito originalmente em 1834, e do poema “Os Dois Cupidos”, assinado por M. de P, há, como então de costume, uma charada:

Em Roma, mesmo o Monarca / Não se julgava aviltado / Quando, em
segunda pessoa, / Só assim era tratado. / No tempo do feudalismo / Já
fui senhor poderoso, / Tive escravos e castelos; / Hoje sou nome
ocioso. / Conceito. / A terra enlaça meu leito, / Mas nela não me
achará; / Pulo sem pernas nem braços, / Dentes tenho e sou voraz. /
[ass.] D.²⁶⁴

Publicada no número seguinte, a resposta ao enigma é: tubarão; “tu”, referente à “segunda pessoa”, e “barão” é o “nome ocioso”. A ociosidade em questão talvez seja uma crítica aos títulos conferidos ao longo do Primeiro Reinado e que perderam um

²⁶³*Correio de Modas*, n.1, vol. 5, p.1, 1839.

²⁶⁴*Correio de Modas*, n.5, vol. 1, p.40, 1839.

pouco de sua força, pois, a Regência, segundo a lei de 14 de junho de 1831, não poderia conferir títulos, honras ou distinções. Houve mesmo uma tentativa de anular os títulos e ordens militares.²⁶⁵ O que, de acordo com Marco Morel, não impediu algumas exceções.²⁶⁶

A seção de “Modas” do volume seis é carregada de ironia num que texto aborda a rapidez com que alguns acessórios e tendências são superadas, dando o exemplo de que a “palha italiana”, anunciada uma semana antes já estava em desuso, sendo substituída pela renda. O tom do artigo é de espanto com a velocidade de tal mudança. A despeito da epígrafe, que acompanha todos os números da folha, clamando a estreita relação que a moda tem com a sociedade e o mundo, no volume sete vê-se uma tentativa de distanciamento: “Ele [*Correio das Modas*], graças a Deus, vai progredindo, ri-se das contentas políticas, e no íntimo de seu coração vota-lhes grande desprezo”.²⁶⁷

Ora, se os editores se esmeram a fim de recheiar suas páginas de histórias e anedotas sobre os acontecimentos contemporâneos, se afirmam que a “moda é tudo”, porque, então, desvincular a moda do mundo? Contudo, tal afastamento do político não impedia que, com alguma sutileza, o tema retornasse na página seguinte, por ocasião de um concerto. Há um trecho que salienta a importância da participação do público:

Foi sempre nosso intento participar ao público todas as reuniões em que pudesse achar distrações ás suas fadigas e aos seus diversos cuidados, e por isso lhe anunciamos um grande Concerto Instrumental, organizado pela Diretoria e Sócios da Assembleia Estrangeira. (...). Sentimos a necessidade de dizermos aos nossos compatriotas que, si os Concertos fossem mais frequentes, tantas ambições não se despertariam, e tantas discussões não apareceriam na sociedade, porque neles a alma desfaz-se em ternura inexplicável (...).

²⁶⁸

O apelo à presença de todos indica a tentativa de criação de uma tradição cultural, a exemplo daquela existente nas principais capitais europeias. E mais, com a antiga fórmula do “pão e circo”, sugere que os ânimos da sociedade não seriam tão agitados caso o entretenimento musical fizesse parte de seu cotidiano; é difícil não

²⁶⁵ Sobre os títulos de nobreza no Período Regencial, ver: OLIVEIRA, Mariana Garcia de. *Entre nobres lusitanos e titulados brasileiros: práticas, políticas e significados dos títulos nobiliárquicos entre o Período Joanino e o alvorecer do Segundo Reinado*. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-graduação História Social da Universidade de São Paulo, 2013.

²⁶⁶ MOREL, Marcos. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2005.

²⁶⁷ *Correio de Modas*, n.7, vol. 1, p.49, 1839.

²⁶⁸ *Correio de Modas*, n.7, vol. 1, p.50, 1839.

pensar que esse trecho se refere ao agito político do período. Ainda neste texto, a música e a poesia são utilizadas como elementos inatos aos “brasileiros” e, portanto, seria extremamente natural que fosse firmado o hábito de frequentar espetáculos como o que estava sendo anunciado:

Lembrai-vos, Brasileiros, que o Concerto é dado pela Assembleia Estrangeira cujos sócios estão convencidos do que disse F. Denis – *que o Brasileiro é naturalmente musico e poeta*. Não desmintais esta asserção que vos cobre de honra, já que o homem perde sua essência e é uma verdadeira fera logo que despreza a música. – Ide, ide ao Concerto que tereis uma noite cheia.²⁶⁹

E, seguindo a premissa do incentivo à música e a tendências europeias, além de anúncios de modistas, o *Correio das Modas* também traz partituras, como as “Novas contradanças que acabam de chegar de Paris”: catálogo com peças para piano, vendidas separadamente, cada uma com o preço ao lado. Na oitava edição, o conto “O poder da música”, assinado por L. C. M Penna,²⁷⁰ narra a história de um músico português, fugitivo, que apoiara a independência brasileira e, perseguido pela polícia, pede abrigo a uma dama: “A noite chegou e foi forçoso a Carlos deixar a sua amante, pois esta morava em uma chácara no Engenho-Velho, e ele na Cidade, e as desordens políticas que assolavam a nossa bela Pátria, faziam com que os caminhos fossem pouco seguros durante a noite”.²⁷¹

Esta é outra demonstração da contradição de alguns textos da coluna “Modas”, na primeira página – que ora parecem desprezar a moda tomando-a como tirana, ora ressaltam sua importância para a sociedade – comparados ao conteúdo crítico-social de contos e pequenas novelas ao longo das páginas. A respeito de “O poder da música”, Luís Antônio Giron comenta:

é interessante por conter uma miniatura de romance típico brasileiro: o entreccho amoroso (Carlos e sua amada, Henriquetta), um personagem nacional - o rebelde fugitivo que luta pela Independência do Brasil,

²⁶⁹*Correio de Modas*, n.7, vol. 1, p.51, 1839.

²⁷⁰ Trata-se de Luis Carlos Martins Penna, autor de peças teatrais e musicais nas décadas de 1830 e 1840. Ao todo, ele teria escrito quatro crônicas para o *Correio das Modas*: “A Sorte Grande”, “Minhas Aventuras numa Viagem nos Ônibus”, “O Poder da Música” e “Uma Viagem na Barca a Vapor”, todas em 1839. Cf. LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. Sobre a obra musical de Martins Penna, ver: COSTA-LIMA NETO, Luiz de F. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

²⁷¹*Correio de Modas*, n.8, vol. 1, p.62, 1839.

escondido pela heroína - e o esteticismo característico do tempo, a cargo, no texto, da música, cuja força é capaz de realizar amores impossíveis. O romance, como gênero, estava sendo engendrado pelos autores românticos locais, mas ainda não havia chegado a uma forma definitiva. Isto só aconteceria a partir de 1844, data da publicação de "A Moreninha", de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), para muitos o marco inicial do romance romântico no Brasil.²⁷²

Algumas edições adiante consta um poema, uma "Lyra" composta por A. G. Gomide, onde o narrador, cansado das agitações políticas de sua cidade, decide mudar-se para o campo a fim de uma vida mais tranquila. Uma vez mais, percebe-se que os textos do *Correio das Modas* iam além de modelos de vestuário, publicando o descontentamento com as reviravoltas e instabilidades políticas:

(...) O camponês assim vive / Quando o cortezão cansado, / De sobressaltos, e fúrias / Mais que Orestes agitado. / Das paixões e dos partidos / Exposto sempre ao vai vem, / Sob os pés o algar profundo / D'um vulcão a abrir-se tem. / Não é justiça, e razão. / Que a República abalança. / Porém ambição e cobiça, / Inveja, furor, vingança. / Adeus Corte, adeus Senado, / Vou viver com meus filhinhos, / Vou apascentar nos campos / Inocentes cordeirinhos.²⁷³

Mais tarde, já na edição treze dos anos 1840, é publicado "O Mentiroso", a história de um homem viciado em mentir. O texto é escrito em primeira pessoa, tendo o pai do narrador como referência, o que, para os padrões da época, confere uma áurea de veracidade ao relato. Ambientado na França, por volta de 1793, Emílio, o mentiroso, que fora nobre antes da Revolução, conta que escapou da forca, após a queda de Waterloo, mas não podia deixar seu país:

não era tão patriota que fosse fazer parte dos quatorze exércitos, nem tão realista que fosse brigar para a Vendée, mas como não me atormentava o amor da glória, e sendo necessário ao homem ser atormentado por algum, estava namorando a filha de um trabalhador (...). [O pai] era republicano tão entusiasta que tinha trocado o seu nome de Chopin pelo de Bruto, e o lindo nome de sua filha pelo de Alfafa, planta que tinha tomado no calendário o lugar de sua santa protetora.²⁷⁴

²⁷² GIRON, Luis. Publicado originalmente no "Caderno Fim de Semana" da *Gazeta Mercantil*, a 28 de abril de 2000. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=40&titulo=Martins_Pena:sonhando_com_o_romance_brasileiro

²⁷³ *Correio de Modas*, n.19, vol. 1, p.161-162, 1839.

²⁷⁴ *Correio de Modas*, n.13, vol. 2, p.102, 1840.

Este, bem como a maioria dos textos das outras edições, ainda que trabalhe com um plano histórico de suma relevância à época – a Revolução Francesa –, parece desprezá-lo. Isto ocorre não somente em função da aproximação que o passado tinha com o presente, mas também pela opção dos editores por diluir questões políticas e históricas entre rendas e bordados. Todavia, sem conseguir (ou pretender) escamoteá-las.

Na sequência de “O Mentiroso”, o drama se desenrola na medida em que o pai-republicano promete a filha a outro, mas a descobre de segredos com Emílio, e proíbe o namoro, pois “nunca houve nobres na minha família, nem quero que os haja”.²⁷⁵ Emílio, persistente no amor impossível, tenta delimitar sua posição política: “Apesar disso não me alisto nos exércitos da republica, mas também não quero alistar-me nas fileiras dos realistas, porque sou Francês e não me quero manchar com sangue francês”.²⁷⁶ No desfecho do drama, por conta de uma notícia falsa a jovem se mata, mas Emílio não procura na morte a transcendência de seu amor, ele apenas continua a viver.

O número vinte e dois do *Correio das Modas* traz os comentários sobre a comemoração do sete de setembro Theatro São Pedro de Alcântara: “O amor e o respeito do bom povo fluminense pela Imperial Família recresce de dia em dia, e exprime-se por todos os modos que é possível”.²⁷⁷ Acerca das modas e do “teatro francês”, os redatores falam da “simplicidade elegante” das princesas, cujos vestidos são minuciosamente descritos; os elogios são tão rasgados que poderiam ser confundidos com ironia. De todo modo, levando em conta o conjunto de publicações do periódico, não parece arriscado aferir que os editores execravam a Regência e exaltavam Pedro II. Ainda assim, os motivos para tal escolha não são explícitos.

Deixando um pouco a moda e entrando no romance, o periódico apresenta a história de “João, o Bastardo”, que ocupa dois números. Na França de 1792, soldados (descritos como “republicanos”) investigam a posse de um castelo e, por isso, deveriam fazer a guarnição deste “até segunda ordem”. Num diálogo sobre a intervenção na propriedade fica clara oposição entre republicanos e monarquistas, assim como o partido que a folha toma:

²⁷⁵*Correio de Modas*, n.13, vol. 2, p.103, 1840.

²⁷⁶*Correio de Modas*, n.13, vol. 2, p.104, 1840.

²⁷⁷*Correio de Modas*, n.22, vol. 2, p.169, 1840.

- Eu não sabia, disse-lhes um d' eles [um dos senhores do castelo], que as novas leis que tendes feito autorizassem e ordenassem a violação dos domicílios: eu vos agradeço em me haveres feito conhecer. A datar de hoje, a republica terá granjeado mais um título à nossa afeição e estima.
- Ha casos excepcionais, respondeu friamente o comissário nacional, e o interesse do estado é o mais sagrado de todos.
- Ora bem, senhor! exclamou com ímpeto Frederico de Kerbec; como nada há de comum entre o interesse da republica e o nosso, achareis útil que nos dispensemos...²⁷⁸

Um nobre da família Kerbec explica a intervenção à herdeira da propriedade: “Ha pouco mais que uma hora que vosso nobre pai desceu ao tumulto, aonde dormem seus maiores, e já a republica se prepara para perturbar a paz das suas cinzas”. E segue dizendo que a “república” está a perseguir “os defensores do trono e da igreja”.²⁷⁹ Os nobres deixam o castelo, mas acampam em local próximo, esperando para atacar os soldados (os “azuis”), enquanto isso os sentimentos da herdeira, Clotilde, com seu meio-irmão João, o bastardo, desabrocham: “Clotilde; apoia-te sobre este braço que te ofereço, e que jamais te faltará. Cidadã, fia-te na honra, no respeito, no amor de um soldado republicano.”²⁸⁰ Ao final do drama, João se une aos republicanos, ao passo que um dos nobres consegue fugir levando Clotilde consigo. Se bem os republicanos são, ao longo da novela, pintados como desorganizados, abusivos e perturbadores da ordem, o autor, A. D., confere um aspecto de vitória à causa republicana, como se, a despeito das críticas, ela fosse algo de fato possível.

Como último exemplo do conteúdo do *Correio das Modas* apresento um artigo do número quarenta e um, volume dois, de 1840: “Idiosyncrasia”, texto de tom autobiográfico, com requintes filosóficos, problematizando os elementos que compõem a existência do sujeito, assinado por C. B. A começar com a apresentação de sua personalidade, o autor deixa uma advertência: “Em primeiro lugar adivinho que não se trata de uma discussão metafísica; não me ocupo de saber que sou *dois*, o eu cogitante [sic.] e o eu físico (...)”.²⁸¹ Segue em tom ranzinza a reclamar da falta de novidade no entretenimento do teatro, poesia e música, então dá sugestões grotescas para se fazer um “drama moderno”. Porque ele “morre pelos horrores do romantismo”, opera uma crítica a seus exageros e propõe um novo e sanguinário modelo de teatro, com algumas

²⁷⁸*Correio de Modas*, n.22, vol. 2, p.171, 1840.

²⁷⁹*Correio de Modas*, n.22, vol. 2, p.172, 1840.

²⁸⁰*Correio de Modas*, n.23, vol. 2, p.180, 1840.

²⁸¹*Correio de Modas*, n.41, vol. 2, p.322, 1840.

referências do romantismo, utilizando açougue para abater animais e cadáveres humanos em cena, sugere mesmo enforcar um homem em pleno palco.

O texto foge ao padrão agradável e superficial das outras histórias publicadas pela folha, o que possivelmente provocou inquietação em seus assinantes (o *Correio* não possui uma seção de cartas dos leitores). Importa, nesta análise, que ele revela a amplitude de temas e estilos literários que compõem o periódico, tornando-o um rico elemento de investigação.

Conhecendo as limitações de trabalhar com uma fonte tão extensa, optei por ambientar e apresentar o documento, pontuando apenas alguns de seus inúmeros textos. Para tanto, selecionei crônicas e resenhas que abordavam teatro, literatura e sociabilidade. O *Correio das Modas* conta com mais de 600 páginas, entre os dois anos nos quais circulou e sua leitura levanta muitas questões, algumas das quais foram postas aqui, bem como sugestões de respostas.

2.4 - Juana Manso: intelectual e redatora

Muito embora a escrita feminina tenha destaque nesse capítulo, essa pesquisa concentrou seus esforços em analisar, através do teatro, questões culturais e políticas e não questões de gênero. Como bem pontuou Carla Pinsky, falar "em gênero é uma forma de enfatizar o caráter social e, portanto, histórico, das concepções baseadas nas percepções das diferenças sexuais".²⁸² Claro está que os estudos de gênero têm conquistado cada vez mais espaço no meio acadêmico, revelando importantes histórias sobre mulheres no século XIX (e não somente).²⁸³ Ainda nos anos 1990, Louise Tilly publicou um ensaio sobre a história das mulheres no qual analisou diversos trabalhos

²⁸² PINSKY, Carla Bassanezi. Apresentação. In: STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2007, p.11. Grifo no original.

²⁸³ Dentre os trabalhos sobre a história das mulheres destaco: SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. "A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, Dec. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 Jul 2017.; PINTO, Teresa; ALVAREZ, Teresa. "Introdução: História, História das mulheres, História de gênero. Produção e transmissão do conhecimento Histórico". In: *Ex aequo*, Lisboa, n. 30, pp. 09-21, dez. 2014. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602014000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 25 jul. 2017; e SMITH, Bonnie G. (org.). *Womens History in Global Perspective*, vol.1, University of Illinois Press: Urbana and Chicago, 2004.

com o que então era um objeto de estudo bastante recente e chama atenção para "seu caráter essencialmente descritivo e interpretativo". A autora assevera que a

contribuição particular da história das mulheres foi a de reorientar o interesse pelas pessoas comuns do passado - motor da história social - na direção das mulheres e das suas relações sociais, econômicas e políticas. Fazendo isto, os(as) historiadores(as) das mulheres utilizaram o método chave da história social: a biografia coletiva, agrupamento de descrições individuais, padronizadas de modo a traçar o retrato de um grupo inteiro e oferecer um meio de estudo das variações interindividuais.²⁸⁴

No caso da pesquisa acerca de Juana Manso, não se trata apenas de reavivar qualquer interesse pelas “pessoas comuns”. Quando comecei a ler seus textos e, depois, trabalhos sobre ela, questionei: porque seu nome está ausente dos estudos mais importantes sobre intelectuais latinoamericanos do século XIX? A maioria das pesquisas que abordam sua obra são da área de educação e, quase sempre, estão centradas nos projetos que criou e desenvolveu com D. F. Sarmiento nos anos 1860, quando começou a dirigir os “*Anales de la Educación Común*” – cargo que ocuparia até sua morte.²⁸⁵ Filha de uma elite intelectualizada e aristocrata, Manso publicou em diversos periódicos textos combativos sobre política e educação feminina. Assim como os homens da *Geração de 1837*, Manso e sua família exilaram-se no Uruguai a fim de fugir de perseguições políticas. Uma vez lá, ela fundou o *Ateneo de Señoritas* (mais tarde, seria convidada pelo Governo para retoma-lo) onde advogada por uma educação gratuita, mista e direcionada a todas as esferas sociais.²⁸⁶

Quando ainda estava em Montevideú, em 1841, Juana Manso colaborou nas folhas *El Constitucional* e no célebre *El Nacional* (redigido pela antiga equipe do *La Moda*), onde publicou textos como *Recuerdos de la infancia*, *La mujer poeta* e *A Corrientes vencedoras*. Ainda no Uruguai, em 1844, Manso casou-se com o violinista português Francisco de Sá Noronha, e logo viajou aos Estados Unidos e Cuba. Juana Manso voltou ao Rio de Janeiro em 1852, quando fundou *O Jornal das Senhoras*, no

²⁸⁴ TILLY, Louise. Gênero, História das mulheres e História Social. In: *Cadernos Pagu* (3), Campinas, 1994: p.34-35.

²⁸⁵ Essa revista mantém publicações até os dias de hoje e pode ser acessada através do link:

<http://revistaanales.abc.gov.ar>

²⁸⁶ SOUTHWELL, Myriam. “Juana P. Manso (1819-1875)”. In: *Perspectivas*: revista trimestral de educación comparada (París. UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXXV, n° 1, marzo 2005, 19p. Disponível em: <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/mansos.pdf> Acesso em: 24 set 2017., p.10.

qual trabalhou como colunista e redatora chefe por seis meses. No ano seguinte retornou a Buenos Aires e funda o *Álbum de Señoritas*.²⁸⁷ O fato de ambas as folhas abordarem as mesmas temáticas e serem escritas em tons e estilo narrativo semelhantes, não significa que o segundo seja uma tradução ou mesmo continuação do primeiro, como demonstrado nos subcapítulos a seguir.

Em 1862, publica o *Compendio de la Historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata*, texto didático para escolas, baseado na *História de Belgrano y de la Independência Argentina* do General Mitre e no *Ensayo Historico* de Dean Funes. Em 1864 publicou o drama *La revolución de Mayo de 1810*, além de colaborar em diversos periódicos e tornar-se fundadora honorária da *Revista de Buenos Aires*. Em 1869, publicou artigos em defesa do Projeto de Casamento Civil no jornal *El Inválido Argentino*. No ano seguinte atende a Primeira Conferência de Professores; é a primeira mulher nomeada membro da Comissão Nacional de Escolas, cargo que ocupou até 1874. Morre em 24 de abril de 1875.²⁸⁸

O tempo em que passou no exílio e, em especial no Brasil, é enaltecido pela bibliografia dedicada a Manso. De acordo com Luiza Lobo, seu retorno a Buenos Aires pode ter sido provocado por três motivos: “o término do seu casamento, o fato de ter sido recusada na Escola de Medicina [por ser mulher] e, principalmente, por ter chegado ao fim a ditadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1852).”²⁸⁹ Sendo por um motivo ou por outro, o retorno de Manso não a impediu de ser vista, muitas vezes, como uma “argentina-brasileira”, para usar a expressão cunhada por Adriana Amante.²⁹⁰

No livro *“Poéticas y políticas del destierro”*, Amante analisa os conceitos de “raça” e escravidão” a novela de Manso “La familia del comendador” e posiciona a autora de modo tangencia à rede de sociabilidade antirosista que se encontrava (muitas vezes reunida na mesma cidade) no exílio. Manso parece ser argentina e também brasileira em função dos laços familiares que cultivou no Brasil, ao passo que outros intelectuais (homens) exilados aqui, ficaram menos tempo e interagiram de outra maneira com a corte. Talvez essa seja uma justificativa para a escassez de estudos

²⁸⁷ Miores informações biográficas podem ser encontradas no texto: SOUTHWELL, Myriam. *Op. Cit.*

²⁸⁸ Essas e outras informações biográficas sobre Juana Manso podem ser encontradas na bibliografia supracitada e no site: <http://juanamanso1819.blogspot.com.br/2010/06/itinerario-biografico.html> Acesso em 17 out 2017.

²⁸⁹ LOBO, Luiza. “Juana Manso: uma exilada em três pátrias”. In: *Gênero*. Niterói, v. 9, n. 2, p. 47-74, 1. sem. 2009, p. 48.

²⁹⁰ AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro: Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, p.374.

históricos sobre o papel intelectual de Manso, comparado ao número relevante de estudos nas áreas de letras e pedagogia sobre sua atuação como educadora.

Conforme assevera Liliana Zuccotti, “a palavra feminina no século XIX, se pode ser caracterizada por alguma coisa, é pela falta de autoridade de que está investida. A agressão, o desconhecimento, a desautorização, são reações previsíveis”.²⁹¹ Juana Manso se colocou, em diversos momentos de sua carreira intelectual e como educadora, como uma mediadora e tradutora de ideias que circulavam então. O que não a impediu de sofrer críticas severas pela sua postura, especialmente a de mulher intelectual. Manso manteve correspondência com diversos intelectuais (canônicos) de seu tempo, como D. F. Sarmiento, José Mármol e Enrique M. de Santa Olalla. Este último dirige-a uma carta, datada de 29 de agosto de 1866, na qual questiona seus méritos e conhecimento geral, além de sugerir sua atividade como educadora estaria abalando seus “nervos”. Ao final, Santa Olalla assina como seu “melhor amigo”. É possível perceber a ironia e o desprezo em alguns trechos:

Para a Sra. Manso, Da. Juana Há algum tempo que inspiram medo entre seus amigos os sinais visíveis de desorganização cerebral que afetam tão seriamente suas faculdades intelectuais, e parece que é chegado o momento de remediar uma doença tão triste. Acredite em mim. (...) Tome, senhora, por Deus tome alguns analgésicos para moderar a irritação do seu sangue. Seus nervos estão em uma excitação muito alarmante, e é necessário dizer-lhe, sua razão está em perigo iminente. - Beba bastante sanguinária²⁹² e tentar combater a hidrofobia que lhe atormenta, porque se até agora derrama veneno sem limite com sua pena, disparando tão descontroladamente, é de se temer que quando chegem seus calores, faça a senhora como os modernos, enlouquecendo a todos com suas loucuras - E não acredite que eu sou aquele que a chama de louca; é o público, que a meu ver a conhece melhor que eu. (...) Eu poderia tirar muita vantagem de seu artigo desbaratado para fazê-la parecer ridícula, mas não seria digno da minha posição vantajosa. Abreviemos, senhora, porque meu tempo é mim mais escasso e mais útil do que o seu. - Como uma educadora, você provou sua nulidade, apesar de ter tido todos os recursos que poderiam estar disponíveis no país, porque você tinha a melhor escola, equipada com tudo o que se pode precisar, e foi a que deu o pior

²⁹¹ Tradução minha, no original: “La palabra femenina en el siglo XIX, si por algo se caracteriza, además de por su peligrosidad, es por la falta de autoridad de que está investida. La agresión, el desconocimiento, la desautorización, son las reacciones previsibles”. ZUCCOTTI, Liliana. Gorriti, Manso: de las Veladas literarias a “Las conferencias de maestra”. In: FLETCHER, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994, p. 105.

²⁹² Chá de ervas. Referência: Real Academia Española - Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]* Tomo II. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, editores, 1855, p.1060. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.1.0.0.0>. Acesso em 15 out 2017.

resultado nos últimos exames. (...) Enquanto isso, seu melhor amigo, Enrique M. de Santa Olalla, o cumprimenta com carinho.²⁹³

Juana Manso dedicou sua vida a uma carreira como educadora, escritora, tradutora, redatora e intelectual, tendo a luta pela emancipação da mulher através da educação como sua principal bandeira. A pouca visibilidade que Manso tem (se comparada a nomes como Alberdi e Gutiérrez) nos estudos sobre história intelectual na América Latina ainda precisa ser revisada.

2.5 - *O Jornal das Senhoras: a educação da mulher*

O Jornal das Senhoras circulou durante quatro anos no Rio de Janeiro (1852-1855), mas Juana Manso de Noronha esteve presente como Redatora em chefe apenas no ano de 1852. Ele teve um total de 213 números, divididos em dois tomos (no total foram oito), somando 1.910 páginas. Tal qual o *Correio*, cada exemplar tinha em média 10 páginas, podendo variar de oito a doze. Dada a extensão do periódico, foram analisados apenas números referentes ao primeiro ano da folha para esse trabalho.

²⁹³ Tradução minha, no original: “A la Sra. Manso, Da. Juana Hace algún tiempo que inspiran temores entre sus amigos las muestras visibles de desorganización cerebral que tan gravemente afectan sus facultades intelectuales, y parece que ha llegado el caso de poner algún remedio a tan triste dolencia. (...) Tome, señora, tome por Dios algunos calmantes para atemperar la irritación de su sangre. Sus nervios están en una excitación muy alarmante, y forzoso es decirselo, su razón se halla en inminente peligro. — Tome mucha sanguinaria y procure combatir esa hidrofobia de que se halla atormentada, pues si hasta ahora derrama el veneno sin tasa con su pluma, disparatando tan desatinadamente, es de temer que cuando arrecien los calores, salga Vd. á mordernos, enloqueciendo con sus locuras a todo el mundo. — Y no crea Vd. que soy yo quien la califica de loca; es el público, que en mi concepto la conoce mejor que yo. (...) Podría sacar mucho partido de su disparatado artículo para ponerle en ridículo, pero no sería digno de mi ventajosa posición. Abreviemos, señora, pues el tiempo es para mí más escaso y más útil que el suyo. -Como educadora, ha probado Vd. su nulidad, a pesar de haber contado con todos los recursos de que se podía disponer en el país, pues tenía Vd. la escuela mejor provista de cuanto pudiera necesitar, y es la que ha dado el peor resultado en los últimos exámenes. (...) Mientras tanto, la saluda con cariño su mejor amigo, Enrique M. de Santa Olalla.”. Essa carta é citada por Liliana Zuccotti e também pode ser encontrada, na íntegra, no link: <http://juanamanso1819.blogspot.com.br/2010/06/aviso-el-nacional-libelo-contra.html> Acesso em 24 set 2017. Para maiores informações, ver: ZUCCOTTI, Liliana. Gorriti. *Op. Cit.*



Figura 5: Jornal das Senhoras n. 01, p.01

O texto do primeiro volume da folha é antes um panfleto pró emancipação feminina do que um editorial em si. Em comparação ao editorial do *Álbum de Senhoritas*, também assinado por Juana Manso, sua linguagem é mais coloquial e a ilustração e o que a autora chama de "emancipação moral da mulher" ainda não são temas expressivos em seu argumento. Em tom irônico, Manso aponta que, dependendo das rodas sociais por onde circula, o redator de um jornal tanto pode ter prestígio, como ser chamado de "vadio" ou "inútil", mas sempre é a figura de um homem: "Ora pois, uma Senhora a testa da redacção de um jornal! que bicho de sete cabeças será!". E aponta que em outros países como França, Inglaterra, Itália, Espanha, Estados Unidos e "até mesmo" Portugal, contam com a colaboração de mulheres em diversos jornais, relacionando isso ao movimento do "progresso" das nações modernas. Pela metade do texto, Manso lança as pretensões da folha: "vontade e o desejo de propagar a illustração, e cooperar com

todas as forçar para o melhoramento social e para emancipação da mulher. Eis-nos pois em campanha; o estandarte da ilustração ondula gracioso à brisa Tropical”.²⁹⁴

Esse texto inaugural, após passar a um tom mais poético (do que político ou irônico, como nas primeiras linhas) encerra com uma chamada às leitoras interessadas não apenas em dialogar com a redação, enviando sugestões e comentários gerais, mas também sugere sua colaboração com artigos sobre variados temas – sendo garantido o anonimato da autora. Tal qual no editorial do *Álbum de Senhoritas*, a última informação apresentada é a moda, num comentário introdutório ao texto seguinte, redigido por alguém que se intitula “uma amiga” de Manso, seu tom é semelhante ao da folha portenha. Tanto que a primeira ilustração de indumentária aparece somente no quinto número:



Figura 6: Jornal das Senhoras, n. 05, p.36.

²⁹⁴O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 1, p.1. A numeração de páginas usada neste trabalho segue a numeração contínua que consta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional brasileira, disponível através de consulta no endereço: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

A cronista inicia aquele primeiro texto agradecendo o “horroroso” convite da redatora e demonstra sua surpresa: “eu, pobre de mim, que bem sabes o quanto sou estorvada e leviana, metida agora a escrever artigos! (...) O que escreverei eu?! Está visto, um montão de coisas fofas sem rei nem roque”.²⁹⁵ A autora descreve em detalhes figurinos, tecidos e locais a serem frequentados pela sociedade carioca e, também, em meio à resenha de bailes particulares e públicos ocorridos nos últimos meses, o teatro aparece como o lugar para ver e ser visto, como afirmação de um status social:

Ainda me recordo vivamente do pomposo e brilhantíssimo baile, verdadeiramente imperial, com o qual dignou honrar-nos S. M. o Imperador e sua Augusta e Excelsa Esposa! Como estava ela tão angélica, tão fogueira, e tão sublime; o reflexo de sua alma pura transluzia ali, como em toda a parte, cheia de graça e primor.²⁹⁶

Essa coluna de “Modas” não vem assinada, ao final do texto, constam apenas local (Catete) e data. Embora o editorial previamente mencionado não tenha discorrido muito sobre a emancipação feminina, há um texto anônimo sob o título “Mulher” que discorre acerca do papel da mulher na sociedade e como ele tem sido injusto e fantasioso. O tom é de ironia e deboche, como pode-se perceber pelo trecho:

Os frenologistas, que não passam de loucos científicos, dizem que o instinto sensual, sendo mais forte no homem é ele quem procura a mulher – mas a frenologia não sabe onde tem o nariz – a mulher, a mulher foi a causa de todo mal, e ainda o é. Pobre mulher!²⁹⁷

O lugar social e a postura da mulher são pautas que permeiam todos os textos do *Jornal*. Nos primeiros números da folha havia uma coluna (que desaparece após a saída de Manso da redação), anônima, intitulada “Theatros”, usada para comentar os espetáculos, tanto os líricos quanto os dramáticos:

Estamos comprometidos em fazer a resenha teatral; porém, descansais minhas queridas atrizes, não penseis que vou agora passar uma revista minuciosa dos espetáculos líricos e dramáticos que tiveram lugar em todo este ano que passou... não; Deus me defenda de dar-vos semelhante maçada!²⁹⁸

²⁹⁵O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 1, p.2

²⁹⁶O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 1, p.2-3

²⁹⁷O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 1, p.6

²⁹⁸O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 1, p.7

Ou seja, a despeito de se tratar de uma coluna dedicada aos teatros, a autora não se preocupa em apresentar um panorama da cena artística, antes, deixa claro que isso seria desinteressante (“uma maçada”). Seu texto segue argumentando como é difícil escrever sobre teatro porque todos esperam elogios, especialmente os atores e empresários que pedem resenhas favoráveis aos jornalistas, não importando a qualidade de sua atuação: “o homem entra em cena, fala com os braços e com as pernas, que nem um moinho de vento – canta em vez de declamar e por fim é uma péssima mediocridade.”.²⁹⁹ A autora se recusa a seguir tal padrão de críticas falsas e afirma que só terá olhos e ouvidos para as obras de bom gosto. Aponta ainda que o teatro lírico segue bem e que o dramático é sustentado por João Caetano, que, segundo ela, deveria ter uma estátua em sua homenagem às portas do teatro de São Pedro de Alcântara.

A coluna que encerra esse primeiro número é a introdução de *Mistérios del Plata – romance histórico*,³⁰⁰ novela histórica publicada em estilo folhetim, sempre com a epígrafe de Michelet, História de França: “Com o mundo começou uma luta que só com o mundo mesmo acabará, não antes: a do homem contra a natureza, a do espírito contra a matéria, a da liberdade contra a fatalidade. A história não é outra coisa que a relação desta interminável luta”. De acordo com Silvia Azevedo, estilo e temática de “mistério” foram inspirados no romance de Eugene Sue, *Mistérios de Paris*, que este chegou a ser adaptado por Manso³⁰¹ para teatro sob o título *A família Morel*, tendo sido encenado no teatro São Pedro de Alcântara em 1851.³⁰² O enredo narra a história de Valentín Alsina numa trajetória de fuga e exílio por conta da perseguição de Rosas.

²⁹⁹ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 1, p.7-8*

³⁰⁰ O mesmo texto foi lançado em Buenos Aires, após a morte da intelectual, sob o título *Los misterios del Plata, Episodios históricos de la época de Rosas escritos em 1846*.

³⁰¹ Vale destacar, ainda que em nota, o fato de nossa historiografia ainda elipsar a presença feminina no político. Há, por exemplo, um excelente texto sobre a tradução e representação dos “Mistérios de Paris” no Rio de Janeiro em 1845 que sequer menciona a adaptação feita por Manso anos mais tarde. SCHAPOCHNIK, Nelson. Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista. *Varia Historia*. Belo Horizonte, v. 26, n. 44, p. 591-617, Dec. 2010. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752010000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 04 Mai 2017

³⁰² A informação de que Manso teria adaptado o romance para os palcos, com estreia em 1851 parece contraditória ao ano de sua chegada no Rio de Janeiro: 1852, segundo a própria Azevedo e conforme consta em outras biografias, como a de Lidia F. Lewkowicz. Para maiores informações sobre a faceta dramaturga de Juana Manso, ver: AZEVEDO, Sílvia Maria. Mistérios rondam o romance-folhetim na América Latina: *Misterios del Plata*, de Joana Paula Manso de Noronha, e *Mistério da Tijuca*, de Aluísio Azevedo. In: *Miscelânea*, Assis, v. 18, p.37-57, jul.-dez. 2015, pp. 37-57. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/3-silvia-azevedo.pdf>. Acesso em 10/02/2017.

De modo geral, a História Intelectual não confere destaque à produção de Juana Manso, que aparece na historiografia em estudos de gênero e imprensa feminina no século XIX. Ainda assim, muitas vezes é apenas associada à figura de Sarmiento em debates sobre a educação - como se seu trabalho autoral não fosse o bastante para atestar sua relevância. Por isso, mesmo que ela não seja considerada *cânone*, é importante sublinhar sua posição junto a outras narrativas ficcionais que conformaram uma importante geração de intelectuais e denunciaram o governo rosista, como é o caso de *Facundo* de Domingo Sarmiento, *Amália*, de José Mármol e *El Matadero* de Esteban Echeverría.

O segundo número do *Jornal* traz um comentário sobre os vestuários que circularam em determinados locais e eventos: utilizando todo o espaço da sua coluna, a cronista de “Modas” ilustra o sucesso evidente do “colete de emancipação”, anunciado na edição anterior. O encorajamento a essa nova moda parisiense continua na coluna do número seguinte. A cronista avistara duas moças com o traje passeando em Botafogo, local de jardins frescos, casas suntuosas e frequentado pela alta sociedade, e uma noite no teatro: “Já algumas elegantes apresentaram-se com ele no Teatro de São Januário, e outro tanto fizeram três lindas meninas que foram dar vida a um bem agradável soirée na noite de quinta-feira com seus bem talhados coletes (...)”.³⁰³ O colete da emancipação aparecera de forma discreta no primeiro exemplar do jornal, num comentário que a cronista faz sobre a *toilette* de uma condessa. Agora, o anúncio do colete é bastante simbólico na medida em que revela mais sobre o posicionamento social daquelas que o trajam do que uma descrição estética:

O colete de emancipação é uma destas modas distintas e especiais, que de tempos em tempos Paris oferece as suas elegantes para nelas produzir uma revolução e um furor que, como a eletricidade, vai tocar todos os pontos da França, todos os círculos da sociedade, e por fim percorrer vitoriosa a Europa toda, e chega a América para ali fazer outro tanto, sempre bem acolhida em toda parte.³⁰⁴

Sobre a alcunha de “emancipação”, não se sabe quem a traduziu, ou seja, quem a fixou no contexto brasileiro. A hipótese de Guilherme Domingues é a de que a própria cronista pode tê-la criado: “como o nome sugere seria uma peça de roupa que iria proporcionar a emancipação daquela que o usasse. Seria, de certa forma, a

³⁰³O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 3, p.18

³⁰⁴O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 2, p. 9 (capa)

materialização dos objetivos do periódico”.³⁰⁵ Este é um dos exemplos de como a moda operava como código de conduta e, muitas vezes, de laboratório para valores políticos e morais experimentados pelas mulheres naquele momento.

Já a coluna “Theatros” da segunda edição começa com a forte afirmação: “O ano de 1852 – pinta mal para os teatros”. A crítica refere-se basicamente ao teatro lírico, fala de uma ópera mal encenada e aponta que o público brasileiro parece ter aprendido a não louvar cegamente os artistas europeus. Nesse ponto, tece um elogio, que mais parece um incentivo patrocinado, ao teatro nacional ao mesmo tempo em que critica o aparato censor, naquele tempo, regimentado pelo Conservatório Dramático:³⁰⁶ “Parece que o Conservatório Dramático para se poupar ao trabalho de ler os escritos do próximo, joga a loteria (...); tem uma porção de *aprovados* e *reprovados*; chega uma peça, metem a mão no baú, e mesmo sem dizer um “Deus te ponha a virtude”, lá vai uma bordoadada de cego.”³⁰⁷ Sobre o drama brasileiro comenta:

Breve irá a cena – Manoel Raymundo, Drama Vaudeville³⁰⁸ Original Brasileiro, o Sr. Santos Neves – É louvável e muito nobre o empenho com que a mocidade Brasileira trabalha em formar uma literatura nacional. Deus ajude tão santa empresa, e o Sr. Conservatório Dramático não oponha suas sentenças de costume. Isto não é atacar tão altos e insignes literatos; porém as suas decisões recordam-me uma anedota, que hei de transmitir às minhas leitoras – porque eu gosto muito de rifões e de histórias.³⁰⁹

³⁰⁵ GONÇALVES, Guilherme Domingues. *Moda e Emancipação feminina: um estudo do jornal das senhoras* – Rio de Janeiro, 1852. Monografia de Graduação em História – Universidade de Brasília, 2014, p.31. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/7042/1/2014_GuilhermeDominguesGoncales.pdf>. Acesso em 25 de março de 2016.

³⁰⁶ Para maiores informações sobre o conservatório, ver: SILVA, Luciane Nunes da. *Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, 2006.; e SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

³⁰⁷ *O Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 2, p.15-16

³⁰⁸ O gênero da dramaturgia denominado “drama-vaudeville” pode ser definido como uma peça teatral que incorpora peças musicais entre atos. No *Dicionário do teatro brasileiro* há a seguinte definição: “Vaudeville - palavra de origem francesa que designa comédia musicada, cheia das mais complicadas situações e que nasceu ligada a canções, mais particularmente às canções de Oliver Basselin, natural de uma região da Normandia denominada o Vale do Vira (...). O termo vaudeville passou, portanto, a significar esse determinado tipo de canção popular, de características musicais simples e com refrão. (...) O gênero vaudeville, como é conhecido entre nós, baseia-se no quiproquó e no equívoco, nos quais são frequentes as burlas, os enganos, os golpes. Scribe, Labiche e Feydeau foram os mestres desse gênero, e muito representados no Brasil na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Apesar disso, não tivemos, exatamente, um repertório de vaudevilles no Brasil.”. GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org). *Dicionário do teatro brasileiro: temas- formas e conceitos*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2006, p. 305.

³⁰⁹ *O Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 2, p.16

À guisa de metáfora, conta a anedota sobre o empregado de um boticário que copia as receitas do chefe e foge para viajar pelo país, passando-se ele próprio por boticário e receitando medicamentos aleatoriamente, sem qualquer preocupação com a saúde daqueles que procuravam seus serviços. Dessa maneira, Manso aponta para a aparente falta de critério para aprovação de peças pelo Conservatório.

A coluna “Theatros” do terceiro número segue sem assinatura, e repete a sentença com a qual iniciara o texto anterior: o ano estava mal para os teatros. Comenta o trabalho de tenores e artistas do teatro lírico e desaprova o “folhetinista” do *Jornal do Commercio* por ser muito “severo e científico na sua crítica”, uma que “isso de ciência é tempo perdido, e que ao público não lhe é permitido ter orelhas”.³¹⁰ Dessa forma, a autora retoma o argumento exposto na primeira coluna, quando comenta que é difícil escrever críticas teatrais sendo fiel a sua verdadeira opinião e gosto pessoal. Mais adiante, a realeza torna a aparecer, reforçando a ideia de que sua simples aparição era o bastante para justificar e enaltecer qualquer função artística:

Hoje pois foi a – Gargalhada – SS. MM. Dignaram-se honrar-nos com sua presença: tive nisso grande prazer, havia perto de dois anos que não os via; e posso asseverar-vos que tinha saudades. Eu, com quanto goze por aí da fama de republicana, socialista, e não sei que mais, fui sempre muito afeita à Família Imperial, às Augustas Irmãs de S. M. e a sua digna Excelsa Esposa.³¹¹

Sendo Juana Manso favorável à experiência republicana em seu país, partidária do unitarismo, a autoria de tal texto poderia ser atribuída a ela, porém, não foram encontradas informações precisas sobre a data de seu retorno ao Brasil (após viagem pelos Estados Unidos e Cuba), sendo mais provável o ano de 1851. Além disso, o estilo narrativo do texto destoa de outros assinados por Manso. Por exemplo, no meio desta coluna, a autora assevera: “minhas queridas leitoras é quase meia noite, tenho muito sono, mas Deus me defenda de deixar de falar-vos do espetáculo de hoje!”.³¹² De todo modo, caso a portenha seja a autora, sua simpatia em relação à realeza brasileira vai ao encontro das opiniões expressas por Alberdi quando de passagem pelo Brasil: “A

³¹⁰*O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 3, p.23*

³¹¹*O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 3, p.24*

³¹²*O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 3, p.23*

monarquia na América! Que melhor negação contra a possibilidade de sua existência, que o que você vê aqui?”.³¹³

Tendo sido assinado por Manso ou não, é interessante pensar que a crítica teatral do jornal era feita por uma mulher com reputação de "republicana e socialista". Ainda nessa coluna, ao finalizar seus comentários sobre a apresentação de artistas, a autora condena tal função fazendo um gracejo com sua própria fama: “A república terá feito uma tal revolução nas artes que deveras esses sujeitos seriam por lá cantores, pianistas ou o que quer que seja?!”.³¹⁴ A moda francesa é enaltecida ao longo de todo o *Jornal*; e mesmo algumas novelas e peças musicais, entretanto, há grande valorização e incentivo à produção cultural local, informada em diversas sessões da folha. Seu casamento com um músico, o violinista Francisco de Sá Noronha (que aparece diversas vezes na folha através da publicação de suas partituras), possibilitou que ela frequentasse círculos de literatos, músicos e mecenas, influenciando o tom e as pautas que propunha como redatora chefe.

O incentivo às produções nacionais aparece novamente na coluna “Theatros”, no quarto volume, ao apresentar a crítica da peça *Manoel Raymundo*, previamente anunciada. Na verdade, a autora guarda sua real opinião para si e tenta ressaltar os pontos positivos da função. Assim, mesmo assumindo os problemas da encenação da peça, mostra otimismo diante da consolidação do teatro brasileiro:

Não podemos emitir nossa opinião a esse respeito, porque é necessário encorajar os operários que se empenham em levantar os primeiros alicerces, de um Teatro Nacional Brasileiro. – A originalidade dos nossos costumes já é um vasto campo de exploração e se a ele juntarmos uma rígida observância das leis do *bom senso, uma moral pura* e a possível clareza na exposição do argumento, sem dúvida atingiremos o nosso objetivo. Os inconvenientes que se apresentam não são pequenos; o nosso curto passado, é tão pouco tradicional, tão nu de acontecimentos cavalheirescos, que a não ser o presente nada mais podemos explorar; por isso do drama de costumes, merece ser estudado com aquela atenção de uma obra destinada a traçar o caminho que outros hão de percorrer. A naturalidade dos acontecimentos, a pintura fiel dos costumes, o pensamento moral e a elegância das normas, no drama, não se devem desprezar de modo algum, nem preferir-se aos momentâneos aplausos que com mais

³¹³ Tradução minha; no original: “La monarquía en América! Qué mejor desmentido contra la posibilidad de su existencia, que lo que se vé aqui?”. ALBERDI, Juan Bautista. *En Río de Janeiro*. Memorias y documentos. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XVI. Buenos Aires: Imprenta de Juan Bautista Alberdi, 1901, p. 16.

³¹⁴ *O Jornal das Senhoras*, Tomo I, n.3, p.24.

facilidade se obtêm, ou por ditos obscenos, ou por golpes mágicos da cena, às vezes fora de toda probabilidade.³¹⁵

Ainda que siga sem qualquer assinatura, pode-se afirmar que neste texto se trate da própria Juana Manso de Noronha escrevendo, uma vez que ao final a autora cita o músico “Sr. Noronha”, fazendo uma ressalva pois não deveria falar muito sobre ele sem parecer suspeita:

Eu já preveni as minhas leitoras que deste senhor não posso dizer nem bem nem mal, contudo, por esta vez infrinjo o regulamento e, digovos em confiança, que a música do *Manoel Raymundo* é viva e original como todas as composições do Sr. Noronha o são.³¹⁶

Sobre o vestuário usado nos palcos e plateia apenas comenta o de uma atriz, D. Rozina, que usava uma saia branca “de mole mole, colete da Emancipação, de chamalote azul, e paletó branco da mesma fazenda – estava na realidade muito linda, e este trajar foi-lhe propício, porque cantou muito bem e o público deu-lhe repetidos aplausos”.³¹⁷ Ao que tudo indica, a atriz foi aplaudida mais pelo que vestia do que por sua atuação.

A educação da mulher, o carro-chefe das temáticas apresentadas no *Álbum de Señoritas*, também aparece no *Jornal das Senhoras* como, por exemplo, no texto de capa do nono exemplar, sob o título: “Estudos sobre a educação das meninas”. Manso lamenta que as meninas sejam desprezadas pelo sistema educacional e adverte: “É uma liberdade muito mal compreendida aquela que deixa aos colégios particulares a escolha dos regulamentos e dos meios de ensino”.³¹⁸ A autora, que já possuía experiência na área pedagógica, tendo sido professora e diretora escolar, segue seu texto como um manual de pontos básicos como, por exemplo, o tipo do material escolar e os horários das classes, para aperfeiçoar a qualidade do ensino no Brasil, ressaltando a importância e se providenciar ensino gratuito a crianças, especialmente meninas pobres que não podem arcar com os custos de um pensionato.

³¹⁵O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 4, p. 32

³¹⁶O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 4, p. 32

³¹⁷O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 4, p. 32

³¹⁸O *Jornal das Senhoras*, Tomo I, n. 9, p.64 (capa)

Seguindo no mesmo exemplar, há o artigo “Bailes de Carnaval” que, redigido pela autora da coluna “Modas”,³¹⁹ comenta a decoração e audiência dos principais lugares para a ocasião: o teatro Provisório e recém-reinaugurado São Pedro de Alcântara. Em relação a este último, fala sobre a decoração e a rapidez com que se concluíram as obras, mas lamenta o comportamento dos foliões: “Lá, a respeito de espírito, intriga bem jogada, e agudeza de respostas, como Deus não dá a todos, posso dizer que havia escassez e era muito procurado”. Dessa forma, o leitor percebe que não houve entrega aos jogos e brincadeiras típicas dos bailes de carnaval, para a autora isto se deve à insegurança quanto ao anonimato nas festas, apesar das máscaras: “Muitas máscaras ainda têm receio de falar e ir aos camarotes porque desconfiam ser reconhecidos imediatamente, ou talvez não saiba ainda até onde chegam as raízes de sua liberdade”.³²⁰

O texto argumenta que o uso das máscaras não apenas garante o anonimato como sob o disfarce, o folião “bem educado, está visto”, teria todas as condescendências e seria acolhido em todos os lugares. Ainda na chave da dissimulação e intriga, a autora faz uma anedota sobre três foliões, completamente irreconhecíveis, que se trancaram em um dos camarotes do teatro Provisório, que por sinal estava mais bem frequentado e divertido, e só saíram de lá às três da madrugada. O que se comentava sobre eles era que não se tratava de foliões ordinários, mas sim de “Rosas, Mancilla e seu Ajudante de ordens que vieram incógnitos ver o Carnaval no [teatro] provisório! ”.³²¹ Carnaval, nos bailes e nas páginas de jornal, também abria espaço para burlas e sátiras políticas.

A edição de número quatorze não traz qualquer coluna sobre o cenário artístico, já a seguinte, a coluna “Theatros” dá lugar à “Chrônica Semanal” e passa a ser assinada por uma autora de pseudônimo Bellona.³²² Sua narrativa é leve e bem-humorada, com estilo marcadamente diferente das demais colunistas; na coluna de estreia apresenta-se:

³¹⁹ A verdade, o texto não está assinado, mas como guarda estilo semelhante e é datado da mesma forma que a coluna “Modas”, por isso suponho que sejam da mesma colunista do Catete.

³²⁰ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 9, p.68*

³²¹ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 9, p.68*

³²² Tal qual “Anarda”, a colunista do *Álbum de Señoritas*, não há algo que explique ou localize esse pseudônimo; sabe-se que “Bellona” é uma divindade romana, mas não é possível afirmar que a autora tenha se baseado nisso. “Uma outra divindade greco-romana de quem falam os satíricos é a deusa Mã Bellona. Bellona (de bellum) era a representação concreta da principal atividade de Marte, deus da guerra. Sila, no ano 92 a.C, durante uma expedição na Capadócia, ficou profundamente impressionado pelo culto da deusa Mã, que tinha muitas afinidades com a romana Bellona. O culto oriental foi introduzido em Roma e acabou suplantando o culto indígena, sendo o primeiro muito mais atraente, visto ser “misterioso”. Horácio fala dos ritos sangrentos desta deusa (II, 3, 222-223) e Juvenal descreve os delírios inspirados por Bellona (4, 123-124; 6, 511-512)”. Cf. D’ONOFRIO, Salvatore. Os motivos da sátira romana. Marília: Alfa, 1968, p.100.

“sou mulher, bem moça: tenho somente 22 anos; não sou casada, nem solteira, nem agregada; não tenho pretensões de literata, nem me acompanha a mais pequena (sic) ideia de que meus escritos agradem”.³²³ Em seu primeiro texto afirma não querer falar de política, apenas dos teatros e da sociedade, entretanto, como toda boa cronista, é incapaz de separar as duas esferas e logo comenta o baile que Honório Hermeto Carneiro Leão, uma das figuras políticas mais importantes daquele período, deu em Montevideu em homenagem ao aniversário da Imperatriz e ao qual compareceram várias personalidades do mundo político brasileiro e uruguaio, além de militares e da alta sociedade. Esse tipo de eventos como bailes, *soirée* e as chamadas “funções particulares” (peças de teatro encenadas em residências), quando promovidos por políticos e autoridades do governo nunca se tratam apenas de ocasiões de entretenimento, em especial se são noticiadas. Querendo ou não, *Bellona* fala sobre política – ao menos aos leitores do século XXI.

Outro interessante ponto na narrativa de *Bellona* são os elementos masculinos que ela traz e que aparecem ao longo de todos os seus artigos, do número 15 ao 52. Primeiro com a figura de um empregado seu, o Santos, seu “guarda portão” e, segundo, com seu médico particular (cujo nome jamais revela), reproduzindo, em diversas ocasiões, seus diálogos e a partir deles construir sua crônica. Como quando, por exemplo, muda o nome de sua coluna para “Crônica dos salões”, se desculpa às leitoras pela ausência na última semana³²⁴ e narra a visita de seu “medico de partido”, que além de a consultar traz as notícias da cidade: “Conte-me como amigo o que vai de bom por esse mundo: tenho estado tão retirada da sociedade, que nada sei”.³²⁵ Isso evidencia que não somente as mulheres comentavam o que acontecia; elas não eram as únicas portadoras e divulgadoras das notícias frívolas da sociedade.

O médico, protagonista da crônica, fala sobre cantoras do teatro lírico e comenta escândalos envolvendo a dançarina mais famosa do século XIX, a italiana Marietta Maria Baderna:³²⁶

³²³ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 15, p.114.*

³²⁴ Trata-se da morte do dramaturgo Álvarez de Azevedo, que abalou a redatora.

³²⁵ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 19, p. 148*

³²⁶ Há inúmeros trabalhos acadêmicos que, direta ou indiretamente, abordam a presença da dançarina no cenário artístico brasileiro, em especial aqueles sobre teatro e lundu, como por exemplo: RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana Schneider. “Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife”. In: *Revista Sala Preta*, Vol. 15, n. 1, 2015, pp. 70-86. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/96073/98282> Acesso em: 10 fev. 2017.

Para a biografia de Baderna, ver: CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

A interessante Baderna tem sido vítima da mais baixa e vil intriga, desgostando-se assim por todos os meios e formas repreensivas uma das melhores dançarinas que tem tido os nossos teatros, até fazê-la sofrer o mesmo destino a que outras artistas de igual merecimento tem sido impelidas, e sempre conspurcadas pela mesma nefanda mão, que fermentará todos os teatros do Brasil onde lhe derem entrada infelizmente.³²⁷

Além da figura masculina como portadora dos melindres, bastidores e maledicência, através desse trecho pode-se perceber como a opinião pública, em especial a mais conservadora, influencia o destino dos artistas que, de alguma maneira, não se portam como o esperado. Em geral, não aparece nos jornais detalhes sobre as posturas indesejadas, apenas apontam quem as têm. Nessa mesma coluna, aparece a outra figura masculina relevante à narrativa de *Bellona*: entra o *Santos* com duas cartas e um bilhete, dizendo que os portadores aguardam as respostas à porta. Uma das missivas era de Juana Manso que a rogava anunciar a estreia de seu “drama vaudeville, intitulado a *Saloia*, que tem que ser representado no teatro de S. Januário quinta-feira próxima”³²⁸ – a própria autora não o queria anunciar porque não queria tecer elogios a si mesma. A coluna termina com a autora defendendo a bailarina citada pelo médico e avisando, como quem desafia a difamação, que vai ao teatro:

Vou ver hoje os retalhos das peças – Anna la Prie, Macbeth, e Maria de Rudez que nos oferece o Teatro Provisório em companhia da deliciosa caxuxa³²⁹ executada pela Baderna, e não sei quantos pedaços de bailado do corpo de baile. Talvez por atacado fosse muito melhor a venda. Veremos e ouviremos.³³⁰

No número seguinte, numa carta de Noronha à *Bellona*, o *Santos* ganha novo destaque: fica evidente que apesar de ser escrito por e para as mulheres, além de receber contribuições em poemas e contos, a folha também era lida e comentada por homens, o que aumenta consideravelmente o escopo do público leitor. Aqui, *Santos* aparece como um sujeito que roda a cidade fazendo tarefas para a patroa e nisso compartilha e coleta histórias que alimentam as crônicas. Juana diz a ele: “Eu sei que o senhor está um espião verdadeiro, que nem a polícia o poderia desejar melhor...”, ao que *Santos*

³²⁷ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 19, p. 148*

³²⁸ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 19, p. 149*

³²⁹ Assim como o lundu, a polka e a valsa, a caxuxa era uma dança bastante conhecida na época, que figurava nos palcos das elites, nas funções particulares e no teatro e bailes populares.

³³⁰ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 19, p. 149*

responde: “Qual, minha senhora; é verdade que eu ando por aí, por esse mundo, abrindo os olhos e os ouvidos de três palmos, para dar o gosto a minha muito querida ama, e não sei... sim, quero dizer, não se se terei sido útil...”.³³¹

A peça *O Theatrinho do Senhor Severo*³³² (Rio de Janeiro, 1833) também ambienta empregados como sujeitos presos na ambiguidade de circular por diversos ambientes da corte, ouvindo conversas privadas, às vezes secretas, e fazendo correr as informações como mensageiros entre os bem demarcados grupos sociais. E é exatamente isso que Noronha diz: “Deve- o ser. Um homem como o senhor é, que ninguém suspeita, perdido entre a multidão, ouvindo este, espreitando aquele...”.³³³ Há mesmo uma coluna de *Bellona*, números depois, que comenta a ida de *Santos* ao teatro e suas impressões do espetáculo *A Favorita*, que o levou às lágrimas. A coluna “Modas” do jornal traz, em geral, apenas a descrição dos trajes recém-chegados de Paris, mas, em alguns momentos, aponta o que é usado na corte e insiste mesmo no que as senhoras devem vestir. E onde:

Eles dividem-se em duas classes – os de capuz e os decotados: paras as saídas de baile ou teatro. Estou que nenhuma senhora de bom-tom escolherá os decotados, só pelo prazer de em volta do seu mimoso queixo estar um lindo e transparente lenço – este antigo costume já está na terceira classe dos – sem préstimo.³³⁴

Cabe perguntar: qual teatro frequentar? À época, além dos espaços informais que não recebiam espetáculos formais nem com muita frequência, havia o Teatro Provisório, o São Januário, o Teatro Lírico e o de São Francisco, sendo este último particular, portanto, mantido sem qualquer auxílio do governo. Talvez seja por isso que as poucas linhas dedicadas a ele na folha sejam, quase sempre, para apontar suas falhas. Num momento de crise, *Bellona* faz um apelo que reflete a impossibilidade de manter uma casa de espetáculos sem subsídios do governo:

Os nossos teatros, portanto, tem estado em pasmaceira – e todas as vistas de presente se dirigem para o S. Pedro, que em breve será franqueado ao público. O acanhado teatro de S. Francisco tem dado algumas recitas, mas estas tem sido tão pouco frequentadas, que agourando mal da empresa que vivendo de si mesmo desde modo

³³¹ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 20, p. 154*

³³² Analisada no terceiro capítulo desta tese.

³³³ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 20, p. 154*

³³⁴ *O Jornal das Senhoras, Tomo I, n. 21, p. 160 (capa)*

pouco poderá lucrar, se é que não perde. Lastimamos profundamente que assim aconteça ao Sr. Florindo, nosso patrício, e bom pai de família – e invocamos em seu favor ao governo – e a proteção do público”³³⁵

Meses depois da publicação desse texto, *Bellona* torna a comentar sobre o São Francisco, agora apontando pequenas melhorias que se notam nele. Não é possível inferir que sua coluna tenha produzido o efeito desejado, não há qualquer comentário sobre investimentos do governo na casa, mas se pode supor que havia uma comoção naquela sociedade e o desejo de não deixar o teatro perecer.³³⁶ A investigação do *Jornal das Senhoras*, levando em conta a multiplicidade de temáticas ali presentes, contribui para dar complexidade aos estudos históricos sobre a cultura letrada no século XIX e seu ambiente, em especial por trazer vocabulário e ponto de vista particulares das mulheres.

2.6 - *Álbum de Señoritas*: uma missão emancipatória

Pouco depois de seu retorno a Buenos Aires, Juana Manso lança a folha *Álbum de Señoritas: periódico de literatura, moda, bellas artes y teatros*. Ao contrário do *Jornal das Senhoras*, o periódico fundado por ela em Buenos Aires, *Álbum de Señoritas*, teve vida curta, contida em oito números publicados nos primeiros meses de 1854.³³⁷ Aparentemente, ele foi impresso em folhas que hoje conhecemos como as de tamanho A3 que, dobradas ao meio, ganham as dimensões de uma A4 - os exemplares consultados para esta pesquisa encontram-se encadernados num único volume, assim, não é possível saber com precisão detalhes da impressão e encadernação originais. Há ainda outros aspectos relevantes na materialidade dessa fonte, como o fato de que o volume consultado possui uma numeração de páginas contínua, e teve algumas matérias recortadas. As imagens a seguir atestam as condições de encadernação e conservação desse periódico que ainda não possui uma cópia digital de acesso público:

³³⁵ *O Jornal das Senhoras, Tomo II, n. 28, p. 16*

³³⁶ *O Jornal das Senhoras, Tomo II, n. 46, p. 161*

³³⁷ Não foram encontrados exemplares para consulta online. O material reproduzido aqui foi consultado pessoalmente na Biblioteca del Museo Mitre, em Buenos Aires.

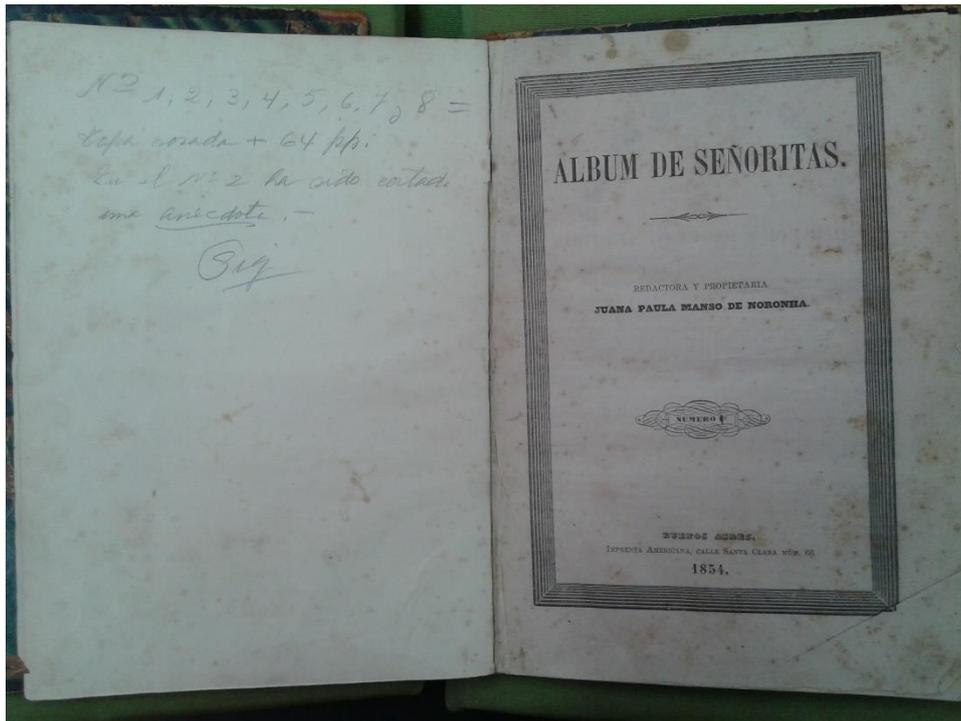


Figura 7: Álbum de Señoritas, capa.

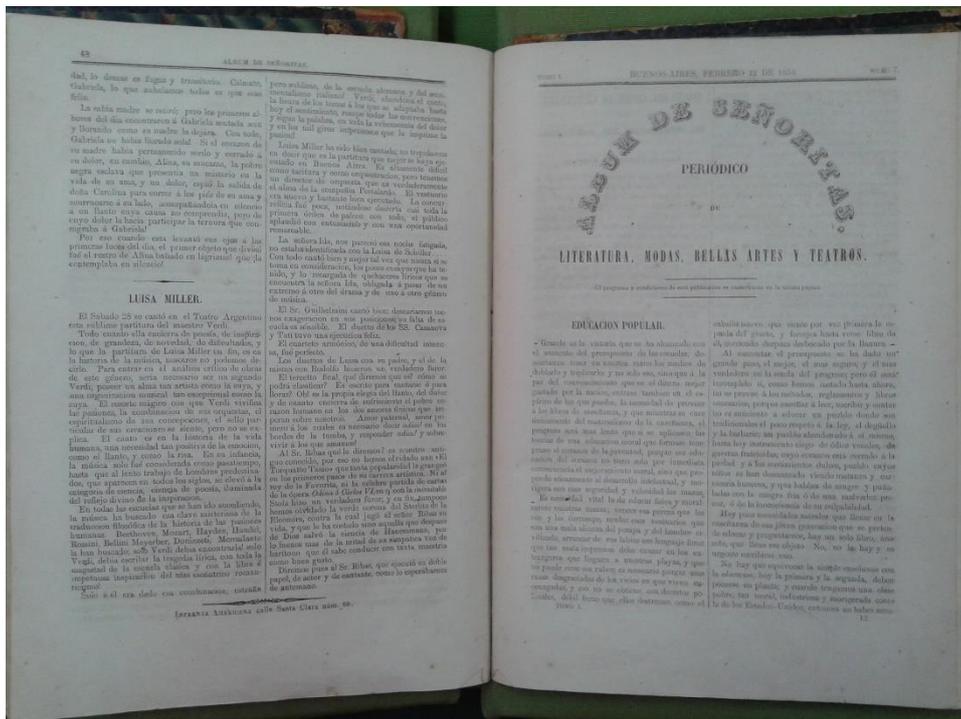


Figura 8: Álbum de Señoritas, n.06, p48 e n.07, p49.

A proposta é idêntica a d'O *Jornal das Senhoras*, conta com folhetins, crítica teatral e textos de variados temas, em especial sobre a educação feminina. Entretanto,

com a mudança de ambiente ocorre uma mudança no tom. As temáticas se repetem em ambos periódicos, mas com apelo diferenciado: no Rio o teatro era um dado permanente na sociedade, sendo composto e regido por figuras políticas, e a educação da mulher era algo a ser inserido aos poucos, ao passo que os portenhos deveriam resgatar a qualidade do teatro de outrora, as questões políticas eram mais latentes nos artigos e a educação da mulher era uma urgência. Certamente que essas diferenças se devem ao ato de escrever dentro e fora da própria pátria, mas também são um indicativo de que o público alvo e a percepção que a redatora tinha dele estão ligados às particularidades do clima e da linguagem (política e cultural) dessas cidades.

Com reduzido número de assinantes, e menor ainda de colaboradoras para as colunas, a folha dedicou-se, basicamente ao tema da emancipação feminina, explanado em mais de um artigo por edição. Juana de Manso era basicamente a única redatora da folha, salvo pela colaboração na coluna moda e as traduções de relatos de viagem. Basta ler os títulos dos artigos do *Álbum* para perceber que ele estava completamente voltado à educação da mulher, isso tendo em conta que colunas como “A emancipação” e “A educação” aparecem em quase todos os exemplares.³³⁸

Sob o título “A Redação”, o editorial começa justificando a demora em editar o primeiro número e explica porque preferiu não publicar apenas um “prospecto” antes: alertaram-na para o fato de que “os panfletos e folhetos estão desacreditados entre nós”.³³⁹ Outro fator que atrasou essa primeira edição foi o custo de produção, de acordo com Manso, cinco vezes mais caro do que se ela tivesse lançado um panfleto. O texto enfatiza as dificuldades e percalços para a publicação de um jornal como esse e também a missão que ele carregava em ser dedicado à “ilustração de suas compatriotas”, tendo como único objetivo: “emancipá-las das preocupações torpes e antiquadas que lhes proíbem até hoje fazer uso de sua inteligência”. Note-se que a despeito do título do

³³⁸ Os títulos que aparecem ao longo das oito edições são: “Ultimo día del año, y año nuevo”; “La emancipación moral de la mujer”; “Viages del Conde de Castelneau por el interior de america. Entrada al Peru, Puno, lago de chucuito, Arequipa, Islay”; “Correspondencia”; “La familia del comendador. Novela Original por Juana P. Mando de Noronha.”; “Crónica Semanal”; “Una Flor sobre la tumba de mi compatriota la Sra Da. Maria Alvarez de la Peña. Rio Janeiro, Abril de 1850”; “Anedoctas”; “Organizacion de las escuelas”; “Ilustracion de la muger – Filosofia. Estudios – Primera parte”; “Mesas Giratorias”; “Correspondencia – Modas”; “Educacion Popular”; “Crónica de la quincena”; “Variedades”; “Navegacion a Vapor”; “Cristobal Colon”; “Los baños de Cap-May”; “Clasificacion Artista”; “Ilustracion de la Muger – Filosofia – Psicologia – Estudio del Alma Humana”; “La homeopatía – Medicina Casera”; “Al cruzar la equinoccial”; “Las misiones”; “Coincidencia singular”; “Al señor G. de la “Tribuna”; “A nuestras subscriptoras”; “Modas”; “Máximas morales”; “Educacion Popular – libros de enseñanza primaria”; “Ilustracion de la Muger - Filosofia” e, por fim, “Casa de refugio del estado de Pensilvania”.

³³⁹ Tradução minha; no original: “Los prospectos y las proclamas están desacreditadas entre nosotros”. *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.1

periódico sugerir que se tratava de uma publicação dedicada a temas variados, está claro que a ideia central era a educação das mulheres.

Ainda nesse primeiro texto, Manso afirma que pretende provar que a inteligência da mulher, “longe de ser um absurdo, ou um defeito, ou um crime, ou um desatino, é seu melhor ornamento, é a verdadeira fonte de sua virtude e da felicidade doméstica”.³⁴⁰ O editorial segue como um manifesto à emancipação da mulher através da educação, para que ela possa desempenhar melhor seu papel no seio da família. Manso aborda o papel da mulher na sociedade de maneira igualitária ao do homem, cabendo a ela manter a harmonia na família, o que só aconteceria com educação apropriada, uma vez que a família teria um grande peso na “balança dos povos”. Ou seja, está claro que, assim como seu antecessor *O Jornal das Senhoras*, a folha se dedica à educação política e “moral” das mulheres.³⁴¹ Se bem o tema da “emancipação feminina” estivesse presente já no *Jornal*, o editorial da nova folha não tem o mesmo tom irônico/poético, apresentando-se agora mais político, utilizando um vocabulário mais amplo e complexo.

Interessante notar que, novamente, os assuntos de “modas” –palavra presente no subtítulo da folha – aparecem quase ao final e, mesmo assim, timidamente: “Mais adiante também, com um aumento de outros dez pesos mensais poderás obter todos os meses, moldes de vestidos, desenhos e músicas”.³⁴² A conversa sobre figurinos e tecidos era de tal maneira secundária que a autora apenas comenta sua aparição mais adiante, sem sequer especificar o número da publicação para a qual estava prevista. Além disso, os números do periódico que apresentassem ilustrações e conteúdo de moda custariam mais caro, mais uma vez evidenciando que era a temática não era o objetivo central ali.

O último tópico desse texto inaugural é a valorização do “elemento americano”, em detrimento do Europeu, para o qual utiliza argumentos comuns da época, como a valorização da natureza neste continente onde se pode contemplar o pensamento de “Deus, puro, grandioso e primitivo, que não é passível de contemplação sem que se sinta comovido”.³⁴³ Manso retoma a ênfase ao “americano” algumas páginas depois,

³⁴⁰ Tradução minha; no original, respectivamente: “Emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibían hasta hoy hacer uso de su inteligencia”, e “lejos de ser un absurdo, ó un defecto, un crimen, ó un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica”. *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.1

³⁴¹ *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.1

³⁴² Tradução minha; no original: “Más adelante tambien, con un aumento de otros diez pesos mensuales podré obtener todos los meses figurines, moldes de vestidos, dibujos y músicas” *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.1

³⁴³ Tradução minha; no original: “Dios, puro, grandioso y primitivo, que no es posible contemplar sin sentirse conmovido” *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.1

numa coluna dedicada a relatos de viagem onde, ao longo das oito edições da folha, publica textos de um nobre viajante – literalmente. Trata-se das “Viagens do Conde de Castelneau pelo interior da América. Chegada ao Peru, Puno, lago de Chucuito, Arewuipa, Islay”.³⁴⁴ Há uma nota, sem título, que precede a coluna, a explicar de quem se trata conde Castelneau,³⁴⁵ “residente na Bahia de todos os Santos, Consul da França”, e enfatiza a importância de conhecer a América, viajar por diversos países que, por sua vez têm linda geografia e fala sobre o amor que isso desperta. Note-se que a exaltação à pátria não é tema forte ou recorrente nos textos de Manso, o que ela busca enfatizar é o sentimento americanista, no sentido de manter um distanciamento em relação à Europa que permita a apreciação e valorização de cada país em si e no conjunto do continente.³⁴⁶

Ainda no primeiro número é publicado um texto dedicado ao sexo feminino, sob o título “A emancipação moral da mulher”. Nele, a autora fala sobre como o país está atrasado em relação à legislação referente às mulheres, especialmente em comparação a países como Inglaterra, e sobre como as leis são feitas por homens para proteger os homens. Para ela, a educação é fundamental não somente para a emancipação feminina, mas também para que a mulher possa desempenhar melhor seu papel junto à família. Em comparação às obras escritas no Rio de Janeiro, seu tom nesse editorial pode ser considerado áspero, o que seria um indicativo não de que a sociedade carioca estivesse mais adiantada do que a bonaerense, mas sim de que Manso estava mais confortável para tecer críticas mais duras e mais diretas em sua pátria.

Além da temática da educação feminina, Juana publica no *Álbum*, como numa espécie de espelho ao romance histórico sobre a época de Rosas (*Mistérios del Plata*), uma novela ambientada no Rio de Janeiro, sob o título *La familia del Comendador*,³⁴⁷

³⁴⁴ Tradução minha; no original: “Viages del Conde de Castelneau por el interior de america. Entrada al Peru, Puno, lago de chucuito, Arequipa, Islay” *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.4.

³⁴⁵ Reproduzo aqui a grafia encontrada no *Álbum*, que segue “Castelneau” até o quinto volume e depois passa a “Castelnaux”. É possível afirmar se trata do naturalista Francis de Castelnau. Para maiores informações sobre o conde e suas viagens, ver: PORRO, Antonio. Índios e brancos do rio Amazonas em 1847: páginas de Castelnau inéditas em português, traduzidas e anotadas. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n.56, p.281-308, Junho 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em 15 jan. 2017.

³⁴⁶ Uma interessante discussão sobre americanismo no romance do século XIX pode ser encontrada em: CANDIDO, Wesley Roberto. *José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”*. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2010.

³⁴⁷ A edição mais recente dessa novela tem um prólogo assinado por Lidia F. Lewkowicz : MANSO, Juana. *La familia del Comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional da República Argentina, 2006. Sobre a novela, Lelia Area afirma: “No digo que solo la novela sea importante sino que la considero como el objeto estético cuya conexión con esas sociedades (naciones) en

com episódios que aparecem a cada número, como um folhetim. Nessa estória, Manso busca gerar desconforto no leitor da época ao utilizar uma linguagem antiescravista, e também mescla estilos como crônica, romance e mistério, utilizando uma narrativa descritiva dos cenários e da cidade como um todo, com destaque às cenas externas. De acordo com Lidia F. Lewkowicz, Manso define o narrador de acordo uma “condição de interprete da realidade americana com facetas variadas que abarcam desde a paisagem (...) até a compreensão política da realidade e do futuro de seus personagens”.³⁴⁸ Além disso, é interessante notar que, ao cotejar os textos e crônicas publicadas no *Jornal das Senhoras*, percebe-se que a autora traçou um retrato da sociedade que frequentou, conferindo um tom autobiográfico à novela, não na medida em que narra episódios de sua própria vida, mas no sentido de compor uma ficção utilizando alegorias de seu cotidiano.³⁴⁹

A coluna sobre moda aparece na quinta folha desse primeiro número e, como a maioria dos textos presentes nos jornais abordados nessa parte da tese, é anônima e conta com uma nota da autora afirmando que não poderia escrever caso sua identidade fosse revelada. Ela aparece numa seção de “Correspondências” e tem o formato de uma carta dirigida a Manso. Antes de iniciar qualquer menção à indumentária ou comportamento, Anarda,³⁵⁰ pseudônimo da autora, usa de tom irônico para fazer

formación es particularmente interesante de estudiar desde su emergencia como practica simbólica”. AREA, Lelia. El periodico Álbum de Señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, nums. 178-179, Enero-Junio 1997, p. 162.

³⁴⁸ Tradução minha; no original: “condición de intérprete de la realidad americana con facetas variadas que abarcan desde la visión del paisaje con pitoresquismo y con simbolismo romántico, hasta la comprensión política de la realidad y del futuro de sus personajes”. LEWKOWICZ, Lidia F. Estudio Preliminar. In: MANSO, Juana. *La familia del Comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional da República Argentina, 2006, p. 15.

³⁴⁹ Este trabalho não pretende operar análises de estilo ou estrutura, próprias da crítica literária, nem mesmo detém-se na investigação dessa novela, entretanto, gostaria apenas de apontar que o tom de *La familia del Comendador* me remete ao que a teoria literária do século XX chama de “auto ficção”. Não identifiquei no texto uma “escrita de si”, ou elementos marcadamente autobiográficos, o que há são similitudes entre a novela e o ambiente e algumas situações vividas pela autora e narradas em cartas e crônicas no *Jornal das Senhoras*. Por isso pensei na possibilidade de lê-lo mais como uma “auto ficção” (indo além da máxima –clichê– de que toda ficção é uma autobiografia) do que como uma novela ou folhetim. Sobre a ideia de auto ficção e autobiografia, ver: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007; LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996; e DOUBROVSKY, Serge. *L'autofiction dans le collimateur*. autofiction.org, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>>. Acesso em 10 jan. 2017.

³⁵⁰ Esse nome pode ser alusão à musa inspiradora de vinte poemas de Manuel Botelho de Oliveira. Para maiores informações ver: CHAUVIN, Jean Pierre. Retrato de Anarda ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira. *Opiniões*, n. 6-7, 2015, pp. 239-250. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115201> Acesso em 26 jan. 2017.

menção à censura da imprensa e à ideia de que mulheres não escrevem sobre ou não têm conhecimento sobre questões de cunho político:

Eu, amiga, de pouco entendo, então me dedico às modas, e certamente é muito melhor que eu trate de echarpes e moldes de vestidos, e não da liberdade de imprensa, da lei de patentes (...). Se fosse possível transformar jornalistas em ministros e ministros em jornalistas! Bah! Os jornalistas que agora sabem dizer coisa muito boa, mas às vezes não vem (nem convém) ao caso, e de acordo com eles, são capazes de ensinar o ministério, aposto que, trocadas as cartas, os ministros recuperariam o juízo, e os jornalistas o perderiam. Mas o que me importa isso?³⁵¹

Os quatro periódicos aqui apresentados abordam, de maneira distinta, o lugar na mulher tanto como figura social quanto como figura política. No caso das folhas dirigidas por Juana Manso, é patente a constante denúncia sobre o fato de as mulheres serem marginalizadas política e intelectualmente. Ao publicar textos que questionam essa ordem, a própria Manso parece enxergar a si e a outras mulheres como agentes históricos importantes cujas vozes devem ser ouvidas. A coluna/carta de Anarda, com tons de ironia e sarcasmo corrobora isso: “falemos do estado das coisas [do que me foi encomendado], deixemos de lado a guerra dos turcos, a expedição inglesa (...). Que pena! Vamos aos figurinos!”³⁵²

A autora, que inicia o texto afirmando ter conhecimentos pouco variados, parece esforçar-se para não falar de roupas e acessórios. Quando, por fim, decide comentar o vestuário, o faz criticando duramente aqueles que seguem à risca as modas parisienses, uma vez que o clima sul americano não suporta os tecidos e cortes europeus, especialmente no verão. Pontua também que, apesar de ser uma “aberração”, ela prefere

³⁵¹ Tradução minha; no original: “yo, amiga, de poco entiendo, así es que me dedicaré á las modas, y por cierto que será mucho mejor que trate de manteletas y moldes de vestidos, y no de libertad de imprenta, de ley de patentes (...). Si se pudiesen transformar los diaristas en ministros y los ministros en diaristas! Bah! Los diaristas que ahora saben decir tanta cosa buena, pero que a veces puede no venir (ni convenir) al caso, y que según ellos, son capaces de enseñar al ministerio, apuesto que trocadas las barajas, eran los ministros los que recobraban el juicio, en cuanto que lo perdían los diaristas. Pero, que me importa a mí todo eso?”. *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.5

³⁵² Tradução minha; no original: “Hablemos del último paquete, ya se sabe, dejando á un lado la guerra de los turcos, la expedición inglesa (...) Veamos los figurines. Que pena!”. *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.5. A palavra “paquete” pode ser traduzida simplesmente como “pacote”, mas creio que há um sentido imaterial no contexto de sua enunciação. Para justificar minha tradução, segue o verbete extraído de um dicionário da época: “Paquete, s.m. Conjunto ó estado de cosas, reunidas en un lio ó fardo pequeño”. DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47). Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853, 5ª edición, 2 vols., p. 1327. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll> Acesso em 15 jan. 2017.

usar xales à moda espanhola. Não fica claro se o problema da peça é sua estética em desuso ou a nacionalidade a ela atribuída – vale lembrar que ainda nos anos 1850 havia forte rejeição à cultura e atributos espanhóis.³⁵³ Ao final do texto, a ironia passa ao humor (não que um exclua o outro; pelo contrário) e Anarda sugere às leitoras interessadas em seguir à risca a moda, que quando questionadas sobre a vestirem tantas roupas pesadas, respondam simplesmente tratar-se da última moda parisiense.

Ao longo do *Álbum*, os comentários sobre teatro são escassos, especialmente levando-se em conta seu reduzido número de edições. Eles aparecem na coluna “Crônica Semanal”, que traz em seu texto inaugural a mesma aflição presente no editorial do *Jornal das Senhoras* e mesmo no *Correio da Modas*: a importância e o grau de seriedade que é redigir uma coluna, informar leitores com precisão e sem deixá-los enfadados. Manso expõe essa insegurança e afirma ter convidado um “antigo amigo de família” para ajudá-la na difícil tarefa de apresentar notícias semanais. Nessa primeira coluna, as informações sobre teatro não são promissoras:

À companhia de Pestalardo, que abriu outro ponto de reunião para a sociedade elegante e diletante de Buenos Aires, lhe desejamos felicidade. Os senhores Rivas encontram-se contratados nessa companhia, um como chefe de orquestra e outro como barítono. Esses jovens são dois artistas portugueses de recomendável mérito, como professores e cavalheiros. É muito sensível em nós a falta de um Teatro Nacional, ele é a vida da literatura moderna, e seu vazio não pode ser preenchido com nada.³⁵⁴

Trata-se, pois, mais de um lamento sobre a ausência de um teatro nacional, no sentido de produções argentinas, do que propriamente uma coluna com notícias da cidade ou resenhas teatrais, conforme a autora havia proposto no começo de seu texto. O tom de desânimo tanto pode estar relacionado à comparação, da perspectiva de Manso, entre os cenários culturais de Buenos Aires e Rio de Janeiro, quanto pelo fato de a autora, nesse contexto, priorizar o tema da educação feminina. A crônica é um dos

³⁵³ Conforme mencionado no Capítulo I dessa tese, após a queda de Rosas na Batalha de Monte Caseros, ou seja, no bojo do projeto conhecido como o de “Organização Nacional”, teatro, literatura e as artes em geral experimentaram uma forte onda nacionalista. Naquele momento, tudo o que fosse estrangeiro e em especial, espanhol, era rechaçado pelo público.

³⁵⁴ Tradução minha; no original: “La compañía de Pestalardo, ha venido á abrir otro punto de reunión a la sociedad elegante y diletanti de Buenos Aires, le deseamos felicidad. Los SS Rivas se hallan escripturados en esa compañía, el uno como gefe de orquestra, el otro como barítono. Son esos jóvenes, dos artistas portugueses de recomendable mérito, como profesores y como caballeros. La falta de un Teatro Nacional nos es muy sensible, es él la vida de la literatura moderna, y su vacío con nada puede llenarse.” *Álbum de Señoritas*, n. 1, fl.8.

últimos textos da folha, seguida apenas de um poema (homenagem póstuma a uma amiga da autora) e da seção de Anedotas.

O segundo volume da folha traz na capa um texto panfletário sobre a educação escolar como base para o desenvolvimento da sociedade e, no artigo seguinte, dá continuidade ao tema da emancipação feminina, dessa vez com estudos de filosofia. As chamadas “mesas giratórias”, assunto bastante comum à época, aparecem logo após as considerações filosóficas de Manso sobre razão e Deus. O fenômeno que movimentava mesas, chapéus, e todo tipo de objetos sugerindo magia e contato com o mundo espiritual intrigava a Europa, já chegara ao Rio de Janeiro. A autora que dedica seu artigo a explicar, cientificamente, de acordo com as leis do magnetismo e eletricidade, de que maneira ocorrem tais movimentos em objetos inanimados. Entretanto, o texto de destaque do volume é a coluna Correspondências, com mais uma carta de Anarda a Juana Manso de Noronha.

O texto inicia com lamentos sobre a difícil tarefa de escrever e publicar um periódico. E também sobre como o anonimato é, curiosamente, algo bom e ruim ao mesmo tempo. Anarda afirma que justamente porque ninguém a conhece, ou reconhece, as opiniões que recebe sobre seu trabalho tendem a ser mais honestas, o lado ruim é não poder defender suas ideias de maneira direta e efusiva, sob o risco de revelar-se. Como exemplo, a autora narra a conversa em torno das primeiras impressões que um heterogêneo grupo de leitores teve de seu artigo, seguindo o costume das leituras públicas, que beneficiavam analfabetos e constituíam um evento social em si. Nesse sentido, ainda que apenas tangencie o tema, é interessante a nota que a colunista faz sobre a oralidade dos periódicos àquela época: “Veja você, tão logo recebi meu exemplar, catei meu chapéu e xale e fui a uma propriedade vizinha. Já se sabe, houve uma leitura em voz alta interrompida por mil comentários, alguns favoráveis outros duvidosos”.³⁵⁵

Na sequência, ela elenca os participantes da conversa, há senhoras, senhores, jovens (um deles “estuda para advogado”) e moças. Seu texto não permite mapear socialmente tais figuras, no entanto, possibilita reforçar a ideia de que os periódicos sobre moda e literatura circulavam não somente num meio seletivo de mulheres, eles atingiam vários setores sociais. Isto deve-se ao hábito da leitura em grupo, em voz alta,

³⁵⁵ Tradução minha; no original: “Figúrese vd. que yo apenas recibí mi ejemplar, tomé el sombrero y la manteleta y me fui á una quinta vecina. Ya se sabe, hubo una lectura en alta voz interrumpida por mil comentarios, favorables los unos, dudosos los otros”. *Álbum de Señoritas*, n. 2, fl.12.

permitindo a difusão de palavras e ideias e também ao conteúdo, às colunas com relatos de viagens, charadas ou simplesmente piadas. Ao redor da figura do leitor, aquele que, minimamente letrado, compartilhava sua erudição e lia em voz alta jornais, panfletos e toda sorte de escritos que circulavam pela cidade, os jornais cumpriam papel semelhante ao dos espetáculos na medida em que estendiam os debates em voga à ampla comunidade não letrada.

A carta de Anarda segue a narrar as críticas que recebeu sem que as pudesse rebater, sob pena de revelar sua identidade como autora, fazendo com que ela deixasse o local passando mal. Ao recuperar-se, recordou-se “do que é feito esse mundo”, do exemplo do sofrimento que Manso havia passado e decidiu que não mais deveria calar ou escrever de determinado modo, ou sobre determinados assuntos para obter aprovação:

Enfim... eu mesma decidi dizer aquilo que eu quizer, e deixar aos outros digam o que queiram, porque minha cara serve de escudo contra toda responsabilidade, e como não vou examinar a vida alheia, nem os atos do Governo, e menos ainda as produções intelectuais da época, vou lidar única e especialmente das modas, e espero que me deixem em paz.³⁵⁶

A autora persiste em relutar escrever sobre moda, no que diz respeito aos usos da indumentária e à vida social que gira em torno desse universo. Tal relutância é um indício que representa o desejo daquelas mulheres em participar da esfera pública e intelectual através de outras entradas além da moda. De acordo com seu próprio depoimento, ao escrever sobre moda e não sobre "os atos do Governo", a autora estava protegida de certa forma; ela acreditava que seria deixada "em paz". Não obstante, o fato de que ela foi a público dizer aquilo que ela quis, ainda que limitadamente sobre moda, representam *turning point* que a tira de um papel anônimo conferindo outro tipo de agência à sua figura histórica. Nesse seu segundo artigo/carta, Anarda prioriza a crônica social, através do relato da leitura da própria folha, e ironiza sua impossibilidade de falar de política, ainda que não fique claro o motivo disso.

³⁵⁶ Tradução minha; no original: “Recordé lo que era este mundo, el ejemplo de lo que vd. ha sufrido y sufre tan indiferente y serena me animó... En fin, he convenido conmigo misma decir lo que me parezca y dejar que digan los otros lo que quieran, porque mi careta me sirve de escudo a toda responsabilidad, y como no he de escudriñar la vida ajena, ni los actos del Gobierno, y ni aun las producciones de los caletres de la época, voy á contraerme única y especialmente á las modas, y espero que me dejarán en paz”. *Álbum de Señoritas*, n. 2, fl.12.

Ela não fala sobre os "atos do governo" porque acredita que tal tópico não caberia numa coluna sobre moda ou isso se dá em função da liberdade de imprensa que comentou no texto anterior? Independente da resposta, é evidente que Anarda se preocupa com a recepção de seus artigos e creio que esse seja o motivo pelo qual ela confecciona um texto híbrido, mesclando ironia ao comentar no âmbito político social e sarcasmo para falar de moda. Ainda nessa carta, ao iniciar de fato os assuntos de moda, Anarda revela que os locais visitados para reunir informações à coluna foram indicados por Manso. Ou seja, ela não tomou iniciativa de buscar por si, ou de acordo com seus gostos e experiências prévias, as pessoas e lugares que deveria indicar às leitoras. Seu texto fala das novidades na loja do Sr. Iturriaga e de um salón, prestes a inaugurar, sob direção das senhoritas Juvín. Estaria a moda em segundo plano para Anarda e Manso? O restante dessa edição é dedicado ao folhetim de enredo carioca, com a seção de "Anedotas" fechando o volume.

O terceiro número, novamente traz artigos como "Educação Popular", dessa vez com foco na higiene "física e moral" (algo que hoje entendemos como saúde pública), introdução à filosofia na "Ilustração da Mulher", a passagem pela Bolívia nas viagens do Conde de Castelleau, a continuação da novela "A família do comendador" e dois textos sobre a modernidade. O primeiro deles trata-se da coluna "Crônica quinzenal", na qual Juana Manso fala com espanto sobre o progresso, ele que:

rompe as barreiras de ferro da fatalidade e se derrama impetuoso em nossa sociedade, empurrando todas as existências, a coletiva e a individual, em sua violenta corrida. Há uma aspiração geral ao *bien-estar*, e um movimento espontâneo e universal que nos impele em massa ao amplo caminho da civilização, e do desenvolvimento moral, intelectual e industrial do século.³⁵⁷

A analogia do progresso como um movimento em direção à civilização, algo universal, ou um espírito, não é absolutamente algo novo no contexto de meados do século XIX, especialmente pensando na leitura que os românticos latino-americanos fizeram de filósofos europeus como Guizot e Hegel. É interessante ver esse discurso num jornal dedicado a moda porque corrobora o argumento de que esse tipo de periódico nos informa muito além do que modelos de vestidos. Seguindo o texto, Manso

³⁵⁷ Tradução minha; no original: "El progreso rompe los diques de fierro de la fatalidad y se derrama impetuoso en nuestra sociedad empujando todas las existencias, la colectiva y la individual en su carrera violenta. Hay una aspiración general al *bien estar*, y un movimiento espontáneo y universal que nos impele en masa en la ancha vereda de la civilización, y del desarrollo moral, intelectual y industrial del siglo" *Álbum de Señoritas*, n. 3, fl.21.

afirma que o governo de Urquiza está regularizando e organizando o país após um período de tirania e de inúmeras revoluções que marcaram os países vizinhos. De acordo com Lelia Area, o *Álbum* “propõe um desenho de nação entendido como uma grande cena áulica onde a comunidade é imaginada no grau zero – tabula rasa – da história de um estado que aspira ser moderno”.³⁵⁸

Em poucos parágrafos, a autora traça um prognóstico acerca de como esse progresso mudaria o país em um ano, apenas com "um pouco de atividade", isto é, bastaria acompanhar aquele movimento "universal e espontâneo". O tom dessa parte do texto se assemelha à estética que Sarmiento utilizou em *Facundo*, ao descrever o deserto e ao falar da necessidade de se ocupar esse espaço, ocupar os pampas, utilizar os rios para gerar o desenvolvimento da nação.

Na perspectiva da autora, o horizonte de expectativas da sociedade bonaerense é bastante favorável, há um clima leve e de esperanças “porque todas as classes da sociedade estão cheias de confiança no porvir, e há uma necessidade vital de movimento e de alegria, depois de tão longos e dolorosos sofrimentos”.³⁵⁹ Nada poderia conferir mais movimento e alegria a uma sociedade do que atividades artísticas. Por isso mesmo ela lamenta o estado em que se encontravam as óperas: “no primeiro domingo do ano, fizeram uma tremenda palhaçada com os que saíram a passeio, e quase os fizeram viajar por regiões aéreas, como em balões. Nos teatros teve início um combate mortal”.³⁶⁰ Essa indignação, explícita na dramaticidade de sua crítica, é em relação às óperas representadas em teatros pequenos. A autora tece um longo discurso sobre o descabimento de haver duas companhias de canto, ao invés de uma de declamação e outra lírica, as dimensões inapropriadas onde ocorrem os espetáculos e, por fim, uma crítica às representações e vozes em cena.

O outro texto desse terceiro volume que fala sobre progresso é intitulado “Navegação a Vapor”. Ele informa que no ano anterior, precisamente dia primeiro de janeiro de 1853, foi inaugurada a navegação a vapor dos rios da América do Sul que

³⁵⁸ Tradução minha; no original: “propone un diseño de nación entendido como gran escena áulica donde la comunidad es imaginada en el grado cero -tabula rasa- de la historia de un estado que aspira a ser moderno”. AREA, Lelia. El periódico Álbum de Señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, nums. 178-179, Enero-Junio 1997, p. 156.

³⁵⁹ Tradução minha; no original: “porque todas las clases de la sociedad están llenas de confianza en el porvenir, y hay una necesidad vital de movimiento y alegría, después de tan largos y dolorosos sufrimientos.” *Álbum de Señoritas*, n. 3, fl. 21.

³⁶⁰ Tradução minha; no original: “El primer domingo del año, dio así mismo un reverendo chasco á los paseantes, y casi los hizo viajar por las regiones aéreas, á guisa de globos aerostáticos. En los teatros se ha empeñado un combate a muerte”. *Álbum de Señoritas*, n. 3, fl. 21.

ligam Brasil, Peru e Bolívia. Manso narra a reação das populações ribeirinhas ao ver pela primeira vez uma embarcação de tamanho porte, e também comenta a presença de autoridades locais que receberam os navios. A própria autora parece otimista, novamente, com o prognóstico de um futuro melhor, onde graças a essa mobilidade, o desenvolvimento e indústria chegarão a toda parte. Além das chaves de progresso e modernidade, Manso transparece um sentimento de união tipicamente pan-americanista:

Também na América do Sul, e eles mostram os primeiros sintomas de *Revolução Silenciosa*, que vai derrubar para sempre os tiranos e removerá os germens da guerra fratricida. (...). Quem que conheça a geografia destas Américas, não vê no distante horizonte do porvir a confederação gigante que um dia tornará irmãos a todos esses povos hoje empobrecidos, atrasados e separados por cordilheiras íngremes, bosques emaranhados, rios cheios de armadilhas e cataratas! Pois um dia, as cordilheiras serão perfuradas em sua base formando largos túneis, bosques tornaram-se fábricas, e das selvas agrestes, terá sido feita a indústria, belas cidades e elegantes povos.³⁶¹

Seguindo alguns números adiante, Manso retorna ao teatro, mais especificamente, à ópera. Como de costume, o sexto número do *Álbum* inicia com a coluna sobre a “Educação popular”, dessa vez para abordar livros do ensino primário,³⁶² seguindo com a coluna “Ilustração da Mulher – Filosofia”. O artigo que encerra o número tem o título “Luisa Miller” e é uma crítica sobre a ópera (homônima) de Verdi representada no Teatro Argentino, com a atriz Ida, da companhia Pestalardo, como protagonista, e figuras como Casanova, Tati, Guilhelmini, Ribas e outros. Após grande elogio ao compositor, e à atuação dos artistas (Ida parecia cansada e não identificada com a personagem), a autora faz um apenas um comentário sobre indumentária e comportamento: "o figurino era novo e muito harmônico. A plateia foi pouca, notando-

³⁶¹ Tradução minha; no original: “También en la América del Sud, asoman ya los primeros síntomas de la Revolución Silenciosa, que derrocará para siempre los tiranos y extirpará los gérmenes de la guerra fratricida. (...) Quien conozca la geografía de estas Américas, no ve en el lejano horizonte del porvenir la confederación gigante que hará un día hermanos todos estos pueblos hoy empobrecidos, atrasados y separados por escarpadas cordilleras, por bosques enmarañados, por ríos llenos de escollos y cataratas! Pues un día, las cordilleras serán taladradas por su base formando anchos toneles, los bosques se habrán convertido en manufacturas, y de las selvas agrestes, habrá hecho la industria, hermosas ciudades y elegantes poblaciones”. O artigo que encerra o volume, e vem na sequência dessa ode à união sul americana, é uma pequena nota biográfica sobre Cristóvão Colombo. *Álbum de Señoritas*, n. 3, fl. 24

³⁶² Nesse artigo Juana Manso lista e comenta vários livros que eram usados nas escolas primárias e censura alguns como: *Caton cristiano*, *El catecismo de la doutrina cristitanae* *Las obligaciones del Hombre*.

se desertas as frisas: entretanto, o público aplaudiu com entusiasmo e fôlego dignos de nota".³⁶³

No número seguinte, a coluna "Educação popular" demonstra a perda do otimismo de Manso em relação ao futuro, tão presente nas edições anteriores. Quando fala sobre os investimentos que o governo tem feito na educação, ela afirma que somente isso não basta "porque ensinar a ler, escrever e contar não é o suficiente para educar um povo que tem por tradição o pouco respeito à lei, a decapitação e a barbárie".³⁶⁴ A autora conclui seu artigo de modo amargo, expressando sua frustração em relação à pouca receptividade que encontra para debater questões como política, educação e cultura numa sociedade patriarcal: "mais [do que isso] não posso, porque minha voz não chega ao círculo *privilegiado* daqueles que *podem*; nada sou, nada valho, e tudo o que posso oferecer são *votos inúteis*".³⁶⁵

O teatro dramático retorna à pauta na coluna de título "A trança de seus cabelos": "a ressurreição do Teatro Dramático foi um dos acontecimentos mais notáveis dessa semana; a galeria e a plateia tiveram as honras da audiência, as frisas estavam desertas...".³⁶⁶ Apesar de adjetivá-la como "menor, pobre, sem recursos e sem estudos",³⁶⁷ Manso afirma que se absterá de fazer críticas negativas no explícito intuito de apoiar e estimular a nova companhia, o que não a impede de exaltar o drama burguês francês numa comparação que diminui a peça em questão, que dá título ao artigo. Ela afirma ainda que já não há espaço para críticas na imprensa, apenas elogios. Manso se diz partidária do drama e que faria muito gosto de ver instalada em Buenos Aires uma companhia séria e de bom gosto. Sua própria definição sobre a arte dramática lembra aquela do romantismo francês:

³⁶³ Tradução minha; no original, respectivamente: "La señora Ida, nos pareció esa noche fatigada, no estaba identificada con la Luisa de Schiller."; e "El vestuario era nuevo y bastante bien ejecutado. La concurrencia fue poca, notándose desierto caso toda la primera orden de palcos: con todo, el público aplaudió con entusiasmo y con una oportunidad remarcable". *Álbum de Señoritas*, n. 6, fl.48

³⁶⁴ Tradução minha; no original: "Porque enseñar á leer, escribir y contar no es suficiente á educar un pueblo donde son tradicionales el poco respecto á la ley, el deguello y la barbarie". *Álbum de Señoritas*, n. 7, fl.49

³⁶⁵ Tradução minha; no original: "más, no puedo, porque mi voz no llega hasta el círculo *privilegiado* de aquellos que *pueden*; nada soy, nada valgo, y solo *votos inútiles* es cuanto puede ofrecer.". *Álbum de Señoritas*, n. 7, fl. 50. Sobre a recepção do periódico, de acordo com a perspectiva de Juana Manso, ver AREA, Lelia. *Op. Cit.*

³⁶⁶ Tradução minha; no original: "La resurrección del Teatro Dramático ha sido uno de los acontecimientos notables de esta semana; la cazuela y el patio, tuvieron las honras de la concurrencia, los palcos estaban desiertos...". *Álbum de Señoritas*, n. 7, fl.53

³⁶⁷ Tradução minha; no original: "Lo que podríamos decir sobre esa diminuta y pobre compañía dramática, sin recursos, sin estudios (...)". *Álbum de Señoritas*, n. 7, fl.53

É o meio mais curto e seguro para chegar ao coração das massas, poderosa alavanca de civilização e progresso, que pole a linguagem e os comportamentos, e desperta sentimentos nobres, ternos, ou heroicos, nesse povo de boa-fé que ouve em silêncio religioso, e que busca no drama as emoções e prazeres inteiramente morais e intelectuais. (...) O amor é já uma mola gasta que já não pode dar impulso a esta máquina gigante chamada drama, e como todas as grandes coisas, é simples, porque em fim, o que vem a ser o drama? A vida em ação, mas não fictícia, convencional, guiada por uma bússola. No fundo de toda a arte, não existe nada sublime além da natureza.... Ao pintor, ao poeta, ao músico, é necessário que a imitem ou que a traduzam, e se afastarem-se dela não terão criado qualquer coisa de valor para chamarem a próprios de artistas.³⁶⁸

Tal qual Gonçalves de Magalhães, e outros letrados da época, Juana Manso parece estar orientada à corrente francesa do romantismo, em especial se cotejarmos esse trecho do *Álbum* com o *Prefácio* do *Cromwell*, de Victor Hugo: “(...). Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza...”.³⁶⁹ Essa foi a última coluna que a autora dedicou à crítica teatral. A edição seguinte da folha, número oito, foi a derradeira; nela constam os textos “Ilustração da Mulher”, “Educação da Mulher”, “Drama desconhecido” (ensaio sobre o romance e o drama que vivenciamos no cotidiano, escrito em estilo semelhante ao chamado “fluxo de narrativa”) e, por fim, a novela “A família do Comendador”. Sobre o fechamento do jornal, a redatora publica uma pequena nota, ao final do volume:

viveu e morreu desconhecido como sua mãe *sempre o foi* na região do Prata; não bastaram nem cuidados nem sacrifícios para fortalecê-lo numa vida minado pelo *consumo* [patológico]³⁷⁰ desde que nasceu no

³⁶⁸ Tradução minha; no original: “(...) el arte dramático, medio el más breve y seguro de llegar al corazón de las masas, palanca poderosa de civilización y de progreso, que pule el lenguaje y las maneras, y despierta sentimientos nobles, tiernos o heroicos, en ese pueblo de buena fé que escucha con religioso silencio, y que vá á buscar en el drama emociones y goces enteramente morales e intelectuales. (...) El amor es ya un resorte gastado que no puede dár impulso á esa máquina gigante que se llama el drama, y que como todas las grandes cosas, es sencillo, porque en fin, qué viene á ser el drama? La vida en acción, pero no ficticia, convencional, arreglada á compas. En el fondo de todo arte, no hay sino la naturaleza que sea sublime... El pintor, el poeta el músico, es necesario que la imiten ó la traduzean, si se apartan de ella no habrán creado cosa alguna que merezca la pena de llamarse á si mismo artistas.”. *Álbum de Señoritas*, n. 7, fl.53

³⁶⁹ Esta mesma citação consta no primeiro capítulo desta tese, quando comparo o prefácio da peça *Olgiate* ao texto de Hugo. HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.64

³⁷⁰ Os dicionários utilizados nas consultas para as traduções presentes nessa tese fazem parte do acervo da Real Academia de Espanha. Para melhor contextualizar a palavra em questão, segue o verbete extraído de um dicionário da época: “Consunción. S. F. Accion ó efecto de consumir é consumirse. (...) Patol. Estenuación lenta y contínua, enflaquecimiento paulatinamente progresivo, pero constante, que precede a la muerte”. DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47). Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853, 5ª edición, 2 vols., p. 442.

desamparo e no deserto da indiferença: lá você fica meu filho, página de minha alma, que contém mais de um mistério da dor: seu túmulo solitário, quem colocará uma flor? Ninguém! Adeus, pois, leitoras, perdoem-me se, habituada a escrever em outro idioma, não utilizei uma linguagem pura e casta, se minha pouca inteligência nada criou que lhes fosse útil, e se meu estilo não tem a fluidez e frescor de outros. Não foi vontade o que me faltou, mas cada um *é o que é e não o que deveria ser*.³⁷¹

Juana Manso de Noronha finaliza sua publicação num tom destoante de seus demais artigos: há uma nota exaltada de sentimentalismo e frustração. É nítido que para ela o *Álbum de Señoritas* não era um espaço somente para debater modelos de vestidos, mas sim um instrumento na luta pela educação e cidadania. Foi necessário, porém, que a autora produzisse seus manifestos sob disfarce da moda para fazer-se publicar. Assim, a análise do *Álbum*, embora não ofereça muitos elementos para analisar o teatro portenho dos anos 1850, apresenta as pautas presentes no cenário político de então.

Note-se que, apesar dos poucos anos que separam o *Álbum* do *La moda*, trata-se de outro contexto de produção e outro momento histórico. A dicotomia entre “civilização e barbárie” – em outras palavras, “campo e cidade” ou “Europa e América do Sul” – expressa no texto clássico de Domingo F. Sarmiento, era algo muito forte no imaginário social dos anos 1830 e 1840, tendo sido usada como uma das bandeiras contra o rosismo, na medida em que louvar a civilização europeia era, também, um clamor pela incorporação de alguns ideais políticos de lá, que não tinham lugar num governo então considerado tirano.

Quando Manso retorna a Buenos Aires, o período conhecido como da “organização nacional” já estava em andamento, o país contava com uma nova constituição e, sob a presidência de Urquiza, o horizonte de expectativas estava sendo redesenhado. Percebe-se, dessa maneira, que a obra portenha de Juana Manso está direcionada no sentido de efetivar as propostas sugeridas no contexto dos debates da época rosista. Apesar da falência de sua folha, a autora prosseguiu militando pela educação e atualmente é conhecida pela parceria que desenvolveu com Sarmiento nessa

³⁷¹ Tradução minha; no original: “Vivió y murió desconocido como su madre fue siempre en la región del Plata; no bastaron ni cuidados ni sacrificios á robustecerle una vida minada por la consunción desde que nació en el desamparo y en el páramo de la indiferencia: ahí quedas hijo mío, página de alma, que encierras más de un misterio de dolor: tu en fosa solitaria, quien depondrá una flor? Nadie! Adiós pues, lectoras, perdonad si acostumbrada á escribir en otro idioma, no usé un lenguaje puro y castizo, si me corta inteligencia nada creó que os fuere útil, y si mi estilo no tiene la fluidez y la frescura de otros. No fue la voluntad la que me faltó, pero cada uno és lo que és y no lo que debería ser.” *Álbum de Señoritas*, n. 8, fl. 64

frente. A autora chegou a retomar atividades de periodista dez anos após encerrar as atividades do *Álbum*, quando participou do jornal *La Flor del Aire: Periódico literario ilustrado dedicado al bello sexo - Literatura - Sátira decorosa - Teatro - Modas - Variedades*”, sob o pseudônimo “Dolores”.³⁷²

³⁷² Para maiores informações sobre *La Flor del Aire* e periódicos similares ver: AUZA, Néstor Tomás. *Periodismo y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1988.

CAPÍTULO III –

A fala de agentes históricos marginalizados

Encontramo-nos diante de um dilema que nenhum método pode resolver. Ele consiste em que, tanto no acontecer quanto depois de acontecida, toda história é algo diferente do que sua articulação linguística consegue transmitir; mas isso só pode ser percebido por intermédio da linguagem.

Reinhart Koselleck³⁷³

3.1 - Vocabulário e linguagem

O terceiro e último capítulo dessa tese analisa o político presente na linguagem e no vocabulário de duas peças teatrais: *O Theatrinho do Senhor Severo* (1833) e *El Gigante Amapolas* (1841). A primeira, anônima e praticamente desconhecida pela historiografia do tema, manipula o vocabulário usado na época de modo a satirizar as disputas de diversos grupos em torno do governo. A segunda, assinada por Juan Bautista Alberdi, aborda o regime rosista em seu viés ditatorial e a aliança feita entre Buenos Aires e Montevidéu no contexto da guerra civil.

A linguagem política da primeira metade do oitocentos, aqui entendida como um conjunto de signos e conceitos chave usado para referir e significar a esfera da vida política em determinada comunidade, não estava restrito a espaços como a Câmara ou o Senado e publicações por parte de políticos e intelectuais. Isto conforme já apresentado por diversos historiadores como Ilmar Mattos, Marco Morel e Gabriel DiMeglio.³⁷⁴ Considerando estes pontos, a proposta desta tese é analisar o teatro tanto como evento

³⁷³KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006, p.268.

³⁷⁴ Alguns exemplos: DUTRA, Eliana de Freitas; Jean-Yves Mollier (org). *Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política*. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XIX. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 595-620; MOREL, Marcos. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2005; DI MEGLIO, Gabriel. “Patria”, “República”. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, pp. 115 – 130; 145 - 158.

social, quanto pelo vocabulário político presente na dramaturgia, em especial em peças que circularam no Rio de Janeiro e em Buenos Aires entre as décadas de 1830 e 1850.

Nesse sentido, o presente capítulo analisa as peças supracitadas sob uma ótica próxima à abordagem teórica da chamada Escola de Cambridge,³⁷⁵ especialmente no que diz respeito ao estudo da linguagem e do vocabulário de determinada comunidade. J. G. A. Pocock³⁷⁶ opera com uma gramática das linguagens, ao trabalhar com as categorias *langue* e *parole* (cunhadas por Saussure).³⁷⁷ A primeira seria a língua, como um todo, a linguagem utilizada em determinada época, e a segunda seria o conjunto de linguagens, como se fossem outros idiomas compreendidas no interior de uma mesma língua, *langue*. A *parole* só pode ser compreendida dentro de determinada *langue*, e é a partir dessa via de mão dupla que se constrói a análise do discurso.³⁷⁸

Assim, o texto teatral pode ser encarado como uma *performance*: ele faria parte de uma determinada *parole*, e estaria, ao mesmo tempo, inserido em uma determinada *langue*. Isto porque, para Pocock, não se pode entender uma linguagem sem entender a época na qual ele foi produzido: para tal é necessário consultar o maior número de fontes possível para que se compreenda aquela determinada *parole*. Assim sendo, as revistas de moda que circularam no mesmo período em que as peças aqui trabalhadas foram produzidas contribuem com a compreensão da linguagem teatral.

Dentre trabalhos expoentes, se podem destacar a tese de doutorado de Valdeci Lopes de Araújo, *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)* e, na historiografia argentina, o livro *El momento Romántico*, de Elías Palti. Com recorte cronológico semelhante, ambos trabalham, fundamentalmente, com textos de intelectuais ligados à política. Apesar de a literatura ganhar cada vez mais espaço na historiografia política e na história intelectual, o teatro ainda tem sido pouco trabalhado e, quando aparece, surgem trabalhos que isolam os componentes do teatro. Nesses casos, analisa-se somente as peças, ou os atores, ou determinados

³⁷⁵ A partir da segunda metade do século XX ocorre, no cenário europeu, um *turning point* – entendido aqui como uma virada no tocante às ideias e aos métodos utilizados no campo acadêmico. A Escola de Cambridge propõe a revisão de textos clássicos da política e tem como carro-chefe John Pocock e Quentin Skinner. Com a publicação de *The ancient constitution and the feudal law*, Pocock apresenta sua tese acerca dos vocabulários políticos ao mapear duas linguagens conflitantes na Inglaterra do período feudal. Após isso surge, não somente na Inglaterra, mas também nos Estados Unidos, uma série de outras publicações dedicadas a um novo olhar historicista, como por exemplo, a revista *History and Theory*.

³⁷⁶ Sobre a obra de Pocock ver: HAMPSHER-MONK, Iain. “Political Languages in Time - The Work of J. G. A. Pocock”. In: *British Journal of Political Science*, 14, 1984, pp 89-116. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=3274912> Acesso em: 10/04/2015.

³⁷⁷ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

³⁷⁸ POCOOCK, J. G. A., *Linguagens do Ideário Político*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 36

periódicos literários, sem a proposta de uma visão que complemente texto e ambiente teatrais. Assim sendo, acredito que o estudo do teatro, da forma aqui proposta, considerando o clima de turbulências políticas, guerras civis e censuras, pode indicar a circulação de ideias – e quais eram elas – fora do pequeno círculo letrado da Corte do Rio de Janeiro e da cidade de Buenos Aires.

A linguagem teatral, ou seja, o conjunto de códigos que formam tais textos recebe aqui uma análise privilegiada porque através dela é possível distinguir uma obra voltada a um público letrado daquela acessível ao público não letrado. Em relação às duas peças, ao analisar sua linguagem é possível aferir que são obras cujos códigos de enunciação prescindem letramento. Sobre a audiência dessas peças, conforme exposto anteriormente nessa tese, não há registros que possibilitem mapeá-la. Entretanto, é possível verificar, através da análise da linguagem, do vocabulário, e eventualmente de onde ela foi encenada, se uma peça era voltada a um público letrado ou, no caso do *Theatrinho* e de *El Gigante*, a um público não letrado – o que também dá margem para classificá-la como teatro popular. Somado a isso, se considerarmos o vocabulário que ambas utilizam, em especial as expressões coloquiais, vemos que independentemente da intenção dos autores, suas peças contemplaram um público não letrado.

Nesse sentido, seria interessante pensar o teatro utilizando algumas chaves de leitura de Quentin Skinner. Num de seus textos mais importantes, *Meaning and understanding in the history of ideas* (1969), o autor retoma uma ideia do filósofo da linguagem J. L. Austin: a publicação de uma obra, no âmbito político, pode ser considerada um ato de fala. Isto porque as palavras, o vocabulário e a linguagem são elementos dotados de ação, que muitas vezes se realiza como uma ação política. Dentro de tal perspectiva se insere a noção de *performance* como sendo aquilo que é pretendido pelo autor, a estratégia de cada autor, que permite entender a intenção do texto, ou seja, deve se estar atento para quem o discurso é dirigido.

Para Skinner é fundamental entender o motivo pelo qual o autor escreveu aquele texto daquela forma, o que também abarca questões de narrativa, estilo literário, com maior ênfase no autor e no texto. Devo, entretanto, alertar que não pretendo trabalhar com as motivações dos autores dos textos teatrais. Além de extrapolar o objetivo principal desta análise, como bem pontuou Palti, “uma vez que a intencionalidade objetiva do autor se torna, ela mesma, um objeto de interpretação, já não haveria

instancia extra discursiva alguma frente a qual contrastar as distintas interpretações (e sobre a qual identificar os anacronismos e mitológicas e limitar seu alcance)".³⁷⁹

No lugar de tomar amostras de diferentes textos, foram selecionadas apenas duas peças, que identifiquei como sendo do âmbito do teatro popular, para atestar a hipótese de que a linguagem e o vocabulário político da época circulavam, também, entre os não letrados. O protagonismo de personagens que além de falar sobre o político, representam agentes históricos marginalizados pela historiografia (da História Intelectual) como os casais Lagartixa e Severo do *Theatrinho* e María e Franc em *El Gigante*, corrobora essa hipótese.

Tanto *O Theatrinho do Senhor Severo* quanto *El Gigante Amapolas* estão disponíveis para consulta online³⁸⁰ e ao trabalhar os textos completos é possível operar uma análise mais complexa, na medida em que o modo como os autores trabalham seus argumentos e dispõem o clímax das tramas pode ser avaliado em sua totalidade. O mesmo não ocorreria caso fossem analisados pequenos trechos esparsos, com amostras de *momentos* que seus autores elegeram para abordar questões políticas. O político aparece em inúmeras peças e textos que li ao longo desta pesquisa, muitas vezes no uso de determinado vocabulário, ou apenas numa saída de cena, mas no *conjunto* da obra ele não tem protagonismo. Claro está que essas outras peças também oferecem valioso material de investigação, entretanto, para os fins dessa tese, convém verticalizar e, portanto, concentrar, a análise em textos nos quais o político aparece desde a primeira até a última cena, dissecando sua linguagem e contextualizando seu vocabulário.

A relação dos agentes históricos à margem da cidade letrada como político, observada na linguagem teatral, não é passível de ser compreendida apenas por conta das articulações linguísticas que experimentou e, por isso, as duas primeiras partes dessa tese trataram de apresentar o clima cultural e político do recorte proposto; além de revisar a própria historiografia do teatro³⁸¹. E também porque tal relação, para que se a

³⁷⁹ Tradução minha; no original: “una vez que la ‘intencionalidad objetiva’ del autor se torna, ella misma, en objeto de interpretación, ya no habría instancia extra discursiva alguna frente a la cual contrastar las distintas interpretaciones (y respecto de la cual identificar los anacronismos y mitologías y limitar su alcance)”.PALTI, Elías. “*Giro lingüístico*” e *historia intelectual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 34.

³⁸⁰ Para consultar *O Theatrinho*, acesse: www.hemerotecadigitl.bn.br Para *El Gigante*: http://editorial.inteatro.gob.ar/librosPDF/Antologia_teatro_argentinoT3.pdf

³⁸¹ Sobre esse dilema acerca do estudo da linguagem na abordagem historiográfica, Koselleck, na introdução do capítulo 13 do *Futuro Passado*, problematiza o surgimento da noção de modernidade e aborda como em determinado tempo histórico houve a necessidade de refletir acerca de antigas balizas de temporarização e criar novas palavras, novos conceitos para exprimir aquilo que se estava experimentando. Através de autores de diferentes momentos, o autor elenca várias maneiras de referir-se

compreenda, necessita de uma análise em sua própria linguagem, os capítulos a seguir apresentam o que era dito no teatro popular, ou seja, aquele frequentado justamente por tais agentes.

Conforme apontado anteriormente, as principais fontes aqui utilizadas são impressos de grande circulação. Isso porque a imprensa periódica é um meio bastante eficaz para mapear o que era discutido nos espaços públicos. O processo de constituição e consolidação da imprensa foi distinto na região do Rio da Prata e no Rio de Janeiro, a começar pelas datas: no Brasil a imprensa chegou com a corte, em 1808, ao passo que no então Vice-Reinado do Rio da Prata a Companhia de Jesus introduziu suas primeiras tipografias no início do século XVIII. Entretanto, é somente em 1801 que se publica o primeiro periódico de Buenos Aires, o *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiógrafo Del Río de la Plata*. Já no Rio de Janeiro, logo da chegada da família real foi criada a Imprensa Régia e, em seguida, lançada a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Em relação ao período regencial, de acordo com Marco Morel,

ocorreu no Brasil uma verdadeira explosão da palavra pública com crescimento visível de associações, de motins, rebeliões... e de periódicos, embora, claro, nem todos fossem rebeldes. A imprensa constituiu-se como formadora de projetos de nação distintos entre si (apesar das convergências) e de uma cena pública cada vez mais complexa, na qual emergiam atores políticos diferenciados. Permeiam as páginas dos jornais como protagonistas: soldados, oficiais de média patente, lavradores arrendatários, profissionais liberais, clero regular e secular, camadas pobres urbanas livres, homens negros, pardos e brancos, além da presença nítida das mulheres na cena pública, como leitoras ativas.³⁸²

Silvia Fonseca traz um exemplo da relevância em analisar câmbios conceituais a partir de periódicos em seu trabalho acerca do conceito de república no período regencial.³⁸³ Ainda que esta tese não esteja centrada na análise deste vocábulo especificamente, é interessante apresentar, como exemplo, alguns estudos nesse sentido.

e definir os tempos, como no caso da periodização da História em três grandes idades - até o século XIX - até a consolidação da modernidade e seus significados, em especial na língua alemã. Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006, pp. 267-287.

³⁸² MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p.51

³⁸³ Cf: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. E ALVAREZ, Jesús T.; ASCENCIÓN M. Riaza. *Historia de la Prensa Hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

Fonseca aponta uma nota do jornal *Voz Fluminense* (republicano), na edição de 28 de janeiro de 1831, “a necessidade do que chamou de um ‘novíssimo dicionário’ em vista da mudança de significados atribuídos às mesmas palavras, revelando os conflitos políticos antes do 7 de abril”³⁸⁴.

Isto demonstra que os debates políticos que proporcionavam câmbios linguísticos podem ser rastreados através da imprensa periódica. Cabe, então, pontuar qual era o entendimento entorno da “república”, o que pode ser feito consultando alguns dicionários da época. Para tal, foram escolhidos dois dicionários da língua portuguesa, o *Dicionário da língua brasileira*, de Luiz Maria da Silva Pinto, que circulou no Brasil no início dos anos 1830 e o *Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva*, publicado em Lisboa no final do século XVIII. No primeiro deles, a palavra república aparece com ênfase no sentido da forma de governo: “Estado governado por certas pessoas autorizadas pelo povo”³⁸⁵. Já em Silva, tanto na edição de 1789 quanto na de 1831, a primeira acepção remete ao sentido clássico e etimológico de “coisa pública”: “o que pertence, e respeita ao público de qualquer estado”³⁸⁶.

Mesmo nas recém-nascidas repúblicas americanas pós-revolução de independência de 1810, o conceito de república sofreu alterações e incorporação de novos significados sendo, por exemplo, muitas vezes tido como um sinônimo de “povo soberano”. De acordo com Gabriel DiMeglio, nas primeiras décadas após a independência, a república seria, “por um lado um sistema de governo e por outro uma figura ideal de virtude cívica, mesmo que ambas noções não fossem contraditórias entre si mas complementares”³⁸⁷. Somente a partir dos anos 1820 a república seria pensada como um sistema governativo de cunho representativo, o que arrecadou o apoio daqueles que antes preferiam uma monarquia constitucional. Na primeira metade do oitocentos, o debate acerca do republicanismo na região do Rio da Prata foi deveras controverso e englobou questões complexas como as noções de “liberdade”,

³⁸⁴ FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. O conceito de República nos primeiros anos do Império: a semântica histórica como um campo de investigação das idéias políticas. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, pp.323-350, jan./dez. 2006, p. 330.

³⁸⁵ Pinto, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, s.n.

³⁸⁶ SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo II (F – Z), Lisboa: Impressão Regia, 1831, p. 627.

³⁸⁷ Tradução minha; no original: “por un lado sistema de gobierno y por otro una figura ideal de virtud cívica, aunque ambas nociones no serían contradicciones entre sí sino complementarias”. DI MEGLIO, Gabriel. “República”, In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, pp. 148 – 153.

“nação/nacionalismo”, “*pueblo/pueblos*” [povo/povos], “pátria”, entre outras. Esses conceitos aparecem em profusão nos textos literários da imprensa, sendo manipulados com diferentes significantes, de acordo com o momento e a qual grupo político-social os assinava.

Antes de ser encarada pelos americanos como um sistema governativo propriamente, a república representava a ideia de um governo legitimado pelo *povo* e regulado por determinadas leis. Instaurar um governo republicano não era, de modo algum, uma coisa óbvia e consensual entre os homens envolvidos no processo de independência de 1810; a república era, então, um ideal, era uma dentre muitas possibilidades que se afiguravam àqueles povos revoltosos. O trabalho de José Chiaramonte aponta que à época do Vice-Reinado a *república* era um termo usado para fazer menção aos *cabildos*, uma vez que ali se reuniam os cidadãos, e mesmo algumas cidades platinas eram consideradas pequenas repúblicas, tendo em vista sua relativa autonomia para gerir assuntos internos.³⁸⁸ Somente a partir dos anos 1820 a república é pensada como um sistema governativo de cunho representativo, o que arrecadou o apoio daqueles que antes preferiam uma monarquia constitucional. Paulatinamente a república ganhou a conotação de algo virtuoso, uma ponte para a liberdade e também uma oposição à monarquia.

A primeira acepção do termo república, no dicionário da Real Academia Espanhola, no ano de 1837, é a de “estado em que o povo governa”³⁸⁹. Sendo assim, mesmo sem um programa político definido, a república naquele momento estava relacionada à ideia de que o “povo” deveria participar do governo, como se o poder fosse diluído entre inúmeras partes. Esse raciocínio formava, então, um vínculo com a ideia de liberdade, que seria a peça fundamental para o exercício daquela forma de poder. Cidadão é outro conceito chave aparente nos textos da época. E, implícita nessa comunidade de cidadãos, está o pressentimento da “nação”; na verdade, a essas noções aliam-se as de “democracia”, “soberania” e “representatividade”. François-Xavier Guerra afirma que cidadão e “nação” são as maiores novidades do mundo moderno, e com elas vieram tópicos como “igualdade”, participação dos membros da comunidade e

³⁸⁸CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 129.

³⁸⁹ Dicionário REA, p 650, disponível em: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

a existência de autoridades surgidas do próprio “povo”, representando uma ruptura definitiva com o absolutismo e a soberania única centrada na figura do monarca.³⁹⁰

Tal qual Guerra, Chiaramonte traça um histórico do termo “cidadão” contrapondo-o ao de “*vecino*” [vizinho], que muitas vezes são vistos como sinônimos. As origens de ambos os vocábulos encontram-se no Antigo Regime e abrangem a ideia de pertencimento a um território privilegiado, minimamente coeso e urbano: as cidades³⁹¹. Nesse sentido, como afirmou Echeverría, “nem todo habitante é cidadão, e nem toda cidadania é proveniente da instituição democrática”; a ideia de cidadania era relativizada mesmo por autores daquela época³⁹². Além disso, a constante evocação dos “cidadãos”, existente nos documentos da primeira metade do século XIX, remete diretamente à questão da legitimidade e representatividade nas propostas que apresentavam a *república* como uma possibilidade efetiva de sistema governativo.

A imprecisão deste conceito assinala a relevância em analisar as mais diversas espécies de documentação, bem como mapear as comunidades intelectuais que o manipulavam. A palavra república podia ser usada tanto para referir-se a assuntos de interesse público, quanto a determinados governos que reconhecessem a soberania do povo (o que era aplicável a algumas monarquias), ou mesmo conforme regime de governo republicano, caracterizado pela escolha do chefe de governo por parte dos cidadãos. Mas, em termos práticos (ou legais), quais eram as implicações de professar ou posicionar-se a favor de um regime republicano no Brasil na primeira metade do século XIX?

A interpretação do Código Criminal de 1831 dá margem para o entendimento de que professar ideais republicanos era considerado ato criminoso; deve-se ter em mente que não havia liberdade de expressão, em especial valendo-se da imprensa, conforme consta em seu artigo sétimo. Já os artigos 85 e 87 visavam preservar a monarquia: “Tentar diretamente, e por fatos, destruir a Constituição Política do Império, ou a forma do Governo estabelecida. (...) Art. 87. Tentar diretamente, e por fatos, destronizar o Imperador; privá-lo em todo, ou em parte da sua autoridade constitucional; ou alterar a

³⁹⁰ GUERRA, François-Xavier. El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina. In: SABATO, Hilda (Coord). *Ciudadanía política y formación de las naciones: Perspectivas históricas*. Ciudad del México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Americas / Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 33 – 36.

³⁹¹ CHIARAMONTE, José Carlos. Ciudadanía, soberanía y representación en la génesis del Estado argentino (c. 1810 – 1852). In: *Idem*.

³⁹² Tradução minha; no original: “no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática”. ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras Completas de Estebán Echeverría, Tomo Cuatro*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1873, p. 22.

ordem legítima da sucessão.”³⁹³. Conforme exposto no primeiro capítulo dessa tese, as proibições existiam porque havia demanda para tal, isto é, havia uma desordem a ser ordenada, o que vale tanto para o Rio de Janeiro quanto para Buenos Aires. Ainda no tocante à censura, a Câmara Municipal publicou um edital em 20 de Agosto de 1831 com uma das condições para que houvesse qualquer tipo de representação teatral:

A Câmara Municipal desta muito Leal, e Heroica Cidade do Rio de Janeiro, Faz saber, que tem adotado a seguinte Postura: Todas as peças, que houverem de pôr-se em cena em qualquer Teatro do Município, serão anteriormente revistas pelo Juiz de Paz encarregado da Inspeção do Teatro Constitucional Fluminense, sob pena de oito dias de Cadeira, e 30\$rs, de multa ao responsável, que o puser em cena contra o determinado nesta Postura. E para que chegue a notícia a todos, se mandou publicar e afixar o presente.³⁹⁴

Dessa forma, as publicações que faziam menção à possibilidade de se viver sob outro regime constitucional valiam-se de diversos recursos como a literatura ou mesmo a “transcrição de artigos de outro periódico. (...) com o intuito de demonstrar a extensão dessas ideias, ou mesmo para eximir-se da responsabilidade legal sobre os princípios apregoados”³⁹⁵. No caso do *Gigante Amapolas*, não houve censura à peça porque, embora seja um ataque a Rosas, ela foi escrita e publicada³⁹⁶ fora da jurisdição portenha, já no *Theatrinho do Senhor Severo*, ela foi encenada e publicada sem passar pela censura porque além de não ser assinada, a obra passou por diversas tipografias, o que dificulta o rastreamento de seus responsáveis.

Sobre essa dupla função do teatro, a de literatura na forma escrita, e a performática com o ato da encenação, Silvio Romero faz uma observação válida para ambas as peças e norteia a interpretação aqui proposta:

³⁹³ Código Criminal do Império do Brasil, Lei de 16 de Dezembro de 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 28 de agosto de 2013.

³⁹⁴ Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: BR RJ AGCRJ 50.2.57, fl.3.

³⁹⁵ FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. O conceito de República nos primeiros anos do Império: a semântica histórica como um campo de investigação das idéias políticas. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, pp.323-350, jan./dez. 2006, p. 338.

³⁹⁶ Ainda há divergências na historiografia do teatro acerca da encenação de *O Gigante Amapolas*. Não foram encontrados registros de sua encenação nos anos 1840 e autores como Beatriz Seibel afirmam que a primeira encenação teria ocorrido cerca de cem anos depois, somente em 1945. A autora assevera ainda que a peça teria sido produzida em Valparaíso, entretanto, a leitura feita pra esta tese dos *Escritos Póstumos* de Alberdi aponta que a peça foi escrita em seu primeiro exílio, em Montevidéu. Ver: SEIBEL, Beatriz. *Antología de obras de teatro argentino*: Juan Bautista Alberdi y José Mármol. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p.30. Disponível em: http://editorial.inteatro.gob.ar/librosPDF/Antologia_teatro_argentinoT3.pdf

Diz-se vulgarmente que uma obra dramática só é bem apreciada quando é vista no palco. O próprio Gonçalves Dias o repete no aludido prólogo: "Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama." Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará grande coisa, quanto à obra literária em si. Se nunca li o drama e só o ouvi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir-dire* e *savoir-faire* em cena, e não a criação do poeta diretamente. Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz como uma segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira.³⁹⁷

O teatro trabalhado aqui é abordado a partir da perspectiva da literatura, no sentido de que as peças são estudadas levando em conta o texto publicado e não sua recepção, ou a crítica sobre a representação, atuação e produção.

3.2 - Teatro panfletário e político na regência

As *Obras De Santa Engracia*³⁹⁸ são descritas em seu subtítulo como um “entremez para ser para ser representado no Theatrinho do Senhor Severo”, publicadas em panfleto pela Typographia Paraguassu de D. F. Pinto, em novembro de 1833. Tais *Obras* são uma alusão a um dito popular comum em Portugal, que significa “trabalho interminável, infinito, aludido à construção de um grandioso templo a esta Santa em Lisboa, começado em 1631, no qual se despenderam somas imensas, porém que nunca se completou”.³⁹⁹ Como era frequente na publicação de panfletos da época, esse próprio título que faz menção a obras inacabadas que se desenrolam por tanto tempo, torna possível identificar os traços de ironia e irreverência que aparecem ao longo do texto. Inclusive, ao percorrer os títulos e listas de personagens das peças publicadas em

³⁹⁷ Silvio Romero apud. FARIA, Joao Roberto. *O teatro na estante, Op. Cit.* p. 103

³⁹⁸ Disponível em: www.hemerotecadigitl.bn.br Acesso em 20 fev. 2017.

³⁹⁹ CAMARA, P. Perestrello da. *Colecção de Provérbios, Adágios, Rifãos, Anexins, Sentenças Morais e Idiotismos da Lingoa Portuguesa.* Rio de Janeiro: Em casa dos Editores Eduardo e Henrique Laemmert, 1848, p. 57.

panfletos naquela época, também se pode identificar que as mesmas personagens e temáticas figuram em diferentes publicações. No caso das *Obras* e do *Senhor Severo*, há alguns deles: Ripanso e Pó Fulminante.

A sinalização, em seu subtítulo, que as *Obras* seriam representadas “no” *Theatrinho* leva ao questionamento acerca da existência de um teatro, ou palco informal (talvez itinerante) que abrigasse a própria peça protagonizada por Severo. Entretanto, a hipótese que me parece mais acertada é a de que, em se tratando de uma entremez, as *Obras* são pequenas esquetes (para usar um termo atual) representadas ao longo do *Theatrinho*. Entremezes eram um tipo de espetáculo que seguia o estilo da comédia de costumes, mas numa versão de curta duração, servindo para entreter o público entre um ato e outro da peça que estivesse em cartaz. Desde os tempos de colônia, o entremez já era praticado no Brasil, mas segundo Décio de Almeida Prado, foi com a chegada da companhia portuguesa, em 1829, comandada por Ludovina Soares da Costa, que se tornou popular o uso de pequenas comédias entre os atos de cada espetáculo.⁴⁰⁰ E mais: “Vinculado à história da literatura de cordel, o entremez tornou-se com o tempo ‘um gênero autônomo, próximo da comédia de costumes, servida por processos realistas, agudo espírito de observação e mordacidade linguística’”.⁴⁰¹

De acordo com a notação da Biblioteca Nacional, o *Theatrinho* tem a seguinte classificação: “Jornal político aplicando às técnicas teatrais o que prova que, desde o primeiro reinado já era utilizado o teatro como forma de crítica política. Mudança de tipografia: Typ. de Miranda e Carneiro; Typ. Paraguassu”.⁴⁰² É interessante perceber que esse panfleto foi resgatado e catalogado pela historiografia dos anos 1950 (a mesma que organizou a obra *Os três panfletários*⁴⁰³), ou ao menos por dois expoentes dela, Hélio Vianna e Nelson Werneck Sodré, e depois foi deixado de lado pelos estudos sobre imprensa periódica da historiografia mais recente. O próprio *site* da BN indica como referência para tal classificação o livro de Vianna, *Contribuição à história da imprensa*

⁴⁰⁰ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. Op. Cit. p.56.

⁴⁰¹ Trecho do verbete “Entremez”: MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, pp. 148-149.

⁴⁰² Anais BN, 1965, v.85, p.128. Essa descrição está disponível no catálogo online de periódicos microfilmados da Biblioteca Nacional: http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=mic_pr&db=mic&use=cs0&rn=2&disp=card&sort=off&ss=22422328&arg=severo Acesso em: 08 Mar 2017.

⁴⁰³ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Editora Nacional, 1956.

brasileira (1812-1869).⁴⁰⁴ Já de acordo com Sodré, o *Theatrinho do Senhor Severo* é um exemplo de que o

uso de versos, muito comum nas epígrafes, era também vulgar nos textos, quando apareciam, no jogo das rimas (...), explorações atroz, difamações ostensivas. E tudo isso, no fim das contas, não contribuía para o lucro dos autores: o pasquim não tinha sentido comercial; sua venda não se destinava ao sustento do redator. Não eram fim – apenas meios de ação, e dos mais terríveis.⁴⁰⁵

Na verdade, até hoje pouco se sabe sobre o *Theatrinho*, uma das poucas referências encontradas foi esse registro de Sodré. De modo geral, ele aparece mencionado em listagens de panfletos e periódicos políticos que circularam na corte durante o Período Regencial, ou em trabalhos sobre dança, em especial, o Lundu, como por exemplo, no trabalho de Martha Tupinambá de Ulhôa e Luiz Costa-Lima Neto.⁴⁰⁶ O *Theatrinho do Senhor Severo* é uma obra tão confusa quanto o próprio Período Regencial e estudá-la pode ajudar a compreender melhor aquela linguagem política. Nesse contexto, de acordo com Hélio Vianna, e em consonância ao trabalho de Sodré, o *Theatrinho* faz coro aos panfletos políticos que circulavam à época, ressaltando a ação da imprensa,

não, porém, do jornalismo superiormente compreendido como expressão da opinião pública, e sim do desenvolvimento que então coube aos pasquins de poucos números, de redatores prudentemente anônimos ou de baixa consideração, os quais, entretanto, se arrogavam o direito de veementemente criticar regentes e ministros, insultando-os e caluniando-os com a mais ampla liberdade ou licença, a que não podiam dar remédio nem processos judiciais nem represálias físicas, que chegaram ao assassinato.⁴⁰⁷

Outra informação disponível é a de que seu provável fundador seria João Batista de Queiroz, redator dos periódicos exaltados *O Jurujuba dos Farroupilhas*, *A Matraca dos Farroupilhas* e também o *Nova Luz Brasileira*, este último em parceria com

⁴⁰⁴ VIANNA, Hélio. *Contribuição à história da imprensa brasileira: (1812-1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, p.201.

⁴⁰⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 165.

⁴⁰⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850). In: Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 33-62, Jan./Jun. 2015 (Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-graduação em Música – UFRJ). Disponível em: <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm28-1/rbm28-1-02.pdf> Acesso em 08 Mar 2017.

⁴⁰⁷ VIANNA, Hélio. *Estudos de História Imperial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1950, p. 50

Ezequiel Corrêa dos Santos⁴⁰⁸. Como redator, Queiroz se ocupava da “maior parte dos artigos e determinar o formato do periódico” e, assim, “acabava personificando-o e funcionando como seu porta-voz principal, de modo que o debate travado na imprensa da época configurava-se menos institucional, isto é, entre diferentes jornais, do que numa discussão estabelecida entre redatores”⁴⁰⁹.

Além de não haver qualquer assinatura que indique sua autoria, que poderia, então, ser atribuída a seu redator, o exaltado João Baptista Queiroz, o texto foi impresso por nada menos que três diferentes tipografias, na seguinte ordem: o primeiro número na Typographia de Torres, o segundo e o terceiro na Typographia de Miranda e Carneiro, o quarto novamente na Typographia de Torres, o quinto e o sexto na Typographia Paraguassu de D. F. Pinto, esta última sob responsabilidade de Carlindo Vargas de Azeredo Coutinho. Vale ainda apontar que, independente da tipografia, ao final de cada número do Theatrinho encontra-se uma indicação de continuidade, formando assim uma linha de coerência que segue até a última página do sexto número – que termina sem deixar claro qual destino tiveram os personagens. Essa curiosa mudança de tipografias denota o acolhimento que a peça recebeu num seletivo grupo de redatores e indica que, mesmo que não tenha sido encenada, seu texto circulou pela Corte. Por não estar nem assinada nem vinculada a uma única tipografia torna praticamente impossível rastrear seu autor (ou autores), fato que parece proposital em tempos de censura à imprensa.

Na peça, *caramurus* e *liberais* ora são palavras soltas na fala de personagens subalternos, ora aparecem como grupos de comportamento incoerente e por vezes contraditório, que querem promover mudanças seja através da “revolução” ou da “fábrica” (nunca bem explicada), ou mesmo como indivíduos que querem conter tais mudanças, e sobre as quais nenhum personagem entende. Esse texto sem autoria, encenado longe das casas de espetáculo oficiais da corte, certamente num espaço como o teatro (no quintal de uma casa) na Rua dos Arcos, tem com enredo difuso, que ressalta

⁴⁰⁸Sobre Queiroz como redator ver: BASILE, Marcello. O bom exemplo de Washington o republicano no Rio de Janeiro (c.1830 a 1835). In: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 27, nº 45, jan/jun 2011, pp.17-45.

⁴⁰⁹ OLIVEIRA, Carlos Eduardo França de. “Tipógrafos, redatores e leitores: aspectos da imprensa periódica no Primeiro Reinado”. In: Revista Brasileira de História & Ciências Sociais Volume 2 - Número 3 - Julho de 2010, p.6. Disponível em: http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Tip%C3%B3grafos,%20redatores%20e%20leitores.pdf. Acesso em: 03 Mar 2017.

não somente a incoerência das disputas políticas, mas especialmente a percepção que a gente comum, fora do círculo de intelectuais e políticos, tinha dela.

A ausência do *Theatrinho* nos registros da época aponta para uma existência longe do luxo das grandes casas de espetáculo frequentadas pela corte e que, por isso mesmo, recebia uma plateia distinta daquela que frequentava o Theatro Constitucional ou o S. Januário, então os teatros oficiais da Corte.⁴¹⁰ O texto de Mello Moraes Filho, longe do luxo das grandes casas de espetáculo frequentadas pela corte:

Como que para confirmar a influência exercida sobre a mocidade daquele tempo, em 1826 criou-se o teatrinho da rua dos Arcos, levantado no quintal de uma casa próxima aos anos da Carioca, do lado direito, entre as ruas do Lavradio e a atual de Evaristo da Veiga. Pertencente a um grupo de amadores, nele se salientaram o José Antônio, o cadete Eduardo, o Pinheirinho e vários rapazes distintos, desempenhando alguns deles papeis de damas. Companhias ambulantes e artistas eminentes ali deram espetáculos durante os dez anos de sua ruidosa existência⁴¹¹.

Pode-se também levar em conta os registros sobre pequenos teatros particulares, recuperados na documentação administrativa da cidade do Rio de Janeiro.⁴¹² É o caso do Theatro da rua São Francisco de Paula – propriedade do ator João Francisco Chaby -⁴¹³ que a princípio operava informalmente, mas precisou solicitar uma licença para que o estabelecimento pudesse funcionar. Além de pagar uma taxa, era preciso que as peças, “ou de recita ou de Pantomima” fossem licenciadas pelo *Juiz Inspetor do Theatro*, em conformidade com o Edital de 22 de novembro de 1831 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.⁴¹⁴

Uma das poucas formas de escapar dessa sorte de censura, e dos gastos com uma casa de espetáculos formal, era manter as apresentações em espaços informais ou

⁴¹⁰ Nem no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que guarda documentação topográfica e administrativa da cidade, e tão pouco no Arquivo Nacional, foi possível encontrar a localização do Theatrinho. Esse tipo de informação encontra-se diluída nas cartas e diários pessoais daqueles que viveram na época e que escreveram de maneira informal sobre os teatros da Corte.

⁴¹¹ MELLO MORAES FILHO, Alexandre. “O Theatro no Rio de Janeiro”. In: PENA, Luis Carlos Martins. Comedias: com um estudo sobre o theatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o auctor por Silvio Romero. Rio de Janeiro: H. Garnier, s.d, pp. XXII-XXIII.

⁴¹² Há menção de um teatro que funcionada nos fundos de uma chácara em Botafogo nos anos 1830. Cf. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: BR RJ AGCRJ 50.2.59, fl.4.

⁴¹³ Natural de Algarve, Portugal, obteve nacionalidade brasileira por decreto em 20 de setembro de 1831. Cf. Collecção das Leis do Império do Brazil de 1831: 1ª Parte, p.100. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao3.html> Acesso em: 16/06/2014.

⁴¹⁴ BR RJ AGCRJ 50.2.58, fl.2.

mesmo itinerantes e, quando houvesse vontade de (ou demanda para) divulgar os textos e temas das peças, recorria-se a tipografias como a Typografia de Torres e a de Miranda e Carneiro, onde as peças encontravam uma brecha ao serem impressas como panfletos, uma vez que os decretos sobre apresentações nada diziam sobre o “teatro de papel”. No geral, esse tipo de texto trata de um apanhado de cenas retratando espaços e relações interpessoais do cotidiano, porém, com um conteúdo complexo, que fugiria à atenção de uma plateia.

Nesse sentido, é importante pensar que sua estrutura semântica e linguagem permitem a compreensão do *Theatrinho* como uma obra que pode dialogar com os não letrados, não obstante, ao mesmo tempo seu teor político e vocabulário indicam que ela foi produzida por letrados com intuito de polemizar, desprestigiar e debater sobre o espaço político daquele momento. Assim, com base em alguns indícios, sustento aqui a hipótese de que a peça foi escrita para ser encenada, descartando a possibilidade do “teatro de papel” nesse caso. Primeiramente pelo vocabulário usado: palavras como “você” (em diferentes grafias ao longo do texto), “chuchar” (que significa dançar), “pascácio”, e ainda expressões como “camisa de onze varas”, “mal peixe”, “mula ruça”, “tuge nem muge”, “moças [que] dão o cavacão”, “traidores e Sevandijas”, etc. Esse vocabulário não é encontrado facilmente nos periódicos e nos livros de literatura da época, mas seu uso constante na peça pode indicar que se tratava de uma linguagem popularmente falada (e não escrita) naquela sociedade.

De um modo geral, o estudo da obra de próceres e intelectuais, mesmo levando em conta textos publicados em periódicos, revela textos eruditos, compostos numa linguagem formal, com palavras e expressões que, mesmo tendo caído em desuso, são relativamente próximas das usadas atualmente. Isso não ocorre com textos de linguajar claramente popular, na contramão dos estudos sobre erudição, dificultando sua leitura, mesmo tendo em mãos dicionários e gramáticas da época. Se por um lado os dicionários, na medida em que são tomados como referência para o idioma, apresentam usos e conceitos corriqueiros e já inseridos numa determinada sociedade, podendo servir como material para mapear circularidades em algumas conjunturas,⁴¹⁵ por outro, a linguagem teatral daquele período revela um submundo dentro de um idioma que estava

⁴¹⁵ Cf. NUNES, José Horta. *Dicionários no Brasil: análise e história do século XVI ao XIX*. São Paulo/São José do Rio Preto: FAPESP/FAPERP, 2006.

sendo reconfigurado por disputas entre sua matriz (o português de Portugal) e sua nova identidade (“o brasileiro”).⁴¹⁶

Em segundo lugar, conforme exposto no primeiro capítulo desta tese, os benefícios a atores eram bastante comuns na primeira metade do século XIX, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, sendo amplamente divulgados pela imprensa periódica. Ao final do quarto número, após a dança que encerra o primeiro ato, há este anúncio: “Em obsequio ao dia do Benefício da Sra Lagartixa, o Poeta Rozeta oferece o seguinte soneto”.⁴¹⁷ Ora, o soneto e o anúncio “em benefício” não fariam muito sentido fora de cena, de um contexto na peça a ser efetivamente representada.

Conforme consta na Biblioteca Nacional, tanto em seu arquivo físico quanto na hemeroteca digital, apenas seis números foram conservados, todos referentes ao ano de 1833. Formam um total de 58 páginas, nas quais figuram nada menos que 41 personagens que, por sua vez podem ser divididos entre conspiradores, ou moderados, caramurus e neutros – como se verá adiante, ao longo da análise da peça. Uma única história, sem título, perpassa todos os exemplares, com dezessete cenas no primeiro ato (que vai do primeiro ao quinto números) e três no segundo e último; além disso, há cinco textos em verso, entre sonetos e canções. Na capa de cada número há uma lista com as personagens que conduzirão aquelas cenas e nelas o personagem Severo, criado de um militar reformado, tem destaque ao figurar como grande articulador, mantendo um caráter de denúncia e sátira ao final de suas falas.

Conspiração, uma fábrica, revolucionários descrentes de sua própria revolução, “caramurus”, “liberais”, “ministro discordante” [sic.], “militar reformado, e não reformado”, e um “Restaurante das Legalidades, Governador Restaurado, Revolucionário de profissão, e inimigo das Legitimidades”, são alguns dos elementos que compõem o enredo do *Theatrinho*. Considerando o número de cenas e atos, e mesmo a presença de cantigas numa mesma seção da peça, é possível encarar suas apresentações como uma série de sainetes⁴¹⁸ coordenados, que utilizam um único enredo e o mesmo núcleo de personagens.

⁴¹⁶ O primeiro dicionário brasileiro foi publicado apenas um ano antes do *Theatrinho*. Redigido por Luis Maria da Silva Pinto, o *Diccionario de lingua brasileira* foi impresso em Ouro Preto pela Typographia de Silva em 1832. Para maiores informações acerca dessa publicação e de seu impacto para o “idioma brasileiro” ver: LIMA, Ivana Stolze. “Imprensa, língua, nação e política nas Regências”. In: LESSA, Mônica Leite; FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito (orgs). *Entre a monarquia e a república: imprensa, pensamento político e historiografia (1822-1889)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, pp. 107-122.

⁴¹⁷ O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.12, 1833.

⁴¹⁸ No vocabulário teatral, sainete significa uma comédia de curta duração (geralmente menos de um ato), com argumentação não erudita, que promove críticas e sátiras dos costumes sociais.

3.3 - O Theatrinho do Senhor Severo

Dos seis números da peça, os personagens Severo e Lagartixa, empregados que protagonizam a história, só não atuam em um, o quinto – sendo que no terceiro número Severo é apresentado como “Poeta”, e não como “criado”. O primeiro número traz as três primeiras cenas e apresenta o núcleo conspirador elencando e classificando as personagens (sempre apresentados no texto como “interlocutores”) da seguinte forma: Xico Bandurra (“militar e alta personagem”), D. Fufia, esposa dele, Lagartixa e Severo (“criados dos ditos”), João Burro (“alta personagem”), Ripanso (“conselheiro privado”⁴¹⁹), Aurélio (“ministro confidente”), Marinho (“ministro confidente”) e Vergoto (“ministro discordante”).



Figura 9: Primeira página do *Theatrinho*

⁴¹⁹ Além de Ripanso, ao longo dos atos aparecem outros conselheiros (nenhum deles, porém, leva a adjetivação “privado”), são eles: Diogo, Levacadeira, Bernardo d’el Capiro. Essas personagens aparecem como futuros membros do governo que querem instaurar. Sobre a atuação dos conselheiros no império, José Murilo de Carvalho assevera que eles “formavam o topo da elite política da época. Tratava-se de um grupo homogêneo de pessoas que não tinha diante de si um auditório diversificado e mal informado que fosse necessário impressionar e convencer pela exibição de erudição. (...) O mais curioso é que frequentemente a mesma autoridade era usada para justificar posições divergentes”. CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. In: *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2000, n.1, vol. 1, pp.128-129.

A história tem início com uma discussão familiar sobre a participação de Xico Bandurra (descrito como “militar e alta personagem”), em uma espécie de conspiração contra o governo. Bandurra é um instrumento de cordas, similar a uma cítara;⁴²⁰ tal alcunha dá nome a um periódico de 1828 e aparece diversas vezes, como nome próprio, no *O Sete de Abril*, folha redigida por Bernardo Pereira de Vasconcellos: “Antes o Bandurra que diz ser o segundo candidato. É um pau de cabeleira que vai demais para ali, mas enfim, é brasileiro, não é ilhéu”.⁴²¹ A respeito dessa última sentença, quem quer que fosse o Bandurra, era tido como alguém extrapola seus limites, no sentido de comportar-se de modo exagerado, ou inesperado, mas que tem algum valor por não ser estrangeiro (português / açoriano).⁴²²

A esposa de Bandurra, D. Fufia, preocupada com o envolvimento do marido em tal esquema mal explicado, conversa com sua criada, Lagartixa, que simpatiza com as lamúrias da patroa: “Agora está vossa excelência tomando dores! Para que se havia de meter meu *amo* em camisa de onze varas!⁴²³ Ele não viva bem? Não era estimado e honrado? Para que se havia de importar com revoluções? Deixasse os outros só serem *pérfidos* e traidores”.⁴²⁴

Ou seja, já de saída o texto retrata a intimidade da conversa entre as duas mulheres e a participação de Bandurra numa “revolução”. D. Fufia teme que a participação do marido na dita revolução acabe por prejudicar toda a família. A solução

⁴²⁰ SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portuguesa*. Tomo I (A – K), Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p.164.

⁴²¹ *O Sete de Abril*, n.337, p.4.

⁴²² De acordo com Maria Stella Levy, a expressão de origem portuguesa “pau de cabeleira” era usada para designar alcoviteiros e pessoas que vigiavam casais de namorados e noivos. Sobre o termo “ilhéu”, levando em conta o contexto da animosidade que alguns grupos de brasileiros sustentavam em relação aos portugueses, é possível pensar que se trata de um sinônimo para “açoriano”. Carlos Riley é um dos autores que coteja os termos “ilhéu” e “açoriano”: “Num sentido mais preciso e restritivo do termo, a emigração açoriana para o Brasil só se virá a processar no século XIX, depois da antiga colônia soltar o seu “grito do Ipiranga” e uma vez consolidado o Liberalismo em Portugal após a guerra civil de 1828-34. Então sim estavam criadas as condições necessárias para que os ilhéus comecem a embarcar, por sua livre e espontânea vontade, em direção às terras da nova nação independente”. Sobre o termo “ilhéu”, ver: RILEY, Carlos Guilherme. “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braços e intelectuais”. In: *ARQUIPÉLAGO • HISTÓRIA*, 2ª série, vol. VII, 2003, pp.143-172. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/386/1/Carlos_Riley_p143-172.pdf Acesso em: 07 jul 2017. Sobre o “pau de cabeleira” ver: LEVY, Maria Stella Ferreira. “A escolha do cônjuge”. In: *Revista brasileira de Estudos de População*. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1.jan./jun. 2009, p. 121.

⁴²³ A expressão estar, colocar-se ou encontrar-se em “camisa de onze varas” também aparece em língua castelhana naquele período, como foi exposto no segundo capítulo dessa tese, na análise dos textos da revista *La Moda*.

⁴²⁴ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.1. Esses e os demais grifos conferem com o original. A grafia das palavras foi atualizada, salvo quando indicado. A paginação confere com o original, sendo retomada a cada número.

que Lagartixa dá é simples, o senhor, que é militar, deve se aposentar, pegar o dinheiro da pensão, somado ao que ele “tem pilhado por portas travessas” e todos viajariam para França, Itália e Inglaterra e finaliza: “ausentamo-nos desta maldita Corte, onde meu amo tem sido tão achincalhado, e é conhecido como o *gato ruivo*”. Durante essas primeiras cenas, e em especial nas falas de D. Fufia, a palavra “reforma” aparece muitas vezes, sempre grifada, como a única solução para a vida da família. Em linguagem militar, “reforma” é o mesmo que aposentadoria, porém, cabe cogitar a possibilidade de esse vocábulo figurar na peça justamente como ponto discordante entre os liberais exaltados (D. Fufia) e os liberais moderados (Bandurra e seus companheiros de “fábrica”).

Lagartixa, que na maioria das falas mantém um tom ora de chacota, ora moralizante, segue falando sobre o dinheiro acumulado pelo patrão: “E que mal ia ao meu amo sem meter prego, nem estopa, e só por ter entrado como tolo em revoluções, achar-se senhor de uma soma (...)”.⁴²⁵ D. Fufia especula sobre as causas que levaram o marido a meter-se em “revoluções”, se o fez por vontade própria, se pela “má cabeça” que lhe impele o desejo de mandar ou se apenas segue as ideias de Ripanso, apontado como líder do movimento.

Além de ser central no *Theatrinho*, Ripanso (que muitas vezes aparece com a grafia Ripanço) é uma alcunha peculiar que figura em diversas publicações como, por exemplo, um personagem nas *Obras de Santa Engarcia*, e é o subtítulo num periódico com três números, publicados mensalmente pela Typographia Patriotica Lafuente, em 1836: “O Bacorinho ou o Ripanso Dezertado”. Aliás, nessa mesma publicação também aparecem os nomes Bandurra e Sr. Pó Fulminante. Ripanso, tal qual Bandurra, aparece ainda na folha *O Sete d`abril*, na seção de Anúncios: “É falso que o Sr. Paula Brito deva dinheiro e obrigações ao Ripanso, e a seu irmão: também é falso que se ocupe de caluniá-los e deprimi-los”.⁴²⁶

No dicionário de Silva Pinto, o verbete Ripanso significa “s.m. livrinho (contém o ofício da semana santa) ancinho; peça de madeira (separa a baganha do linho); espreguiçeiro (chul.); pachorra; vagar”.⁴²⁷ O dicionário de Moraes e Silva acrescenta: “Eufr. 1. 3§ Instrumento dentado do jardineiro, com que raspa a terra e ajunta as pedras.

⁴²⁵ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.2.

⁴²⁶ *O Sete d`abril*, n.104, p.4

⁴²⁷ PINTO, Luis Maria da Silva, *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, p. 525.

§ Camisa de dormir a sesta”.⁴²⁸ Dessa forma, é possível inferir duas alternativas: a primeira é a de que Ripanso seria o codinome de alguma figura política relevante, a segunda é a de que esta alcunha seria um adjetivo que caracteriza um sujeito não específico de forma pejorativa. Essa primeira hipótese também pode se aplicar a Bandurra e outras personagens do *Theatrinho*.

Bandurra entra em cena e, num diálogo cômico, pede que o criado, Severo, traga sua cachaça. Ele comenta que um de seus colegas partiu (aparentemente fugiu), ao que Fufia pergunta quando eles irão também e ele responde em tom inflamado: “(...) ninguém o mandou ser tolo; não queria sujeitar-se a ninguém, é bem feito! Eu cá não me retiro; e sei sujeitar-me: foi para ganhar, e não para perder que eu me *levantei*, como Vm.^{ce} sabe, Sra.”.⁴²⁹ A esposa, motivada por Lagartixa, assevera que eles deveriam fugir, pois havia perigo se aproximando, mas para Bandurra, enquanto eles fossem guiados por Ripanso, não havia o que temer. Para ela, Ripanso é apenas um “vende folhinhas”, que pode ser entendido como demagogo, ou alguém encarregado de escrever, produzir e divulgar os panfletos que circulavam em profusão – ou ainda, nas palavras de Marco Morel, ele era um “redator panfletário”.⁴³⁰

Em seguida entra em cena o próprio Ripanso, a perguntar se Bandurra conseguiu “aqueles papéis”, e num movimento cômico, Bandurra lista uma série de dificuldades que teve para assiná-lo por não saber se a palavra “Ambrósio” deveria ser escrita com “A grande, ou *a* pequeno” ou se haveria cedilha em “Nação”⁴³¹. A ideia de que um “militar de alta patente” não saiba a grafia de determinadas palavras pode por si só provocar riso, e ela está atrelada ao texto, que apresenta um homem preocupado em achar os tais papéis e em beber sua cachaça, mas é preciso lembrar que à época as normas gramaticais eram bastante diferentes– basta examinar qualquer manuscrito para perceber isso. Certamente, um protagonista não letrado, incapaz de ler e compreender o que ele chama de “malditos papéis”, também pode ser uma tentativa de aproximar o público à história representada.

Ripanso fica irritado pois seu subordinado, apesar de procurar em todo lugar, não encontra os papéis. Bandurra, nervoso, e querendo ganhar tempo, grita às filhas, que estão fora de cena, para que elas venham cumprimentar Ripanso; essa ação também se

⁴²⁸ SILVA, Antonio Moraes e. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Tomo I (A – K), Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 349.

⁴²⁹ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.3.

⁴³⁰ MOREL, Marco. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p.44.

⁴³¹ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.3.

alonga, pois moças estavam colocando os “trepa-moleques muito grandes” que a esposa de Ripanso as havia dado. Os “trepa moleques” eram pentes enormes que ornavam a cabeça das mulheres da Corte (bem como em muitas capitais americanas e europeias) e eram, por vezes, motivo de chacota em função de seu tamanho, da pouca praticidade e da própria estética. Além disso, dessa aparição que reforça o teor cômico da cena, é possível reforçar a hipótese de que o teatro funcionava como difusor de conteúdos e também laboratório para elaboração de novos vocábulos e expressões. Em suas *Memórias da Rua do Ouvidor*, Joaquim Macedo registra essa moda controversa:

O que a loja *Desmarais* ganhou em *pentas* durante algum tempo depois de 1830 só o podem calcular aqueles que se lembram das cabeças, não me atreverei a chamar *monstruosas*, mas chamarei *monumentais* das senhoras do *melhor tom*. Eram penteados *enormes* em torno de *pentas* que os excediam e tanto, e tanto que o povo eloquente nas denominações que inventa e impõe, fê-lo chamar *pentas* e *penteados de trepa-moleque* – para indicar sua altura. A loja *Desmarais* fartou-se de vender os seus *trepa-moleques* de palmo e meio de altos. (...) Sou de opinião que as mimosas jovens elegantes da atualidade não seriam dos trepa-moleques e das mangas de presunto daquele tempo, para não dar direito às suas herdeiras de elegância a rirem-se dos vestidos *ultranegados* e dos *puffs ocidentais* das penúltimas e últimas modas.⁴³²

Naturalmente, não é possível determinar exatamente quais expressões foram cunhadas ou ressignificadas na linguagem popular através do *Theatrinho*, entretanto, encarar isso como possibilidade pode abrir novas chaves de leitura para as obras de ficção produzidas naquele período. Por todo o texto há frases e situações não explicadas, como o “levante”, “os papéis” e mesmo a “revolução”, o que torna o *Theatrinho* similar a uma comédia de costumes. Isto porque aparecem quadros que retratam jogos sociais (como a relação entre patrão e empregado) e diálogos comuns do cotidiano, porém, com referências políticas (nem sempre explícitas) ao governo.

D. Fufia e as filhas do casal apelam a Ripanso para que perdoe Bandurra, e dizem que o marido não entendia bem de “papezinhos” e, em certa ocasião, sequer conseguiu soletrar um discurso que lhe deram para ler a um senhor estrangeiro. Na cena seguinte, Lagartixa e Severo conversam sobre a situação da casa, que está “parecendo

⁴³² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, pp.134-135. O livro de Moacyr Flores também traz relatos de escárnio a moda dos “trepa-moleques”, ver: FLORES, Moacyr. *A república Rio-Grandense: realidade e utopia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.121.

uma casa de orates!”, ou seja, um sanatório. Severo prevê um futuro trágico por conta da relação entre o patrão e Ripanso: “virá o tempo, minha Lagartixa, em que se aqui nos conservarmos, seremos perseguidos como cães danados”⁴³³. Ele diz que o “amo” passa vergonha ao se sujeitar “àquele bolas” (xingamento que aparece em outras publicações da época), Ripanso. Comentam, espantados, a submissão que os patrões, e mesmo as filhas, têm para com o tal, eles “são mais escravos do que negros”. Severo fala como se estivesse pronto para denunciar Bandurra e tomar-lhe os bens.

Enquanto dividia o palco com os patrões e Ripanso, Lagartixa mantinha um discurso racional e protecionista em relação à D. Fufia, mas na primeira cena em que contracena apenas com Severo, fica claro que são um casal e seu tom muda, aos poucos, para um discurso amoroso e sentimental. A personagem especula se, uma vez rico (depois de tomar posse do dinheiro do patrão), Severo não a abandonará e entregará “seu coração a alguma deidade dessas abrilhantadas com os topázios da revolução... pode ser mesmo que já tenha olho em alguma(...) já não digo Princesa, mas... vamos com Deus”. Ele lhe assegura: “o rapaz é *fiel*; e nunca perjurou” e segue afirmando que jamais se meteria com mulheres como D. Fufia, pois: “quem pararia em casa com uma mulherzinha destas! andava-me a casa em continua revolução; que cousinhas não faria...”⁴³⁴ Ao final desta cena, em meio a juras de amor, há evidências políticas:

Lagartixa: Queira Deus que assim seja; você a modo que não é muito afeiçoado aos sentimentos de nossos amos...

Severo: Agora adivinhaste; não sou *falso*, não sou *traidor*; podes achar melhor rapaz do que eu?

Lagartixa: Oh! que és um grande Caramu... Caramu...

Severo: Diga, diga, não se engasgue rú... rú.. e você não quer ser o que é o seu Severo?

Lagartixa: Oh porque não! É mau peixe? Não é tão bom, tão gostoso?

Severo: Bravo! Bravo! estou com a minha gente! isso é deveras, minha Lagartixinha, é mesmo de coração? Então para que queria Vm^{cc} viajar, minha Senhora, que bem a ouvi, pela França, Inglaterra e Itália...⁴³⁵

Não deixa de haver alguma contradição na personagem que se coloca de modo confiante, eloquente e racional perante sua patroa, mas na fala com seu companheiro engasga e reluta mesmo em identificar o caramuru como indivíduo pertencente a um

⁴³³O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.5.

⁴³⁴O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.6.

⁴³⁵O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, pp.6-7.

grupo político, invés disso, fala como se estivesse se referindo ao peixe de mesmo nome.⁴³⁶ Tal contradição pode ser um espelho sobre o comportamento feminino, ou simplesmente, a palavra caramuru (como muitas outras), dita por uma mulher que parece estar confusa, que não a manipula em seu sentido político, poderia passar despercebida aos olhos de um censor, ou de uma plateia crítica.

Dita dessa forma, Lagartixa provoca o riso e Severo, também de modo sutil, provoca as interpretações acerca da palavra, ao enunciar que, sendo *mesmo* caramuru, não faria sentido que Lagartixa deixasse o país. Afinal, em sua acepção política dos anos 1830, os caramurus apoiavam D. Pedro I e militavam por seu retorno. Essa fala indica ainda outro importante ponto, no tocante à identificação de facções políticas da época: os protagonistas da peça, inclusive aquele que leva o nome no próprio título, se autodeclaram caramurus. Conforme apontado no primeiro capítulo desta tese, baseado na historiografia mais recente do tema,⁴³⁷ liberais exaltados, liberais moderados e caramurus, eram grupos políticos com agendas distintas e de composição heterogênia, isso ocasionava embates entre si, mas também muitas discordâncias internas.

A cena protagonizada pelo casal termina anunciando a intenção de desmascarar os padrões e expor o ciclo social ao qual eles pertencem. A ideia de Lagartixa não era fugir, ela “não deve, não teme”, ela queria que os padrões fossem embora:

Severo: Mas enquanto isso não sucede, vamos mangando com estes nossos amos, e sua gente; tu pela tua parte os vai embalando; que eu não me descuidarei de fazer por desempenhar o meu papel.

Lagartixa: Está dito *lealdade e firmeza*, Sr. Severo; se não quer ver estalar a sua lagartixa.⁴³⁸

⁴³⁶ A palavra caramuru, de origem indígena, guarda diversos significados, um deles é o sinônimo do peixe Moreia (*Lycodontis moringua*). No dicionário de Antonio Silva, recebe a seguinte acepção: “s.m. na língua Brasil. Homem de fogo; dão este nome aos europeus por causa das espingardas”. SILVA, Antonio Moraes e. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Tomo I (A – K), Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1789, p.232. Havia, assim, a conotação do português que conquistou os nativos transformando-os em colonos. Politicamente significava, naquele momento, o grupo favorável ao retorno de D. Pedro I como imperador do Brasil.

⁴³⁷ Sobre as contradições internas desses grupos ver: CARVALHO, José Murilo de. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. In: *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2000, n.1, vol. 1, pp.123-152; GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Liberalismo moderado: postulados ideológicos e práticas políticas no período regencial (1831-1837). In: GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal; PRADO, Maria Emília (Orgs.). *O liberalismo no Brasil imperial: origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan/UERJ, 2001, pp. 103-126; RIBEIRO, Gladys Sabina. Causa nacional e cidadania: a participação popular e a autonomia na imprensa carioca do início dos anos de 1830. In: NEVES, Lúcia Maria B. P. das; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia Maria Bessone da C. (orgs.) *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006, pp.113-141.

⁴³⁸ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.7

Ainda no tocante à manipulação do vocabulário político, é interessante perceber que a palavra “revolução” e seu plural aparecem apenas nas falas dos dois empregados. Sobre o grupo político denominado “caramuru”, Marcelo Basile comenta:

Em grande parte oriundos dos áulicos do Primeiro Reinado (grupo que apoiava o governo de dom Pedro), e herdeiros de seu projeto político, os caramurus formaram-se logo após a Abdicação, reunindo políticos e cortesãos ligados ao ex-imperador, antigos funcionários públicos civis e militares, bem como comerciantes e caixeiros de origem lusitana.⁴³⁹

Na terceira e última cena do primeiro número, entram os demais “conspiradores” que atuam com Bandurra e Ripanso, são eles: Vergoto, João Burro, Marinho, Levacadeira e Aurelio⁴⁴⁰, este, já em sua primeira fala anuncia que conseguiu liberdade a um conspirador que se encontrava na cadeia. Eles discutem sobre um projeto, a *Fábrica*, e Vergoto afirma ser um erro contratar um estrangeiro (o mesmo que surge na fala sobre o falte de letramento de Bandurra) para trabalhar no negócio, que por sinal, não deveria funcionar na Corte, “onde há tantos linguarudos”, pois havia o risco de serem descobertos. Tal “fábrica” parece algo subversivo, mas em nenhum momento do *Theatrinho* fica claro do que ela se trata. Vergoto insinua que o negócio da “fábrica” pode trazer complicações, uma vez que Ripanso não seria um homem honesto, ao que Bandurra e João Burro defendem o chefe, formando uma algazarra. Aurelio teme que os homens façam tanto alarde que todos descubram que foi ele quem soltou o “estrangeiro; e depois todos conhecem logo que a Fábrica era coisa nossa...”.⁴⁴¹

Esse estrangeiro, sem maiores referências no texto, retorna com nome próprio no número seis: Mr. Tailleur. Sobre a discussão instaurada, Ripanso diz não haver problema em que todos saibam, não há o que temer, mas apesar disso, Vergoto, recebendo acusações de estar envolvido com tráfico de escravos (“negócio de gente”, “o vende gente”) continua a discordar de todos, até que o líder afirma que o maior

⁴³⁹ BASILE, Marcello. O bom exemplo de Washington o republicanismo no Rio de Janeiro (c.1830 a 1835). In: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 27, nº 45: p.17-45, jan/jun 2011, p. 20.

⁴⁴⁰ O trabalho de Hélio Vianna aponta essa personagem como uma sátira a Aureliano de Sousa e Oliveira Coutinho, deputado e depois ministro no período regencial: “No Teatrinho do Senhor Severo, que explorava o teatro político, também existente à época, uma das personagens é Aurélio, “ministro confidente”. O Caolho, O Evaristo, O Torto da Artilharia, O Mestre José, O Meia-Cara, O Burro Magro, O Crioulinho insultam, em prosa e verso, o “general Oleré”, como era chamado o irmão de Aureliano.”. Cf. VIANNA, Hélio. *Estudos de História Imperial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1950, p. 51.

⁴⁴¹ *O Teatrinho do Senhor Severo*, n.1, p.8

problema é que eles não se entendam entre si, abrindo espaço para que os inimigos caíam sobre eles. Findo o diálogo, ao pé da página há uma nota indicando que a história terá continuidade em outro número.

O segundo número da peça, rodado na Typographia de Miranda e Carneiro, traz novas personagens, indicadas dessa maneira: os conselheiros Diogo, Levacadeira e Bernardo d'el Cáprio, D. Fustinha (irmã de Bernardo), Vergoto (ministro discordante), D. Geringonça (esposa de Vergoto), Cacique (curandeiro) e, por fim, “um portador”. O diálogo que compõe parte da quarta cena é entre Diogo e Ripanso, falando sobre a importância em manter Vergoto à frente para evitar que descubram sobre a fábrica. Diogo é favorável de uma ação mais direta, com “fogo e mais fogo”, colocando Marinho como a personagem que irá salvá-los, e Ripanso concorda:

Sim senhor, há de haver fogo; e descanse, que hei de fazer a diligencia por levá-lo a cima, ou a igreja há de cair de uma vez; não estou para aturar uma *Criancinha*; antes o quero a você, Sr. Diogo; o *Perneira*[sic.] que fique lá para cima; o *Bandurra* que vá tocar sanfona, ou plantar mandioca, que mesmo assim lhe não tem ido mal da festa; o *Joam*[sic.] vai para longe; mas é preciso, Sr. *Diogo*, que o *Bandurra* não pesque, que vai à rua, se o nosso plano não falhar, senão temos que o aturar (*traz traz*) aí batem.⁴⁴²

Seria possível conjecturar que a “criancinha” em questão fosse o infante Pedro II? No enredo da peça, Ripanso e seu grupo almejam poder através da instituição da “fábrica” e, conforme exposto nessa sua última fala, o Pereira (no texto aparece a grafia “Perneira”; talvez por erro de impressão ou como representação de descaso por parte de Ripanso) assumiria parte importante na liderança desse projeto, posto que ele “ficaria em cima”. É preciso acompanhar um pouco mais a comédia antes de responder essa questão. A cena seguinte ao diálogo entre Ripanso e Diogo, que ganha a presença das demais personagens envolvidas com a “fábrica”, conta com Vergoto, sua esposa D. Geringonça⁴⁴³ e Cacique.

Nessa cena também é possível identificar a agência da mulher como articuladora e com poder de decisão. Tal qual D. Fufia, D. Geringonça repreende o próprio marido

⁴⁴²O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.2

⁴⁴³A grafia utilizada aqui para os nomes das personagens é idêntica ao original. D. Geringonça é uma figura peculiar que destoa das outras personagens femininas em muitos aspectos, conforme será exposto. Tal discrepância pode estar evidenciada na própria escolha dessa alcunha para a personagem. Afinal, o que é uma geringonça? De acordo com o verbete de Moraes e Silva significava: “linguagem da gira, inventada por-certos vadios, e ladrões ditos ciganos. Sufr. § £ Linguagem bárbara corrupta”. Desse modo, a personagem pode servir para representar a incorporação das críticas tecidas pelo (s) autor (es).

por trabalhar com Ripanso: “torna, torna outra vez a arriscar-te; vai, vai oferecer-te agora para dares cabo do *filho*, como te ofereceste para acabares com o *pai*”, e segue com ironia: “eram eles bem capazes de se arriscarem como tu, e de sofrerem os incômodos, por que passaste, estando escondido como coelho na toca.”⁴⁴⁴ Isso significa que Vergoto atuou com Ripanso no passado cuidando de algum “pai” e que agora terá que lidar com seu “filho”. Isso, por si só, não comprova do que se trata, mas pode representar mais um indício de que estejam discutindo a sucessão do governo e que a “fábrica” esteja relacionada a algum tipo de revolução, conforme o diálogo de Lagartixa e D. Fufia sugere.

Dando continuidade à sua fala, D. Geringonsa dirige-se a Cacique reclamando de Vergoto que quando está em casa, apenas dorme, e além disso, “também tirados lá os seus livros não quer saber do que se faz em casa; tudo, tudo carrega para cima de mim; outra que não fosse eu, não podia já com tanto peso”. Essa colocação contrasta com a visão que se tem sobre as mulheres casadas da época, que gerenciavam todo o cuidado da casa; a personagem ressalta essa distinção entre si mesma e as demais mulheres:

Se a gente não se divertir nesse mundo, no outro sabe Deus o que será, mas assim mesmo eu não sou como algumas, que todo seu divertimento é irem a Teatros, bailes, e são amigas de se enfeitarem; eu não, Sr. Cacique, meus divertimentos são outros, gosto muito da conversação. Veja Vm. o tempo esquecido que nós passamos aqui; e não me aborrece, não; outras nenhum instante estariam assim entretidas, como eu.⁴⁴⁵

A sexta cena do primeiro ato apresenta os personagens Bernardo Pereira D`el Capio e D. Fustinha, sua irmã. Ela, como as demais mulheres da peça, pede que ele não faça mais “trabalhos”. A resposta de o irmão é de que não há perigo, pois: “quando eu escapei lá de cima, escapo de todas; não te aflijas, maninha, que ainda hás de ser a Sra. *Ditadora*”.⁴⁴⁶ Bernardo consola a irmã, que teme por sua vida e acredita que ele corre perigo em função de seu envolvimento nos tais “trabalhos”. Ele pede que ela tenha cautela e ressalta que, caso algo saia errado, ela deve confiar apenas em Ripanso e Diogo, não em Vergoto e Levacadeira:

⁴⁴⁴O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.3

⁴⁴⁵O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.4

⁴⁴⁶O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.5

Bernardo: Não te consumas, menina, que, se fores corrida, hás de ter com que passar o resto da vida à regalada; o que te peço é que te conserves com a mesma virtude, que até agora tens tido; nunca olhes para esses homens maus chamados *caramús*; porque olha, menina, estes homens não podem ver teu irmão, só porque ele tem *trabalhado* muito e muito para te deixar alguma coisa. (...).⁴⁴⁷

Novamente, a palavra “caramuru” é abreviada, o que talvez esteja mais relacionado à marginalização do grupo do que a qualquer espécie de censura. A leitura do *Theatrinho*, com seu vocabulário e personagens tão peculiares, provoca a tentação de querer submeter alguns desses personagens a determinados grupos políticos, porém, no lugar de proporcionar uma análise mais rica, isso diminuiria a complexidade da obra e as contradições pertinentes àquele momento. Dessa forma, é tentador pensar Bernardo como “moderado”, ou mesmo “exaltado”, pela explícita negação ao grupo dos “restauradores”. Por hora, essa definição por parte da exclusão basta para compreender de que modo a personagem foi apresentada, lembrando que “os caramurus eram partidários de um liberalismo conservador, com postulados clássicos (representação, divisão de poderes, direitos de cidadania) sem abrir mão de um Estado forte, centralizado e reticente a reformas”.⁴⁴⁸

Na sequência dessa cena, Bernardo recebe uma carta. O fato poderia ser uma banalidade, mas seu portador é a única personagem em toda a obra que tem sua vestimenta descrita, isso significa que aquele código de vestimenta era importante para comunicar ou contextualizar algo:

(Falam de fora da porta): Aqui é que mora o Sr. *Bernardo Pereira D`elCapiro*, Restaurante das Legalidades, Governador Restaurado, Revolucionário de profissão, e inimigo das Legitimidades?

Bernardo: Manda-o entrar, menina.

Sai um homem vestido de ponche, com chapéu grande de palha, e uma grande carta na mão.

D. Fustinha: Ai meu mano, é patrício!

Portador: Aqui tem vossa excelentíssima pessoa esta carta da sua terra.⁴⁴⁹

Marco Ferreira de Andrade e Janaína de Carvalho Silva apontam que o chapéu de palha “era mais do que um acessório distintivo para os exaltados, representava,

⁴⁴⁷*O Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.6

⁴⁴⁸ ANDRADE, Marcos Ferreira de; SILVA, Janaína de Carvalho. Moderados, Exaltados e Caramurus no prelo carioca: os embates e as representações de Evaristo Ferreira da Veiga (1831-1835). In: *Almanack*. Guarulhos, n.04, 2º semestre de 2012, p.142.

⁴⁴⁹*O Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p. 6

outrossim, a defesa de uma maior independência econômica com relação a outros países”.⁴⁵⁰ Dessa forma, um detalhe na indumentária de um coadjuvante pode, nesse momento da leitura da peça, indicar que o grupo de Bernardo e Ripanso seja identificado como “exaltado”. Outro ponto interessante do trecho é a clara contradição no tratamento a Bernardo, afinal, como seria possível alguém ser restaurador da legalidade e inimigo das legitimidades ao mesmo tempo? Esta pode ser apenas parte de uma retórica irônica que pretende expor as contradições existentes no grupo dos conspiradores. A carta recebida, na qual Bernardo D`el Capiro é tratado como “governador restaurado”, é assinada pelo “encarregado da distribuição da pecúnia” e reporta que as ordens deixadas por ele naquela terra estavam sendo cumpridas, fala ainda sobre a lealdade de “alguns dos senhores presidentes das antecâmaras” e pede que envie dinheiro, a fim de manter os aliados.⁴⁵¹

Em junho de 1833, o periódico *O Sete d`abril* traz um diálogo hipotético no encontro entre uma modista, a Madame Bugiganga, Turíbio Beijatraz, um caramuru. Bugiganga cometa que os negócios iam melhor nos tempos de D. Pedro, Beijatraz responde que ele retornará e o comércio renascerá com uma nova e extensa nobreza. Questionado sobre os custos para tal empreitada, o caramurú argumenta que há recursos e empréstimos disponíveis. Nessa ficção, publicada na coluna “Artigo Comunicado”,⁴⁵² as artimanhas elencadas para angariar fundos à causa restauradora são semelhantes às da missiva recebida por Bernardo d`el Capiro no *Theatrinho*, o que representa mais um indício de que a peça dialogava e comungava de uma linguagem comum aos impressos da época. A folha ligada a Bernardo Pereira Vasconcellos é conhecida pelos ataques diretos aos caramurus, em alguma medida aos exaltados e até mesmo a alguns moderados, sendo seu próprio redator identificado como liberal moderado – o que significa que é difícil demarcar com quem ele estava dialogando e quem ele estava criticando. Se analisados os posicionamentos individuais de figuras como Vasconcellos e Evaristo da Veiga, percebe-se que é bastante delicado operar distinções engessadas entre esses grupos.⁴⁵³

⁴⁵⁰ ANDRADE, Marcos Ferreira de; SILVA, Janaína de Carvalho. Moderados, Exaltados e Caramurus no prelo carioca: os embates e as representações de Evaristo Ferreira da Veiga (1831-1835). In: *Almanack Guarulhos*, n.04, 2º semestre de 2012, p.138.

⁴⁵¹ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.7

⁴⁵² *O Sete d`abril*, n.52 pp.2-4.

⁴⁵³ SILVA, Janaína de Carvalho. *As relações de Veiga e Vasconcellos no período das Regências: de aliados a adversários políticos (1831-1837)*. Dissertação de mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Política e Jurídicas. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, 2014, pp 106-115.

“Bons olhos a vejam, Sra. D. Lagartixa; estimo muito ver a urbanidade de sua pessoa, junta com os cataforismos [sic.]de toda a feliz saúde”.⁴⁵⁴ assim tem início a cena seguinte à leitura da carta. O elogio de Severo à aparência da companheira pode apontar um indicio de que, na ocasião, ela seguia a moda urbana e moderna (como as mulheres abastadas), especialmente considerando o neologismo que faz referência ao porvir: a catáfora é um elemento textual que indica uma ação vindoura. Ainda sobre essa fala, é interessante pensar que um criado possa criar e manipular palavras dessa forma. Lagartixa argumenta que o companheiro só a agrada porque está escondendo algo, e o questiona sobre isso, ao que ele responde que acompanhara o *amo* numa visita a Ripanso, que estava doente.

Severo demonstra mais uma vez que não é um empregado ordinário, limitado a da cachaça a seu patrão: ao chegar lá encontram os demais conspiradores e pessoas importantes (identificadas pela indumentária). Todos assinavam seus nomes em um livro de visitas: “eu também, como vi tanto diabo de libré a estender-se no tal livro, agarrei na pena e escarrapachei o meu nome todo por extenso; e não deve ficar obrigado pela visita o tal Sr. *Ripansorio*?”.⁴⁵⁵ Ou seja, apesar de não figurar na classe dirigente, Severo possuía algum letramento e deixava isso explícito em suas falas. Conforme já foi apontado, por mais que os não letrados participassem dos debates populares sobre política, o conteúdo impresso sobre o qual discutiam era produzido pelos letrados. Há, contudo, um nicho bastante difícil de localizar que abriga indivíduos alfabetizados que mediavam a produção intelectual entre letrados e não letrados. A existência do *Theatrinho* pode comprovar tal hipótese:

O Sr. Severo, que é *bem bom*, e tem faniquitos de Poeta julga de seu mais rigoroso dever, em dia de seu Benefício, brindar seus *amos*, *aminhos* e toda a companhia da mesma laia a quem eles rodeiam, e de quem são rodeados, com o seguinte Soneto, produção de seu mesquinho, e apoucado [sic.]engenho: atenção!⁴⁵⁶

O terceiro número começa com essa espécie de “prólogo” antes da oitava cena, essas linhas acima expostas não levam qualquer indicação sobre quem as fala, apenas sabe-se que se trata do benefício a Severo. Assim, Severo é empregado e também poeta, protagonista em seu próprio teatro, buscando estabelecer um diálogo entre a esfera

⁴⁵⁴O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.7

⁴⁵⁵O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.2, p.8

⁴⁵⁶O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.1

social na qual orbita seu patrão e outra, na qual ele mesmo está inserido. O soneto é, portanto, dirigido a ministros, conselheiros, militares e outros figurões e, ao final, como castigo aos que desrespeitam e usurpam a nação, há duas opções: o inferno, ou uma esfera social rebaixada, como a do próprio poeta:

Até quando, canalha turbulenta, / pretendes abusar da paciência /
Última da Nação, que por decência / Tanto ainda te sofre ímpia,
cruenta!!!
Até quando pretendes fraudulenta / Quebrantar sacras leis da
Onipotência!!! / Usurpando o que outorga a Sapiência, E sendo tal que
és auri-sedenta!
Ah! Canalha imoral, um Deus Eterno, / Punirá tantos crimes: doce
abrigo / A nossos males proverá superno [sic.]:
Receberás em prêmio atroz castigo: / Irás para as profundas [sic.]do
inferno, Ou para a parte onde à margem digo.⁴⁵⁷

As novas personagens que são apresentadas no terceiro número são: Borgesão (militar reformado), Barba-Roxa (diplomático [sic.]), Pinto-mouro (militar reformado), Antro (ministro), D. Ripansa (esposa de Ripanso), D. Cirigaita (esposa de Marinho), Roseta, Orico e Severo (poetas). A cena é um diálogo entre Borgesão, Barba-Roxa, Pinto-mouro e Antro. A conversa é sobre o convite que receberam (aparentemente de Ripanso ou alguém de seu grupo) para participar de uma *Sociedade*; Borgesão fica indignado, uma vez que ele nunca fizera “caso do homem Rei” e, sendo parlamentar, não está disposto a “fazer um papel secundário”. As demais personagens também asseveram que não seria vantajoso participar de tal negócio e, ao final da cena, Borgesão vaticina: “não devemos confundir-nos com essa gente de borra, que não tem a nossa hierarquia, nem a nossa honra”.⁴⁵⁸

A nona cena reúne o elenco feminino desse número na casa de D. Ripansa, abordando a visão negativa que elas carregam sobre a atuação de seus respectivos maridos nos negócios e na política. Ela tem início com a seguinte fala de D. Ripansa: “Deixe-os falar, D. Cirigaita; olhe meu marido, já não se importa com isso; tanto faz chamar-lhe sem vergonha, bandalho, jacobino, como não.”. Essa fala poderia indicar uma identificação de Ripanso, e por consequência, seus companheiros de *Fábrica*, como exaltados – ainda que haja discordância entre eles. D. Cirigaita, por sua vez, comenta sobre o marido: “Não posso conter a indignação quando ouço dizer que *meu*

⁴⁵⁷O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.2

⁴⁵⁸O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.3-4

Marinho é um pilantra um tolo, e que andava de tamancos há dois dias (...) como aparece de farda bordada que lhe compete, já é impostura, é liberal da moda etc.”. Já para D. Fufia, o problema gira em torno da demasiada atenção que eles recebem: “mas não é para sentirmos as coisas que fazem peso a nossos maridos? Olhe, eu por mim não sei como vivo; não se faz a menor coisa em asa que não se saiba logo”.⁴⁵⁹ Dessa forma, é possível aferir que o conjunto das personagens até aqui apontados estão relacionados ao grupo moderados, num momento de ruptura no qual parte dessa facção aliou-se aos exaltados.

A conversa muda de rumos quando entram em cena os poetas Roseta e Orico dispostos a criar uma glosa para agradar e distrair as senhoras. Orico recita versos de uma canção popular para que Roseta a glose, ou seja, para que a explique e interprete: “Vem cá meu Luiz Francisco / De Pedro mimosa flor / Vem mitigar em meus braços / Saudades de teu senhor”.⁴⁶⁰ Para cara verso, Roseta cria uma estrofe na qual reproduz um dos versos acima e, dessa forma, descontextualiza a canção, utilizando uma mesma linguagem para criar um novo significado. Os versos são, aparentemente, de amor, mas na hermenêutica do outro poeta, tornam-se políticos:

Vós, Praia Grande manhoso, / Maluco Boaventura, / Trazei-me
cachaça pura / Faremos bródio estrondoso! / Vereis o *Cu-trin*
[sic.]gostoso, / Ao partido *mamador*/ Bradar com zelo, e calor, / Oh lá
canalha insolente!! / Quem livre nasceu não sente / Saudades do seu
senhor.⁴⁶¹

As filhas de D. Fufia pedem a Roseta outra glosa, mas ele e, prontamente, Orico recusam. A cena seguinte, que encerra o terceiro número, traz um encontro entre Severo e Lagartixa. Eles falam sobre o benefício dele e comentam a apresentação de Roseta e Orico.

Severo: Fui com nossa Ama visitar a Sra. Ripansa, e se visses o que lá houve! Isso é que foi divertimento! Houve não menos que dois poetas, qual deles o melhor; e oh! Que dois *safados*! Qual seria mais sem vergonha isto é que não pude decidir, minha Lagartixa; eu estava comigo a rir como um perdido desta farsa: isso era um gosto de ouvir excelências; juro-te pela minha vida que mais direito tens tu, minha Lagartixa, a uma excelência do que semelhante gente. E então as

⁴⁵⁹O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.4-5

⁴⁶⁰O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.6

⁴⁶¹O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.6

senhoras que querem campar por liberais, liberais ah... ah... ah...são liberais, são...

Lagartixa: Isso de excelência de dois anos para cá tem andado por todo bicho careta; não vês os nossos amos, e seus amigos como enchem a boca com excelências, coitadinhos dos pobres tolos.⁴⁶²

Severo critica o grupo de Ripanso por quererem parecer liberais, quando na verdade mantêm as mesmas práticas de antes: “agora já não querem senão excelências, fardões bordados, e fazerem o seu *rapandorio*[sic.]de costume”.⁴⁶³ Se antes Ripanso e seu bando de conspiradores pareciam desorganizados, confusos e até mesmo estúpidos, ao surgirem os militares aposentados, em conjunto com diplomatas e comerciantes que desejam manter um *status quo*, acabam exibindo suas convicções de maneira tão confusa quanto os outros. Enquanto recorrem em contradições e argumentos insustentáveis, o personagem Severo, que em dado momento se auto intitula “Severo do Theatrinho”, ao lado de Lagartixa, disparam suas críticas não só aos debates políticos em sim, como também aos liberais (exaltados e moderados):

Severo: Acho muito justo que se paguem bem a esta gente as ladroeiras, vexações, crueldades, e toda qualidade de maroteiras que tem feito e quer ainda fazer; não estás por isso, minha Lagartixa?

Lagartixa: Dobre a língua: não me chame mais por tu, eu também quero ter uma excelência; a Cirigaita, D. Fufia, Fustinha, etc. Não são melhores do que eu; antes não me troque por elas.

Severo: Então eu também quero uma excelência, quem é o Sr. *Marinho*, que o conheci há dois dias que me metia dó! Quem é o Sr. *Bernardo D`elCapiro*, que andava por aí pedinte? (...) Eu que o diga Excl. Sra. D. Lagartixa, que os conheça bem famintos, caloteiros, revolucionários, traidores e velhacos. (...) *isto há de mudar*; daqui por diante Exc. Sra. D. Lagartixa eu hei de ter uma excelência, e hei de chamar-me o Excl. Sr. *Severo do Theatrinho*: se disséssemos que eles são sábios, virtuosos, ainda podia passar, porque virtude e sabedoria sempre respeitei.⁴⁶⁴

Já no primeiro número da peça, Lagartixa e Severo haviam se autointitulado como caramurus e agora repreendem a atitude dos amos e seus companheiros pois, sendo eles liberais exaltados, ou liberais moderados, como parecem ser, eles não deveriam estar preocupados em como são tratados e sim em operar as mudanças que eles pregavam. Ao colocarem em si a insígnia de “excelência”, as personagens a ridicularizam e expõem a hipocrisia e mesmo a contradição existente no grupo. Na

⁴⁶²O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.7-8

⁴⁶³O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.8

⁴⁶⁴O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.8

sequência desse diálogo, Severo lê um manuscrito que, na verdade, é a cena entre Borgesão, Antro e Barba-roxa, apontando erros de gramática, regência verbal e coesão textual: “Já viste um burro como este? Nem sabe que o verbo concorda com o nominativo em número e pessoa!”.⁴⁶⁵

Novamente, Severo, na figura de criado, sempre ressaltando sua condição subalterna perante seus amos, demonstra que seu *Theatrinho* (e talvez outros semelhantes) opera uma ponte entre letrados e não letrados na medida em que subverte uma ordem lógica daquela época: parlamentares e militares deveriam ter maior conhecimento da língua portuguesa do que seus empregados. “O dito dito, vamos danças e cantar”: Lagartixa e Severo encerram a cena e anunciam um lundu.

Severo: Victor serio Lagartixa! / Leve o diabo paixões! / Imitemos nossos amos / Não sejamos toleirões [sic.]! / Ora taques tataques / Vamos tafular [sic.] / E que viva quem sabe / Bem *Vasconcellar* [sic.].
Lagartixa: Eu não posso meu Severo / Ter uma alma de cortiça / Se a Igreja vai por terra / Adeus pechincha! / Adeus missa! / Ora Taques tataques / Vamos tafular / Enquanto outros choram / Vamos nós cantar.
Severo: *Vasconcellar* minha bela, / É coisinha delicada! / É pechincha que tem feito / Muita gente *moderada*!! / Ora taques tataques.
Lagartixa: Se a moafa e unhas grandes / São hoje santos do dia, / Vamos ser pios devotos / De santos de tal valia / Ora taques tataques.
Severo: Eu quase estalo de riso / Quando vejo no Brasil / As mil caras que tem feito / Certa genticinha d’Abril / Ora taques tataques.
Lagartixa: Quando a aleluia chegar, / Que coisinhas se verão!! / Uns a correrem sem sangue, / Outros de calções na mão. / Ora taques tataques.
Ambos: Então nós ambos unidos / Por um laço verdadeiro, / veremos esses bandalhos / Como porcos no chiqueiro. / Ora taques tataques / Vamos tafular / E que viva quem sabe / Bem *Vasconcellar*.⁴⁶⁶

É interessante perceber a oralidade desse texto, que reproduz na escrita os sons e o ritmo do lundu com seus batuques e “taques taques”. Além disso, essa letra de música traz diversos elementos para a análise daquele contexto, das quais aponto algumas como, por exemplo, o termo “vasconcellar”. É possível inferir tratar-se de uma menção direta a Bernardo Pereira Vasconcellos e que “certa genticinha d’Abril” seja uma referência ao jornal redigido por ele. A historiografia do período identifica Vasconcellos como moderado, e no complexo jogo do combate ideológico na imprensa, também defendeu exaltados e criticou alguns moderados no *Sete d’abril*.⁴⁶⁷ Nas palavras de Luisa

⁴⁶⁵ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.9

⁴⁶⁶ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.3, p.10

⁴⁶⁷ SILVA, Janaína de Carvalho. *Op. Cit.* p.109

Rauter Pereira, "o Sete de Abril pode ser lido como um destes momentos, em que momentaneamente as diferenças profundas da sociedade pareceram apagar-se em nome do povo em ato revolucionário em busca da liberdade, da igualdade e da felicidade".⁴⁶⁸

Na peça, Severo afirma que eles devem imitar os amos, não necessariamente ele quer deixar de lado os caramurus e apoiar os liberais, fossem exaltados ou moderados. Considerando as críticas anteriormente feitas pela personagem, parece que se trata de, como o próprio Vasconcellos, mostrar-se flexível até a “aleluia chegar”, ou seja, até D. Pedro retomar o trono brasileiro. Por exemplo, o periódico *O Evaristo* traz um drama (em prosa) onde o personagem, homônimo ao periódico, “dança” de maneira mais “moderna” que qualquer outro e em um passeio encontra um “tal Sr. Jeifo” - clara referência ao Regente padre Diogo Feijó – a quem, aparentemente, se deveria ensinar a “dançar” de acordo com a moda⁴⁶⁹.

O quarto número do *Theatrinho* começa com a décima primeira cena do primeiro ato e apresenta novas personagens: Semel (Negociante), Pillastre (Pretendente), Candinho (Financeiro), Leva-chicote (General de Teatro), Leva-traz (Ajudante de Ordens) e Monte Averno (Preceptor). A cena é um diálogo entre Bernardo d'elCapiro e Semel, no qual o primeiro desabafa sobre como a “questão” está quase decidida: uns o querem, outros não. Ou seja, não há qualquer decisão, mas Bernardo insiste na participação do negociante, garantindo que “agora não há de ser como da outra vez, hei de acabar de limpar todos os cantos”, e Semel demonstra entusiasmo com a ideia do negócio, concordando que eles vão ganhar muito dinheiro.⁴⁷⁰ O que Bernardo quer é que Semel patrocine sua empreitada para retornar ao governo:

Bernardo: Por aí já falam da nossa amizade, mas eu não me importo com o que dizem.

Semel: Oh, non faz casa; este gente estar tola; faz V. Excl. negocia comiga, e deixa fala este gente. Mim gosta muito de V. Excl. Senhor *Bernarda*, deixa dizer que V. Excl. é *ladra*, non faz casa. Mim gosta muito de Senhor *Ripansa*, estar bem bom em paz. Mim gosta muito de Senhor *Bandurra*, mim gosta muito de outras senhores. Este gente non

⁴⁶⁸ PEREIRA, Luisa Rauter. *Substituir a revolução dos homens pela revolução do tempo: uma história do conceito de povo no Brasil: revolução e historicização da linguagem política (1750-1870)*. Tese de Doutorado em Ciência Política – Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011, p154

⁴⁶⁹ *O Evaristo*, 3 de outubro de 1833, p. 5,6

⁴⁷⁰ *O Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.1

sabe que faz, este gente non estar contente, mim non sabe rezão disso [sic].⁴⁷¹

A fala de Semel é marcada pelo sotaque estrangeiro e pela insistência em apoiar Bernardo e seus companheiros “revolucionários” – conforme os identificou Severo. As cenas seguintes também abordam a questão financeira da operação, como no diálogo entre Pillastre e Cadinho, membros de menor destaque no grupo de Ripanso. Eles falam sobre a necessidade de manter um *status* social aristocrático, que envolve extravagâncias como viver num palácio de Duque: “meu amigo, tenho conhecido o mundo, e vejo que os homens só se deixam levar pela aparência, sem lhes importar que sejamos *velhacos, ladrões, revolucionários, etc.*”⁴⁷² Essas novas personagens parecem representar os pontos discordantes desse grupo nada coeso quando, por exemplo, se referem a uma “floresta” e não à “fábrica” como codinome para a revolução. E ainda, ao falarem sobre seu líder, demonstram insatisfação:

Cadinho: (...) estou de inteligência com a soberana vontade, e desejos da nossa floresta... já disseram que eu vou feito com o outro para sacudir o jugo do Sr. *Ripanso* e demais Srs. que nos apertam como se fossemos machos de liteira... (...) nem eu nem o Sr. *Bandurra* seríamos capazes de chamar um jugo suave, pesado; às determinações da soberana floresta, vexações; ao Sr. *Ripanso* que nos dirige, cavaleiro que nos monta. Isto tudo são intrigas que não valem uma pitada de tabaco (à parte) tomara eu e mais o outro vermo-nos já livres do governo do balcão...⁴⁷³

Ou seja, ao mesmo tempo em que a personagem afirma estar de acordo com os planos propostos, com a “soberana floresta”, ela critica a postura de Ripanso. Tendo em vista os encontros entre grupos diferentes de uma mesma facção a discutir os rumos de uma “revolução” (ou “fábrica”, como no primeiro número), incluindo o uso de palavras como “moderado”, “caramuru”, “revolucionários” e o neologismo “vasconcellar”, é possível levantar a hipótese de que o *Theatrinho* narra a história de conspirações e levantes ocorridos após abril de 1831.⁴⁷⁴

⁴⁷¹O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.2. Assim como as demais citações aqui apresentadas, esta manteve os grifos originais, mas para reforçar o sotaque estrangeiro na fala da personagem Semel, foi mantido o texto original, atualizando apenas a ortografia.

⁴⁷²O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.3

⁴⁷³O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.4

⁴⁷⁴GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Liberalismo moderado: postulados ideológicos e práticas políticas no período regencial (1831-1837). In: GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal; PRADO, Maria Emília (Orgs.). *O liberalismo no Brasil imperial: origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan/UERJ, 2001, pp. 103-126.

Na sequência do número quarto, há uma cena na qual Lagartixa lamenta a prisão de Severo, fato não noticiado até então. Contracenam com ela Leva-chicote, irmão de Aurélio, e Leva-traz, o “general de teatros”. Na conversa, os homens assediam Lagartixa, a quem se referem como “peixe”, “peixinho” e Dulcinéia – em referência a Dom Quixote – e, diante de suas recusas, Leva-chicote comenta: “parece-me que a rapariga é das caramu... não quer cair nem pelos diabos...”.⁴⁷⁵ Logo que eles saem, entra em cena Monte-Averno, indicado na capa do panfleto como “preceptor”, que passa um sermão em Lagartixa sobre a importância e necessidade do casamento, e então, também a assedia dizendo que se ele não tivesse “impedimentos”, eles poderiam ficar juntos e felizes. Mais uma vez, Lagartixa rechaça tal abordagem: “chegue-se para lá Sr. *Monte-averno* (à parte): maldito tu sejas, diabo, que andas aqui a atentar a gente”. Ao que ele responde: “Ah, você, minha filha, não é da seita; aposto que é caramu...”.⁴⁷⁶ Severo entra em cena dizendo que foi solto porque o prenderam sem motivo e ouve as queixas de Lagartixa em relação às outras personagens. No texto, a prisão de Severo não tem destaque e só é comentada em sua própria fala e na de Lagartixa. Ao final do número aparecem os elementos que compõem o intervalo do primeiro ato, são eles: uma canção, um Lundu e um soneto, este em benefício do poeta Rozeta.

Severo: Nosso amo teve a culpa / Por tocar no lamiré / Desenrolou a meada... / Zangou-se a gente Oleré [sic.] / Sem querer, denunciou-os, / Batendo forte na mesa, / República! Não! Não anuo, / Podem ter esta certeza!!!

Lagartixa: Pois que pretende essa corja, / essa infame chimangada?

Severo: Muita coça de vergalho: / Muito pau, muita lambada.

(...) Deixe o *Joaquim Picapão*/ Por outra, o *Fome Canina*, / *Ripanso*, *Gosma*, *Perneira*, / E mais corja Florestina [sic.], / Forjarem Republicuinhas (...)⁴⁷⁷

O poema que inaugura o intervalo do primeiro ato fala de uma ruptura no grupo revolucionário provocada pela discordância de um dos membros em relação à implementação de um regime republicano. O quinto número também apresenta novas personagens na capa: o Barão de Cerveja e Pinto-mouro (Militares) e o Pó Fulminante (Engenheiro). A cena que abre a edição é um diálogo cômico entre Ripanso e sua companheira, D. Ripansa, no qual ela tenta dissuadi-lo da ideia de instaurar uma

⁴⁷⁵O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.5

⁴⁷⁶O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, p.7

⁴⁷⁷O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.4, pp.9-10

“rapubrica” [sic.]: “escusa matar-se tanto, nunca seremos nada neste mundo, isto é de geração, parece que nascemos para a miséria. Achas que com a tua *rapubrica*[sic.]hás de engrossar e ter coisa grande? Engana-te; nunca passarás de um *livreiro*”.⁴⁷⁸ Ripanso não cede aos argumentos da esposa que, ao final da cena, “resmungá”: “Nem que fosse coisa que não se pudesse viver sem... *repubrica!* [sic.]... se fosse rapadura... ainda... ainda... mas *repubrica!* [sic.] Ixi... [sic.] não sei o que lhe diga”.⁴⁷⁹

Na cena seguinte, a décima quinta do primeiro ato, apresenta o diálogo entre o Barão de Cerveja, Pinto-mouro e Janus:

Cada vez é mais pamonha, etc. / Muito comezinho amigo / Do grão Bernardo d'elCapió / Também ensina a sorrelfa / Conjugá o verbo *rapio*[sic.] / Cada vez é mais pamonha, etc. / Política[sic.]de chupeta, / Ora é cego realista, Ora constitucional, / Ora grão federalista. Cada vez é mais pamonha, etc. / Republicano às direitas, / à la *Americana Inglesa*, / Mas não excede em desejos / Ao neto da mãe Andreza / Cada vez é mais pamonha, etc. / É Janus que agrada a todos, / Quantos estão no poleiro, / Contanto que por servi-los, / Lhe provenha algum dinheiro. (...) Cada vez é mais pamonha, etc. / Se hoje viesse restaurado / No Brasil Pedro Primeiro, / De rastos lhe pediria / Beijar-lhe o próprio traseiro. / Cada vez é mais pamonha, etc. / Sem não fazer-se vermelha / Aquela cara estranhada / Cem mil baixeças faria / Com a mesma arte acostumada.⁴⁸⁰

Já o sexto volume termina com uma espécie de dança, o Lundum, acompanhada pelas vozes dos protagonistas:

Lagartixa: IóIózinho não se meta / Em bicos de canivete / Por que pode em ar de sucia / Sentar praça de grumete. O caso é novo; Mas é tão bom!., / Eu vou contá-lo, / Porém....Chiton!
Severo: Macaco velho, como eu, / Em cumbuca a mão não mete: / Inda que á força o obriguem / Sentar praça de grumete. O Posto é nobre!, / Mas não me gruda: / Vamos ao caso,... / Porém....caluda!⁴⁸¹

O que se passa é que Severo prevê que seu amo e os demais conspiradores devem acabar “servindo” a alguém, pois que a “revolução” nunca chegaria; desse modo, não seria desonroso que ele também se tornasse um soldado, ou marinheiro. Considerando ‘Caluda’ um sinônimo para ‘Chiton’, que por sua vez é uma interjeição,

⁴⁷⁸O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.5, p.2

⁴⁷⁹O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.5, p.3

⁴⁸⁰O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.5, p.11

⁴⁸¹O *Theatrinho do Senhor Severo*, n.6, p.8

“Cala-te, não fales”⁴⁸². O embate, e também o debate, entre liberais e caramurus ocorria não somente entre as paredes do senado e nos impressos, mas também na rua e nos palcos. A sátira encenada nos anos 1830 mostra não só os usos do vocabulário político pelo e para o povo, mas também a contradição entre os grupos políticos mais atuantes então. Como já foi dito, o protagonismo dos criados é significativo. Nas palavras de Marco Morel, a “presença das camadas pobres nas lutas políticas era resultado de um jogo de mútuas tentativas de manipulação e apropriação: constantemente a atividade política escapava ao controle dos grupos privilegiados”.⁴⁸³

Ora, ou bem o que nos restou da peça está incompleto ou a situação política de então era de fato tão confusa, mesmo para seus contemporâneos, que eles não conseguiam entender o que se passava entre liberais e caramurus... quais seriam seus projetos? Isso parece não estar claro nem para Severo, nem para sua plateia. Nesse sentido, creio que seja possível comprovar a hipótese de que o drama brasileiro, representado nas peças teatrais, configura-se como escopo de indícios para análise dos debates políticos que efetivamente podiam ser divulgados para além de uma seleta elite letrada. Isto, tomando o preceito romântico de que qualquer tema era passível de ser trabalhado pela ficção⁴⁸⁴, dando destaque ao papel (não somente de entretenimento como também pedagógico) que o teatro desempenhava na sociedade oitocentista, o que levou célebres intelectuais a usar a arte cênica a fim de propagar suas ideias. Embora não se tratasse de um libelo republicano, ou mesmo federalista, o(s) autor(ers) do *Theatrinho do Senhor Severo* temia(m) algum tipo de censura; de outra maneira ele teria circulado assinado e teria sido encenado nas casas de espetáculos registradas pela polícia da corte.

3.4 - Juan Bautista Alberdi: intelectual e dramaturgo

Juan Bautista Alberdi⁴⁸⁵ nasceu em 1810, na província de Tucumán, que entre 1812 e 1820 foi um dos principais locais de luta e resistência à época das revoltas de

⁴⁸² PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario de lingua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832, p.234.

⁴⁸³ MOREL, Marco. *O período das Regências*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003, p. 38.

⁴⁸⁴ Cf. PRADO, Décio Almeida de. *O drama brasileiro romântico*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 16.

⁴⁸⁵ Existem inúmeros trabalhos historiográficos, em especial no campo da História Intelectual, que analisam a vida e as obras de Alberdi. Alguns dos mais importantes são: TERÁN, Oscar. *Alberdi*

independência⁴⁸⁶. Em suas obras há uma constante vinculação entre sua trajetória pessoal e os acontecimentos políticos de seu país. Numa parte de sua autobiografia, escrita em terceira pessoa, sob tom bastante defensivo, principalmente em relação aos escritos da juventude e aqueles sobre Buenos Aires, o autor faz questão de sinalizar que não era inimigo da província, apenas velava pelos ideais da Revolução de 1810: “consagrado desde criança à causa da Revolução de Maio, (...) e designado por seus colegas desde cedo para estudar sua fórmula”⁴⁸⁷.

O ambiente intelectual que circulava em sua casa, as grandes personagens com as quais travou conhecimento em decorrência da participação que sua família teve na Revolução, podem ser considerados elementos decisivos na formação cultural e intelectual de Alberdi. Seu pai era um negociante espanhol que abraçou a causa revolucionária e organizava em sua casa reuniões com leituras dos textos de Rousseau, como o *Contrato Social*, bem como apontamentos sobre governo republicano e organização do Estado. Tendo por berço uma família bastante ativa e influente politicamente, foi enviado a Buenos Aires, aos 15 anos, para estudar no *Colégio de Ciencias Morales*, na época vinculado a Universidade de Buenos Aires. Pouco tempo depois, em virtude da rigorosa disciplina escolar, decidiu abandonar a escola para trabalhar no comércio. Quando quis retomar os estudos, foi por intermédio de um parente, amigo de um deputado federal, Alejandro Herendia, que conseguiu retomar os estudos e ingressar no curso de direito da Universidade.⁴⁸⁸

“*Feliz experiencia*” é uma expressão que bem poderia qualificar os tempos de estudante do jovem Alberdi, mas, além disso, este é um termo usado para designar o momento de experimentação republicana pela qual Buenos Aires passava então, quando “ocupou um lugar central devido ao desenvolvimento de um importante plano de reformas que visavam modernizar a estrutura político administrativa herdada da

Póstumo. Buenos Aires: Punto Sur, 1988; BOTANA, Natalio. *La tradición republicana*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005; DONGHI, Tulio Halperin. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992; HERRERO, Alejandro. *Ideas para una República: una mirada sobre la Nueva Generación Argentina*. Remédios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2009; PALTI, Elías José. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

⁴⁸⁶ LUNA, Félix. *Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Planeta, 2004, p. 9

⁴⁸⁷ Tradução minha, no original: “Consagrado desde niño a la causa de la revolucion de Mayo, (...) y designado por sus colegas desde su más joven edad para estudiar su fórmula”. ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV, p. 244. Tais textos sobre “sua vida privada” datam do período em que morava em Paris, nas décadas de 1860-70. Sobre essa autobiografia ver: BILBAO, O’CONNEL, 1886b: VII - LX

⁴⁸⁸ ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV, p. 261 – 276.

colônia”⁴⁸⁹. Era a reminiscência do período rivadaviano, que incluía a “ficção orientadora” de transformar a capital da república em uma sucursal da Europa, para o que houve forte investimento em escolas, universidades, imprensa e teatro⁴⁹⁰.

Em seus primeiros anos junto aos portenhos estudou música e literatura. Quando do início dos estudos na Universidade de Buenos Aires, o autor afirma: “os amigos que fiz foram Miguel Cané e o estilo de Jean Jacques Rousseau: por um fui apresentado ao outro”⁴⁹¹. Foi um momento de conhecer novas pessoas, aprofundar os estudos em Direito, encantar-se pela literatura e conhecer uma leva de autores que marcariam seus escritos posteriores, como ressalta o próprio Alberdi: “através de Echeverría conheci Lerminier, Villemain, Victor Hugo, Dumas, Lamartine, Byron (...), Victor Cosin e Jouffroy .”⁴⁹² Juan María Gutiérrez também é citado como figura de grande incentivo e importância para o jovem Alberdi; ao escrever sobre seu interesse acerca de estudos metafísicos e psicológicos. Os encontros na livraria do uruguaio Marcos Sastre, também são dessa época, quando Alberdi e outros jovens se auto intitulavam “a nova geração”⁴⁹³, tendo como “propósito principal a emancipação mental da Argentina”.⁴⁹⁴ Em tempo: a ideia de emancipação era recorrente entre aqueles intelectuais, como pode também ser observado no trabalho de Juana Paula Manso de Noronha.

Em 1838, Alberdi parte para Montevideu onde além de exercer a função de advogado, publica artigos em diversos jornais. De acordo com sua autobiografia, partiu em novembro com Posadas e Echeverría, a convite de Miguel Cané para colaborar no “*El Nacional*”. No ano seguinte publicou a peça *La Revolución de Mayo: crônica dramática*, na *Revista del Plata*⁴⁹⁵ e em 1841 escreve *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*.

⁴⁸⁹ Tradução minha, no original: “ocupo un lugar central debido al desarrollo de un importante plan de reformas, tendientes a modernizar la estructura político-administrativa heredada de la colonia”. GOLDMAN, Noemí (org). Crisis imperial, Revolución y guerra (1806 – 1820). IN: *Idem, Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, p.18.

⁴⁹⁰ SHUMWAY, Nicolás. *La invención argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emece, 1993, p. 106.

⁴⁹¹ Tradução minha, no original: “los amigos que allí contrahe fueron Miguel Cané y el estilo de Juan Jacobo Rousseau: por el uno fui presentado al otro”. ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV*, p.307 e 278.

⁴⁹² Tradução minha, no original: por Echeverría tuve las primeras noticias de Lerminier, de Villemain, de Victor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron (...), Victor Cosin y Jouffroy (...).” *Ibid.*, p. 295.

⁴⁹³ ECHEVERRÍA, Estebán. *El Dogma Socialista. Op. Cit.*, p. 3

⁴⁹⁴ RICUPERO, Bernardo. *As nações do romantismo argentino. Op. Cit.*, p. 223.

⁴⁹⁵ Este periódico circulou por pouco mais de oito meses, e foi fundado por Alberdi e Cané, em maio daquele ano. As poucas informações encontradas sobre a *Revista del Plata constam* em uma nota do editor do primeiro volume das Obras Completas de Alberdi (p. 271 e 272). Mesmo nas Bibliotecas Nacionais do Uruguai e da Argentina, não foram conservados exemplares ou maiores informações acerca

Em Maio de 1843 inicia sua primeira viagem à Europa, a bordo do navio “Eden”, de onde escreve uma série de poemas e outros apontamentos literários postos em verso por Juan Maria Gutierrez. Depois disso, parte diretamente para Paris, onde conhece o general San Martin. Pouco mais de um ano depois retorna à América, fazendo uma parada no Rio de Janeiro que, segundo Alberdi seria “a cidade romântica por excelência. Erguida na mais bela e magnífica desordem”⁴⁹⁶. Após essa passagem dirigiu-se ao Chile, onde também colaborou em diversos periódicos.

Em 1852 publica *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, que consiste numa análise de várias constituições elaboradas na Argentina e também de outras cartas de países americanos, comentando seus erros e acertos. Com a Batalha de Monte Caseros este ano simboliza um divisor de águas na história da Argentina: a vitória das tropas do General Urquiza que destituiu Rosas do poder e proporciona aos homens que combatiam, fosse na imprensa, nas praças públicas ou nos campos de batalha, uma chance de pôr em prática aquilo que teorizavam nas críticas ao antigo governo. Não à toa as *Bases* de Alberdi serviram de modelo para a Constituição promulgada no ano seguinte.

Logo em seguida tem lugar sua polêmica com Domingo Sarmiento. Ao final do governo de Rosas, Sarmiento e Alberdi encontravam-se exilados no Chile e se por um lado eram contra o regime rosista, por outro tinham profundas divergências ideológicas. O texto que inicia o livro *Campanha del ejército grande*, de Sarmiento, é dedicado a Alberdi, que o responde com a publicação, em um periódico chileno, de *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*. Sarmiento, por sua vez, publica *Las cento y una*. Essa polêmica, muito além de críticas pessoais entre os dois

dela. Entretanto, consta na BN argentina uma publicação homônima redigida por Carlos E. Pellegrini, tendo circulado de setembro de 1853 a janeiro de 1855, e depois em 1861. Alguns dos artigos publicados nele por Alberdi podem ser consultados em: ALBERDI, Juan Bautista. Escritos Póstumos de J. B. Alberdi, *Miscelanea: propaganda revolucionaria*. Tomo XIII. Buenos Aires: Imprenta de Juan Bautista Alberdi, 1900. A publicação de Pellegrini pode ser consultada através do endereço: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/14470>. Acesso em 20 jul 2017.

⁴⁹⁶Tradução minha, no original: “la ciudad romántica por excelencia. Está planteada en el más bello y magnífico desorden”. Ainda sobre o Rio de Janeiro, Alberdi escreve: En Río hay culto por todo lo que es francés. Los brasileros son los macacos de los franceses. Pero son desgraciados en sus imitaciones: en todo parecen menos franceses. El clima hace aquí a los hombres y a las mugeres, pequeños, mal formados, pálidos, flacos. Este país jamás será guerrero. Cuando le he visto, no me ha cabido duda que el nuestro se lo comerá en sopas en la primera guerra. – Los soldados se asemejan á títeres, más bien que á otra cosa: sin continencia, sin porte, se andan cayendo de lánguidos. Aquí, los negros desempeñan toda la fuerza mecánica y material, en industria y agricultura. (...) Es la de ese país, una raza impotente y flaca, que no pudiendo bastarse a sí misma, ha encontrado en un crimen la solución del problema de su vida: ha buscado en el ardiente clima de África, una raza salvaje, la ha esclavizado y hecho su instrumento, hasta moverse por sus pies y hacerlo todo por sus manos.”. In: *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B. Alberdi Tomo XVI. *Op. Cit.*, p.26 e 12 – 13.

autores, traz à tona um rico debate acerca do sistema governativo ideal a ser implementado na Argentina e ficou conhecida pela historiografia como *Cartas Quillotanas* – publicação que contém os dois conjuntos de cartas.

Nesse período, Alberdi foi nomeado pelo general Urquiza como Encarregado de Negócios na Inglaterra e França. Em 1855 dirigiu-se à Europa pelo Panamá, fazendo uma breve visita aos Estados Unidos, onde participou de algumas conferências com o presidente Franklin Pierce e com o ministro Meorce. Após iniciar seu trabalho na Inglaterra, foi promovido a *Ministro Plenipotenciario ante las cortes de Inglaterra, Francia, España y Roma*. Com a assunção de Mitre, seus trabalhos como diplomata chegam ao fim. Nessa época deixa Londres e fixa residência em uma aldeia perto de Paris. Em 1879 regressou à Argentina e foi nomeado Deputado pela província de Tucuman, e após isso, foi nomeado membro honorário da Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.⁴⁹⁷ Assumiu funções diplomáticas na Europa e, após um breve retorno a Buenos Aires, morreu em Paris, em junho de 1884, deixando uma carta testamento e um arquivo catalogado e repleto de anotações.

3.5 - El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos⁴⁹⁸

Num período de constantes mudanças conceituais e marcado pela tentativa de conceber identidades autóctones, desvinculadas do passado colonial, a literatura foi um dos caminhos escolhidos pelos intelectuais da Geração de 1837 para abordar e debater o que poderia ser considerado *nacional*. Para além de criticarem o governo de Rosas e de discutirem o que seria uma sociedade ideal, os intelectuais da primeira metade do século XIX no Rio da Prata buscavam meios de construir e consolidar uma linguagem própria e, para tal, apostaram nas criações literárias. Juan Bautista Alberdi foi apenas um dos muitos intelectuais argentinos que migraram para Montevidéu no final da década de 1830 e começo da década de 1840. No tocante à produção teatral, podem-se destacar

⁴⁹⁷BILBAO, Manuel e O'CONNEL, Arturo Reynal. Apuntes biográficos del Dr. Juan Bautista Alberdi. *Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I*. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886a, p. VII - LX.

⁴⁹⁸ O presente texto é uma versão de análise mais aprofundada de um subcapítulo da minha dissertação de mestrado, posteriormente publicada em livro. Nela, analiso as duas peças de teatro produzidas por Alberdi: *La Revolución de Mayo: crónica dramática* e *El gigante Amapolas*. Ver: GONÇALVES, Sheila Lopes Leal. *Crepúsculo literário: a república narrada e teatralizada na obra de Juan Bautista Alberdi*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.

alguns nomes como Bartholomé Mitre, então com apenas dezenove anos, que estreou um drama em cinco atos mesclando prosa e verso, *As quatro épocas*, com registros ainda de outra obra, *Policarpa Salavarrieta*. José Mármol também participou desse movimento com a estreia de dois dramas em verso, *O poeta* e *O cruzado*.⁴⁹⁹

El Gigante Amapolas; y sus formidables enemigos o sea, fastos dramáticos de una guerra memorable; Peti-pieza en un acto, é a segunda investida teatral de Alberdi, quando estava em Montevideú, em 1841, e pode ser descrita como uma sátira política e uma “curiosidade teatral”.⁵⁰⁰ A peça chegou a ser encenada, e ainda o é nos dias de hoje, conforme salienta Beatriz Seibel: “foi representada em contextos históricos distintos, com diferentes significados, em salas de teatro independente, no teatro de rua, em Buenos Aires e em outros estados”.⁵⁰¹ Ao contrário da proposta de *La Revolución de Mayo* (1839), sua primeira peça, Alberdi deixa de lado personagens históricos, conhecidos de todos, para montar uma comédia com personagens fictícios, repleta de ironias e metáforas.



Figura 10: Montagem de *El Gigante* de 2010 (<http://giganteamapolas.blogspot.com.br/>)

Trata-se de uma instigante sátira, repleta de elementos que caracterizam as narrativas teatrais contemporâneas, mas, afinal “seria *Amapolas* um anacronismo literário, filosófica e artisticamente prematuro em uns cem anos, ou seria apenas uma

⁴⁹⁹ SEIBEL, Beatriz. *Op. Cit.* P.27. Os dez tomos que compõe a coleção completa de antologias organizada por Seibel estão disponíveis através do link: <http://editorial.inteatro.gob.ar/HistoriaTeatro.php>

⁵⁰⁰ ARAUJO, María G. González Díaz de. *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982, p. 62

⁵⁰¹ Tradução minha, no original: “se ha presentado en distintos contextos históricos con diferentes significados, en salas de teatro independiente, en teatro callejero, en Buenos Aires y en provincias”. SEIBEL, Beatriz. *Op. Cit.*, p.30.

peça teatral do século XIX com uma roupagem do século XX?”.⁵⁰² Um dos poucos trabalhos encontrados acerca de *El Gigante* é a crítica literária de Andrea G. Labinger, na qual a peça é inserida na categoria do teatro Romântico Latino-Americano. Apesar de não ser uma análise historiográfica, é curioso observar a ressalva quanto ao anacronismo: um dos fatores que a autora elenca para sustentar sua tese é a temporalidade apresentada pelo texto da peça, considerando que sua leitura pode também ser atual, como a de um clássico. Embora se trate de um texto com cunho político explicitamente, Labinger afirma que “a abordagem abstrata da temática, bem como sua universalidade fazem com que seu trabalho não figure entre tantos outros que, sendo da mesma época, caíram no esquecimento”.⁵⁰³

Como o próprio Alberdi aponta no subtítulo, trata-se de uma “pequena peça cômica em um ato”, confeccionada em tom mais lúdico e cheio de metáforas, o texto é rico em proclamações e vivas à “Pátria” e à “Liberdade”. Narra a história de uma batalha que *não* ocorre devido a discórdias e intrigas internas de um exército que não consegue escolher seu comandante para atacar as tropas inimigas. Logo no subtítulo, “*fastos dramaticos*”, encontra-se um paradoxo, uma vez que há total ausência de “fatos” e de “ação” ao longo do texto. De acordo com Martin Banham, “a peça era cômica e envolvente, ela plantou as sementes do teatro do absurdo que apareceria depois e mantém sua popularidade até os dias atuais”.⁵⁰⁴

A própria dedicatória, feita aos generais Rivera, Bulnes e Ballivian, é considerada por Aldo Armando de Cocca e Beatriz Seibel como uma sátira à campanha do General Lavalle contra Rosas: “Com os personagens do Capitão Mosquito, o Tenente Guitarra e o Major Mentirola, que se retiram por medo do Gigante, como o fez Lavalle às portas de Buenos Aires”.⁵⁰⁵ Tal qual uma advertência de que a vitória das forças governistas tenha tido mais sentido na desorganização do exército opositor, do que precisamente na habilidade das tropas rosistas. Digno de nota é, também a, seleção

⁵⁰² Tradução minha, no original: “is Amapolas a literary anachronism, philosophically and artistically premature by some one hundred years, or is it merely a nineteenth century play in a twentieth century garb?”. LABINGER, Andrea G. *Something Old, Something New: El Gigante Amapolas*. Latin American Theatre Review, Spring 1982, p. 4.

⁵⁰³ Tradução minha, no original: “the abstract treatment of the theme and the universality of its application salvage this work from oblivion into which so many of its companion pieces have fallen”. *Idem, Ibidem*, p. 3

⁵⁰⁴ Tradução minha, no original: “the play was comic and entertaining, it sowed the seeds of the grotesque theatre that was to follow, and it has retained its popularity up to the present”. BANHAM, Martin. *The Cambridge guide to theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 33.

⁵⁰⁵ Tradução minha, no original: “Con los personajes del capitán Mosquito, el teniente Guitarra y el mayor Mentirola, quienes se retiran por temor al Gigante, como lo hiciera Lavalle a las puertas de Buenos Aires”. COCCA, Aldo Armando. *Op. Cit.* p. 36.

feita por Alberdi de quatro sentenças assinaladas como epígrafes que funcionam como prefácio, a saber:

- Que me enforcem se eu disser algo que não esteja cheio de verdade no fundo.
- Cansado de fazer concessões estéreis aos homens públicos, hoje eu quero fazê-las à verdade, que é também princesa do mundo e gosta de homenagens.
- Para reavivar a fé, para encorajar aqueles que desmaiam, para abrir esperanças de vitória e liberdade.
- Para ver se ensinando a conhecer a verdade das coisas sucedidas, se aprende a desprezar o poder quimérico da opressão.⁵⁰⁶

A despeito de ser uma narrativa com elementos ficcionais (tomados aqui no sentido de “simulacros”) representados na comédia por diversos trocadilhos, a história é, no fundo, real, verdadeira. Ao utilizar “fé”, “esperança”, “vitória” e “liberdade”, Alberdi elenca categorias de um porvir heroico, desenha a possibilidade de uma mudança no curso dos acontecimentos históricos. Há ainda dois importantes elementos nesse discurso inicial, o primeiro é o caráter didático explícito: “Para ver se ensinando a conhecer a verdade das coisas sucedidas”, o segundo é o uso de um vocabulário mitológico, “o poder quimérico da opressão”, fazendo alusão ao monstro de tempos antigos como símbolo da pretensa força do inimigo, em outras palavras, de Juan Manuel Rosas.

O texto começa descrevendo o palco simples e vazio a não ser pelo Gigante à esquerda, empunhando uma espada de latão, suja de sangue. Há um soldado, sem nome próprio e que aparece somente no início do texto como Centinela⁵⁰⁷, vinculado ao exército do Gigante. Ouve-se um alarme e Centinela inicia um monólogo no qual amaldiçoa seu posto de guarda e, entre suspiros, confessa que a “recompensa com a qual, ao fim de seus dias, lhe premia a Pátria é, muitas vezes, um suplício desonroso”.⁵⁰⁸ Após isso ele se pergunta se realmente tocou o alarme, e conjectura qual dos exércitos

⁵⁰⁶ Tradução minha, no original: “Que me ahorquen si digo algo que no esté lleno de verdad en el fondo. Cansado de hacer concesiones estériles a los hombres públicos, hoy quiero hacerlas a la verdad, que también es princesa del mundo y gusta de homenajes. Para reanimar la fe, para alentar a los que desmayan, para abrir esperanzas de victoria y libertad. A ver si enseñando a conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende a despreciar el poder quimérico de la opresión”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo II. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 105

⁵⁰⁷ Tal qual no capítulo sobre o *Theatrinho do Senhor Severo*, aqui os nomes dos personagens aparecem de acordo com a grafia e idioma originais.

⁵⁰⁸ Tradução minha, no original: “recompensa con que por fin de sus días le premia la Patria, es muchas veces, un suplício ignominioso...”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, Op. Cit. p. 107

teria finalmente ganhando a batalha. Tal excitação demonstra a desorganização daquela tropa, uma vez que o homem de guarda primeiro não percebe o alarme e, depois, é incapaz de decifrá-lo como algo positivo ou negativo.

Ainda sem certeza do que estava acontecendo, Centinela começa a contabilizar a possibilidade da vitória, o que lhe soa estranho, pois sua tropa não teria homens o bastante: “somos quatro gatos, estamos algemados, tendo à frente um herói de palha”.⁵⁰⁹ A própria personagem tem noção de que o Gigante ali está tão somente para assustar aqueles que tencionam afrontá-lo, sendo algo que efetivamente não poderia derrotar uma tropa inimiga. Antes de sair de cena, Centinela ouve passos e pergunta quem vem, a resposta é: “A pátria!”. Entra o Tambor de Ordens⁵¹⁰ para dar notícias sobre o alarme, seguido de sua esposa, María. Ou seja, o exército do Gigante, tomando-o como uma representação do exército rosista, considera-se como sendo a própria “pátria”, como a única alternativa possível para guiar e governar o povo.

A trama segue com María insistindo para que seu marido abandone seu posto e fuja, pois a julgar pela quantidade de homens do exército inimigo, a luta será terrível, e começa a relatar que havia visto os chefes da outra tropa: Capitão Mosquito, Tenente Guitarra, e Major Mentirola. María descreve o exército inimigo, detalhando as cores de suas bandeiras e suas roupas, composto por três divisões, uma a cargo de cada chefe supracitado, com a peculiaridade de não haver um general, pois ninguém quer ser subordinado.

Enquanto são descritas armas, soldados e as cores de cada divisão, a plateia vê apenas os três homens, no lado oposto de cenário, fazendo o discurso da mulher parecer fantasioso e exagerado. Esta fala que simula um delírio da personagem ocorre em diversos momentos do texto, indicando que toda ação da peça é baseada na projeção e expressão das fantasias individuais de cada personagem - e é um dos elementos responsáveis pela complexidade da obra.⁵¹¹

Há barulho de tiros, sem que fique claro quem está atirando, com qual tipo de armamento e em qual direção. Em seguida entra o personagem chamado simplesmente de Oficial, membro da tropa do Gigante, atado nos pés e nas mãos, ordenando que os soldados peguem as armas. Tambor, responsável por transmitir as ordens, está sem suas

⁵⁰⁹ Tradução minha, no original: “somos cuatro gatos, estamos maniatados, teniendo a la cabeza un héroe de paja”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, *Op. Cit.* pp. 107.

⁵¹⁰ Soldado posicionado em um lugar estratégico do teatro de operações, munido de um tambor (ou instrumento musical similar) responsável por emitir informações ao restante da tropa, através de determinados códigos sonoros.

⁵¹¹ LABINGER, Andrea G. *Op. Cit.*, p. 5

baquetas e não pode anunciá-la, os soldados (os três que aparecem na sequência), dizem que também estão atados e nada podem fazer. Neste ponto é interessante o argumento de Tambor pois ele afirma ter perdido suas baquetas com um dos tiros de canhão, sendo que eles não foram atingidos. Oficial não o desmente, apesar de poder fazê-lo, e, ao contrário, pergunta quantos canhões há no exército inimigo, quando seria perfeitamente possível verificar que tais armas não existem, ou não estão aparentes.

Essa discrepância entre a ação no palco e a fala dos personagens, como quando María descreve os inimigos, e agora com a fantástica descrição de Tambor, ocorrem em todo o texto, e atinge caráter tão absurdo que se torna patético, servindo à intenção de Alberdi de provocar o riso. Labinger tem uma leitura curiosa sobre essa contradição entre a ação e a fala. A autora traça um paralelo entre o texto alberdiano e o “Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin, enumerando uma série de elementos, como: “1. Ação posta como misteriosa, desmotivada e sem sentido ao primeiro suspiro. 2. O teatro composto por situações isoladas, em oposição ao teatro de eventos sequenciais. 3. Falta de objetividade dos personagens. 4. Desintegração da linguagem”.⁵¹² Ao longo das falas, há uma expectativa em relação a um possível combate, fazendo com que a plateia tenha a impressão de que a qualquer momento uma das tropas iniciará o ataque. De início ocorre uma mistificação da figura do Gigante de palha com uma espada de lata, na medida em que ele é tratado como uma figura perigosa e temível, mas isso aos poucos vai sendo ridicularizado, conforme o embate entre as tropas é constantemente adiado.

Após o tumulto que gerou a fala de Tambor, Oficial pede que os soldados prestem atenção às ordens que ele vai dar, e lhe respondem que não poderiam lutar atados como estavam. Surpreendentemente, Oficial diz que eles não precisam combater, pois, para derrotar o inimigo basta ficar parado, ao lado do Gigante. Depois, entoia uma canção: “Filhos da liberdade, homens que jamais conheceram correntes nem algemas”, provocando mais uma vez o absurdo, já que seus homens estavam presos. Nesse momento o Gigante é anunciado claramente pelo Oficial como algo que por si só derrotaria o inimigo, sem esforço, somente pelo medo que seu tamanho impõe: “permaneçam imóveis como ele e triunfarão sem dúvidas pelo generoso comedimento de nossos adversários, que nunca dão a seus inimigos algo para fazer”.⁵¹³

⁵¹² Para acompanhar o argumento da autora, ver: LABINGER, Andrea G. *Op. Cit.*, p. 10.

⁵¹³ Tradução minha, no original, respectivamente: “Permaneced inmóviles como él, y triunfaréis sin duda por el generoso comedimiento de nuestros adversarios, que nunca dan que hacer a sus enemigos”, e “Hijos de la libertad, hombres que jamás habéis conocido cadenas ni ataduras...” ALBERDI, Juan Bautista. *El Gigante*, *Op. Cit.* p.111-112.

Em seu discurso à tropa há mais uma contradição: a atitude que os soldados devem tomar para derrotar o inimigo é não tomar nenhuma atitude e esperar que “os inimigos de suas liberdades” se aproximem para que possam ver o Gigante que os protege.⁵¹⁴ Na fala desse personagem há uma exaltação da “liberdade”, que figura como o bem mais precioso que o Gigante os proporciona. A ironia desse trecho, quando Alberdi pretende descrever a *liberdade* vinculada ao Gigante, é que no início dos anos 1840 Rosas já havia instaurado uma forte censura em Buenos Aires.

Por exemplo, ao ralar com um soldado que o questionara, Oficial o chama de “inimigo das liberdades públicas”⁵¹⁵. De acordo com Labinger, “a mensagem aqui é evidentemente absurda: as liberdades públicas são referentes a restrição da liberdade e a imobilidade forçada”.⁵¹⁶ Outra leitura possível é a de que ele se referia à “cidadania”, uma vez que no contexto ele está afirmando que ficar ali é defender a “pátria”. Vale lembrar que à época Rosas já possuía o título de “Restaurador das Leis”, e através de sufrágio, detentor da soma dos poderes públicos. A fala de Alberdi é uma crítica a essas atividades exercidas pelo governador. O verbete de Oreste Carlos Cansanelo, que traça a história dos termos *ciudadano/Vecino*, contribui para essa discussão e ilustra este vínculo do *ciudadano* como defensor da pátria: “a revolução de Maio de 1810 introduziu uma alcunha entre os conceitos de vizinho e cidadão, porque denominou cidadão a todos os homens livres que se alistaram nos exércitos”.⁵¹⁷

Esta foi uma das primeiras acepções para a “cidadania” após a Revolução, com o passar dos anos foram sendo acrescentados outros elementos que definiriam um cidadão, como por exemplo, “homens livres que, nascidos e residentes no território da República, se encontrem inscritos no Registro Civil”.⁵¹⁸ Deve-se pontuar que, haja posto o contexto bélico no qual se encontrava a província de Buenos Aires em virtude das batalhas enfrentadas por Rosas, a questão do alistamento militar era de veras

⁵¹⁴ Tradução minha, no original: “*los enemigos de vuestras libertades*”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, *Op. Cit.* p. 111.

⁵¹⁵ Tradução minha, no original: “*enemigo de las libertades publicas*”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, *Op. Cit.* p. 111.

⁵¹⁶ Tradução minha, no original: “The message here is patently absurd: ‘las libertades públicas’ consist of restriction of freedom and enforced immobility”. LABINGER, Andrea G. *Op. Cit.*, p. 7

⁵¹⁷ Tradução minha, no original: “La Revolución de Mayo de 1810 introdujo una cuña entre los conceptos de vecino y de ciudadano, porque denominó ciudadano a todos los hombres libres que alistó en los ejércitos”. CANSANELLO, Oreste Carlos. “Ciudadano/Vecino”. In: GOLDMAN, Noemí (editora). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 23

⁵¹⁸ Tradução minha, no original: “*los hombres libres que, nacidos y residentes en el territorio de la República, se hallen inscritos en el Registro Cívico*”. CANSANELLO, Oreste Carlos. “Ciudadano/Vecino”. In: GOLDMAN, Noemí (editora). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 23 et. seq.

importante, como, por exemplo, no caso da lei de 1825, que obrigava a se alistarem ao exército todos os estrangeiros residentes na província.

Na peça, com a discórdia e a contradição figurando nas tropas do Gigante, entram em cenas as três divisões do exército inimigo, ou seja, os três indivíduos que as representam: Mosquito, Guitarra e Mentirola. Logo na primeira fala deles começam a discutir porquê deveriam eleger, entre si, um líder para a batalha final, e como nenhum deles se propõe a obedecer ao outro, fazem uma eleição.

Mentirola nomeia para general em chefe, durante a batalha, Guitarra, este, por sua vez, nomeia o primeiro com o mesmo cargo. Mosquito decide não votar e sair da batalha, dizendo: “não quero batalhas, nem vitórias, nem nada, e vou para casa. Divisão! Volver! Passo redobrado, marchem!...”.⁵¹⁹ Essa é a primeira prova de que o exército opositor é tão desestruturado e confuso quanto o do Gigante. Mentirola e Guitarra decidem que cada um vai comandar a batalha por uma hora, porém, mesmo com tal proposta os dois não conseguem chegar a um acordo. Inconformado, Guitarra afirma que não vai levar seus homens à morte pondo-os no *front* e também decide abandonar a batalha dizendo: “Venha o que vier, não quero batalhas, nem glórias, nem nada... Vou-me!... (Põe-se à frente de sua divisão: ordena a retirada e ao som da marcha de ataque ao inimigo, como que por piada e escárnio, se retira.)”.⁵²⁰

Essa sequência de desistências é sintomática, no sentido de demonstrar a fragilidade entre as inúmeras “facções” de oposição a Rosas, uma vez que não havia organização ou consenso entre elas, já que havia *unitários* e *federales* juntos no combate ao governador. Os historiadores Rosana Pagani, Nora Souto e Fabio Wasserman apontam os grupos políticos contrários ao regime como “a constante, mas heterogênea e pouco articulada oposição”, e sobre intolerância política, no conflito entre *federales* e *unitarios* comentam: “quem não era federalista, era claramente unitarista e inimigo da ordem. Ou melhor dizendo, quem não apoiava as políticas promovidas por Rosas era unitarista – ainda que fosse federalista – e, por conseguinte, inimigo da ordem ou anarquista”.⁵²¹

⁵¹⁹Tradução minha, no original: “no quiero batallas, ni victorias, ni nada, y me mando a mudar a mi casa. ¡División! ¡Vueltas caras, paso redoblado, marchen!...” ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 113.

⁵²⁰ Tradução minha, no original: “Venga lo que venga: no quiero batallas, ni glorias, ni nada... ¡Me voy!... (Se pone al frente de su división: ordena la retirada y al son de la marcha que bate el enemigo como por burla y escarnio, se retira.)”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 115.

⁵²¹Tradução minha, no original: “quien no era federal, era claramente unitario y enemigo del orden. O, mejor dicho, quien no apoyaba las políticas promovidas por Rosas era unitario – aunque fuera federal – y, en consecuencia, enemigo del orden o anarquista” PAGANI, Rosana; SOUTO, Nora; WASSERMAN

Mesmo alguns daqueles que se consideravam *federales* eram taxados de *unitarios*, a fim de serem reconhecidos e perseguidos. Os autores também pontuam que essa situação perdurou fortemente no primeiro mandato de Rosas (1829 – 1832). Aos poucos, através de manipulações no dispositivo jurídico da província de Buenos Aires, à custa de perseguições, censura e uma forte propaganda política que favorecia o governo através do uso de linguagem simples, em periódicos destinados a pessoas com precária formação intelectual, no segundo mandato (1835 – 1852) foi conquistada alguma hegemonia política, permitindo que se mantivesse no poder.⁵²²

Mentirola fala a seus soldados como se Guitarra e Mosquito tivessem cometido uma "traição intolerável" e que somente a eles restaria a glória de derrotar o "Gigante canalha". No discurso antes da batalha final Mentirola, agora o general chefe, fala que eles esperaram por 30 meses pela vitória que viria e, na próxima manhã, o sol não os "saudaria por estar com inveja do brilho de suas armas". Essa estratégia de animar a tropa com um discurso motivador beira o ridículo ao ser finalizada sob o argumento de que se o perigoso Gigante decapitar alguém, que seja somente a de quem vai à frente da tropa. Ao ordenar que entrassem em forma e começassem a marchar, um soldado alerta que ninguém quer dar o primeiro passo porque não querem perder suas cabeças.

O humor que Alberdi cria está na fala truncada dos personagens, no modo como eles parecem estancar qualquer possibilidade de ação na trama. Isso ocorre na *fala*, não nas circunstâncias que o autor monta, mas sim no modo como os protagonistas narram uma situação que opera tão somente no campo das possibilidades. A solução que Mentirola encontra para evitar mortes é cutucar o Gigante com uma vara para ver qual será sua reação. Ao ver que o Gigante permanece imóvel, Mentirola diz: "Ruim! Muito ruim!".

Ou seja, a imobilidade do Gigante é novamente posta como o maior perigo possível a seus adversários; mais uma vez o absurdo. Mentirola diz que a imobilidade é perigosa, e que todos devem fugir. Os soldados de ambos os exércitos fazem chacota de um Gigante imóvel. Se por um lado, os combatentes de Mentirola atestam sua inércia, por outro, os soldados do Gigante ressaltam a covardia de seus inimigos: "Soldado (toca o Gigante): Como um tronco... Eu seria capaz de apostar que este gigante que nos mete

Fabio. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827 – 1835). *Op. Cit.*, p. 286 et. seq.

⁵²² MYERS, Jorge. *Orden y Virtud. Op. Cit.*, p.41.

tanto medo é de madeira. (Os Soldados do Gigante morrem de rir. Um deles diz:) Já vejo que o nosso comandante conhecia bem os artifícios que usamos”.⁵²³

Na sequência, em uma fala dos soldados de Mentirola, eles afirmam que a situação é grave e que a tropa deve formar um conselho. Essa aparente ruptura na hierarquia militar é solucionada pela escalação de oficiais que pudessem compor tal reunião. Na ausência destes, uma vez que os únicos oficiais são os três protagonistas, Mentirola cria um conselho fictício, no qual *imagina* que Mosquito e Guitarra estão presentes. A personagem muda de lugar no palco conforme assume o papel de um e de outro, demonstrando mais uma vez, de maneira lúdica, a falta de um comando unificado e eficiente, por parte das campanhas rosistas. Ao narrar o desfecho ideal para a batalha Mentirola proclama:

Sou da opinião de que devemos voltar imediatamente porque nosso inimigo não faz nada e espera imóvel: razão clara e palpável por si mesma, não necessita ser esclarecida, porque, senhores, a coisa é bem rigorosa: o que quer dizer a imobilidade do inimigo? Significa que está forte como um demônio e que nós estamos perdidos. E eu me pergunto agora se aquele que está perdido tem outra coisa que fazer, além de tomar o caminho de Villa Diego, antes que o amarrem e pendurem! Esta é a minha opinião, representantes do Conselho.⁵²⁴

Nesse ponto a imobilidade se afigura como pavor, como se o inimigo fosse tão poderoso que nem mesmo se presta ao trabalho de se mover. A tensão no desenrolar da trama é o espelho do que ocorria em Buenos Aires, pois o terror “constituía um aspecto importante da política de disciplinamento social e político empreendida por Rosas e, nesse sentido, não era arbitrário, nem obedecia à casualidade ou ao capricho”.⁵²⁵ Há

⁵²³Tradução minha, no original: “Soldado (lo toca): Como un tronco... Yo sería capaz de apostar a que este Gigante que tanto miedo nos mete es de palo. (Los soldados del Gigante se mueren de risa. Uno de ellos dice:) Soldado del Gigante: ¡Ya veo que nuestro comandante conocía bien a los mochuelos con quienes las habemos!” ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 116. O combatente da tropa do Gigante deixa claro que o medo e a inércia do inimigo não são surpresa ao tratá-los como “*mochuelos*”, que em linguagem de época significa: “osso; a pior parte de qualquer partilha ou repartimento”. Cf. VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. *Diccionario Español – Portugués*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1866, p. 118.

⁵²⁴ Tradução minha, no original: “Soy de opinión que debemos retroceder precipitadamente por la razón de que el enemigo no hace nada y nos espera inmóvil: razón clara y palpable por sí misma, que no necesita dilucidarse, porque, señores, la cosa es bien terminante: ¿qué quiere decir esta inmovilidad del enemigo? Quiere decir que está fuerte como un diablo y que nosotros estamos perdidos. ¡Y yo pregunto ahora si el que está perdido tiene otra cosa que hacer, que tomar las de Villa Diego, antes que lo amarren y lo cuelguen! Tal es mi opinión, señores del Consejo” ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 117

⁵²⁵ Tradução minha, no original: “constituía un aspecto importante de la política de disciplinamiento social y político empreendida por Rosas y, en ese sentido, no era arbitrario ni obedecía a la casualidad o al

nesse ponto da peça uma crítica à mitificação em torno da figura de Rosas, promovida principalmente através da extensa propaganda pró-rosista presente não só na imprensa como também no teatro.

Após seu discurso, Mentirola toma outro lugar no palco e começa a encenar como Guitarra: “ilustrando esse ponto, de uma importância decisiva para a vida da pátria, direi que quando o senhor General em Chefe disse que devemos retroceder imediatamente, é porque o senhor deve estar pensando bem no que disse”.⁵²⁶ Ao forjar um debate imaginário, o conselho criado por Mentirola sumula a farsa de uma escolha. Ele existe tão somente para confirmar sua decisão, entretanto, como que para esgotar a situação ao máximo, surge uma disputa quando o terceiro dos personagens fictícios se contrapõe a ideia, gerando mais uma contradição na fala. Tal simulacro, envolvendo uma eleição, pode estar associado à prática de Rosas de realizar plebiscitos periodicamente, no intuito de provar a seus opositores que seu governo era legitimado pelos *ciudadanos*. Fazendo-se de Mosquito, Mentirola diz:

Senhores, não calarei minha opinião sobre uma questão em que se trata da vida do país. Acredito que as opiniões daqueles que me precederam na palavra, são fatais à causa da liberdade: penso, portanto, que, longe de volta rapidamente, devemos correr como um relâmpago, pela simples razão de que o inimigo nos espera sem ação ou movimento, no que sua fraqueza é descoberta.⁵²⁷

A comédia consiste no gracejo e na insanidade de Mentirola ao falar como se ele e seus companheiros fossem uma só voz, a despeito do conflito de opiniões. Trata-se de um diálogo interno da personagem, e a solução de Alberdi para que o público pudesse compreendê-lo foi a de criar uma estratégia que permitisse a visualização disso, fazendo com que o ator se mova pelo palco e mude seus trejeitos, conforme mudam suas “personalidades”. O argumento mais forte do discurso está nos apelos pelo *país*, pela *patria*, e pela *libertad*: esses são os elementos que ao mesmo tempo impulsionam e

capricho”. PAGANI, Rosana; SOUTO, Nora; WASSERMAN Fabio. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827 – 1835). *Op. Cit.*, p. 289

⁵²⁶ Tradução minha, no original: “ilustrando este punto, de una importancia decisiva para la vida de la patria, diré que cuando el señor General en Jefe, dice que debemos retroceder precipitadamente, es porque el señor General debe haber pensado bien lo que dice”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 117-118

⁵²⁷ Tradução minha, no original: “Señores: no callaré mi opinión en una cuestión en que se trata de la vida del país. Creo que las opiniones de los que me han precedido en la palabra, son mortales a la causa de la libertad: yo creo, pues, que lejos de retroceder con celeridad, debemos atropellar como el relámpago, por la sencilla razón de que el enemigo nos espera sin acción ni movimiento, en lo cual se descubre su debilidad”. ALBERDI, Juan Bautista. *El Gigante, Op. Cit.* p. 118

repulsam o ataque ao Gigante. Mentirola segue “conversando” com seus companheiros imaginários até satisfazer sua vontade inicial e ordena que a tropa bata em retirada, após informar as decisões do “conselho”. Nesse ponto, cabe mais uma vez introduzir a análise literária de Labinger:

O personagem múltiplo, a Tropa, trabalha em conjunto com a reduplicação de caráter de Mentirola e, de fato, fornece o estímulo ao seu monólogo. Se a Tropa pode ser retratada por um único ator - e parece ser o que o autor tinha em mente, já que em outros lugares Alberdi identifica a fala verdadeiro coral com a designação "todos" – então, faz todo o sentido, ou absurdo, como parece ser o caso, para que Mentirola possa representar outros personagens além de si mesmo.⁵²⁸

Ao perceber a desistência, do outro lado do palco, Oficial e Tambor comemoram sua vitória com vivas a *patria* e a *libertad*. As personagens, de ambos os lados do conflito, reivindicam e manipulam em suas falas os mesmos elementos, a mesma linguagem, as mesmas bandeiras e as mesmas *palabras*. Assim, Alberdi demonstra a fragilidade desses conceitos, uma vez que não estão vinculados a nenhum grupo político específico, mas sim a uma disputa pela construção de um projeto coeso e forte. A crítica em torno do governo de Rosas está também atrelada ao forte debate, que ocorria naquele momento, acerca do tipo de governo ideal e a de que maneira seria possível construir um *país* com *libertad*, conforme foi dito nos capítulos anteriores a este.

Em coro, os partidários do Gigante gritam que sua liberdade foi assegurada por ele. Oficial atribui a covardia dos inimigos a sua própria coragem e, em mais uma fantasia, relata que o inimigo tentou atacar várias vezes, mas que fracassou em todas. Oficial e demais membros da tropa largam as armas e se dispersam enquanto María entra com as baquetas para soar a vitória e chama por Francisquillo (Tambor), a pedir informações sobre a batalha.

Ao promover e sustentar a alcunha de “restaurador das leis”, Rosas fez uso de diversos dispositivos legais para mantê-la, assim como que “para garantir a sustentabilidade do sistema representativo/eleitoral, teve que concentrar boa parte das

⁵²⁸ Tradução minha, no original: “The multiple character, la Tropa, works in conjunction with Mentirola’s reduplication of character, and in fact provides the stimulus for his monologue. If la Tropa can be portrayed by a single actor – and it seems to be what the author had in mind, since in other places Alberdi identifies true choral speech with the designation “todos” – then it makes perfect sense, or nonsense, as the case may be, for Mentirola to represent other characters beside himself”. LABINGER, Andrea G. *Op. Cit.*, p. 8

faculdades de outros poderes e suspender certas liberdades individuais”.⁵²⁹ Nesse ponto a imprensa tem papel fundamental na formação da opinião pública bonaerense, centrada na figura do italiano Pedro de Angelis. Na fala de Oficial, membro da tropa do Gigante, é possível perceber o discurso difundido pela propaganda rosista: “mereces as liberdades que acabas de resgata com seus braços, no campo de batalha. E à pátria deve altares, e aplausos à posteridade eterna do grande homem que nos levou à aquisição de tais inacessíveis e gloriosos louros!”.⁵³⁰

Ao ser questionado sobre a ausência de mortos no campo de batalha, Franc responde que o medo fez o inimigo correr: “nós os derrotamos sem sequer lhes ver as caras”.⁵³¹ A fuga do inimigo pode ser interpretada como a saída da maioria dos opositores de Rosas, que buscaram exílio principalmente na Banda Oriental e no Chile. Nesse ínterim, o aumento da censura à imprensa e a ausência de uma oposição *in loco* fizeram parecer que havia uma espécie de unanimidade em relação à aceitação do regime vigente⁵³².

Ouve-se uma gritaria e após Franc questionar o motivo para tal, María explica que vem da cidade a celebrar a vitória do Gigante e acrescenta ainda que o povo parece incrédulo pelo desfecho após 12 anos de luta, ainda que uma luta a distância. É interessante pontuar a discrepância na medição do tempo para os dois lados combatentes: momentos antes Mentirola afirmara “Soldados: do alto desses telhados, trinta meses os estão contemplando”.⁵³³

Ou seja, se tomarmos como referência o ano em que a peça foi escrita, 1841, para os *federales* aliados de Rosas e representados por María, Franc e Cia., a batalha ocorre ininterruptamente desde o início do primeiro mandado de Rosas, em 1829. Para a “oposição”, representada por Mentirola e Cia., a luta teve início em 1837, quando os mecanismos de opressão do governo rosista acirraram suas ações e teve início o período de exílio de diversos intelectuais e figuras ligadas a política.

⁵²⁹ Tradução minha, no original: “para garantizar la sustentabilidad del sistema representativo/electoral, debió concentrar buena parte de las facultades de los otros poderes y suspender ciertas liberdades individuales”. SALVATORI, Ricardo. Consolidación del régimen rosista (1835 – 1852). *Op. cit.*, p. 328.

⁵³⁰ Tradução minha, no original: “Merecéis las liberdades que acabáis de rescatar con vuestros brazos, en el campo de batalla. ¡Y la Patria debe altares, y la posteridad aplausos eternos al grande hombre, que nos ha conducido a la adquisición de tan inmarcesibles y gloriosos laureles!”, ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 119

⁵³¹ Tradução minha, no original: “los hemos derrotado sin verlos a la cara siquiera”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.*, p. 123

⁵³² SALVATORI, Ricardo. Consolidación del régimen rosista (1835 – 1852). *Op. Cit.*, p. 329.

⁵³³ Tradução minha, no original: “Soldados: Desde lo alto de estos tejados, treinta meses os están contemplando” ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 115

María parece ter percebido na pergunta de Franc, certa hesitação ao saber o motivo da festa. Ela está disposta a reforçar o mito da força e benevolência do Gigante e, no momento em que enumera as qualidades deste, Alberdi dá margem para deduzir quem inspirou o nome *Amapolas*, através de um trocadilho envolvendo o nome de algumas flores. Em sua fala, fica claro que o Gigante representa a figura de Juan Manoel Rosas. É interessante analisar o próprio título da obra como uma possível alusão a Rosas, uma vez que a tradução para “amapolas” é papoula, a flor.

No dicionário de Valdez, de 1866, a descrição para *Amapolas* é: “f. (bot) Papoula, dormideira, gênero das papaveráceas. *Papaver somniferum, rheas*, etc.”.⁵³⁴ Todas as partes da papoula são consideradas venenosas, com exceção das sementes maduras e é delas que é retirado o ópio (que em grego, significa ‘suco’). Esta alegoria pode ser interpretada como os efeitos que Rosas provocava na população, como o motivo pelo qual ele se mantinha no poder, como se ele pudesse operar uma espécie de transe no povo. Beatriz Seibel também é favorável a este argumento acerca da paródia no título da peça: “é uma brincadeira com Rosas, gigante fictício com nome de outra, e também dos exércitos unitários”.⁵³⁵

Este trecho é um dos mais relevantes da peça, quando Alberdi muda a nomenclatura de um dos protagonistas. Antes o personagem era referido por seu posto no exército do Gigante (Tambor de ordens), a partir de então ele passa a usar seu nome civil (*Francicquillo*, ou *Franc*), ao dar início a esse diálogo crucial com María. Tal mudança no texto pode ser interpretada como um indício para o rápido e inesperado desfecho, bem como um marco para o momento no qual a crítica a Rosas torna-se mais explícita na peça. Através deste fragmento é possível traçar um paralelo com algumas questões políticas que ocorriam naquele momento.

Maria: Que estranho, então, que o povo lhe renda todas essas manifestações de espanto! Olha, quando eu estava vindo, os Deputados do corpo legislativo corriam para se reunirem para decretar coroas e monumentos em honra do Gigante Amapolas. As mulheres se ocupavam em tecer grinaldas de flores, os poetas faziam versos, os músicos faziam canções em louvor a vitória devida ao gênio do Gigante Amapolas. Os agentes diplomáticos de países estrangeiros eram os primeiros que vinham, boquiabertos de admiração pelo talento sublime com o qual o Gigante soube vencer seus inimigos; e se

⁵³⁴ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. *Op. Cit.*, p. 125.

⁵³⁵ Tradução minha, no original: “Es una burla de Rosas, gigante ficticio con el nombre de otra flor, y también de los ejércitos unitarios”. SEIBEL, Beatriz. *Antología de obras de teatro argentino: Juan Bautista Alberdi y José Mármol. Op. Cit.*, p. 29.

disponibilizavam a recebê-lo com o joelho no chão, ou ajoelhados, como dizem os antigos românticos. Em todos os lugares ouve-se apenas isto: -O Gigante Amapolas é um semi-Deus. O Gigante Amapolas é o gênio da política e da guerra. O Gigante Amapolas é o valor, o atrevimento em si. Há estrangeiros que dariam seus olhos para conhecer o Gigante Amapolas, tamanho respeito e admiração o têm. Já se vê: os estrangeiros como homens esclarecidos e imparciais, são os melhores apreciadores da capacidade de nossos grandes homens. Por isso há francês que se diria contente se tivesse um botão do casaco do Gigante Rosas.

Franc: Diga Amapolas.

Maria: Não, filho, eu mudei só para variar; tanto Amapolas, Amapolas...

Franc: Bem, se é apenas para variar, é melhor dizer Gigante Floripondios; mas do Gigante Rosas, não se deve dizer uma palavra... continue agora.

Maria: Bem, vou continuar ... onde eu estava?

Franc: Por isso existem franceses...

Maria: Ah, já sei... Por isso existem franceses que se diriam felizes se tivessem um botão do casaco do Gigante Rosas...

Franc: Volta Rosas ...

Maria: Ah! Tulipas ...

Franc: Amapolas, mulher ...

Maria: É verdade, Amapolas.

Franc: Vá, prossiga.⁵³⁶

Logo no início da fala, María parece surpresa com aquilo que parece ser uma comemoração exagerada da vitória, uma vez que o poder do Gigante era algo notório: “que estranho, então, que o povo lhe renda todas essas demonstrações de espanto”. Há, pois, uma aparente contradição entre a expectativa do triunfo e a verdadeira crença nele,

⁵³⁶ Tradução minha, no original: “Maria: Qué extraño es, pues, que el pueblo le tribute todas esas demostraciones de asombro! Mira, cuando yo venía, los Diputados del cuerpo legislativo, corrían a reunirse para decretar coronas y monumentos en honor del Gigante Amapolas. Las mujeres se ocupaban de tejer guirnaldas de flores; los poetas hacían versos; los músicos canciones en elogio del triunfo debido al genio del Gigante Amapolas. Los agentes diplomáticos de los países extranjeros eran los primeros que venían, con la boca abierta de admiración por el talento sublime con que el Gigante había sabido vencer a sus enemigos; y se disponía a recibirlo con la rodilla en tierra, o de hinojos, como dicen los añejos románticos. Por todas partes no se oye más que: -El Gigante Amapolas es un semi-Dios. El Gigante Amapolas es el genio de la política y de la guerra. El Gigante Amapolas es el valor, el atrevimiento mismo. Hay extranjero que daría sus ojos por conocer al Gigante Amapolas, tanto es el respeto y la admiración que le tienen. Ya se ve: los extranjeros como hombres ilustrados e imparciales, son los mejores apreciadores de la capacidad de nuestros grandes hombres. Por eso hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas. / Franc: Amapolas, di. / Maria: No, hijo, lo hice por variar; tanto Amapolas, Amapolas... Franc: Bien, si es por variar, di más bien del Gigante Floripondios; pero del Gigante Rosas, no hay que hablar una palabra... sigue ahora. / Maria: Bien, seguiré... ¿por dónde iba? / Franc: Por eso hay francés... / Maria: Ah, ya sé... Por eso hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas. / Franc: Vuelta Rosas... / María: ¡Ah! Tulipanes... / Franc: Amapolas, mujer... / María: Es verdad, Amapolas. / Franc: Vaya, vuelve.” ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante, Op. Cit.* p. 121.

ou seja, o “povo”, e mesmo as tropas, que tanto confiavam no Gigante, agora agem como se a conquista fosse um grande e inesperado acontecimento.

Outro ponto interessante reside nas categorias que Alberdi elenca para falar dos setores que, se não apoiavam Rosas, pouco ou nada faziam contra ele: "o povo", os "deputados do corpo legislativo", as mulheres, "os poetas", "os músicos" e finalmente "os diplomatas de países estrangeiros". A presença deste último grupo parece remeter a uma situação delicada que Rosas enfrentou em seu primeiro mandato: o bloqueio francês ao porto de Buenos Aires. A analogia entre esse acontecimento e a sátira no texto de Alberdi é clara: “os estrangeiros como homens esclarecidos e imparciais, são os melhores apreciadores da capacidade de nossos grandes homens.”

O rei Luis Felipe de Orleans, que ao assumir o trono em virtude da revolução de 1830 reconhecera a independência das repúblicas da América do Sul, à época do bloqueio francês procura aliar-se aos opositores de Rosas a fim de obter as vantagens comerciais frustradas. Por isso, quando Alberdi cita os estrangeiros, pode-se perceber alguma ironia: “Por isso há francês que se diria contente se tivesse um botão do casaco do Gigante Rosas”. É interessante observar que esta mesma frase se repete em dois momentos do mesmo diálogo entre María e Franc.

Nesse sentido, a aversão e o conflito com os estrangeiros não se restringiram somente ao campo das relações internacionais. A resposta do governo de Rosas ao bloqueio francês foi a de estimular “um sentimento xenófobo, que afeta particularmente os moços que cultivam ideias francesas”⁵³⁷. *El Gigante* foi escrita no exílio, pouco tempo depois de encerrada as atividades na livraria de Marcos Sastre, o que pode corroborar a relação entre a fala de María e o evento com os franceses. Essa experiência no exílio foi fundamental para a produção intelectual daqueles jovens:

Nesse espaço exterior e periférica, a prática literária é responsável por preencher lacunas, constituindo identidades e lugares onde encaixá-los. Assim, a escrita se converte em máquina de produção de sentidos que tornam densos os espaços: são os sentidos da nacionalidade e da nação.⁵³⁸

⁵³⁷ RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. *Op. Cit.*, p. 224.

⁵³⁸ Tradução minha, no original: “En ese espacio exterior y periférico, la práctica literaria se hace cargo de llenar los vacíos, constituyendo identidades y lugares donde asentarlas. Así, la escritura se convierte en máquina de producción de sentidos que densifican los espacios: son los sentidos de la nacionalidad y de la nación.” Pérsico, Adriana. *Op. Cit.*, s/p.

Como já foi dito ao longo desta tese, a afirmação de valores locais, ao mesmo tempo em que mesclava elementos tradicionalmente “importados” da Europa desde os tempos de colônia, e o esforço para a construção de uma história “local” e “nacional” eram reivindicações dos jovens pertencentes à *Geração de 1837*. Nas palavras de Jorge Myers, estes personagens representaram “o primeiro movimento intelectual com um propósito de transformação cultural totalizador, centrado na necessidade de construir uma identidade nacional”.⁵³⁹

Ainda em meio à fala de María há mais um indício de crítica a Rosas: “O Gigante Amapolas é o gênio da política e da guerra”. Ora, além de intervir na guerra civil da Banda Oriental (1838 – 1851), na qual apoiava Manuel Oribe, Rosas enfrentou, entre meados de 1840 e princípios de 1841, diversas batalhas em uma das inúmeras guerras civis que percorreram o século XIX naquela região, sob o ataque da “Liga do Norte”. Sobre esse episódio Andre Lamas, também exilado em Montevideú, escreveu: “as matanças de outubro de 1840 e abril de 1841 no têm precedente, nem ainda a mais remota analogia nos dias de maior anarquia e transtorno de Buenos Aires”.⁵⁴⁰

Outro ponto interessante desse trecho diz respeito à censura. O fato de o teatro se configurar como importante instrumento do governo na propaganda rosista, não o eximia da censura imposta à imprensa. A sátira de Alberdi é bastante explícita como uma crítica a Rosas, porém, como que para escapar de uma possível reprimenda, o autor utiliza a comédia e a ironia na fala de Franc: “mas do Gigante Rosas, não se deve dizer uma palavra...”

Após esse diálogo, Franc percebe que o inimigo está se preparando para atacar novamente e se preocupa, pois estão sozinhos enquanto o restante da tropa festeja na cidade. María pergunta se poderia, mesmo sendo mulher, assistir a batalha, e Franc responde:

a essas batalhas, às batalhas do Gigante? Sim; é possível assistir, não digo [apenas] as mulheres, mas também as crianças, os doentes, os coxos e mancos... Considerando o que é feito nelas... Todo o trabalho consiste em ficar quieto... Aqui o inimigo faz tudo... Veja, agora você

⁵³⁹Tradução minha, no original: “el primer movimiento intelectual con un propósito de transformación cultural totalizador, centrado en la necesidad de construir una identidad nacional”. MYERS, Jorge. *La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas*. Op. Cit.; p. 383.

⁵⁴⁰Tradução minha, no original: “las matanzas de Octubre de 1840 y Abril de 1841 no tienen precedente, ni aun remotísima analogía, en los días de mayor anarquía y desquicio de Buenos Aires”. LAMAS, André. *Apuntes Históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel Rosas contra la independencia contra la República Oriental del Uruguay*. Op. Cit., p. 36

os vê vindo em triunfo; pois em pouco tempo, os verá recuar... Ele mesmo se proclama o vencedor e o derrotado...⁵⁴¹

De certa forma, Alberdi confere um tom enigmático à fala da personagem, quando afirma que “Ele mesmo se proclama o vencedor e o derrotado”, pois, parece estar se referindo ao inimigo do Gigante, mas ao mesmo tempo, pode-se interpretar essa terceira pessoa do singular como sendo o próprio Gigante, mantendo assim o ar contraditório presente em outros diálogos e jogos de cena ao longo da peça. Seguindo a “ação”, Franc prepara uma estratégia com María, para que “combatam” o inimigo, ou seja, esperar para comemorar. Enquanto isso, do outro lado do palco Mosquito, Guitarra e Mentirola retornam com suas tropas.

Ao chegarem um Soldado alerta que o Gigante está sozinho e diz que é a melhor hora para atacar. Mosquito não consegue acreditar que a vitória possa ser tão simples e discorda quando este afirma que ao lado do Gigante estão somente um tambor e um soldado que parece uma mulher. Mais uma vez há uma quebra de hierarquia, uma vez que Soldado, inconformado com a resposta de seu chefe, o questiona. Ao ser indagado sobre o que vê, Mosquito responde que se trata de uma enorme quantidade de soldados ao lado do Gigante, com pesada artilharia. Guitarra e Mentirola também imaginam um imponente exército a enfrentar. A graça de tal diálogo é que parece que eles estão delirando:

Para lutar assim é melhor não lutar. Qual a necessidade de arriscar a sorte da empreitada confinada em nossa prudência? Será preciso adiar a luta até a melhor oportunidade? Quem nos apressa? Que nos obriga a lutar? Não temos certa a retirada, graças a Deus, e não somos autônomos o bastante para retirar-nos quando quisermos?⁵⁴²

Mentirola afirma que não motivos para que lutem contra tamanha força, e enquanto os três generais discutem sobre a fantasia de uma imensa tropa inimiga e a pretensa força do Gigante, um motim é organizado entre as tropas. Sargento explica que

⁵⁴¹ Tradução minha, no original: “¿A estas batallas, a las batallas del Gigante? Sí; pueden asistir, no digo las mujeres, los niños también y los enfermos, los cojos y mancos... Para lo que se hace en ellas... Todo el trabajo consiste en estar quietos... Aquí todo lo hace el enemigo... Mira, ahora le ves venir en triunfo; pues dentro de un rato, lo verás en retirada... El mismo se proclama vencedor y derrotado...” Ibid., p. 124

⁵⁴² Tradução minha, no original: “Para pelear así vale más no pelear. ¿Qué necesidad hay de aventurar la suerte de la empresa que se ha confiado a nuestra prudencia? ¿Hay que diferir el combate para mejor oportunidad? ¿Quién nos corre? ¿Quién nos obliga a pelear? ¿No tenemos franca la retirada, gracias a Dios, y somos muy dueños de retirarnos cuantas veces nos dé la gana?” Ibid., p. 126

a tropa irá enfrentar o Gigante de papel e que não quer mais se deter diante da covardia deles: "não queremos obedecer a nenhuma ordem medrosa. Muitas foram as vezes em que fugimos inutilmente"⁵⁴³. É possível pensar que Alberdi teve a intenção de transmitir uma mensagem dizendo que Rosas não é o monstro inatingível que pode parecer e que há possibilidade de tirá-lo do poder. Aqui, os três generais parecem parte de uma oposição que nada consegue fazer para articular-se e derrubar o "tirano".

Sargento prossegue: "o que temos à nossa frente é um herói de papel, mulheres no lugar de soldados, cães raivosos no lugar de leões, e homens de pés e mãos atados"⁵⁴⁴. Após esse discurso, no qual também comunica que foi eleito general pela Tropa, Mentirola, Guitarra e Mosquito saem de cena. Sargento organiza o batalhão, frisa que apenas seis passos os separam da vitória, marcha até o Gigante, o derruba e o despedaça. Franc larga seus instrumentos e María começa a chorar.

El Gigante Amapolas é um texto repleto de personagens representando pessoas comuns, que são conduzidas por um governante que não conhecem de fato. A história tem seu fim subitamente, quando um simples soldado observa que o Gigante não era mais que uma espécie de espantalho, algo com uma aparência sólida e poderosa, contudo, podendo ser facilmente desmembrado. Ele se aproxima do Gigante e, com um golpe rápido, o derruba no chão.

Após esse ato "heroico" Todos gritam: "Viva o Libertador da República, o glorioso sargento Peñálvez"⁵⁴⁵. Note-se que o coro "Todos" não indica ou especifica quem está falando. Não é simplesmente a tropa inimiga que atacou o Gigante, a impressão que fica é a de que todo o elenco, mesmo aqueles que antes estavam ao lado do Gigante ficaram impressionados com a real fragilidade do Gigante e com o absurdo de tal situação e por isso fizeram coro às proclamas.

Nesse sentido, libertar a "*República*" significa reconduzi-la, tirá-la das mãos de um "tirano" e conduzi-la a quem possa respeitar a "liberdade" dos "cidadãos". Retomando um pouco a discussão dos capítulos anteriores, a "*república*" foi sendo aceita, paulatinamente, como forma de governo representativo. Os que eram a favor da Revolução de 1810 usavam o argumento de que Fernando VII era um "tirano", e como a ideia revolucionária era reinventar uma forma de governo às recém-independentes

⁵⁴³Tradução minha, no original: "no queremos obedecer a ningún mandato medroso. Bastantes veces, hemos huído inutilmente". Ibid., p. 126 et. seq.

⁵⁴⁴Tradução minha, no original: "lo que hay al frente es un héroe de papel, mujeres en vez de soldados, perros rabiosos en vez de leones, y hombres atados de pies y manos." Ibid., p. 127

⁵⁴⁵Tradução minha, no original: "¡Viva el Libertador de la República, el glorioso sargento Peñálvez!" Ibid., p. 128.

províncias da Região do Rio da Prata, buscava-se uma imagem contrária à antiga, uma oposição à monarquia: a *república*.

Embora os ideais igualitários do artiguismo ganhassem cada vez mais espaço na cena política, o que se temia com um governo republicano e representativo era a barbárie e a anarquia. Assim, historicamente, a “*república*” foi sendo constituída através de governantes de punho forte. Nos anos 1830 já havia uma definição um pouco mais firme, elencando a defesa da “liberdade”, proteção da propriedade, divisão de poderes, proteção da propriedade e eleições de representantes⁵⁴⁶.

A crítica de Alberdi em relação às políticas de Rosas consistia no fato de ele não respeitar alguns desses princípios, agindo de maneira despótica e, por isso, seria necessário “libertar o povo” para que então a “*patria*” e a “*república*” pudessem ser livres. Após todos os trocadilhos, ironia, humor e sátira, Alberdi finaliza o texto de maneira bastante objetiva, com a fala do soldado que derrotara o Gigante:

Não, senhores, eu não sou grande nem glorioso, porque não há nenhuma glória em ser o vencedor de gigantes de palha. Eu tive o bom senso do povo, e o valor insignificante de executar uma operação que todo mundo deixou de entender. Se os generais e estadistas que nos trouxeram até aqui tivessem compreendido o que compreendeu a generalidade mais comum, teríamos chegado ao fim de nosso trabalho muito tempo atrás. Companheiros! A pátria foi libertada, sem que os libertadores intervissem. Saúdem as revoluções anônimas: elas são os verdadeiros triunfos da liberdade!⁵⁴⁷

Nessa última fala de Sargento fica nítida a mensagem que o autor quis deixar: há a possibilidade de pessoas comuns (“o povo”), e não necessariamente apenas a elite letrada, se posicionarem diante de governos que não os agradassem. Ao mesmo tempo, segue também uma crítica aos governantes, pois eles pareciam não perceber algo óbvio: a “ordem republicana” mantida por Rosas não era a “ideal”. Quanto ao “libertador”, Sargento parece ser o ideal porque, uma vez desprendido do exército de Mentirola, não

⁵⁴⁶ DI MEGLIO, Gabriel. “República”. *Op. Cit.*, p. 153.

⁵⁴⁷ Tradução minha, no original: “No, señores yo no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedor de gigantes de paja. Yo he tenido el buen sentido del pueblo, y el valor insignificante de ejecutar una operación que se dejaba comprender de todo el mundo. Si los generales y hombres de estado que nos han dirigido hasta aquí, hubiesen comprendido lo que comprendía la generalidad más común, hace mucho tiempo que habríamos llegado al término de nuestras fatigas. ¡Compañeros! La patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores. Saludad las revoluciones anónimas: ¡ellas son los verdaderos triunfos de la libertad!”. ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, *Op. Cit.* p. 128.

mais representava determinado grupo ou facção, representando o que seriam as revoluções anônimas.

3.6 – Entre o criado e o gigante

As análises operadas nesse último capítulo evidenciam conteúdo político na fala de personagens que representam os agentes históricos à margem da *cidade letrada*, sendo essa própria fala direcionada a um público composto por letrados e não letrados. Ao contrário de outras peças do período, como as de Gonçalves de Magalhães e do próprio Alberdi, no *Theatrinho do Senhor Severo* e em *El Gigante Amapolas* os momentos cruciais, os momentos de clímax e de crise são protagonizados por mulheres, militares subalternos e empregados considerados inferiores.

Não obstante, esses dois textos aqui submetidos guardam inúmeras diferenças, e por isso, são necessárias algumas ressalvas. A primeira delas é sobre sua autoria, seu lugar de fala. O *Theatrinho* é um texto anônimo e sobre o qual pouco se sabe. Conforme apontado no capítulo sobre teatro panfletário e político na regência, sua publicação em diferentes tipografias pode sustentar a hipótese de que o texto circulou entre os letrados; suas expressões e figuras de linguagem podem indicar que ele foi escrito para que também pudesse ser compreendido entre não letrados.

Em contrapartida, *El Gigante* é assinado por uma figura amplamente estudada pela História Intelectual e por mais que a peça faça uso de uma linguagem coloquial (diferente do texto erudito em *La Revolución de Mayo*), está inserido num contexto notoriamente letrado. Isto é, trata-se de um texto produzido por um letrado de modo a ser compreendido por não letrados ou agentes marginalizados que conseguem se identificar com as personagens em palco.

A segunda ressalva é sobre a fortuna crítica em torno de cada uma das peças. Justamente por se tratar de um autor bastante conhecido, é possível encontrar análises sobre *El Gigante*, o mesmo não ocorre com o *Theatrinho*, sobre o qual não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico. Assim, como forma de contextualizá-lo, o segundo subcapítulo desta parte tratou do panorama teatral no período regencial e também das tipografias onde o *Theatrinho* foi impresso. O quarto subcapítulo tratou de

um apanhado biográfico de Alberdi, no intuito de contextualizar autor e sua obra, analisada no subcapítulo seguinte.

Como parte dos resultados dessa pesquisa foi possível perceber que a história do teatro na primeira metade do século XIX (ainda) é narrada privilegiando os atores, autores e empresários que de alguma maneira estiveram ligados ao governo. Com isso, elementos que são fundamentais para compreender aquela sociedade, tais quais o político, as redes de sociabilidade, a linguagem política e o comportamento social são postos em segundo plano, quando não completamente eclipsados. O esforço aqui empreendido foi no sentido de apresentar novas possibilidades para o estudo da História Intelectual na América Latina através da história do teatro e de agentes históricos marginalizados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa a ideia era investigar peças de teatro popular no Rio de Janeiro e em Buenos Aires para mapear manifestações do político fora dos textos e estudos clássicos sobre intelectuais no século XIX. No decorrer do trabalho, entre as visitas aos arquivos públicos e a leitura dos periódicos aqui apresentados, dois fatores foram determinantes para mudar os rumos (e, portanto, os resultados) da pesquisa. O primeiro é a escassez de documentos sobre companhias teatrais e também dos textos das peças representadas fora das grandes casas de espetáculo. O segundo fator está relacionado às leituras realizadas sobre teatro e moda cotejadas pela análise desses periódicos. Isso possibilitou a criação da hipótese de que o ambiente em torno das funções teatrais, narrado nos jornais sobre moda e literatura, traz elementos como a crônica social, a escrita feminina, sátiras e anedotas políticas, que podem contribuir para estudos históricos sobre política, cultura e comportamento no século XIX.

Além disso, por mais que se pretenda escrever uma história das pessoas excluídas da *cidade letrada*, ainda é preciso recorrer a ela, a seus intelectuais e aos testemunhos que eles nos legaram. Para entender e situar um agente histórico marginalizado, seja ele letrado ou não, talvez seja necessário ler uma coluna no *La Moda*, para então descobrir quais comportamentos sociais de não letrados eram aceitos pela elite letrada. Esta pesquisa buscou apresentar a cultura popular expressa através de tais agentes e a partir de uma perspectiva da cultura letrada porque estas foram as fontes encontradas. Os agentes históricos marginalizados aos quais me refiro são aqueles representados pelos personagens do *Theatrinho do Senhor Severo* e em *El Gigante Amapolas*, bem como os que aparecem nas crônicas do *Correio das Modas* e no *La Moda*. A própria Juana Paula Manso de Noronha, juntamente com as colunistas que contribuíram em seus periódicos, são aqui encaradas como parte desses agentes históricos marginalizados porque apesar de serem letradas, foram preteridas por uma historiografia que, até os dias atuais, privilegia o estudo de homens intelectuais.

Ou seja, mesmo possível pensar nas colunistas, redatoras e personagens femininas sob a ótica de uma história das mulheres, operei uma leitura que as considera em seu papel intelectual. Ao somá-las aos extratos “não-letrados” (mais especificamente: “não canonizados”) organizei e categorizei o grupo que classifico

como *agentes históricos marginalizados*: mulheres e homens excluídos da *cidade letrada* (que encontram espaço em alguns estudos em História Intelectual⁵⁴⁸). O livro "Poesia e polícia", de Robert Darnton é apenas um dos exemplos de pesquisas envolvendo textos populares, sem se ater ao estudo de determinados (e expoentes) intelectuais, para desvendar redes e esquemas de comunicação na França do século XVIII.⁵⁴⁹

Os poemas estudados por Darnton foram escritos por sujeitos minimamente letrados e circularam por uma gama maior de pessoas, incluindo (ainda que de maneira limitada) analfabetos e semianalfabetos. Quando me refiro ao *Theatrinho* e ao *Gigante* como peças de teatro popular, o faço porque considero sua linguagem voltada a um público não necessariamente letrado: elas não requerem erudição ou conhecimentos gerais para serem compreendidas; elas abordam temas, expressões linguísticas, piadas e acontecimentos que fazem parte do cotidiano de suas respectivas plateias. Lembrando que os conteúdos expostos nos jornais também circulavam entre analfabetos e que a audiência de uma casa de espetáculos expunha diversos extratos sociais sob o mesmo teto, sob o mesmo vocabulário vindo do palco. Mesmo considerando o fato de que não apenas os letrados tinham acesso aos impressos e aos debates políticos e culturais, ainda assim trata-se de uma elite letrada e de uma minoria não letrada que, por diferentes razões, orbitava nos círculos culturais do Rio de Janeiro e de Buenos Aires.

Portanto, também foram aqui apresentados os intelectuais, letrados e homens de Estado que participaram diretamente da consolidação da atividade teatral no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Busquei operar uma revisão historiográfica que permitisse ao leitor uma dimensão de como foi escrita a história do teatro em ambos os países. É importante frisar que essa revisão teve como objetivo suscitar novas reflexões acerca da historiografia do teatro oitocentista e, especialmente, situar os cenários habitados pelos agentes históricos que são foco desse trabalho: aqueles que, talvez por estarem à margem da *cidade letrada*, não compõe o cânone que ilustra e conforma a história do teatro.

⁵⁴⁸ Existem inúmeros trabalhos que elencam os principais autores e abordagens da História Intelectual, dentre eles destaco: LOPES, Marcos Antônio. "História Intelectual: variações de gênero e convivência de paradigmas". IN *História Unisinos*. n.19, Janeiro/Abril, 2015, pp.23-30.; DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.; JASMIN, Marcelo Gantus; FERES JÚNIOR, João (orgs). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Edições Loyola: IUPERJ, 2006.

⁵⁴⁹ DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Nesse sentido, o trabalho de Rosângela Patriota sobre teatro político contribui para elucidar minha proposta de tratar desses agentes históricos dispendo a moda, o político e a dramaturgia numa mesma equação:

articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam a propiciam a emergência de determinadas práticas e representações.⁵⁵⁰

Parte do esforço para compreender a maneira como aquelas sociedades interagiam com as atividades artísticas e com as questões políticas que surgiam residiu na investigação das revistas de moda dos anos 1830 a 1850. De acordo com Sirinelli, as revistas conformam uma rede de sociabilidade intelectual uma vez que elas "conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão - pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas".⁵⁵¹

Por isso analisei esses quatro periódicos dedicados à temática da moda, teatro e política: *Correio das Modas*, *Jornal das Senhoras*, *La moda* e *Álbum de Señoritas*. Conforme já foi dito, apesar de seus títulos e editoriais sugerirem tratar-se de publicações voltadas ao público feminino, recheadas de moldes de vestidos e manuais sobre comportamento social, seu conteúdo, longe de limitar-se a isso, é composto por artigos com reflexões filosóficas, críticas teatrais, romances históricos e crônicas políticas. Tais revistas formam um escopo rico para compreender a história do político de uma perspectiva inovadora. *La moda* e o *Correio das Modas* apresentam um campo semântico que permite pensar, mais nitidamente, sobre a modernidade e questões que envolvem seus contextos políticos. Já *O Jornal* e o *Álbum* têm uma narrativa mais introspectiva (talvez “subjetiva” seja a palavra mais precisa) na qual se bem há política e modernidade, isso se mostra tangencial à folha, cujo cerne está no papel e na posição

⁵⁵⁰ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 58

⁵⁵¹ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 249.

da mulher na sociedade oitocentista, como esposa, dona de casa, pensadora, intelectual, dotada de uma nova ferramenta: a possibilidade de tecer críticas e construir crônicas sobre a cidade desde sua própria perspectiva.

Os agentes históricos marginalizados compõem a costura entre esses dois blocos de narrativas separados por duas décadas turbulentas e que operavam em linguagens tão distintas. Dessa forma, através da radiografia social oferecida pelos periódicos escolhidos, foi possível apresentar como o ambiente em torno do qual o cenário artístico foi sendo moldado entre as décadas de 1830 e 1850. Em suma, por meio de um levantamento bibliográfico, de fontes primárias, e do estudo de jornais sobre moda, essa tese demonstrou que a circulação do vocabulário político do século XIX não estava restrita a documentos governamentais e nem aos tradicionais espaços de discussão, como a Câmara e o Senado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Periódicos e panfletos

Rio de Janeiro:

Correio das Modas

Diário do Rio de Janeiro

O Esbarra

O Americano

O Jornal das Senhoras

O Theatrinho do Senhor Severo

O Spectador Brasileiro

Buenos Aires:

Álbum de Señoritas

La Moda

El Nacional

Gazeta Mercantil de Buenos Aires

Montevidéo:

El Nacional

El Iniciador

Lisboa:

Beija Flor: Semanario d'instrucção e recreio. Dedicado ao bello sexo

Correio das Modas

Manuscritos

No Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro:

BR RJ AGCRJ 50.2.58, fl.2.

Na Biblioteca Nacional do Brasil:

BN- Manuscritos: I-30,06,075 n.011

Na Biblioteca Nacional do Uruguai:

“Acta de instalación de la comision censora y directiva de teatros”. Notação:A 4/4/2

Sector B

Legislação e demais documentos governamentais

Código Criminal do Império do Brazil, Lei de 16 de Dezembro de 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm. Acesso em: 28 de agosto de 2014.

Collecção das Leis do Império do Brazil:

<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao3.html> Acesso em:

Diario de Sesiones de la Honorable Junta de Representantes de laprovincia de Buenos Aires (Buenos Aires 1827- 1851) Vol. 21, nº 503

Disponível em: <http://mininterior.gov.ar/agn/pdf/libronacional.pdf> Acesso em: 05/04/2015.

Relatório dos trabalhos do Senado. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1831. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/242562> Acesso em: 21/12/2014.

Registro oficial de la Provincia de Buenos Aires, Livro 2, N.25, p. 315-316. Disponível em: <https://books.google.com.ar> Acesso em: 02/01/2015.

Manifesto Republicano de 1870.

Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/132887/mod_resource/content/2/manifesto%20republicano%201870.pdf Acesso em 30/06/2015

Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico / organização e indexação, Valéria Pinto Lemos; inventário, Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quézia Junia de Moraes Rocha. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1415592/mss1415592.pdf Acesso em: 04/07/2015.

Dicionários

BOBBIO, Norberto. Dicionário de Política. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Editora É Realizações, 2011.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47). Madrid-París, Establecimiento de Mellado, 1853, 5ª edición, 2 vols. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos> Acesso em: 20 out. 2016.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> Acesso em: 22 abr. 2015.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC SP, 2009.

MASSAUD, Moisés. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

NÚÑEZ DE TABOADA, M. Diccionario de la lengua castellana, para cuya composición se han consultado los mejores vocabularios de esta lengua y el de la Real Academia Española, últimamente publicado en 1822; aumentado con más de 5000 voces o artículos que no se hallan en ninguno de ellos. París: Seguin, 1825

PINTO, Luiz Maria da Silva. Diccionario de lingua brasileira. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Belas Artes no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1969.

SILVA, Antonio Moraes e. Diccionario da LinguaPortugueza. Tomo II (F – Z), Lisboa: Impressão Regia, 1831.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Monografias, Dissertações e Teses

ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino* – Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). Tese de Doutorado em História – Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier*: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Tese de Doutorado em História – Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. *O Império em construção*: projetos de Brasil e ação política na Corte regencial. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

BERÇOT, Fernando Santos. *As funções do palco*: ópera, ballet e crítica de espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

CASTRO, Lucas Cabral de. *Comédia, política e costumes*: o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

CANDIDO, Weslei Roberto. *José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”*. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2010.

COSTA, Carlos Roberto da. *A revista no Brasil no século XIX*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, 2007.

COSTA-LIMA NETO, Luiz de F. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

DONEGÁ, Ana Paula. *Publicar ficção em meados do século XIX: um estudo das revistas femininas editadas pelos irmãos Laemmert*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte: ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1855*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. *A idéia de República no Império do Brasil: Rio de Janeiro e Pernambuco (1824-1834)*. Tese de doutorado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

GONÇALVES, Guilherme Domingues. *Moda e Emancipação Feminina: um estudo do jornal das senhoras – Rio de Janeiro, 1852*. Monografia de Graduação em História – Universidade de Brasília, 2014.

LACERDA, Carla Cristina Delgado. *Moda como forma de protesto em desfile de Zuzu Angel: Nova York, setembro de 1971*. Monografia (Especialização em Moda, Cultura da Moda e Arte) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

LOPES, Hélio. *A divisão de águas: contribuição ao estudo das revistas românticas, Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. Tese de doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1972.

MOLINA, Diego Alejandro. *A historiografia literária na Argentina e no Brasil. Romantismo(s) e Nacionalismo*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Mariana Garcia de. *Entre nobres lusitanos e titulados brasileiros: práticas, políticas e significados dos títulos nobiliárquicos entre o Período Joanino e o alvorecer do Segundo Reinado*. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação História Social da Universidade de São Paulo, 2013.

PEREIRA, Luisa Rauter. *Substituir a revolução dos homens pela revolução do tempo: uma história do conceito de povo no Brasil: revolução e historicização da linguagem política (1750-1870)*. Tese de Doutorado em Ciência Política– Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

RANGEL, Marcelo de Mello. *Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói: os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2011.

RODRIGUES, Luciana dos Santos. *Os Exaltados: política e identidade na corte regencial (1831-1834)*. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2013.

SILVA, Luciane Nunes da. *Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, 2006.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Tese de Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

SILVA, Janaína de Carvalho. *As relações de Veiga e Vasconcellos no período das Regências: de aliados a adversários políticos (1831-1837)*. Dissertação de mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Política e Jurídicas. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João del-Rei, 2014

TEIXEIRENSE, Pedro Ivo C. *O jogo das tradições: A idéia de Brasil nas páginas da Revista Nitheroy (1836)*. Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 2006.

Livros e artigos

ALBAN, Juan Pedro Viqueira. *¿Relajados o Reprimidos?: divisiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, D.F.: FCE, 2005.

ALBERDI, Juan Bautista. *Colección de Artículos Literarios y de Costumbres (1837-38)*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886.

_____. *Cartas Quillotanas*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1957.

_____. “La generación presente a la faz de la generación pasada”. In: *El Iniciador*. n.5, Junio 15 de 1838, Tomo I.

_____. *Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886.

ALENCAR, José de. *Os partidos*. Rio de Janeiro: Typ. de Quirino & Irmão, 1866. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/179472> Acesso em: 09/05/2015.

ALENCASTRO, Luís Felipe de. “Vida e ordem privada no Brasil Império” In: *História da vida privada do Brasil, vol. 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Carlos Eduardo de. Polêmicas literárias no império da Retórica. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013, pp. 159-173.

ALVAREZ, Jesús T.; ASCENCIÓN M. Rianza. *Historia de la Prensa Hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro: Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

ANDRADE, Marcos Ferreira de; SILVA, Janaína de Carvalho. Moderados, Exaltados e Caramurus no prelo carioca: os embates e as representações de Evaristo Ferreira da Veiga (1831-1835). In: *Almanack*. Guarulhos, n.04, 2º semestre de 2012, pp.130-148.

ANDRADE, Débora El-Jaick. “Semeando os alicerces da nação: História, nacionalidade e cultura nas páginas da revista Niterói”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.29, n.58, Dec. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882009000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 30 de Março de 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882009000200008>.

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco. “Araújo Porto-alegre, precursor dos estudos de história das artes no Brasil”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol.184, 1944, p. 119-133.

ARAUJO, María G. González Díaz de. *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982.

ARAÚJO, Maria Marta Martins de. *Com quantos tolos se faz uma República?: Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARAÚJO, Valdeci Lopes de. *A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845)*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. Historiografia, nação e os regimes de autonomiana vida letrada no Império do Brasil. In: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 56, p. 365-400, mai/ago 2015.

AREA, Lelia. El periodico Álbum de Señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, nums. 178-179, Enero-Junio 1997, pp. 149-171.

AREAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. "A comédia no romantismo brasileiro - Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo". In: *Novos Estudos*. São Paulo, n. 76, pp 197-217, novembro 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Edições W.M. Jackson, 1938.

_____. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Publicado originalmente em A Marmota, Rio de Janeiro, 09 e 23/04/1858. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact01.pdf>

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

AUZA, Néstor Tomás. *Periodismo y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1988.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. “Os tiros no teatro: motim popular no Rio de Janeiro”. In: *Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo. XXXVI, parte 2, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial, 1873, pp.349-359. Disponível em: <https://books.google.com.br>

AZEVEDO, Sílvia Maria. Mistérios rondam o romance-folhetim na América Latina: Misterios del Plata, de Joana Paula Manso de Noronha, e Mistério da Tijuca, de Aluísio Azevedo. In: *Miscelânea*, Assis, v. 18, p.37-57, jul.-dez. 2015, pp. 37-57.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANHAM, Martin. *The Cambridge guide to theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina*. Una historia de cinco siglos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

BASILE, Marcello Otávio Neri de Campos. “Projetos políticos e nações imaginadas na imprensa da Corte (1831-1837)”. In: DUTRA, Eliana de Freitas; Jean-Yves Mollier (org). *Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XIX*. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 595-620.

_____. O bom exemplo de Washington o republicanismo no Rio de Janeiro (c.1830 a 1835). In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 27, nº 45: p.17-45, jan/jun 2011.

_____. Revolta e cidadania na Corte regencial. In: *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, 2007, pp.21-57. http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/v11n22a03.pdf Acesso em 22/01/2015.

_____. Festas cívicas na corte regencial. In: *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, v.22, n.36, pp.494-516, Dec.,2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000200014&lng=en&nrm=iso. Acessado em 05/05/2015

BASTOS, Aureliano Candido Tavares. *A Província: estudo sobre a descentralização do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1996.

BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge. *Resonancias Románticas*. Ensayos sobre Historia de la Cultura Argentina (1820-1890). Buenos Aires: Eudeba, 2005.

BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 185-212.

BOSH, Mariano G. *Historia do Teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904.

_____. *Teatro Antigo de Buenos Aires: piezas del siglo XVIII, su influencia en la educación popular*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904.

BOTANA, Natalio R. *La tradición republicana*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

BRETAS, Marcos Luiz; ROSEMBERG, André. “A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas”. In: *Topoi*, v. 14, n. 26, jan./jul. 2013, pp. 162-173.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CALAZA, José María. *Teatros: su construcción, sus incendios y su seguridad*. Análisis histórico del asunto. Buenos Aires: Penitenciaría Nacional, 1910

CAMARA, P. Perestrello da. *Colecção de Provérbios, Adágios, Rifãos, Anexins, Sentenças Morais e Idiotismos da Lingoa Portuguesa*. Rio de Janeiro: Em casa dos Editores Eduardo e Henrique Laemmert, 1848.

CARDOSO, Sérgio. Que república? Notas sobre a tradição do ‘governo misto’. In: BIGNOTTO, Newton (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993.

CARVALHO, José Murilo de (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. (org. e Introdução). *Bernardo Pereira de Vasconcellos*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. (org. e Introdução). *Paulino José Soares de Sousa, Visconde do Uruguai*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *A construção da ordem. Teatro de Sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. In: *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, 2000, n.1, vol. 1, pp.123-152.

_____; NEVES, Lúcia Maria B. P. das (org). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CASTAGNINO, Raúl. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1944.

_____. *Crônicas del passado teatral argentino*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1977.

CASTANHA, André Paulo. “O Ato Adicional de 1834 na história da educação brasileira”. In: *Anais da V Jornada do Histedbr: Instituições Escolares Brasileiras – história, historiografia e práticas*. Sorocaba, 2005. Disponível em: <http://www.rbhe.sbhe.org.br/index.php/rbhe/article/view/162> Acesso em: 30/06/2015.

CASTELLANOS, Alfredo. *Historia Uruguaya. La cisplatina, la independencia y la república caudillesca: 1820-1838*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: USP, 1953.

CASTRO, Paulo Pereira de. A ‘experiência republicana’, 1831-1840. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel, 1978.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. “Araújo Porto-Alegre e o patrimônio arquitetônico do Rio De Janeiro”. In: *Museologia e Patrimônio - vol. I n.1 - jul/dez de 2008*. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/9/21> Acesso em 15/07/2015.

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.

CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CHAUVIN, Jean Pierre. Retrato de Anarda ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira. In: *Opiniões*, n. 6-7, 2015, pp. 239-250. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115201> Acesso em 26 jan. 2017.

CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COSER, Ivo. *Visconde do Uruguai: centralização e federalismo no Brasil - 1823-1866*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora da UFMG/Iuperj, 2008.

COSTA, Cristina. *Teatro e censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2010.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

COSTA, Iná Camargo. Teatro político no Brasil. In: *Trans/Form/Ação* vol.24 no.1 Marília: 2001 (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742005000200004> Acesso em: /07/2014)

COSTA-LIMA NETO, Luiz de F. Vai de lundu que eu vou de caxuxa. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 100, p. 62-64, jan. 2014.

CRUZ, Antonio Roberto Seixas da; SENA, Fabiana. “Correio das Modas e Novo Correio das Modas: modos de ser mulher em Lisboa e no Rio de Janeiro do século XIX”. In: *Revista Graphos*, vol. 14, n° 2, 2012, pp 67-80.

CRUZ, Jorge. *Teatro Romantico Argentino*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1972.

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

_____. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick. *Correntes históricas na França: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV; São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DI MEGLIO, Gabriel. “República”, In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, pp. 148 – 153

_____. *¡Viva bajo el pueblo!: la plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

DIAS, José. *Teatros do Rio – do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Editora FUNART, 2013.

DOGGART, Sebastian (org). *Latin American Plays*. Londres: CLE Print Limited, 1996.

DOLHNIKOFF, Miriam. *O pacto imperial: origens do federalismo no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

DONGHI, Tulio Halperin. *El revisionismo historico argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.

_____. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Alfa, 1968.

DUARTE FILHO, O. C. Bandeira. *Efemérides do teatro Carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1960.

DOUBROVSKY, Serge. L'autofiction dans le collimateur. In: *Autofiction.org*, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Doubrovsky>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

ECHEVERRÍA, Esteban. *El Dogma Socialista*. Buenos Aires: El Aleph, 1999.

FACHIN, Lídia. “Victor Hugo e o Drama Carnavalizado”. In: *Lettres Françaises*, UNESP / Araraquara, n°5, 2003, pp. 85-104. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/744/609>, Acesso em 06/07/2015.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil – 1855/1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial: 1998.

FERREZ, Gilberto. “A obra de Eduardo Laemmert”. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, Brasília – Rio de Janeiro, n.331, 1981, pp.193 – 211.

FLORES, Moacyr. *A república Rio-Grandense: realidade e utopia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. O conceito de República nos primeiros anos do Império: a semântica histórica como um campo de investigação das idéias políticas. In: *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, jan./dez. pp.323-350, 2006.

FRADKIN, Raúl; GELMAN, Jorge. *Doscientos años pensando la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2010.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FREITAS NETO, José Alves de. Un siglo todo de señales: o trabalho intelectual em Buenos Aires e as demandas expostas em La Moda (1837-1838). In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 2, jul.-dez., pp. 166-187, 2013.

_____. Era necessário escribir para el pueblo: a Geração de 1837 entre frivolidades e a busca de simpatias políticas em La Moda (1837-1838). In: SÁ, Maria Elisa Noronha de

(org.) *História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, pp. 57-77.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FUKELMAN, María Cristina. *La cultura visual en el Río de la Plata, 1834-1852: innovaciones a partir de la configuración y de la función de la imagen política y costumbrista*. Buenos Aires: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2013.

FURET, François. La monarchie de Juillet: 1830-1848. In: *La Révolution Française 1770-1880*. Paris: Hachette, 1988, pp. 325-379.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2003.

GARABEDIAN, Marcelo; SZIR, Sandra M.; LIDA, Miranda. *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

GOLDMAN, Noemí (org). Crisis imperial, Revolución y guerra (1806 – 1820). In: Idem, *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992.

GONÇALVES, Sheila Lopes Leal. *Crepúsculo literário: a república narrada e teatralizada na obra de Juan Bautista Alberdi*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2013.

GRUZINSKI, Serge, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique e tautres ‘connected histories’”. In: *Annales HSS*, nº 1, janvier-février 2001.

GUERRA, François-Xavier. “A nação moderna: nova legitimidade e velhas identidades”. In: JANCSÓ, István (org). *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina. In: SABATO, Hilda (Coord). *Ciudadanía política y formación de las naciones:*

Perspectivas históricas. Ciudad del México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Americas / Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 33 – 93.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838 -1889)” In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 156, n.º 388, jul./set, 1995, pp.459-613.

_____. “O Imperio de Santa Cruz: a Gênese da memória nacional”. In HEIZER, Alda e VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. *Ciência, Civilização e Império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Acces, 2001, pp. 265-286.

_____. Liberalismo moderado: postulados ideológicos e práticas políticas no período regencial (1831-1837). In: GUIMARÃES, Lucía Maria Paschoal; PRADO, Maria Emilia (Orgs.). *O liberalismo no Brasil imperial: origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan/UERJ, 2001, pp. 103-126.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional” In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, n.º 1, 1998.

_____. “Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática no século XIX” In: *Topói: Revista de história*. Rio de Janeiro: 7letras, n. 5 set./2002, p.184-200.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosphere, mood, stimmung*. On a hidden potential of literature. Stanford: Stanford University Press, 2013.

HAHNER, June E. *Emancipating the Female Sex: the struggle for women`s rights in Brazil. 1850-1940*. Durham: Duke University Press, 1990.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.

HAMPSHER-MONK, Iain. “Political Languages in Time - The Work of J. G. A. Pocock”. In: *British Journal of Political Science*, 14, 1984, pp 89-116. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=3274912> Acesso em: 10/04/2015.

HELIADORA, Bárbara. *A História do Teatro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no sob Pedro II – 1ª Parte*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ Instituto Estadual do Livro, 1979.

HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1997.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

IBARGUREN, Carlos. *Las sociedades literarias y la Revolución argentina: 1800-1825*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1937.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JASMIN, Marcelo Gantus e FERES JÚNIOR, João (orgs). *História dos conceitos: debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Edições Loyola: IUPERJ, 2006.

JINZENJI, Mônica Y. *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

KATRA, William H. *La Generación de 1837*. Buenos Aires: Emecé editores, 2000.

KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata II: de Casacubierta a los de Podesta*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.

LESSA, Mônica Leite; FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito (orgs). *Entre a monarquia e a república: imprensa, pensamento político e historiografia (1822- 1889)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

LEVIN, Orna Messer. "A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 181-192, jul.-dez. 2013.

LEVY, Maria Stella Ferreira. "A escolha do cônjuge". In: *Revista brasileira de Estudos de População*. Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 117-133, jan./jun. 2009.

LIMEIRA, Aline de Moraes. "Almanaque de primeira". In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, pp. 80-83, 05 set 2010.

LOBO, Luiza. "Juana Manso: uma exilada em três pátrias". In: *Gênero*. Niterói, v. 9, n. 2, p. 47-74, 1. sem. 2009

LOPES, Marcos Antônio. "História Intelectual: variações de gênero e convivência de paradigmas". In: *História Unisinos*. n.19, Janeiro/Abril, 2015, pp.23-30.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MACIEL, Paulo M.C.;RABETTI, Maria de Lourdes. "O teatro de opereta no Brasil: gênero e história". In: *Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio*. Disponível em:

http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123_ARQUIVO_texto_para_publicacao_-_Paulo_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf Acesso em: 05 jul 2017.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*. Rio de Janeiro: Tipographya Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Editora Nacional, 1956.

MANSO, Juana. *La familia del Comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional da República Argentina, 2006.

MANTOVANI, Rafael. *A moda contra a tirania: elucubrações dos costumbristas argentinos do XIX*. In: Temas y debates, Rosario, n. 23, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-984X2012000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em 30fev 2016.

MARTIUS, Carlos Frederico Ph. de. “Como se deve escrever a história do Brasil”. In: *Revista Trimestral de História e Geographia do Instiuto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 24. Rio de Janeiro: IHGB, jan. 1845.

MÁRMOL, José. *Amália*. Versão digital disponível em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/obras.htm> Acesso em: 29 Abr. 2015.

MASIELLO, Francine. *Between Civilization & Barbarism: women, nation, & literary culture in modern Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

MATOS, Odilon Nogueira de. “O Hino Nacional Brasileiro”. In: *Notícia Bibliográfica e Histórica – PUC–Campinas/ São Paulo*. Ano XVI, nº14 – abril/ junho, 1984.

MATTOS, Ilmar R. *O Tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

MELLO, Ricardo Marques de. “Hino Nacional Brasileiro: entre espaços de experiências e horizontes de expectativas”. In: *Revista Múltipla*, Brasília, 18(24): 57 – 76, junho – 2008, pp.77-93.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre. “O Theatro no Rio de Janeiro”. In: PENA, Luis Carlos Martins. *Comedias: com um estudo sobre o theatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o auctor por Silvio Romero*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1898, pp. V-XLIV.

MYERS, Jorge. *Orden y Virtud: el discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

_____. A revolução de independência no Rio da Prata e as origens da Nacionalidade argentina (1806-1825). In: PAMPLONA, Marco A. e MÄDER, Maria Elisa (orgs). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2007. pp. 69 – 92.

_____. La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, pp. 381 – 443.

MOLINA, Eugenia. Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales de grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839). In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge. *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

MOREL, Marcos. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2005.

_____. Os primeiros passos da palavra impressa. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. Da gazeta tradicional aos jornais de opinião: metamorfoses da imprensa periódica no Brasil. In: NEVES, Lúcia Maria B. P. das (org.). *Livros e impressos: retratos do Setecentos e do Oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. *O período das Regências*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

NOGUERA, Lía. *Teatro y frontera: cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Buenos Aires: Edebea Editorial, 2017.

NUNES, José Horta. *Dicionários no Brasil: análise e história do século XVI ao XIX*. São Paulo/São José do Rio Preto: FAPESP/FAPERP, 2006.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo França de. “Tipógrafos, redatores e leitores: aspectos da imprensa periódica no Primeiro Reinado”. In: *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* Volume 2 - Número 3 - Julho de 2010, p.6. (Disponível em: http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Tip%C3%B3grafos,%20redatores%20e%20leitores.pdf. Acesso em: 09/09/2014).

OLIVEIRA, Suellen Mayara Péres de. “Montevideu, a nova Troia? Gêneros em disputa nos projetos da escrita da história da região do Prata (1839-1850)”. In: FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira (org). *História da América: Historiografia e Interpretações*. Ouro Preto: UFOP/PPGHIS, 2012, pp. 188-196.

ORDAZ, Luis. *Breve Historia del Teatro Argentino I: de la Revolución a Caseros*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

ORIA, José A. Prólogo. In: *La Moda*. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. (1837-1838). Edição fac-similar da Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires: Sociedad Anónima de Impresiones Generales, 1938.

ORSI, Vivian; CARMO, Leonardo. Reflexões sobre o léxico e a moda do século XIX. In: *Moda Documenta: Museu, Memória e Design – Ano II - Nº 1 - Maio de 2015*. Disponível em: <http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta->

2015/04-Sessao-Tematica-Historia-da-Indumentaria-e-da-Moda/Vivian-Orsi_Leonardo-Carmo_ModaDocumenta2015_O-lexico-e-a-moda.pdf Acesso em 10 fev 2017.

PADILLA Guillermo Zermeño. “História, Experiência e Modernidade na América Ibérica. 1750-1850”. In: *Almanack Brasileiro*, número 7, Maio 2008.

PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936

PALTI, Elias José. Imaginacion historica e identidad nacional en Brasil y Argentina. Un estudio comparativo. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Num. 174, Enero-Marzo 1996; pp. 47-69.

_____. *El tiempo de La política. El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires, Siglo Veinteuno Editores, 2007.

_____. *El momento romantico: nación, história y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

_____. *“Giro lingüístico” e historia intelectual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

PAMPLONA, Marco A. DOYLE, Don. H. (orgs). *Nacionalismo no novo mundo: a formação dos Estados-nação no século XIX*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. In: *História*, vol.24 no.2 Franca: 2005 (Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742005000200004>Acesso em /07/2014).

PARANHOS, Adalberto. “História, teatro e política em três atos”. In: PARANHOS, Kátia (org). *História, teatro e política*. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700 – 1884)*. Volume I. Buenos Aires: Galerna, 2005.

PIMENTA, João Paulo. “Província Oriental, Cisplatina, Uruguai: elementos para uma História da identidade Oriental (1808 – 1828)”. In: Marco A. Pamplona, Maria Elisa Mäder (org). *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *Estado y Nación hacia el final de los imperios ibéricos. Río de la Plata y Brasil, 1808-1828*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

PINSKY, Carla Bassanezi. Apresentação. In: STEARNS, Peter. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Teresa; ALVAREZ, Teresa. "Introdução: História, História das mulheres, História de gênero. Produção e transmissão do conhecimento Histórico". In: *Ex aequo*,

Lisboa, n.30, pp.09-21, dez. 2014.

Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602014000200002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 25 jul. 2017.

POCOCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário político*. São Paulo: EDUSP, 2003.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Marcos e José Maurício: catálogo de suas composições musicais". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 22, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1859, p. 487-506.

_____. "Iconografia Brasileira". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 19, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856, p. 349-378.

_____. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 3, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1841, pp. 547-557, suplemento 33-43.

PORRO, Antonio. Índios e brancos do rio Amazonas em 1847: páginas de Castelnau inéditas em português, traduzidas e anotadas. In: *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n.56, p.281-308, Junho 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000100014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 jan. 2017.

PRADO, Décio Almeida de. *O drama brasileiro romântico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. "O Teatro Romântico: a explosão de 1830". In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. "As raízes do teatro Brasileiro". In: FARIA, João Roberto (dir). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva / Edições EDUSC, 2012.

_____. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a história comparada da América Latina. In: *Revista de História*, São Paulo, 153 (2º - 2005), pp. 11-33.

PURDY, Sean. "A História Comparada e o desafio da Transnacionalidade". In: *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, 6-1, 2012, pp. 64-84

RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana Schneider. Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria

Baderna teria dançado em Recife. In: *Revista sala preta*, Vol. 15, n. 1, 2015, pp. 70-86. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/96073/98282> Acesso em 28/07/2016.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

RENAULT, Delso. *O Rio Antigo nos anúncios de Jornais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2002.

_____; e FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz (orgs.). *Linguagens e práticas da cidadania no século XIX*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. Causa nacional e cidadania: a participação popular e a autonomia na imprensa carioca do início dos anos de 1830. In: NEVES, Lúcia Maria B. P. das; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia Maria Bessone da C. (orgs.) *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006, pp.113-141.

RILEY, Carlos Guilherme. "A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais". In: *ARQUIPÉLAGO • HISTÓRIA*, 2ª série, vol. VII, 2003, pp.143-172. Disponível em: https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/386/1/Carlos_Riley_p143-172.pdf Acesso em: 07 jul 2017

RODRIGUES, Martín; NOGUERA, Lía (orgs.). *Escenas federales: antologia del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2015.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, Tomo IV.

ROSEMBERG, André. "Herói, vilão ou mequetrefe: a representação da polícia e do policial no Império e na Primeira República". In: *Tempo de Histórias*, n. 13, p. 63-81, 2008.

ROOT, Regina A. *Couture and consensus: fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SÁ, Maria Elisa Noronha de. *Civilização e Barbárie: a construção da ideia de nação: Brasil e Argentina*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

SABATO, Hilda (Coord). *Ciudadanía política y formación de las naciones: Perspectivas históricas*. Ciudad del México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Americas / Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

_____; e LETTIERI, Alberto (orgs). *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

SANTOS, João Caetano dos. *Reflexões Dramáticas*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial de Brito, 1837.

_____. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve & C., 1862.

SARASOLA, Ignacio Fernández. “La Constitución española de 1812 y su proyección europea e iberoamericana”, Fundamentos. In: *Cuadernos monográficos de Teoría del Estado, Derecho Público e Historia Constitucional*, 2, 2000, pp. 359-466.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1999.

SCHIMITT, Carl. *Romanticismo Político*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, p. 591-617, Dec. 2010. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752010000200013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 04 Mai 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEBASTIÁN, Javier Fernández. “Cabalgando El corcel Del diablo”. Conceptos políticos y aceleración histórica en las revoluciones hispánicas”. In: MIGUEL, Gonzalo Capellán de. *Lenguage, Tiempo y Modernidad: ensayos de historia conceptual*. Globo Editores, 2011.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del Teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil*. Brasília: Senado Federal / Conselho Editorial, 2003.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Edson Santos. “De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX”. In: *Pitágoras*, 500 – vol. 2 – Abr. 2012, pp. 83-95.

SILVA, Firmino Rodrigues da. *A dissolução do Gabinete de 5 de Maio, ou, A facção áulica*. Rio de Janeiro: Typ. Imperial de Francisco de Paula Brito, 1847. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/185604> Acesso em: 09/05/2015.

SILVA, João Manuel Pereira da. *Historia do Brazil de 1831 á 1840: governos regenciaes durante a menoridade*. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior Typographo-editor, 1878. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/182903>Acesso em: 09/05/2015.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp.231-270.

SLEMIAN, Andrea. *Vida Política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Hucitec, 2006.

SMITH, Bonnie G. (org.). *Women's History in Global Perspective, vol.1*. University of Illinois Press: Urbana and Chicago,2004.

SOBEL, Bernard. *A Pictorial History of Vaudeville*. New York: Bonanza Books, 1961.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. "A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero". In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n.54,p.281-300,Dec.

2007.Disponívelem:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 30 July 2017.

SOUTHWELL, Myriam. "Juana P. Manso (1819-1875)". In: *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada* (París. UNESCO: Oficina Internacional de Educación), vol. XXXV, n° 1, marzo 2005, 19p. Dsiponível em: <http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/mansos.pdf> Acesso em: 24 set 2017.

SOUZA. Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

STARLING, Heloisa Maria Murgel e LYNCH, Christian Edward Cyril. República/republicanos. In: FERES JÚNIOR, João (org.). *Léxico da história dos conceitos políticos do Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STEARNS, Peter. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2007.

STEVENSON, NJ. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

SZIR, Sandra M. De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. In: GARABEDIAN, M. *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Teseo/Biblioteca Nacional, 2009.

TATEISHI, Hirotaka. La Constitución de Cádiz de 1812 y los conceptos de Nación/Ciudadano. In: *Mediterranean World*, 19, 2008, pp. 79-98.

TELLES, Norma. Escritoras brasileiras no século XIX. In: GOTLIB, Nádía (orgs.). *A mulher na literatura* (vol. 3). Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

TERNAVASIO Marcela. Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827). In: GOLDMAN, Noemí. *Nueva Historia Argentina. Revolución República y Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

TILLY, Louise. Gênero, História das mulheres e História Social. In: *Cadernos Pagu* (3), Campinas, 1994: pp. 29-62.

TROSTINÉ, Rodolfo. *Pedro de Angelis: acusacion y defensa de Rosas*. Buenos Aires: Editorial "La Facultad", 1945.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821–1850). In: *Rio de Janeiro*, v. 28, n. 1, p. 33-62, Jan./Jun. 2015 (Revista Brasileira de Música _ Programa de Pós-graduação em Música _ UFRJ). Disponível em: <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm28-1/rbm28-1-02.pdf> Acesso em 08 Mar 2017.

UREÑA, Pedro Henríquez. *História Cultural y Literária de la América Hispânica*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.

VALLI, Virgínia. *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

VERÍSSIMO, José Dias de Matos. *História da literatura brasileira*. Versão digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-da-literatura-brasileira--0/html/ffcf0930-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html Acesso em: 07/05/2015.

VIANNA, Hélio. *Contribuição à história da imprensa brasileira: (1812-1869)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

_____. *Estudos de História Imperial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1950.

WEINBERG, Félix. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette, 1977.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n.14, jan./jun. 2013, p. 13-29. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista> Acesso em: 09/04/2015.

WINDMÜLLER, Käthe. *O “Judeu” no teatro romântico brasileiro: uma revisão da tragédia de Gonçalves de Magalhães, Antonio José ou o Poeta e a Inquisição*. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos da FFCLH/USP, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ZAMONER, Maristela. “História da Dança de Salão no Brasil: mestres no Rio de Janeiro do século XIX”, In: *Revista Digital*. Buenos Aires, Año 18, N° 187, Diciembre de 2013. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd187/danca-de-salao-no-rio-de-janeiro-do-seculo-xix.htm> Acesso em 23/03/2015.

ZUCCOTTI, Liliana. Gorriti, Manso: de las Veladas literarias a “Las conferencias de maestra”. In: FLETCHER, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994, pp. 96-107.

ZULOGA, Leopoldo. *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: 1860-1877*. Obras de la organización nacional / Leopoldo Zuloga; Pedro Echagüe; Casimiro Prieto Valdés. Ilustrado por Oscar Ortiz; con prólogo de Beatriz Seibel. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro, 2008.