

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**LUCIANA PENNA-FRANCA**

***TEATRO AMADOR NO RIO DE JANEIRO:  
ASSOCIATIVISMO DRAMÁTICO, ESPETÁCULOS E PERIODISMO  
(1871-1920)***

**NITERÓI**

**2016**

LUCIANA PENNA-FRANCA

***TEATRO AMADOR NO RIO DE JANEIRO:  
ASSOCIATIVISMO DRAMÁTICO, ESPETÁCULOS E PERIODISMO  
(1871-1920)***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História Social.

**Orientadora: Prof. Dra. Laura Antunes Maciel**

NITERÓI  
2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

P412 Penna-Franca, Luciana.  
Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático,  
espetáculos e periodismo (1871-1920) / Luciana Penna-Franca. – 2016.  
244 f. ; il.  
Orientadora: Laura Antunes Maciel.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de  
Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.  
Bibliografia: f.238-244.

1. Teatro amador. 2. Rio de Janeiro, RJ. 3. Associação dramática.  
4. Imprensa teatral. I. Maciel, Laura Antunes. II. Universidade Federal  
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Laura Antunes Maciel (orientadora)  
Universidade Federal Fluminense – UFF/RJ

---

Profa. Dra. Andrea Barbosa Marzano (arguidora)  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

---

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (arguidor)  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

---

Prof. Dra. Giselle Martins Venancio (arguidora)  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (arguidor)  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ

---

Prof. Dra. Martha Abreu (suplente)  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Prof. Dra. Magali Engel (suplente)  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

*Aos artistas amadores,  
que escolheram o teatro para transformar a história.*

## ***AGRADECIMENTOS***

O palco da história desse doutorado contou com a atuação de diversos atores: professores, amigos, colegas de trabalho e de faculdade e, claro, cachorros! Ao longo desses quatro anos foram alguns protagonistas e outros tantos figurantes, que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esse trabalho se tornasse, por fim, uma tese de doutorado. Gostaria de começar pela minha orientadora Laura Antunes Maciel, uma das personagens principais, que me acompanha desde 2009, quando ingressei no mestrado. Laura é uma historiadora apaixonada e professora rigorosa e atenta. Ao longo desses quase sete anos juntas, ela me abriu os olhos para novos caminhos, leituras e interpretações, me instigou para descobertas acerca da história social e, claro, do teatro amador e mesmo da minha vida pessoal. Suas intervenções sempre pertinentes colaboraram para a construção de um texto ainda mais intenso e melhor.

Leonardo Affonso Pereira e Magali Engels que compuseram a banca de qualificação e contribuíram imensamente com seus comentários e sugestões para o melhor encaminhamento e aprofundamento das questões levantadas na pesquisa. Mais uma vez, Leonardo é parte da banca de defesa e agradeço por aceitar me acompanhar nessa trajetória acadêmica. Fernando Mencarelli e Andrea Marzano, que sempre foram inspiração para os estudos de teatro e junto com Giselle Venancio, trazem contribuições valiosas para esse trabalho. Minha eterna e querida professora Martha Abreu, que em alguns encontros ao longo do semestre que ministrei uma disciplina na UFF, contribuiu com boas ideias e sugestões bibliográficas.

A professora Maria João Brilhante, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, que supervisionou minha pesquisa em Portugal e, com sugestões e indicações de bibliotecas e bibliografia, aprofundou os estudos dos amadores portugueses e possibilitou a descoberta de novas e importantes fontes documentais. Ainda em Lisboa, cursei a disciplina *Análise do espetáculo*, com a professora Anabela Mendes, que provocou leituras e discussões inéditas para essa investigação além de experiências novas que, com certeza, me tornaram uma pessoa melhor.

Agradeço aos funcionários da Pós-Graduação em História da UFF, que colaboraram com os procedimentos burocráticos e aos funcionários da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro e da Biblioteca Nacional de Portugal, que contribuem com a preservação e organização de uma documentação valiosa. Sofia, bibliotecária do Museu

Nacional do Teatro, em Lisboa, que, sempre com a maior boa vontade e um sorriso simpático, sugeriu autores e periódicos que se tornaram diamantes para a pesquisa.

À Universidade Federal Fluminense pela oportunidade da bolsa CAPES, responsável pela minha maior dedicação à pesquisa e à escrita da tese, uma vez que possibilitou meu afastamento temporário do magistério e à Prefeitura Municipal de Teresópolis, que através de uma licença remunerada, também permitiu um aprofundamento ainda maior.

Alguns amigos e colegas entraram em cena várias vezes, algumas para me fazer rir, outras para me ouvir chorar e ainda contracenaram em debates acerca das dificuldades encontradas no caminho. Livia Monteiro, só posso dizer: “uma fofa”! Amiga desde o primeiro semestre do doutorado, sempre disposta a ajudar nas questões da tese ou nas dificuldades burocráticas e ainda criando ainda um grupo de terapia de doutorandos no *Facebook!*, além de companheira animada nas Anpuh(s) e nos passeios que fazem parte desses momentos. Leandro Mendonça, meu colega de mestrado e doutorado, vem dividindo aflições e alegrias desde então, que contribuem, ora para apaziguar o espírito, ora para melhorar o texto. Cacau e Biba que me receberam com o maior carinho em Lisboa e se tornaram amigas para sempre.... As amigas de infância e irmãs de coração Tininha e Anna Luiza, que me obrigavam a parar de pensar na tese de vez em quando e curtir a natureza, brincar, jogar e assistir muitos filmes em Pedro do Rio. Simone Resende, fiel companheira para todas as horas, amiga que te escuta como quem ouve a sua alma, além de me ajudar imensamente com seus conhecimentos tecnológicos. Minha colega de trabalho que se tornou uma grande amiga e vizinha, Adalgisa de Carvalho, que com suas visitas no fim do dia com uma garrafa de vinho alegrava minha noite e me dava força e energia para continuar. Oxalá Baco! A Cerli, que me ajuda com as coisas práticas do dia a dia e está sempre torcendo ao meu lado em cada “maluquice” que resolvo fazer. Para fechar esse roteiro com sucesso contei ainda com a amizade da Babi, Marcia, Clau, Ju, Rosy... sempre dispostas a me fazer rir.

E, claro, meus irmãos, cunhados e sobrinhos que torceram e vibraram com cada conquista, que me apoiaram nos obstáculos do caminho dando o carinho que precisava para chegar até aqui. Meu eterno namorado, amigo e companheiro, Marcelo, sempre me ouvindo com a maior paciência, dividindo as aflições e as conquistas e traçando nossa história com um amor imenso. Por fim, mas de forma alguma menos importante, meus cães!! A Flora e a Cleo, que partiram no meio dessa jornada, mas junto com o Big e o Beque tornaram meus dias em frente ao computador mais leves e alegres.

## ***RESUMO***

Esta pesquisa analisa as experiências de grupos dramáticos amadores que se organizavam em diversas formas associativas de expressão e lutavam por algum tipo de reconhecimento: maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas ou exercitavam práticas de diversão na construção e afirmação de sua cidadania no cotidiano da capital no final do século XIX e início do XX. Sua composição social, como se organizavam, por que fazer ou assistir um espetáculo de amadores, assim como suas escolhas de repertórios e os critérios e motivações nas montagens são perguntas que, através de uma documentação diversificada, foram se esclarecendo. Disseminados por todos os bairros do Rio de Janeiro e com associados de diferentes camadas sociais, os grêmios, clubes e sociedades dramáticas eram espaços de sociabilidade e criação de vínculos e tensões sociais, expressas em disputas pessoais ou entre agremiações, que os definiam e marcavam posições e posicionamentos na sociedade carioca.

Para além dos palcos, alguns clubes dramáticos ainda se dedicavam a produzir seus próprios periódicos, que colaboram na compreensão de suas formas de pensar e agir social e politicamente assim como identificar os motivos que levaram as escolhas de determinados repertórios, o seu fazer teatral, opiniões de artistas bem como sua compreensão acerca do amadorismo em teatro e suas oposições e rupturas em relação ao teatro profissional. Dessa forma, o teatro amador se constitui não apenas como linguagem, mas como prática social.

**Palavras-chave:** teatro amador, Rio de Janeiro, associações dramáticas, imprensa teatral



## ***ABSTRACT***

This research analyses the amateur dramatic group experiences which were organized in a variety of forms of expression and fought for some kind of recognition: better education, urban, social and labor improvements or exercise leisure ways in building and confirming their citizen in the daily life of the capital at the end of the 19th century and the beginning of the 20th. Their social structure, how they organized, why to produce or attend an amateur play, their repertory and criteria and motivations on building a show are questions that were getting cleared as going through a diversified documentation. Scattered in every single neighborhood and composed by different social groups, the associations, clubs and dramatic societies were spaces of sociability, tie creation and social tensions, expressed in personal and association disputes, which defined and established positions and actions in the carioca society.

Beyond the stages, some amateur dramatic clubs were even dedicated to producing their own newspapers. It helps to understand their ways of thinking and acting social and politically as well as identifying the reasons for some repertory choices, their ways of making theater, opinions of artists and their comprehension about theater amateurism. It is also possible to realize their opinions and rupture related to the professional theater. Thus, the amateur theater is consisted of language, but also a social practice.

**Key words:** amateur theater, Rio de Janeiro, dramatic associations, theater press

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE QUADROS</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE IMAGENS</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>35</b>
1.1 ASSOCIATIVISMO DRAMÁTICO NA CIDADE.....	35
1.2 COMPOSIÇÃO SOCIAL DAS SOCIEDADES DRAMÁTICAS DE AMADORES.....	54
1.3 A FORMAÇÃO DE ATORES AMADORES E AS REGRAS DE ATUAÇÃO.....	60
1.4 REGRAS DE CONDUTA, LEGISLAÇÃO E FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DAS SOCIEDADES DRAMÁTICAS .....	66
1.4.1 Bandeiras e estandartes: o universo simbólico das sociedades dramáticas.....	73
1.4.2 O ingresso nas associações dramáticas e seus espetáculos.....	76
1.5 TEATRO AMADOR: CAMPO DE DISPUTAS E TENSÕES.....	81
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>91</b>
2.1 A ESCOLHA DO REPERTÓRIO .....	91
2.1.1 Presença portuguesa nos repertórios da cidade.....	104
2.2 DE CONSUMIDORES A PRODUTORES TEATRAIS .....	121
2.3 ATORES E ATRIZES: A ESCOLHA DO CORPO CÊNICO .....	126
2.4 OS ENSAIOS.....	138
2.5 CENÁRIOS E FIGURINOS .....	141
2.6 ...E SOBE O PANO! .....	151
2.7 DOS PALCOS AOS ESPECTADORES .....	158
<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>165</b>
3.1 O FAZER TEATRAL E O AMADORISMO NAS PÁGINAS DA IMPRENSA TEATRAL CARIOCA .....	171
3.1.1 O fazer teatral e o amadorismo na imprensa teatral portuguesa .....	182
3.2 FAZER IMPRENSA E TEATRO: POR QUE E PARA QUE/QUEM? .....	193
3.3 A IMPRENSA DOS AMADORES: ASSOCIATIVISMO DRAMÁTICO E SEUS CANAIS DE EXPRESSÃO .....	201
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>220</b>
<b>FONTES DOCUMENTAIS</b>	<b>228</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>238</b>

### LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. DISTRIBUIÇÃO DE GRUPOS DRAMÁTICOS POR DÉCADAS .....	37
QUADRO 2. DISTRIBUIÇÃO DE GRUPOS DRAMÁTICOS POR BAIRRO E DÉCADA .....	41
QUADRO 3. OCUPAÇÃO E TRAJETÓRIA DE SÓCIOS DE GRUPOS DRAMÁTICOS .....	56
QUADRO 4 - VALORES DE MENSALIDADES PAGAS POR ASSOCIADOS DE GRUPOS DRAMÁTICOS .....	79
QUADRO 5: AMADORES QUE ATUARAM EM MAIS DE UM CLUBE DRAMÁTICO .....	88
QUADRO 6: PEÇAS REPRESENTADAS POR MAIS DE UM CLUBE DRAMÁTICO AMADOR .....	108
QUADRO 7: PERIÓDICOS DEDICADOS AOS ASSUNTOS TEATRAIS .....	169
QUADRO 8. PERIÓDICOS PRODUZIDOS POR GRUPOS DRAMÁTICOS AMADORES .....	201

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1. PROGRAMA DO CLUB DRAMATICO ALUMNOS DE MINERVA PARA A SOIRÉE DE 10 DE SETEMBRO DE 1881. _____	50
IMAGEM 2. PROGRAMA DO GRUPO DELORMISTA _____	51
IMAGEM 3. PROGRAMA DO CLUB DRAMATICO ALUMNOS DE MINERVA PARA A SOIRÉE DRAMÁTICA E DANÇANTE DE 28 DE MAIO DE 1881 _____	52
IMAGEM 4: BANDEIRA DO GREMIO DRAMATICO CARDONENSE _____	74
IMAGEM 5. SÓCIOS E CONVIDADOS DO CLUB DE S. CHRISTOVÃO _____	77
IMAGEM 6. PROGRAMA DO SARAU DRAMÁTICO DO CLUB FAMILIAR GYMNASIO DA JUVENTUDE DO DIA 14 DE JANEIRO DE 1882 _____	109
IMAGEM 7. CAPA DA PEÇA <i>OS DOIS SURDOS</i> , COMÉDIA EM 1 ATO ACOMODADA A CENA MODERNA PELO BARÃO DE ROUSSADO. PUBLICADA NA COLEÇÃO <i>THEATRO ESCOLHIDO: PRÓPRIO PARA AMADORES E DE AGRADO CERTO</i> . _____	114
IMAGEM 8. PROGRAMA DO 15º SARAU DRAMÁTICO DO ARCADIA DRAMATICO ESTHER DE CARVALHO REALIZADO EM 15 DE ABRIL DE 1890. _____	115
IMAGEM 9. CAPA DA PEÇA <i>A SENHORA ESTÁ DEITADA</i> , COMÉDIA EM 1 ATO, IMITAÇÃO DE JULIO CESAR MACHADO, PUBLICADA NA COLEÇÃO <i>THEATRO ESCOLHIDO: PRÓPRIA PARA AMADORES E DE AGRADO CERTO</i> . _____	116
IMAGEM 10. CAPA DA PEÇA <i>O PODER DO OURO</i> , DRAMA EM 4 ATOS DE J. M. DIAS GUIMARÃES, PUBLICADO NA COLEÇÃO BIBLIOTHECA DRAMATICA POPULAR, PELA LIVRARIA TEIXEIRA. _____	117
IMAGEM 11. CAPA DA PEÇA <i>A FILHA DO ESTALAJADEIRO OU O ANJO DA MORTE</i> , DRAMA EM 3 ATOS DE JOSÉ VIEIRA PONTES PUBLICADA NA COLETÂNEA BIBLIOTHECA DRAMATICA POPULAR, PELA LIVRARIA TEIXEIRA. _____	118
IMAGEM 12. PUBLICAÇÕES DA LIVRARIA TEIXEIRA NO VERSO DA CAPA DA PEÇA <i>O PODER DO OURO</i> _____	119
IMAGEM 13. AMADORA CONSTANÇA TEIXEIRA _____	128
IMAGEM 14. AMADOR HUMBERTO MIRANDA _____	130
IMAGEM 15. AMADORA D. NAIR DE ALMEIDA _____	131
IMAGEM 16. AMADOR GEMINIANO DE ALMEIDA _____	1311
IMAGEM 17. AMADOR OLIVERIO TRAVASSOS _____	132
IMAGEM 18. PROGRAMA DA RÉCITA DO CLUB DRAMATICO GONÇALVES LEITE EM COMEMORAÇÃO AO 26º ANIVERSÁRIO DO CLUBE, REALIZADA NO DIA 8 DE SETEMBRO DE 1888. _____	136
IMAGEM 19. PROGRAMA DO SARAU DRAMÁTICO E DANÇANTE DO ARCADIA DRAMATICA ESTHER DE CARVALHO _____	151
IMAGEM 20. PROGRAMA DO SARAU DRAMÁTICO DO CLUB FAMILIAR GYMNASIO DA JUVENTUDE DE 4 DE NOVEMBRO DE 1882 _____	1533

## INTRODUÇÃO

Na presente investigação retorno à temática abordada em minha dissertação de mestrado ampliando questões e aprofundando reflexões acerca do teatro amador na cidade do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do XX. Em *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*<sup>1</sup> evidenciei a pluralidade dos clubes dramáticos amadores, parte fundamental do cotidiano carioca, formado por diferentes grupos sociais em bairros e espaços cênicos variados. Constatei que sua disseminação foi muito mais ampla e antiga do que os críticos teatrais contemporâneos e, também a historiografia sobre o teatro, admitiram e registraram, assumiu múltiplos significados e formas, ocupando um espaço significativo na cidade, não apenas nos arrabaldes, mas também no centro, concorrendo e disputando plateias com as variadas formas de teatro comercial.

A organização e manutenção de um número expressivo de sociedades dramáticas, clubes e outras associações dedicadas ao teatro, criados e mantidos por imigrantes, operários, senhoras e senhores ‘da boa sociedade’ aponta para a popularização dessa prática e indica que o teatro constituiu um espaço importantíssimo de atuação e expressão social para diferentes grupos sociais na cidade. Percebendo a amplitude dos caminhos abertos com a pesquisa e a vasta documentação encontrada, novas perguntas surgiram e ficou clara a possibilidade de um aprofundamento do tema através de um olhar mais cuidadoso sobre a documentação já levantada e a inclusão de novas fontes. Os inúmeros jornais e revistas dedicados ao teatro, assim como os estatutos e os pedidos de licença encaminhados à polícia pelos grupos dramáticos amadores, possibilitaram o mapeamento da composição social e trajetória desses grupos, a compreensão de intenções e objetivos diversos articulados ao teatro produzido por amadores. Em que medida e para quem as encenações teatrais podiam constituir ou reforçar uma identidade de grupo, expressar e canalizar tensões sociais bem mais amplas do que o bairro onde atuavam, servir como diversão ou lazer ou, ainda, doutrinar e formar uma consciência social e política, foram algumas das questões para as quais busquei respostas ao longo da investigação. Procurei também reconhecer os espaços de atuação e encenação constituídos pelas sociedades dramáticas nos diferentes bairros do Rio de Janeiro, além de uma parte significativa dos repertórios e peças mais encenadas por amadores, tentando compreender possíveis sentidos e explicações para suas escolhas.

---

<sup>1</sup> FRANCA, Luciana Penna. *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Niterói, Dissertação de Mestrado em História, UFF, 2011.

Através de coleções de jornais, anuários, almanaques e revistas dedicados ao teatro somadas as memórias de intelectuais, críticos e jornalistas percebemos que o teatro era uma das formas de expressão artísticas mais presentes no cotidiano carioca na segunda metade do século XIX e início do XX. Os palcos e demais espaços para apresentação de peças proliferavam pela cidade e podiam ser grandes teatros ou teatrinhos familiares ou pequenos palcos amadores de grêmios e clubes dramáticos; o importante era levar os diversos espetáculos aos frequentadores desses espaços. Ainda devemos considerar o número de apresentações realizadas anualmente na cidade para uma população total que variou de 235.000 a 1.167.560 de habitantes no período entre 1872 e 1920.<sup>2</sup> Arthur Azevedo, por exemplo, registrou que, apenas no ano de 1890, foram encenadas duas mil peças no Rio de Janeiro, número considerado “pequeno”.<sup>3</sup> Considerando que esse escritor e jornalista frequentava, principalmente, o circuito profissional, o número de espetáculos na cidade era ainda maior se incluísse em sua estatística a produção dos amadores. Além disso, a dimensão dos teatros no final do século XIX era muito superior aos atuais, podendo oferecer até dois mil lugares e acolher plateias maiores e socialmente mais variadas do que as atuais.

“(…) em 1908 funcionavam oito teatros no Rio de Janeiro. (...) Lírico 1.621 lugares; Apolo 1.455; Recreio 1.313; Carlos Gomes 1.217; Palace 1.155; São Pedro 1.131; Exposição 930; Lucinda 609. O número de lugares mais baratos constituía cerca de cinquenta por cento da lotação total na maioria dos teatros, o que indica a presença de um público menos abastado.”<sup>4</sup>

O Teatro Lírico, por exemplo, contava com 42 camarotes de primeira classe, 42 de segunda, 500 galerias numeradas, 426 assentos de plateia de primeira classe, 389 cadeiras de segunda e 220 cadeiras de varanda.<sup>5</sup> Além de suas dimensões imensas, os preços dos ingressos também variavam de acordo com o assento e permitiam o acesso de um público de diferentes camadas sociais. Dessa forma, a influência teatral na vida cultural, política e social da capital era expressiva e, face aos padrões contemporâneos, surpreendente.

---

<sup>2</sup> IBGE. Anuário Estatístico do Brasil. População da capital federal (estimativas e recenseamentos) – 1821/1935. *Estatísticas do século XX*. Disponível em: [http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos\\_download/populacao/1936/populacao1936aeb\\_02.pdf](http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1936/populacao1936aeb_02.pdf)

<sup>3</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro no Rio de Janeiro em 1905. In: *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, ano I, 1907, p. 8.

<sup>4</sup> ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola de Teatro Martins Pena – a primeira escola de teatro do Brasil*. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/534/490>

<sup>5</sup> Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Brasília, Edições do Senado Federal, vol.1, 2003, p.210.

No entanto, os críticos ou estudiosos do teatro<sup>6</sup> contemporâneos dessa vida teatral intensa e diversificada na capital federal ao longo do século XX, que se dedicaram a contar a “história do teatro brasileiro”, com os olhos voltados para a tradição teatral europeia, quase sempre a francesa, e orientados por uma concepção de história “evolutiva” e linear, construíram “fases”, definiram periodizações e registraram textos e práticas teatrais que julgaram representativas de cada “período” ou “gênero”, silenciando quase completamente sobre as experiências de amadores com o teatro. Os poucos comentários e informações sobre o teatro amador foram encontrados em relatos de memorialistas<sup>7</sup>. Esse silêncio foi bastante intrigante e provocativo levando, ainda no meio do mestrado, a uma mudança do meu objeto. Muitas vezes com base nas próprias experiências vividas no teatro, relatos de estrangeiros ou nos artigos escritos para jornais, estes autores recusavam a produção cênica que testemunhavam, alardeavam com frequência o que chamaram de “crise do teatro nacional” e insistiram na necessidade da formação de um “teatro nacional”. Essa discussão ficou bastante conhecida nos periódicos através da “batalha” em que se engajaram Arthur Azevedo e Coelho Netto, entre outros, no final do século XIX e princípio do XX. Enquanto Coelho Netto defendia o drama e a alta comédia como o “bom” teatro e fazia críticas severíssimas ao teatro de revista, Arthur Azevedo defendia o teatro ligeiro e a revista afirmando que se havia público para esses espetáculos era porque a peça era de qualidade. Apesar dessa defesa, havia uma contradição sempre presente em Azevedo, já que em sua opinião o Maison Moderne e o Cassino Nacional “não eram teatros propriamente ditos”<sup>8</sup>. Ou seja, ao mesmo tempo em que escrevia as revistas de ano, que eram comédias de costumes e alvo das críticas, participando ativamente do mercado cultural dominante na cidade, ele próprio não reconhecia sua produção como “arte dramática”.

---

<sup>6</sup> MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro* (Alguns apontamentos para sua história). Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904; PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil* (obra póstuma). Rio de Janeiro, Brasília Editora, 1917; CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986; NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, vol. I (1913-1920), vol. II (1921-1925), vol. III (1925-1930), vol. IV (1931-1935); ABREU, Brício de. *Esses populares tão conhecidos*. Rio de Janeiro, Ed. Raposo Carneiro, 1963; SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II, Rio de Janeiro, MEC- Instituto Nacional do Livro, 1960.

<sup>7</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938) Brasília, Conselho Editorial do Senado Federal, 2003. Disponível em: [www.dominiopublico.com.br](http://www.dominiopublico.com.br); EFEGÊ, Jota. *O Cabrocha (Meu companheiro de “farras”)*. Rio de Janeiro, Casa Leusinger, 1931 e *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985. RIO, João do. *Questão Teatral*, 30-maio-1909. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o Palco: Página Teatral*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009; TIGRE, Manoel Bastos. *Reminiscências. A Alegre Roda da Colombo e Algumas Figuras do Tempo de Antigamente*, Brasília, DF, Thesaurus Editora, 1992; ABREU, Brício de. *Esses Populares tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro editor, 1963; NETTO, Coelho. *Palestras da tarde*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1911.

<sup>8</sup> AZEVEDO, Arthur. “O Theatro no Rio de Janeiro em 1905”. *Almanaque d’O Theatro*, ano 1, 1906, p.8.

Esse debate não era uma novidade, visto que Machado de Assis, em 1873, já criticava a fragilidade da literatura brasileira dedicando ao teatro “uma linha de reticências”. Em 1908, a revista *Kosmos* reproduz sua crítica afirmando que ela ainda seria atual mesmo após 35 anos:

“Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lh’as receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?”<sup>9</sup>

Além da ausência de bons dramaturgos nacionais e de plateias capazes de apreciar textos de “qualidade”, os partidários da decadência do teatro também incluíam entre as suas “causas” a falta de uma escola dramática para formar atores qualificados. Os críticos teatrais e articulistas dos jornais teciam suas avaliações sobre o teatro nacional a partir do que chamaram de “modelo francês” e, utilizando esse parâmetro viam as comédias ligeiras, revistas e operetas como um teatro inferior. De um lado, estava a preferência do público por uma forma de comunicação e linguagem teatral e, do outro, um ponto de vista preconceituoso e superficial dos intelectuais que escreviam sobre teatro. A defesa intransigente de textos e modos de encenar inspirados na escola francesa impedia esses críticos de reconhecer qualidade em outras formas teatrais como o teatro ligeiro, que se expandia pela cidade fazendo sucesso em teatros do centro e da periferia, sendo assistido tanto pelas camadas abastadas quanto por trabalhadores.

Posteriormente, autores como Décio de Almeida Prado<sup>10</sup> e João Roberto Faria<sup>11</sup>, tentaram revisar essa forma de contar a “história do teatro brasileiro” com abordagens que buscam as especificidades de cada período e, de alguma forma, modernizaram aquela visão “evolutiva” que predominou até então. As questões levantadas por Barbara Heliodora, considerada “a decana da crítica de teatro brasileiro” permitem problematizar outros aspectos dessa história feita de silêncios e descontinuidades:

---

<sup>9</sup> ASSIS, Machado de. *Kosmos*, Rio de Janeiro, outubro de 1908. Apud: ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil, 1908 – 1911*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio, 1996, p.52.

<sup>10</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, Edusp, 1999.

<sup>11</sup> FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo, Perspectiva: Edições SESCSP, 2012 e *História do Teatro Brasileiro*, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas. 1. ed. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

“Portugal não tinha tradição teatral para nos legar. (...) Não houve uma formação de núcleos urbanos a não ser praticamente no final do século XIX. Você não faz teatro se não tem plateia. A primeira arte cênica que teve plateia no Brasil foi o cinema, que era acessível por ser duplicável. (...) O pouco teatro que Portugal nos trouxe era francês, traduzido. Então, você tem na Independência, logo depois, o [dramaturgo e diplomata] Martins Pena [1815-48], que é maravilhoso. E aí volta um período de silêncio. Mais tarde, por volta de 1850 ou 60, há algum teatro. No fim do século, na República, aí sim, há um período de intensa atividade cênica, com *As Borboletas*, do Arthur Azevedo, entre outros. Depois disso houve surtos de teatro brasileiro, mas sem continuidade. (...) Isso dificultou a linguagem. **O problema dos autores brasileiros era** que, até poucas décadas atrás, você aprendia que até podia falar errado, quer dizer, da forma como se fala no Brasil, mas que tinha de **escrever da forma correta, como se fala português em Portugal.** (...) **Esqueciam que o que estavam escrevendo era para ser uma linguagem falada. E, quando o ator dizia aquilo no palco, soava falso porque ninguém falava daquele jeito. Isso prejudicou muito a dramaturgia brasileira. Você não reconhecia o brasileiro em cena.**”<sup>12</sup>

A partir dos anos 1980 há uma reviravolta na historiografia do teatro brasileiro com pesquisas importantes, a partir de outros pressupostos e referências teóricas, revalorizaram as comédias ligeiras e o teatro de revista, em particular, imprimindo novas perspectivas sobre essa história. Nos anos 1980, Roberto Ruiz faz um panorama do teatro de revista no Brasil desde suas origens à primeira guerra mundial.<sup>13</sup> Ainda em 1986, Flora Sussekind, pesquisadora do Setor de Filologia do Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa, publicou *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*<sup>14</sup>, definindo as revistas de ano como espetáculos que faziam um balanço dos principais acontecimentos no Rio de Janeiro durante o ano que terminava, apresentando-os de modo crítico e cômico, analisavam as transformações políticas, sociais e os projetos de reforma urbana da época. Nesse sentido, Flora Sussekind apresenta a revista com uma visão tranquilizadora dos cidadãos, buscando assentar o olhar do público sobre a cidade; a pluralidade da revista e a diversidade do público, no entanto, escapam de sua análise.

Em um debate com essa autora, Fernando Mencarelli em seu livro *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*<sup>15</sup>, originalmente sua Dissertação de Mestrado em História defendida na Unicamp, focaliza o modo de funcionamento do teatro ligeiro na capital a partir do final do século XIX, procurando compreender a forma como Arthur Azevedo usava a linguagem teatral para analisar o

---

<sup>12</sup> WERNECK, Paulo. A lady da crítica teatral. *Folha de S.Paulo*, 25 de setembro de 2011, suplemento Ilustríssima. Grifos meus.

<sup>13</sup> RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.

<sup>14</sup> SUSSEKIND, Flora, *As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

<sup>15</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999.



cotidiano e produzir novos sentidos acerca dos acontecimentos e da própria transformação da cidade. Para isso, analisa as intenções do autor e seu discurso nas peças encenadas e, também, as diferentes possibilidades de leitura, recepção e compreensão do espetáculo por parte do público, assim como as complexas relações que podiam se estabelecer entre atores, palco e plateia. Além disso, destaca o fato desse teatro ligeiro articular-se com a música popular e servir como meio divulgador de lundus, tangos e até árias. Por isso, Mencarelli considera a revista como parte de uma cultura de massa, que logo se ampliaria com o desenvolvimento do cinema e do rádio. Pode-se dizer que Mencarelli procura desvendar os mecanismos de massificação da produção teatral, questionando a periodização produzida por parte da historiografia que, em geral, situa essa experiência como própria dos anos 1950.

Mais próximo a essas questões e análises temos o estudo de Tiago de Melo Gomes, autor de *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*<sup>16</sup>, originalmente sua tese de doutorado em História, defendida na Unicamp em 2003. Para Gomes, o teatro de revista tinha um caráter polifônico e polissêmico, possibilitando leituras plurais do texto e da cena, visando atingir o maior número possível de espectadores em todos os grupos sociais, tinha uma plateia diversificada, ingressos com preços variados, abordava os temas mais palpitantes do momento.

Sobre o teatro ligeiro, há ainda a dissertação de mestrado de Maria Filomena Chiaradia sobre a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, de Paschoal *Segreto*<sup>17</sup>, onde ela destaca os procedimentos específicos de elaboração e valoriza as possibilidades criadas a partir desse gênero teatral como o sustento material dos artistas e a sobrevivência da classe teatral nesse campo de formação profissional. Ela discute a questão da brasilidade presente nas revistas, a praça Tiradentes como local onde se concentrava a diversão na capital e as funções que se destacavam nas montagens desse gênero teatral.

No entanto, apesar das novas perspectivas e olhares sobre essa história, em nenhum dos estudos contemplados até aqui, há destaque para o teatro amador. Denominado “teatrinho” desde os primeiros autores sobre teatro, as referências aos amadores estão sempre ligadas aos subúrbios e sua atuação nos palcos e na transformação da capital é esquecida, negada ou silenciada. Por que esse silêncio? Ainda que “renegados” às margens da linha de ferro, os clubes dramáticos de amadores mereceram comentários e, até raros elogios, por parte

---

<sup>16</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004.

<sup>17</sup> CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio 1997.

de críticos com colunas na imprensa empresarial e, também, na pequena imprensa. A atuação de atores amadores na vida teatral da capital representando os mais diversos temas, assuntos e discussões em seus tabladros, foi notada ao ponto de serem transformados em tema de peças de teatro – como *O Mambembe*, do próprio Arthur Azevedo<sup>18</sup>. É preciso ressaltar ainda que, ao contrário do que se afirmava, havia uma concentração importante das associações dramáticas de amadores na região central da capital. Para além dos palcos, sua atuação e intervenção social se dava no cotidiano das sociedades particulares, que reuniam uma diversidade social de trabalhadores, militares, operários, funcionários públicos e sujeitos das mais altas camadas da sociedade, e se expressavam por meio delas. Pode-se propor que os clubes dramáticos de amadores criaram um “jeito próprio” de atuar social e politicamente no Rio de Janeiro, moldando e expressando seu olhar sobre o cotidiano do trabalho, do lazer e da cidade, e buscando criar suas próprias formas de intervenção na realidade.

Outros pesquisadores – historiadores ou não -, no entanto, abordaram aspectos e temáticas que se aproximaram um pouco mais dos amadores e daqueles “esquecidos” da história. Nessa direção, a Tese de Doutorado em História defendida por Andrea Marzano na Universidade Federal Fluminense, em 2005, publicada posteriormente como livro sob o título *Cidade em Cena – o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*<sup>19</sup>, apesar de focar um ator específico, sua análise sobre o público que frequentava os teatros, além de informar sobre os preços dos ingressos, é importante para a compreensão do significado que o teatro assumia para diferentes grupos sociais na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de não ser um amador, o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques era mestiço, de origem modesta e um abolicionista que atuou politicamente e expressou “um jeito próprio de ser cidadão” tanto

---

<sup>18</sup> Em sua peça *O Mambembe*, representada pela primeira vez no Teatro Apolo, do Rio de Janeiro, Arthur Azevedo conta a história de uma atriz amadora que é convidada para fazer parte de um grupo mambembe, segundo o próprio autor, “um grupo nômade, errante”. Na peça, esse grupo contava com um empresário que era responsável por conseguir financiamento para as viagens além de alojamento e teatros para as apresentações. A atriz é Laudelina que vive com sua madrinha, Dona Rita. Ambas adoram teatro e ao longo da peça, o autor nos dá dicas de como o teatro amador era visto por ele em comparação com o comercial. Não podemos esquecer que estamos falando aqui de um texto ficcional, mas podemos através dele perceber o longo alcance do teatro amador, alguns de seus participantes e sua preocupação com a moral e os bons costumes. Laudelina fazia parte do Grêmio Dramático Familiar de Catumbi e sua madrinha a acompanhava. O pretendente de Laudelina comenta que seria difícil afastá-la do teatro já que “há teatrinho em todos os bairros”. Esse pretendente acaba indo na turnê junto com sua amada e trabalhando como galã na companhia.

<sup>19</sup> MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena – o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

nos palcos, quanto nos textos publicados em periódicos e carta dirigida ao presidente Floriano Peixoto, em 1892<sup>20</sup>.

Porém, continuam sendo poucos os estudos dedicados ao teatro amador e a atuação de atores não profissionais. Além disso, os temas e recortes definidos pelos autores circunscrevem a experiência do amadorismo teatral à experiência do festival amador realizado no Rio de Janeiro em 1898, sob a organização do Centro Artístico, criado por um grupo de intelectuais empenhados na “renovação do teatro”. Julia Alves Coutinho, por exemplo, abordou cada uma das “seis récitas” do Centro Artístico com as peças escritas “por três membros da associação, Coelho Neto, Artur Azevedo e Valentim Magalhães”, avaliando as relações entre imprensa, os críticos e atuação dos amadores.<sup>21</sup> Já a dissertação de Danielle Crepaldi Carvalho<sup>22</sup>, destacou dois textos teatrais de autoria de Coelho Netto encenadas nesse festival, observando a relação entre os artistas profissionais e amadores, a crítica e o público teatral e trouxe um cuidadoso olhar sobre os amadores que atuaram nessas peças.

Um estudo importante pela sua abrangência e acervo utilizado é o projeto temático coletivo coordenado por Maria Cristina Castilho que, desde 2005, vem cuidando da “organização, recuperação e análise dos documentos do Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA-USP, cujo acervo remonta 6.137 processos de liberação e censura de peças teatrais, apresentadas por seus produtores ao Departamento de Diversões Públicas de São Paulo, órgão responsável pela liberação e censura pública da produção cultural paulista”. Um de seus subprojetos intitulado *Na cena paulista, o amador*, sob a coordenação de Roseli Fígaro, é dedicado ao estudo do “teatro amador em São Paulo, em suas mais diferentes formas de organização – sindical, imigrante e universitário – que trouxe para a cena paulista textos, temas e ideário que tiveram influência dominante na criação dramaturgica dos anos 1950 e 1960 quando o teatro amadurece e explode em manifestações politicamente engajadas de grupos que se formaram em torno do Teatro de Arena, do Teatro Oficina e do TUCA”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> ABREU, Martha Campos e MARZANO, Andrea Barbosa. Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República. Op. Cit., p.136.

<sup>21</sup> COUTINHO, Julia Alves. Um projeto de renovação teatral: o Festival do Centro Artístico e o teatro amador em 1898. Campinas, IEL/Unicamp, Monografia de Conclusão de Curso, p. 6.

<sup>22</sup> CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Campinas, Dissertação de Mestrado no Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2009.

<sup>23</sup> COSTA, Maria Cristina Castilho; GOMES, Mayra Rodrigues e PAULINO, Roseli Aparecida Fígaro. *A cena paulista - em estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. São Paulo, ECA/USP, Projeto Temático. Texto disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/149354410889105032653305968846113587299.pdf>

Alguns resultados da pesquisa sobre o Circuito Cultural do Teatro Amador e Operário Luso-brasileiro na cena paulista durante a primeira metade do século XX<sup>24</sup>, apresentados em evento pela jornalista Roseli Fígaro, valoriza a participação dos trabalhadores imigrantes que constituíram um espaço alternativo em entidades associativas de socorro mútuo, recreativas, desportivas e dramáticas resgatando práticas culturais e comunicativas dessa comunidade e sua importância para a produção teatral paulistana naquele período. Para ela os grupos de teatro amador e as peças encenadas colaboraram para aproximar a comunidade lusófona e criaram um espaço de sociabilidade e cooperação.

Luciana Barbosa Arêas<sup>25</sup> e Milton Lopes<sup>26</sup> também abordaram a experiência de trabalhadores envolvidos com experiências de encenação e montagem de peças teatrais propondo que o teatro era uma forma de fazer pensar sobre a realidade que viviam. Essas últimas pesquisas colaboraram na compreensão da amplitude do teatro como espaço significativo de expressão de ideias e opiniões, muito além de uma simples forma de lazer. Nesse sentido, a pesquisa de Eduardo Hipólido<sup>27</sup> acerca do teatro anarquista em São Paulo e Rio de Janeiro entre 1901 e 1922, analisa o teatro amador como prática social do movimento libertário, ou seja, o autor acompanha o uso do teatro por diferentes grupos de teatro social como forma de expressão e atuação social. Através dos repertórios selecionados eles debatiam sua condição de trabalhadores, os problemas sociais que enfrentavam, buscavam soluções práticas, travavam debates e definiam formas de luta por melhores condições de vida.

No entanto, o teatro amador não estava absolutamente restrito ao movimento operário de viés anarquista, muito pelo contrário, essa era uma importante atuação dos trabalhadores cariocas em geral, mas havia muitos outros grupos sociais envolvidos com o teatro, existindo inúmeros grupos dramáticos na capital, que também entendiam teatro como forma de expressão e de atuação na sociedade. Ou seja, fazer teatro era uma prática social para todas as associações dramáticas de amadores, mesmo os grupos das elites que expressavam seus ideais e valores também nos palcos amadores.

---

<sup>24</sup> FÍGARO, Roseli. *Teatro Amador – Uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do séc. XX*. Comunicação apresentada ao VII Congresso da Lusocom, Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, 2006.

<sup>25</sup> ARÊAS, Luciana Barbosa. *A redenção dos operários: o primeiro de maio no Rio de Janeiro durante República Velha*. Campinas, Dissertação de Mestrado em História, Unicamp, 1996.

<sup>26</sup> LOPES, Milton. *Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922)*, publicado no Núcleo de Pesquisa Marques da Costa. Disponível em: [www.marquesdacosta.wordpress.com](http://www.marquesdacosta.wordpress.com)

<sup>27</sup> HIPÓLIDO, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). São Paulo, Dissertação de Mestrado em História, PUC-SP, 2012.

Durante a pesquisa reuni uma diversidade de documentos – além de periódicos dedicados ao teatro, os pedidos de licença para funcionamento e estatutos dos clubes dramáticos, que contribuíram imensamente na compreensão de sua organização e regras de conduta e comportamento. O trabalho com essas fontes diversificadas e, muitas vezes, incompletas e esparsas, apresenta dificuldades uma vez que é preciso “pescar” informações fragmentadas e depois juntar os “pedacinhos” para procurar analisar os sentidos e ensaiar explicações. Por exemplo, alguns clubes dramáticos são apenas mencionados em jornais na década de 1880 e depois só voltavam às páginas dos periódicos na primeira década do século XX. De outros localizei o pedido de licença apresentado à polícia para funcionamento, mas não encontrei mais nada sobre vários deles. Localizei os estatutos de alguns grêmios, mas não tive acesso aos seus repertórios ou aos nomes dos amadores que deles participavam. Essas dificuldades precisam ser mencionadas não apenas para indicar as lacunas documentais e os limites enfrentados para o aprofundamento de algumas temáticas ou para acompanhar as trajetórias dos grupos dramáticos ao longo do tempo, como também para compreendermos um possível motivo de como e por que o teatro amador é ainda entendido por muitos pesquisadores como um “teatrinho” socialmente pouco expressivo presente somente nos arrabaldes da capital. Identificar o número de sociedades dramáticas amadoras e a disseminação delas por toda a cidade e ao longo do período estudado, despertou para o reconhecimento de sua importância como atores na transformação do cotidiano da cidade e do próprio teatro.

Considerando a amplitude e a fragmentação das fontes pesquisadas, foi necessário elaborar uma metodologia de trabalho que organizasse as informações extraídas de registros diversos acerca dos clubes dramáticos amadores. Para tal, elaborei um banco de dados no *Excel* onde registrei de forma bastante esquemática as informações que considerei fundamentais sobre os grupos dramáticos. Assim, reuni para cada uma das associações dramáticas encontradas, as informações sobre endereços de sedes, bairros, títulos de peças apresentadas, nomes e informações biográficas de seus artistas, além de observações sobre a existência de periódicos e os responsáveis pela publicação. A última coluna identificava os documentos de onde foram retiradas as informações. Naturalmente, esse imenso quadro não excluiu o retorno a cada um dos documentos inúmeras vezes. E é importante frisar que esse banco de dados esteve em constante atualização até os últimos dias de trabalho uma vez que a cada volta ao documento ou nova bibliografia que surgia, outras informações eram acrescentadas muitas vezes com indícios de outros grupos dramáticos, artistas e repertórios.

A partir dessa organização preliminar pude cruzar informações e montar os quadros que apresento nos três capítulos além de utilizá-las como guias para orientar o retorno aos documentos originais, definir mais precisamente o recorte temporal e delinear as reflexões a serem trabalhadas nos capítulos. Dessa forma, considerando as referências diretas e indiretas, reunidas a partir de fontes diversas e da bibliografia utilizada, consegui reunir informações sobre cento e noventa e seis associações dramáticas no período entre 1861 e 1930. Algumas dessas associações não eram exclusivamente dramáticas, mas praticavam também outras atividades como a dança ou a música, por exemplo; outras, só foram identificadas de forma breve por memorialistas, referidas apenas como “teatro no Itapiru”<sup>28</sup> ou “uma casa na rua da Quitanda”<sup>29</sup>, o que impossibilita saber se eram exclusivamente dramáticos ou se tinham outras práticas culturais e recreativas.

Portanto, a fragmentação e o silêncio da documentação, podem ser a explicação para o fato de, no período entre 1861 e 1870, terem sido encontradas apenas quatro agremiações e, entre 1921 e 1930, apenas duas. A opção por aprofundar a análise nas décadas entre 1871 e 1920, se deve tanto à concentração do número de grupos dramáticos localizados, quanto à maior densidade da documentação reunida.

Alguns desses clubes de amadores perduraram por décadas, outros tiveram uma existência efêmera. Mais um esclarecimento necessário é que esse número de agremiações pode – e deve – ser ainda maior se novas fontes documentais forem localizadas ou com o aprofundamento da análise sobre outros conjuntos como, por exemplo, os periódicos publicados por operários ou as seções sobre teatro existentes em jornais e revistas da imprensa diária e semanal, entre tantas outras possibilidades. Enfim, esse parece ser um espaço aberto às inúmeras possibilidades de aprofundamento e novas pesquisas.

Além disso, é preciso considerar que existe a possibilidade de, a partir de diferenças entre as fontes, ter contabilizado dois nomes que poderiam ser apenas um clube. Por exemplo, Arthur Azevedo faz duas referências ao Club Dramatico do Riachuelo, em 1897 e 1900<sup>30</sup>. Para o Club Riachuelense encontrei referências que se iniciam em 1882 e vão até 1906<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938) Brasília, Conselho Editorial do Senado Federal, 2003, p.280.

<sup>29</sup> SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I, Rio de Janeiro, MEC- Instituto Nacional do Livro, 1960, p.210.

<sup>30</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, 01/12/1898; 15/12/1898; 14/12/1899; 13/09/1900. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *Op.cit.*

<sup>31</sup> DORIA, Escragnolle. “Teatros de Amadores”. *Revista da Semana*, 26 de junho de 1943, p.19; AZEVEDO, Arthur. *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, 05/05/1904. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, op.cit.*, 28/04/1904; *Almanaque d’O Theatro* Ano 1 – 1906; MARINHO, Henrique.

Quanto à Sociedade Particular Dramatica Riachuelense, localizei citações em 1876, 1877 e 1884<sup>32</sup>. Quando os clubes foram identificados a partir dos pedidos de licença para funcionamento ou dos estatutos encontrados nos documentos da polícia pesquisados no Arquivo Nacional, não há dúvidas sobre seus nomes, entretanto quando as informações foram reunidas a partir de referências ou comentários em crônicas ou críticas, existe a possibilidade do jornalista tê-lo abreviado ou se referido a ele com mais “intimidade”. Na impossibilidade de ter essa certeza, e levando em conta as datas coincidentes, considerei os nomes encontrados como sendo clubes distintos.

Outro esclarecimento importante é sobre a opção por manter a ortografia original dos nomes dos clubes dramáticos de amadores e dos jornais pesquisados. Um dos motivos para essa escolha foi exatamente uma possível confusão entre um clube e outro, como esclarecido acima. Outro motivo foi o intuito de facilitar as buscas de outros pesquisadores nos centros de pesquisa e guarda documental ou mesmo na própria *internet*.

Além dos memorialistas e pesquisadores de teatro, a imprensa se revelou um registro rico e fértil sobre o tema. Os periódicos dedicados às questões do teatro editados em número significativo no Rio de Janeiro, a partir de meados do século XIX, tiveram um lugar fundamental na investigação já que localizei a existência de colunas, seções ou até de títulos específicos produzidos por grupos amadores e/ou dedicados exclusivamente para o teatro amador. Foram encontrados mais de cem periódicos “teatrais” publicados no Rio de Janeiro no período entre 1850 e 1920. O número de títulos e a diversidade das iniciativas para a criação de jornais e revistas sobre teatro constituem em si mesmos aspectos que mereceram uma investigação mais aprofundada. Além disso, a leitura desses periódicos foi primordial na busca da compreensão das motivações e razões para o investimento de amadores na imprensa, indagando em que medida esses jornais e revistas atuavam na formação de públicos e plateias e como participaram do debate mais amplo sobre os rumos do teatro na cidade.

---

*O Teatro Brasileiro (Alguns apontamentos para sua história)*, H.Garnier, Rio de Janeiro, 1904; *Gazeta Suburbana*, Ano II, n.7, 24 de fevereiro de 1884; Ano II, n.16, 28 de junho de 1884. /Almanaque Laemmert, 1844-1889. In: FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Niterói: Muiraquitã, 2008.

<sup>32</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, SP, 2003, p.26; Coleção de leis do Império do Brasil tomo XXV, parte I e II, vol.1, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1877, p. 179-184 (Decreto n. 6519, de 13 de março de 1877); SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I, Rio de Janeiro, MEC- Instituto Nacional do Livro, 1960, p.210-212; *Gazeta Suburbana*, Ano II, n.10, 5 de abril de 1884.

A imprensa periódica, é compreendida na perspectiva da História Social como uma prática social constituída por sujeitos históricos e, portanto, ela expressa “dimensões do viver social” de grupos sociais, e articula e dá visibilidade às suas “experiências, projetos e utopias” possibilitando aos pesquisadores acompanhar “perspectivas construídas por setores da população cujas vozes ainda são pouco audíveis” na história.<sup>33</sup> Dessa maneira, a imprensa se constitui “como força social ativa” que intervém na realidade e

“detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa/sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe.”<sup>34</sup>

Assim, os sócios dos clubes dramáticos que criaram e produziram periódicos voltados para os próprios associados, além dos frequentadores de seus espetáculos e, por vezes, os moradores da região, tinham intenções precisas para seu público alvo, articulando “uma compreensão da temporalidade”, propondo “diagnósticos do presente” e afirmando “memórias de sujeitos, de eventos e de projetos”<sup>35</sup>. Os periódicos representavam um recurso para os mais diferentes grupos sociais para apresentar seus objetivos e propostas, muitas vezes reafirmando os conceitos e valores hegemônicos, outras combatendo esses valores e constituindo-se como campo de luta política. Essa pequena imprensa voltada para os interesses de grupos sociais usava seu espaço para divulgar as peças que encenavam e os assuntos de teatro, podendo instituir através de seus editoriais e das temáticas abordadas em suas páginas, valores e princípios assim como difundir seus modos de pensar e agir no cotidiano.

Havia ainda uma imprensa teatral mais ampla, que não estava restrita aos sócios dos clubes dramáticos nem mesmo ao bairro, mas àqueles que tinham interesse em “assuntos teatrais”. Mesmo a grande imprensa diária ou semanal, dedicava uma coluna ou uma seção ao teatro e, através delas e das críticas teatrais, recomendavam peças e companhias teatrais, debatiam necessidades do meio teatral como a criação da escola dramática ou de mais textos de autores brasileiros, discutiam sobre a crise do teatro nacional – assunto que ocupou as páginas dos periódicos por décadas e que é amplamente combatida pelos historiadores da

---

<sup>33</sup> MACIEL, Laura Antunes. *O popular na imprensa: linguagens e memórias*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

<sup>34</sup> CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História, São Paulo, n.35, p.253-270, dez.2007, p. 258.

<sup>35</sup> CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Op. Cit., p. 259.



atualidade – comentavam sobre as salas de teatros, tradução de textos estrangeiros e atuação dos artistas. Nesse sentido, as páginas desses jornais e revistas constituíam-se como espaços de expressão e atuação de autores teatrais, ensaiadores, diretores, donos de companhias e teatros que tinham a preocupação de criar e manter o vínculo com seus públicos por meio da imprensa; ou eram os próprios – autores, diretores, empresários... - que também mantinham colunas dedicadas ao mundo do teatro nos periódicos.

A centena de jornais e revistas encontrados variam em propostas, objetivos e grupos que os produziam. Esses jornais são testemunhos de que o teatro era uma prática social significativa e ocupava um lugar preciso na sociedade, mobilizando opiniões e atitudes. Podiam pertencer a um clube dramático e pretender “moralizar a sociedade ensinando-lhe como se desafronta graves ofensas, qual o fim sinistro de uma paixão ou vida desregrada, as flores que recebem os heróis do bem e os grilhões que oprimem os heróis do mal”<sup>36</sup>; podiam servir para falar mal dos empresários teatrais que lidavam com o teatro como uma mercadoria e selecionavam textos teatrais de autores ligados à imprensa. Outros pretendiam estimular assim a ousadia de autores e artistas<sup>37</sup>; ou, ainda, “desenvolver a solidariedade intelectual, cultivando os sentimentos de artes e enaltecendo as virtudes.”<sup>38</sup> Através desses periódicos foi possível apreender como determinados grupos entendiam o fazer teatral e o próprio amadorismo naquele momento histórico.

Havia ainda os jornais operários, que usavam os espetáculos teatrais de amadores ligados a essas associações para patrocinar suas publicações que defendiam melhorias na qualidade de vida desses trabalhadores e divulgavam seus ideais anarquistas. Exemplo dessa parceria teatro/jornais foram as apresentações do Grupo Dramático Teatro Livre no Centro Galego, em 1907. Segundo Milton Lopes, a arrecadação dos ingressos seria remetida aos periódicos *Tierra y Libertad* e *Terra Livre*<sup>39</sup>. As festas operárias, que contavam sempre com mais de um espetáculo teatral, também eram anunciadas nos periódicos anarquistas e depois de realizadas, seus balancetes eram publicados. *A voz do trabalhador*, de 17 de maio de 1909, garantiu sua publicação com o valor de 346\$000 arrecadados na festa que acontecera na semana anterior<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> *O Amador*, periódico literário do Club Dramático Gonçalves Leite, Ano I, n° 1, 8 setembro de 1888. Tinha como presidente Antônio Gonçalves Leite.

<sup>37</sup> *O Theatro*. Ano I, n°2, 04 de maio de 1911.

<sup>38</sup> *A Caravana: revista literária e artística*. Rio de Janeiro, Ano I, n. 1, 1908.

<sup>39</sup> LOPES, Milton. Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922), artigo publicado no Núcleo de Pesquisa Marques da Costa, p.3.

<sup>40</sup> *A Voz do Trabalhador: órgão da Conferência Operária Brasileira*. Ano 1, n.11, 17 de maio de 1909.

Dessa forma, buscando educar o público para os valores e conceitos que queriam disseminar, os periódicos se tornam fonte crucial para a compreensão da dinâmica desses grupos sociais, que fizeram do teatro amador uma prática social transformadora de modos de vida e de pensar.

Partindo da análise dessa documentação percebi a presença do teatro amador não apenas nos subúrbios cariocas como vários articulistas da imprensa e críticos teatrais comentavam, mas reuni evidências de que esse teatro estava presente também no Centro, próximo aos grandes teatros e companhias teatrais profissionais. O “teatrinho”, como eles se referiam ao teatro amador, era realizado por artistas dos mais diferentes grupos sociais, atraía plateias que se mostraram diversificadas e que tinham uma voz atuante e transformadora não apenas de seu cotidiano domiciliar, mas também no ambiente de trabalho, nas associações de trabalhadores, nas rodas sociais que frequentavam e na construção de um novo e moderno Rio de Janeiro.

Aos poucos, durante a pesquisa fui reunindo evidências da existência de um número significativo de clubes, sociedades e grêmios dramáticos que reuniam homens e mulheres interessados na arte dramática e cujas sedes eram usadas como palcos por grupos amadores de teatro. Para reconstituir a composição social e a localização geográfica desses grupos amadores incorporei uma nova documentação: os pedidos de licença para funcionamento dessas instituições e também seus estatutos enviados à polícia. Através da consulta a esses materiais, totalizando cerca de trinta e três caixas no Arquivo Nacional, consegui reunir informações pontuais como endereços de teatros, nomes de grupos e entidades, listas de sócios, que permitiram realizar um mapeamento da diversidade de grupos e indivíduos envolvidos com o teatro amador e, ao que tudo indica, novas evidências sobre a dimensão que o teatro amador tinha e que ainda não havia sido retratada nas histórias do teatro brasileiro.

Além da localização geográfica das sedes das sociedades dramáticas, os estatutos localizados possibilitam conhecer a organização rígida desses grupos contrariando as especulações de alguns articulistas de que os amadores se reuniam de forma espontânea para fazer teatro. Da mesma forma, o tratamento desse teatro no diminutivo, o “teatrinho”, poderia indicar menosprezo social, mas não a desarticulação ou irrelevância desses grupos. Nos estatutos se encontram regras claras, os objetivos dos sócios e clubes, a hierarquia entre os seus integrantes, os símbolos que os representavam – como bandeiras e cores -, os nomes, profissões e endereços dos associados, que permitem identificar quem eram esses sujeitos que

se associavam para representar e assistir peças teatrais, sugerindo questões para avaliar o papel do teatro amador para aquela sociedade particular.

A pluralidade e a diversidade de grupos, peças e públicos foi marca registrada desse teatro amador. Localizei grupos de imigrantes, operários militantes, trabalhadores dos mais diversos ofícios que se uniam para fazer teatro e ainda grupos de homens e mulheres mais abastados da capital. Do operário ao vice-cônsul, passando por funcionários públicos, comerciantes e até mesmo um “banqueiro do jogo do bicho”, todos estavam reunidos em associações dramáticas de amadores espalhadas no Rio de Janeiro.

A partir dos pedidos de licença para funcionamento e estatutos de clubes recreativos e dançantes cariocas, Leonardo Affonso Pereira faz uma análise sobre o que esses clubes representavam para os que neles tomavam parte e as razões da rígida vigilância policial sobre eles. Essa vigilância era, na verdade, fruto de um preconceito expresso como condenação e atestavam as contradições sociais presentes numa cidade influenciada pelas novidades europeias, que conviviam com outras práticas e tradições vistas nos bailes dos subúrbios. Os participantes desses clubes eram os trabalhadores da cidade, operários, marítimos e caixeiros, ou autônomos como barbeiros e alfaiates. Mais do que momentos de lazer, esses bailes consolidavam identidades e construía solidariedades, e os clubes eram um meio de expressão e resolução de disputas e tensões sociais.<sup>41</sup>

Da mesma forma, os grêmios dramáticos diziam visar exclusivamente o lazer dos associados proibindo inclusive em seus estatutos quaisquer discussões políticas “quer nos espetáculos, quer nas reuniões da Sociedade, quer nos ensaios” e justificavam dizendo “serem inteiramente estranhas aos fins da Associação. ”<sup>42</sup> Assim determinava a diretoria da Associação Dramática Particular Gil Vicente. Havia ainda a proibição da cessão do salão para conferências que versassem sobre política ou religião<sup>43</sup> ou a ênfase, na maioria dos estatutos, acerca dos jogos “não tolerados por lei”. Ora, se esses estatutos eram controlados pela polícia e eram exigidos para obter permissão para o funcionamento do grêmio parece pertinente que os associados tivessem essas preocupações em seus documentos enviados à polícia. No entanto, fica uma interrogação sobre sua eficácia na prática diária visto que muitas sociedades podiam até mesmo incluir *dramático* em seus nomes apenas para disfarçar outras atividades.

---

<sup>41</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “*E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)*”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras f(r)estas*, Campinas, SP: Editora Unicamp, Cecult, 2002, p. 441.

<sup>42</sup> Estatutos da Associação Dramática Particular Gil Vicente. Novembro de 1870. Coleção de Leis do Império do Brasil, 1870, vol.1, pt II, p.574.

<sup>43</sup> Artigo 73º, Andarahy Club. DP, caixa IJ6-563. Arquivo Nacional.

Uma observação importante é que esse controle se dava nos diversos clubes espalhados pela cidade, fosse nos subúrbios, região central ou na zona sul, “democratizando” a vigilância policial. Entretanto, para avaliar se o controle dentro das sedes e durante os espetáculos era mais rigoroso em determinados bairros ou nos clubes de associados menos favorecidos seria necessário analisar outros testemunhos como os livros de registros de ocorrências policiais.

Não obstante, muitos trabalhadores queriam simplesmente se divertir. Mesmo assim, esses espetáculos contribuíam na divulgação de uma literatura muitas vezes fora do alcance daqueles indivíduos. Mais uma vez, o que vemos nesse momento é um diálogo entre os textos que eram apresentados, o público e aqueles que estavam nos palcos e bastidores. Especialmente nesses grêmios dramáticos não se apresentariam peças que não fossem do interesse dos seus participantes. Assim, a escolha de temas políticos, revistas, comédias ligeiras ou dramas oferecem caminhos para compreendermos melhor quem eram esses públicos que frequentavam os teatros amadores.

Assim, tentando obedecer às regras de conduta impostas, e, muitas vezes, sendo mais rígidos que os próprios autores das leis, essas sociedades criavam através do lazer uma identidade de grupo e expressavam tensões sociais bem mais amplas do que o bairro onde se localizavam. Dessa maneira, o teatro amador atua como um agente polemizador e polifônico, que atraía públicos heterogêneos que levavam os debates dos repertórios teatrais para os cafés, locais de trabalho, jornais e suas próprias casas.

O teatro amador parecia se constituir, através de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, em campos de disputas sociais e espaços de negociação de ideias, onde se pensavam avaliações sobre a realidade cotidiana. Desde as senhoras da “*haute gomme*”, passando pelos trabalhadores e imigrantes, as discussões, fossem eruditas ou operárias, eram polemizadas tornando os palcos amadores também palcos de debates e conflitos da sociedade carioca no final do século XIX e princípio do XX, espaços onde se constituíam e expressavam sentidos e percepções sobre o processo de transformação do Rio de Janeiro, revelando identidades dos diversos grupos que tinham os espetáculos teatrais como parte importante constitutiva do seu cotidiano.

O teatro utiliza a palavra e signos não verbais para sua concretização na cena, utiliza linguagens, gestos, vozes, cenários, figurinos, músicas e quantos meios forem necessários para que o espetáculo aconteça. É uma prática social e cultural que reúne em suas salas os mais diversos públicos e pode provocar debates sobre ideias, valores e temas os mais diversos, participando de forma viva e ativa na transformação da sociedade.

A partir da leitura dessa historiografia e das fontes reunidas durante a pesquisa, algumas perguntas surgiram e percebi que a dissertação foi apenas a ponta do imenso e complexo novelo de lã, que se tornou o teatro amador. Como se dava a organização das sociedades dramáticas particulares disseminadas por toda urbe carioca? Quem eram esses sujeitos que integravam associações dramáticas e quais as suas motivações para fazer e assistir teatro? Onde se localizavam as sociedades amadoras e como os seus sócios se relacionavam com o bairro e a comunidade? Buscar as aproximações e diferenças entre os grupos dramáticos tornou-se uma inquietação assim como compreender a circulação de atores entre os grêmios. O teatro amador era um campo de disputas! Os associados dos clubes utilizavam suas sedes como espaços de convivência em suas bibliotecas, salões de festas, reuniões, conferências, além da sala de teatro. Ainda que pertencessem a um mesmo grupo social ou tivessem um local de trabalho comum, as tensões e conflitos pessoais, sociais e políticos eram revelados dia a dia.

Outro conjunto de questões surgiu com a reunião de evidências sobre peças encenadas, procurando reconstituir os repertórios desses grupos dramáticos amadores. A partir desses dados seria possível buscar possíveis explicações para a composição desses repertórios e por que dessas escolhas? Além disso, ao constatar o número e diversidade da produção periodista dedicada às questões teatrais, inclusive com treze títulos criados por amadores vinculados a alguns grêmios dramáticos, foi preciso buscar suas razões para a produção de um jornal, acompanhar quais grupos investiram nessa direção, onde e como circulavam esses periódicos, assim como tentar mapear as ideias e valores defendidos nas páginas desses jornais e revistas.

Durante o Curso tive a oportunidade de fazer um doutorado sanduiche em Lisboa, como bolsista da Capes, sob a supervisão da professora doutora Maria João Brilhante, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, onde tive acesso a importante documentação – que incluía textos teatrais encenados pelos grupos amadores, biografias de autores e mesmo periódicos voltados para o teatro – na Biblioteca Nacional, no Museu Nacional de Teatro, na biblioteca do Teatro D. Maria II e na biblioteca da Faculdade de Letras da própria universidade. Essa documentação, juntamente com a historiografia, revelou uma significativa aproximação entre os grupos dramáticos amadores brasileiros com autores, peças, grupos e atores do teatro português. Todo esse material possibilita ainda muitas outras pesquisas porque, na verdade, somou novas perguntas às inquietações já existentes.

O uso de memorialistas e seus registros de práticas culturais, assim como a imprensa ou os estatutos dos clubes, grêmios e sociedades dramáticas como fontes documentais para a

presente pesquisa nos permite apreender os valores, avaliações e julgamentos dos autores e seus contemporâneos valorizando e enriquecendo os estudos feitos. As questões formuladas por E. P. Thompson<sup>44</sup> sobre os riscos da leitura ingênua ou amadora dos historiadores que utilizam registros e compilações de folcloristas em suas pesquisas, serviram de alerta para os cuidados necessários ao incorporar opiniões de críticos e memorialistas sobre espetáculos teatrais e a organização dessas associações amadoras pouco valorizadas em seu próprio tempo histórico. É preciso considerar quem produziu, como e porque aquele documento foi feito, as razões, valores e interesses de cada autor/agente histórico. Ao analisarmos o testemunho de um memorialista ou de um crítico teatral, é necessário considerar o lugar que cada um ocupava no mundo teatral, suas concepções sobre teatro para compreender seus silêncios ou os adjetivos que utilizam para (des) qualificar certas peças, espetáculos e atuações. Foi esse autor que contribuiu para a ascensão de indivíduos comuns às páginas dos livros de História e para a relativização da preponderância de modelos explicativos estáticos e atemporais; compreender o povo no seu passado à luz de sua própria experiência e de suas reações a ela, não apenas como derivados do modo de produção econômica, mas também de normas, costumes, crenças e valores transmitidos pelo grupo, que provocam diferentes ações e escolhas dos sujeitos estudados.<sup>45</sup>

Utilizar a noção de *experiência* nos permite uma exploração aberta do mundo, dialogando com a teoria e os conceitos e, também, com as evidências empíricas<sup>46</sup>: interrogar as fontes de forma dialética confrontando os conceitos usados com a pesquisa empírica sem, no entanto, encarar os conceitos como modelos inequívocos de explicação da realidade; devemos encará-los mais como expectativa<sup>47</sup>. A experiência social é construída na vida material e vivenciada através da cultura. É por isso que o estudo dos costumes, das crenças, dos rituais e festas aparecem como um caminho profícuo e fundamental para a compreensão da ação desses agentes sociais ignorados pela historiografia; buscar os significados dessas práticas para os próprios atores sociais. Pensar que “todo significado é um significado dentro de um contexto” e daí a necessidade de compreender o processo social de produção dos testemunhos aos quais atribuímos caráter de fontes<sup>48</sup>. Dessa forma, *experiência* é outra noção

---

<sup>44</sup> THOMPSON. E. P. “Folclore, Antropologia e História Social”. In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sergio (orgs.). *As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p.231.

<sup>45</sup> THOMPSON. E. P. *Folclore, Antropologia e História Social*. Op.Cit., p.234-235.

<sup>46</sup> THOMPSON. E. P. *Folclore, Antropologia e História Social*. Op.Cit., p.235.

<sup>47</sup> THOMPSON, E. P. “Intervalo: a lógica histórica” In: *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981, p.182.

<sup>48</sup> THOMPSON. E. P. *Folclore, Antropologia e História Social*. Op.Cit., p.232.

importante para pensar a diversidade de grupos teatrais para entender para que eles se organizam, por que escolhem teatro como forma de ação e intervenção no mundo.

Esse conceito de *experiência* é definido por Thompson como um complexo conjunto de inserções dos sujeitos no interior das relações produtivas, porém não de forma mecânica ou direta, mas, ao contrário, pela “consciência” e pela “cultura” dos agentes sociais. Atribuindo significados a essas relações e agindo de forma imprevisível, o teatro amador é entendido como uma forma de linguagem mediadora de experiências sociais complexas e, por isso, importante forma de intervenção e transformação social incidindo sobre modos de pensar e viver.

Em *Marxismo e Literatura*, Raymond Williams define linguagem como "parte constituinte e, em alguma medida, definidora das práticas sociais materiais"<sup>49</sup>. Dessa maneira, a realidade cotidiana e o teatro estão diretamente associados à construção de significados e valores e devem ser entendidos de forma bem mais ampla do que simples veículo ou meio de expressão. Se a linguagem constitui e é constituída *nas e pelas* práticas sociais materiais, então o texto cênico assume um papel essencial na divulgação e interiorização de determinados valores e princípios. Ou seja, a linguagem teatral constitui e é constituída *no e pelo* cotidiano dos associados dos clubes dramáticos, fossem eles anarquistas, imigrantes, trabalhadores ou não, independente do grupo social a que pertenciam. Essa compreensão da linguagem a torna dinâmica e expressa a polissemia do texto teatral bem como a complexidade das relações entre os sócios das associações dramáticas. Em linguagem poética, Doc Comparato define o roteiro de cinema, mas podemos ampliá-la para o texto cênico: "o roteiro é o espetáculo audiovisual apresentado em material escrito, é uma espécie de crisálida que depois se transforma em borboleta e voa."<sup>50</sup>

Uma questão fundamental da teoria do teatro para Williams é a relação entre o drama escrito e o espetáculo encenado, onde o autor analisa as relações e tensões entre o texto dramático em sua forma literária e a sua realização cênica.

“A relação entre uma ação dramática e a realidade, em outras palavras, não deve ser estabelecida por uma fórmula, pelos métodos dramáticos vigentes - as convenções - de um período específico. As ações teatrais expressam e testam, ao mesmo tempo, muitas versões possíveis da realidade”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, parte I, capítulo 2.

<sup>50</sup> COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, contracapa.

<sup>51</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010, p.221-222.

Dessa maneira, é possível compreender que as encenações feitas pelos amadores eram versões da realidade, eram a forma como eles entendiam e acreditavam em determinados valores, princípios, temas, discussões da época.... Por isso, um mesmo texto teatral podia ser compreendido e representado de formas diferentes pelos diversos grupos dramáticos – e ainda em tempos diferentes – e, conseqüentemente, sua recepção pelo público também não era necessariamente a mesma:

“O público podia reconhecer, na dramatização, seu próprio mundo social e moral. Tal reconhecimento não se originava em pontos fixos da cenografia ou em espaços delineados do desenho do palco, mas como um fluxo interativo contínuo de impressões e experiência.”<sup>52</sup>

Escolher o texto cênico, transformá-lo em encenação e assistir a esse espetáculo eram, então, formas possíveis para elaborar uma compreensão sobre a realidade e construir posicionamentos políticos e sociais na vida real.

No final dos anos 1980, como observou Natalie Zemon Davis, “a história social havia acrescentado definitivamente ao seu elenco de questões os temas clássicos da história cultural, estreitando vínculos com a antropologia e a literatura para discutir as formas pelas quais os critérios culturais modelam decisivamente os processos sociais que constituem seu objeto central”<sup>53</sup>. Essa interdisciplinaridade provoca um refinamento dos estudos através do uso de novos conceitos, métodos de investigação e construção de novas problemáticas. A antropologia colabora na demonstração de como diferentes significados e valores organizam a vida social comum, colocando a cultura como aspecto importante e ativo na organização social, ou seja, parte constitutiva do processo social e “um modo de produção de significados e valores da sociedade”<sup>54</sup>.

Dessa forma, pensar os grupos dramáticos a partir das explicações e interpretações acerca da atuação cotidiana, que expressava uma ação política e social daqueles atores individuais e coletivos, privilegiando suas lógicas cognitivas, vivências e sensibilidades segundo seus próprios códigos culturais<sup>55</sup>, me parece adequado para o tema abordado. Os sócios das sociedades particulares assim como seus corpos cênicos são parte constitutiva de

---

<sup>52</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*, op.cit., p.23.

<sup>53</sup> CUNHA, Maria Clementina Pereira. Apresentação. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, Editora da Unicamp, Cecult, 2002, p.13.

<sup>54</sup> CEVASCO, Maria E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 9 e WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.112.

<sup>55</sup> GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e Cultura Política no Brasil: algumas reflexões”. In: SOHIET, BICALHO & GOUVÊA. *Culturas Políticas*, Rio de Janeiro, Mauad, 2005, p.30.



um quadro político, social, econômico e cultural do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX; as escolhas dos espetáculos, os comportamentos e as regras comportamentais e os temas debatidos são uma lente para um momento importante de transformação e das tensões sociais vividas na capital federal.

A redação da tese está organizada em três capítulos reelaborados algumas vezes ao longo desses quatro anos de pesquisa. No primeiro capítulo, intitulado *Os bastidores do espetáculo: quem eram e como se organizavam os amadores dramáticos*, analiso os clubes, grêmios e sociedades dramáticas como formas associativas de expressão que lutavam por algum tipo de reconhecimento, maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas ou exercitavam práticas de diversão na construção e afirmação de sua cidadania no cotidiano da capital. Reflito sobre a composição social dessas sociedades e avalio seu alcance não apenas por diversas camadas sociais como sua disseminação por todos os bairros da cidade, além da participação e atuação de famílias que dividiam experiências diversas de aprendizado e encenação. Acompanhando a formação de atores amadores, analiso suas regras de atuação e conduta assim como suas formas de organização e embates em torno da legislação para o teatro. Ainda neste capítulo, indago sobre a percepção sobre esses palcos como espaços de sociabilidade e criação de vínculos e tensões sociais, que se expressavam por meio de disputas pessoais ou entre agremiações, que os definiam e marcavam posições e posicionamentos na sociedade carioca.

O segundo capítulo, *Do texto teatral aos palcos*, propõe uma reflexão sobre as escolhas dos repertórios pelas sociedades dramáticas amadoras procurando compreender critérios e motivações envolvidas na montagem dos espetáculos teatrais encenados e apresentados pelos amadores. Os caminhos traçados após a decisão sobre o texto teatral a ser encenado, os atores e atrizes que tiveram destaque nos periódicos, a dedicação dos amadores nos ensaios, o que diziam os críticos teatrais sobre seus cenários e figurinos e, por fim, a estreia, demonstram a dedicação e a paixão pelo teatro daqueles que, muitas vezes, trabalhavam durante o dia e faziam teatro à noite. Busquei traçar o caminho dos textos teatrais aos palcos e, dessa forma, entender o teatro como uma prática social tanto do grupo que atua, como de quem assiste, e perceber *se e em que medida* essa prática se constituía como um elemento identitário daquele grupo.

O terceiro capítulo, *Uma imprensa para o teatro*, examina os significados da produção de periódicos por alguns clubes dramáticos amadores, buscando compreender os amadores a partir deles mesmos. Nesses periódicos podemos encontrar os valores e princípios norteadores

daquele grupo, o porquê de fazer e assistir a uma peça produzida e encenada por amadores. Podemos, também, identificar sua maneira de pensar e agir social e politicamente no cotidiano urbano da capital, assim como identificar os motivos que levaram as escolhas de determinados repertórios, o seu fazer teatral, opiniões de artistas bem como sua compreensão acerca do amadorismo em teatro e suas oposições e rupturas em relação ao teatro profissional. Associar as escolhas dos textos teatrais e os periódicos criados e mantidos por grupos dramáticos amadores permite desvendar para que servia o teatro como linguagem e prática social. Nesse sentido, é possível associar também o conteúdo desses periódicos as informações encontradas nos estatutos dos clubes, relacionando suas regras, objetivos, códigos e símbolos ao discurso elaborado e difundido por seus jornais.

## Capítulo 1

### Os bastidores do espetáculo: quem eram e como se organizavam os amadores

#### 1.1 Associativismo dramático na cidade

No dia 12 de agosto de 2014 foi reinaugurado o prédio da Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, na Rua do Propósito, na Saúde. Depois de restaurado em função das obras de revitalização da região portuária do Rio de Janeiro o local está funcionando atualmente como centro cultural. Sua primeira inauguração aconteceu em 1879 e contou com seus artistas amadores para inúmeras apresentações teatrais ao longo de muitas décadas. O periódico *Almanack dos Theatros*, de 1910, elogia a “fama” dos seus amadores “citados com respeito” por qualquer outra sociedade e também pelo número de artistas que passaram para o teatro profissional. Apesar de apontar o “micróbio da decadência” que contaminava aquela Sociedade Dramática, o periódico comenta o fato de terem edifício próprio e “uma das mais completas bibliotecas teatrais”. Hoje, com página no *Facebook* cheia de fotografias<sup>56</sup> e depoimentos, percebemos o alcance que o clube teve (e ainda tem) na comunidade que morava nos arredores e participava das atividades oferecidas. A longa vida dessa sociedade fechada ou não, funcionando por alguns períodos curtos ou nem tão curtos assim, é surpreendente. Ainda que hoje seu funcionamento seja bastante diverso daquele no final do século XIX e início do XX, a presença desses amadores é parte de uma importante história do teatro carioca.

Assim como os Filhos de Talma marcaram a história da capital, do bairro da Saúde e dos seus frequentadores, outras muitas associações dramáticas também constroem a história do teatro amador no Rio de Janeiro. O professor, escritor, arquivista e tradutor Escragnole Doria fez uma avaliação acerca do teatro amador desse período em um artigo publicado em 1943, na *Revista da Semana*. Reclamando dos poucos teatros de seu tempo e das dificuldades enfrentadas por atores e mesmo a concorrência dos cinemas, o autor relembra a quantidade de clubes dramáticos amadores na capital “em tempos próximos da época atual”. Entre outros exemplos, ele cita a Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense, que era uma das mais “antigas e persistentes” da capital de outrora. Segundo ele, essa sociedade foi instalada em 11 de junho de 1875, mas a inauguração do teatro só teria acontecido em 2 de dezembro de 1887, apesar de já fazer apresentações teatrais há mais tempo. Contando, assim, com sede e

---

<sup>56</sup> Infelizmente, as fotografias disponibilizadas são apenas da reinauguração e alguns eventos posteriores. Das antigas, somente uma de um baile de carnaval na década de 1920 e outras sem referência de data ou qual evento.

teatro próprios, essa sociedade teve vida longa como outras que veremos ao longo deste trabalho.<sup>57</sup>

A partir da documentação pesquisada e da bibliografia, encontrei o significativo número de cento e noventa e seis associações, intituladas sociedades, grêmios, clubes ou grupos entre os anos de 1861 e 1930. Na década de 1860, apenas quatro agremiações foram encontradas e entre 1921 e 1930, apenas duas. Dessa forma, em função da maior concentração dos grupos entre 1871 e 1920, este será o recorte temporal utilizado conforme apresentado na introdução bem como a metodologia utilizada. Algumas dessas associações se mantêm cruzando décadas e resistindo às adversidades. Periódicos da pequena imprensa teatral<sup>58</sup>, produzidos pelos próprios amadores ou não, pedidos de licença para funcionamento e estatutos de sociedades particulares e memorialistas constituem as fontes exploradas, que, apesar de sua grande quantidade, é esparsa e pulverizada ao longo do período abordado. Cento e seis clubes tem *Dramático* em seus nomes, porém outros, como o *Grupo Delormista*<sup>59</sup> ou o *Elite Club*<sup>60</sup>, também tinham o teatro como sua principal atividade. Havia ainda os clubes que se intitulavam recreativos e a prática do teatro aparecia em meio a outras atividades recreativas, como, por exemplo, a dança ou a música. Outros eram referidos como *Theatro*: era o caso do *Theatro S. João – Particular*, localizado na R. D. Anna Nery, n. 151, em Sampaio, e era administrado pelo “Grupo Geraldo Fernandes – Diversões Intimas”<sup>61</sup> ou o *Nucleo Domestico Theatrinho Pires*<sup>62</sup>.

O quadro a seguir apresenta a distribuição dos grupos dramáticos encontrados ao longo das décadas entre 1861 e 1930:

---

<sup>57</sup> DORIA, Escragnole. Teatro de amadores. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1943, p.19.

<sup>58</sup> Outros trabalhos como a dissertação de mestrado em História do Eduardo Hipólido - *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922) -, o artigo de Marco Marques Pestana - *Da Zona Sul ao Subúrbio: o mapa da festa. Por uma reconstrução holística do cotidiano dos trabalhadores cariocas, 1900-1920* -, que serão citados ao longo da tese, utilizam a imprensa operária e comentam sobre as atividades culturais nas associações de trabalhadores e o teatro é prática importante nesse meio e sempre noticiado nos periódicos. O livro de Vítor Manoel Marques da Fonseca: *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916* traz importante pesquisa acerca das associações de vários tipos a partir da documentação da polícia encontrada no Arquivo Nacional. Por isso é certo que haja um número ainda maior de sociedades dramáticas do que as citadas aqui.

<sup>59</sup> Publicavam o periódico *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*. O único exemplar é uma homenagem a atriz Aurelia Delorme.

<sup>60</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Op. Cit., p.280/ AZEVEDO, Arthur. *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, (1) 11/07/1901-(2) 12/12/1901- 28/12/1899 - (6) 15/09/1898 - 27/02/1902 - 10/11/1898 - 16/03/1899. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro*, op.cit.; DORIA, Escragnole. “Teatros de Amadores”. In: *Revista da Semana*, Op. Cit., p.19; Almanaque d’O Theatro. Ano 1 – 1906; AZEVEDO, Arthur. *O Badejo*, In: Teatro de Artur Azevedo, vol. V, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

<sup>61</sup> *Almanaque d’O Theatro*, Ano 1, 1906.

<sup>62</sup> *Gazeta Suburbana*, Ano I, n.2, 22 de dezembro de 1883 e Ano II, n.3, 6 de janeiro de 1884.

### Quadro 1. Distribuição de grupos dramáticos por décadas

<i>DÉCADAS</i>	<i>Quantidade de clubes</i>	<i>Total de clubes</i>
1861-1870	4	196
1871-1880	13	
1881-1890	62	
1891-1900	13	
1901-1910	51	
1911-1920	54	
1921-1930	2	
Sem data	22	

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em periódicos, atas, pedidos de licença e outros documentos de grupos dramáticos depositados no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional.

Alguns desses clubes aparecem em diferentes décadas (às vezes em mais de um ano) e foi contabilizado a cada década que apareceram. Por exemplo, o Club Dramatico Villa Isabel aparece em 1884 e 1906, mas há outros no mesmo caso. Há, no entanto, uma discrepância na década entre 1891 e 1900, onde só foram encontradas treze associações dramáticas enquanto na década anterior foram sessenta e duas e na posterior cinquenta e uma. Em busca de uma resposta para essa queda no número de clubes, voltei as fontes que comentavam sobre eles.

Conforme veremos mais adiante, a legislação até a primeira década do século XX não exigia a permissão da polícia para o funcionamento de algumas sociedades civis, como as artísticas e recreativas, por isso todas as informações colhidas nas décadas de 1880 e 1890, são referências em diversos periódicos, nos memorialistas e pesquisadores atuais. No entanto, em 1894, o Código de Posturas, leis, decretos, editais e resoluções da Intendência Municipal do Distrito Federal determina a censura sobre o conteúdo das peças, envolvendo um juiz inspetor de teatro para essa licença. É possível que estivesse havendo uma adaptação dos clubes dramáticos a esses novos trâmites republicanos e mesmo uma confusão burocrática sobre essas novas determinações. Uma outra hipótese é que os documentos tenham se perdido ou estão em outras fontes não pesquisadas neste trabalho. O que não é possível é o desaparecimento de dezenas de associações nesses dez anos.

Importante lembrar que esses números foram encontrados com base nas fontes e bibliografia pesquisados, porém há outros trabalhos acerca de associações culturais e

recreativas e muitas outras fontes possíveis, como os jornais operários, por exemplo, que podem aumentar consideravelmente esse total.

Oswaldo Porto Rocha descreve o crescimento do Rio de Janeiro<sup>63</sup> apontando a primeira tentativa de expansão com D. João VI, que criou a Cidade Nova (entre os morros do atual Catumbi e o canal do Mangue). São Cristóvão e partes do Centro também se desenvolvem nesse período. O autor associa o desenvolvimento dos meios de transporte ao crescimento da cidade. Assim, a partir de 1840 com o aparecimento do ônibus e 1862, com a empresa de bondes instalada por Mauá, a ocupação de bairros mais distantes se torna mais viável. Porém, é em 1872 que é inaugurada a Estrada de Ferro D. Pedro II e dois anos depois começam as primeiras casas em Vila Isabel, que contava também com uma linha de bonde. O mesmo acontece com Copacabana, Ipanema, Leblon e Tijuca. A outra alternativa para o transporte de um número maior de pessoas era a Estrada de Ferro Central do Brasil, fundada em 1858. No entanto, somente em 1861 foram inaugurados os serviços regulares de transporte de passageiros. O objetivo da Estrada de Ferro, segundo Rocha, era, na verdade servir ao *interland* do porto da capital, transportando café para exportação e distribuindo produtos importados que chegavam ao mesmo porto.

Em 1861, existiam apenas cinco estações: freguesia de Santana (terminal), Engenho Velho, São Cristóvão, Inhaúma e Irajá. O bairro de Cascadura recebe o trem a partir de 1870, o Engenho de Dentro inaugura sua estação em 1873, o Méier em 1889, Madureira em 1891 e, em 1907 é inaugurada uma quarta linha que atinge Deodoro, o que dinamiza o tráfego de trens expressos e rápidos. Na passagem do século XIX para o XX mais três estradas de ferro se juntaram à Estrada de Ferro Central do Brasil: The Leopoldina Railway, antiga Estrada de Ferro do Norte, a Estrada de Ferro Rio D'Ouro e a Estrada de Ferro Melhoramentos do Brasil. Dessa forma, a expansão dos bondes e trens possibilita a ocupação dos bairros das zonas norte e sul e, conseqüentemente, a necessidade de serviços, comércio e opções de lazer nessas vizinhanças.

Mais uma razão para esse deslocamento populacional para os bairros mais distantes ou a ocupação dos morros mais próximos favorecendo o crescimento das favelas no Rio de Janeiro foram as reformas de remodelação do Centro impostas pela administração de Pereira Passos associado ao governo de Rodrigues Alves. Marco Marques Pestana comenta o impacto da chegada da estrada de ferro na freguesia de Inhaúma, que no final do Império tinha seis

---

<sup>63</sup> ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

estações: Cascadura, Venda Grande (Engenho Novo), Engenho de Dentro, Piedade, Cupertino e Encantado. O aumento do número de habitantes deste distrito entre 1890 e 1906, segundo o autor, foi de 17.448 para 67.478, “um crescimento de 293% em contraste com a média de 55% da cidade como um todo”. Além do aumento dos horários de trens que chegavam ao subúrbio, entre 1900 e 1910, que passou de 63 para 202<sup>64</sup>.

Entretanto, apesar do aumento da população suburbana em função das moradias a preços mais acessíveis e do acesso a esses bairros facilitado pelas linhas de trem, o historiador Cláudio Batalha afirma que as áreas centrais menos atingidas pela reforma urbana de Pereira Passos mantiveram um crescimento populacional ainda que menor que outras áreas da capital. Mesmo que as moradias tivessem condições cada vez mais precárias, a oferta de trabalho era grande e estar próximo ao local de trabalho ainda era atrativo. O autor afirma que esses fenômenos – o crescimento populacional nos subúrbios, na região central e nas favelas nos morros – não são excludentes e podem ocorrer simultaneamente<sup>65</sup>. De fato, apesar do aparecimento de associações dramáticas em inúmeros bairros mais distantes a partir da primeira década do século XX e mais ainda da segunda, há uma maior concentração dessas agremiações na região central e seus arredores por todo o período analisado e ainda um aumento significativo entre 1901 e 1920.

Em sua análise sobre associações operárias, Batalha valoriza ainda o Centro como “locus privilegiado da política” e o fato dessas sociedades terem sede própria e um endereço permanente era extremamente prestigioso, demonstrando “solidez e uma tradição consolidada”. Dessa forma, o endereço da sede significava uma “busca a inserção no espaço privilegiado da política que é o centro da cidade e, de forma inseparável, a respeitabilidade das sociedades operárias”. O autor diferencia essas associações operárias que eram logradouros comerciais das sociedades carnavalescas e recreativas que forneciam um endereço apenas para fins de registro e, por isso, podia ser a casa de algum associado ou mesmo um botequim<sup>66</sup>. No caso das sociedades dramáticas, encontramos trinta e cinco agremiações na região do Centro, onde inclui Cidade Nova, Saúde e Santana, entre as décadas de 1861 e 1920. Destas, três eram grupos dramáticos libertários, Teatro Livre, Primeiro de

---

<sup>64</sup> PESTANA, Marco Marques. *Da Zona Sul ao Subúrbio: o mapa da festa. Por uma reconstrução holística do cotidiano dos trabalhadores cariocas, 1900-1920*. Revista *Mundos do Trabalho*, vol.2, n.4, agosto-dezembro de 2010, p.251.

<sup>65</sup> BATALHA, Claudio H. M. *A geografia associativa: associações operárias, protesto e espaço urbano no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: AZEVEDO, Elciene, CANO, Jefferson, CUNHA, Maria Clementina Pereira, CHALHOUB, Sidney (orgs.). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009, p.253.

<sup>66</sup> BATALHA, Claudio H. M. *A geografia associativa*. Op. Cit., p.260-265.

Maio e Anti-clerical. Lá também estava o Centro Galego, conhecido por ser palco de peças anarquistas. Todas as outras localizadas na região não deixam clara sua opção política. Parece possível que algumas das associações dramáticas também optassem por um endereço na região central da capital em função de ser um “locus privilegiado da política”, outras por estarem próximas de suas moradias ou seus locais de trabalho.

Apesar de encontrar casos de clubes dramáticos se organizarem nas casas dos sócios ou que usavam outros espaços para suas apresentações, havia muitos que tinham sua própria sede, que podia incluir a sala de teatro, uma biblioteca, um espaço para encontros sociais e ainda aqueles que montavam escolas para os associados e suas famílias. Havia ainda os que produziam os próprios periódicos. Naturalmente que esses espaços demandavam mais recursos para sua construção e manutenção, mas a discussão da composição social dessas associações será discutida apenas no próximo item.

Para facilitar a visualização da distribuição das associações dramáticas na cidade, montei um quadro organizando-as pelos bairros e décadas.



**Quadro 2. Distribuição de grupos dramáticos por bairro e década**

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

<sup>67</sup> A localização dos grupos dramáticos foi realizada com base em pesquisas a partir dos endereços de suas sedes. Porém, em alguns casos não foi possível identificar com certeza já que existem ruas com o mesmo nome em dois ou três bairros no mesmo ano: Club Dramatico Fluminense na rua Senador Eusebio n. 236, em 1904 – Botafogo ou Mangue; Gremio Dramatico Bibi na rua do Uruguay, 22, em 1906 – Tijuca ou Guaratiba; Club Dramatico do Ouro na rua Guilhermina n.3, em 1906 – Encantado, Penha ou Sta Cruz; Gremio Dramatico Quatro de Novembro na rua General Gurjão n.12, em 1906 – Caju ou Vila Militar; Theatro da Rua dos Condes, em 1906, bairro não identificado; Violeta Club, com sede na Ladeira do Barrozo n.52, em 1914 – Gamboa ou Copacabana.

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em periódicos, atas, pedidos de licença e outros documentos de grupos dramáticos depositados no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional.

Mesmo com a expansão dos meios de transporte era comum, nas críticas e crônicas sobre as peças teatrais que aconteciam nesses clubes, reclamações sobre a quantidade de bondes e seus horários. Em junho de 1882, *O Scenario* publicou uma crítica sobre a récita proporcionada pela Sociedade Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista naquele mês e, apesar dos elogios aos amadores, pede aos diretores “a útil medida de obter das companhias Villa Isabel e Cachamby” um “maior número de bondes especiais para a Corte, a fim de que os moradores da cidade possam ir apreciar os seus divertimentos, sem grande dispêndio, como ora acontece”.<sup>68</sup> O teatrólogo e crítico teatral Arthur Azevedo demonstra sua má vontade em assistir a um espetáculo no Riachuelo, mesmo tendo sido “pessoalmente convidado por uma comissão daquele clube” – Club Riachuelense –, enfatizando: “da praça da República ou do Largo do Machado para cima, o teatro não me seduz”<sup>69</sup>. Essa, porém, não era uma desculpa para não assistir peças representadas por amadores haja visto o número enorme de clubes na região central da capital.

Os nomes de alguns clubes podiam revelar uma identidade local demonstrando seu orgulho por pertencer aquele bairro, como nos casos do Gremio Dramatico do Meyer, Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense, Sociedade Progressista Recreativa e Muzical de Villa Santa Thereza Theatro Club Boulevard de Villa Izabel, Sociedade Recreativa Familiar Bohemios de Botafogo, Sociedade Dramatica e Musical do Engenho de Dentro, Club da Gavea, entre muitas outras.

Para os sócios dessas agremiações, no entanto, a distância, o custo e a precariedade dos transportes e o tempo gasto de casa até o seu grêmio podiam ser fatores importantes para sua filiação, afinal não apenas tinham obrigações de comparecer aos ensaios teatrais como também frequentavam esses espaços para leitura nas suas bibliotecas ou participavam de aulas e cursos oferecidos. Dessa maneira, mais do que apenas um palco ou oportunidade para diversão e lazer, os clubes dramáticos eram espaços de sociabilização e convivência entre vizinhos, colegas de trabalho e familiares.

O historiador Uassyr de Siqueira afirma que as associações de lazer para trabalhadores paulistanos correspondiam às suas necessidades cotidianas e pretendiam fortalecer os “laços de conagração e de igualdade entre seus membros”. No entanto, ressalta as diferenças

---

<sup>68</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano 2, n.7, junho de 1882.

<sup>69</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A Notícia, Rio de Janeiro, 28/04/1904. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

entre os associados e que se organizavam em torno da valorização do trabalho, desempenhando, inclusive, outras funções como, por exemplo, auxílio mútuo<sup>70</sup>. Esta prática acontecia também no Rio de Janeiro, como no caso da Sociedade Estudantina Dramatica Luzo-Brasileira, que estabelecia entre seus fins a criação “quando as posses da sociedade o permitirem” de uma pensão para seus associados que tivessem enfermos além de um auxílio funeral<sup>71</sup>.

Para além da função de auxílio mútuo e valorização do trabalho, Leonardo Affonso de Miranda Pereira entende que esse associativismo era mesmo uma forma de participação e ação política que garantia sua cidadania. Através do Club Dançante Familiar Anjos da Meia Noite, o historiador rebate os argumentos de José Murilo de Carvalho acerca da exclusão dos trabalhadores da participação na política, manifestando-se apenas por mecanismos à margem do sistema político, como revoltas e greves. O clube dançante referido por Pereira foi criado na primeira década do século XX na região portuária da capital, no bairro da Saúde, habitado em sua maioria por negros e mestiços. O clube fora fechado pela polícia acusado de promover desordem pública em dias de baile. Para garantir o direito de realizar bailes e outras atividades recreativas, os sócios do Anjos da Meia Noite requereram, através de um advogado, um *habeas corpus* no Supremo Tribunal Federal. Além de ser uma sociedade recreativa, sem fins políticos, e composta por trabalhadores de baixa renda, causou surpresa um processo aberto por uma sociedade civil. Mesmo tendo sido negado o pedido de *habeas corpus*, a história do Anjos da Meia Noite revela o grau de politização e mobilização dos seus associados, demonstrando que ainda que seus objetivos fossem o lazer e a diversão, não estavam à margem da política, muito pelo contrário, comprovam que essas associações eram formas de definir seu lugar em uma República recém-formada e atuar e transformar o cotidiano.<sup>72</sup>

Da mesma forma, as sociedades dramáticas de amadores precisavam da autorização da polícia para funcionar e, através das representações teatrais, da oferta de cursos e espaços de leitura e convivência, possibilitando diálogos e debates acerca dos mais variados assuntos, assumiam posições e travavam embates que ultrapassavam as próprias sedes e buscavam

---

<sup>70</sup> SIQUEIRA, Uassyr de. Clubes recreativos: organização para o lazer. In: AZEVEDO, Elciene, CANO, Jefferson, CUNHA, Maria Clementina Pereira, CHALHOUB, Sidney (orgs.). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009, p. 272.

<sup>71</sup> Estatutos da Sociedade Estudantina Dramatica Luzo-Brasileira. Abril de 1913. Caixa GIF1 6C 479. Arquivo Nacional.

<sup>72</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: Revista Tempo, vol.19, n.35, 2013, p.97-116.

espaços nas ruas da cidade. Assim, essas associações recreativas, culturais ou dramáticas constituíam espaços importantes de construção e afirmação da cidadania.

Mesmo tratando apenas de clubes dramáticos, havia profundas diferenças entre eles, podendo dividi-los em diversas categorias a partir de sua composição social, de seus objetivos, de suas estruturas físicas, de seus repertórios, etc. Para os operários, o teatro podia ser uma prática de sua militância política, divulgando os ideais anarquistas e conscientizando os trabalhadores de sua situação ou apenas pura diversão. Nos estatutos dos grupos lusitanos e espanhóis fica clara a preocupação com suas origens e a preservação de sua cultura em um novo país. Não obstante, para além de uma identidade nacional, são os costumes, as experiências e vivências em comum no Brasil que os une com mais força. E ainda uma preocupação de grupos médios e das elites com o chamado “teatro de qualidade” por alguns intelectuais da época.

Encontrei ainda alguns nomes de clubes dramáticos que indicam um teatro praticado por grupos afrodescendentes - Grêmio Dramático de Pretos, Grêmio Dramático Familiar Treze de Maio, Club Vasques, Club Dramático Xisto Bahia -, porém a ausência de documentos específicos desses grupos não me permitiu uma análise mais aprofundada desse espaço de atuação amadorística até o momento. Os registros localizados sobre a atuação de um teatro negro começam na década de 1920 e não se encaixam na categoria de amadores – como, por exemplo, a Companhia Negra de Revistas que estreou em 31 de julho de 1926, com as peças *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Na penumbra* e *Café torrado*. Essa companhia contou temporariamente com o conhecido ator negro De Chocolat, que depois fundou a Ba-ta-clan Preta<sup>73</sup>. Orlando de Barros afirma que essa companhia teria sido a primeira companhia negra de revistas, mas que houve outras amadoras anteriormente<sup>74</sup>. No entanto, não aponta os registros para essa constatação. Segundo esse autor, De Chocolat teria se apresentado em “teatrinhos” nos primeiros tempos de sua carreira, ficando conhecido pelo seu “primeiro nome artístico, Jocanfer, composto pelas primeiras sílabas de seu nome”, além de representações em “teatrinhos ao ar livre, como os do Passeio Público e da Velha

---

<sup>73</sup> BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005, p.14-16.

<sup>74</sup> BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Op. cit., p.68.

Guarda”<sup>75</sup>. No entanto, não era parte de um grupo dramático amador que se denominasse na categoria como teatro negro.

Vale mencionar aqui que, dentre os estatutos localizados, apenas um único grupo proibia os sócios “de cor preta” de participar. Era o Gremio Recreativo de Ramos, que não era exclusivamente dramático, mas pretendia criar um grupo dramático e outro musical<sup>76</sup>. A especificidade do artigo 2º demonstra que outros clubes talvez admitissem negros, ainda que não fossem exclusivamente – ou talvez sim, mas sem constar nos estatutos - formados por “pessoas de cor preta”. A esse respeito, Vitor Manoel Marques da Fonseca comenta que a maior parte dos estatutos das sociedades civis não estabelecia “distinções com base de cor ou crença religiosa”. O que havia era a questão da nacionalidade, já mencionada acima.<sup>77</sup> No entanto, a partir da localização geográfica dos grêmios dramáticos, em alguns casos, será possível perceber a(s) origem(s) étnica(s) dos associados, visto o exemplo dado por Pereira acerca do Club Dançante Familiar Anjos da Meia Noite, no bairro da Saúde.

A origem nacional é abordada pelo próprio Leonardo Affonso Pereira em outro artigo intitulado *Do Congo ao Tango: associativismo, lazer e identidades entre os afro-portenhos na segunda metade do século XIX*, onde a partir de um desentendimento entre dois grupos proprietários de um terreno em Buenos Aires, o autor analisa o associativismo afro-portenho e a questão de sua origem comum. Em uma comparação com outra sociedade também com a mesma origem nacional – no caso, a “Nação Conga” - no Rio de Janeiro, embora guardando as devidas especificidades e contextos histórico e geográfico, Pereira analisa esse associativismo entre trabalhadores que tinham no mutualismo seu fundamento principal. No entanto, apesar do reconhecimento de uma origem comum, o que de fato embasava a identidade daqueles grupos era “o compartilhamento de costumes e experiências vividas na região do Prata”<sup>78</sup>.

Enfatizando a imensa quantidade de associações de afrodescendentes na capital vizinha ao Brasil, o historiador as define como “forma privilegiada de exercício dos direitos civis e políticos dos seus membros”<sup>79</sup>. Em quaisquer dessas associações, porém, esses são

---

<sup>75</sup> BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Op. cit., p.47-48.

<sup>76</sup> Estatutos do Gremio Recreativo de Ramos. Junho de 1914. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 595.

<sup>77</sup> FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Niterói: Muiraquitã, 2008, p.129.

<sup>78</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Do Congo ao Tango: associativismo, lazer e identidades entre os afro-portenhos na segunda metade do século XIX*. In: *Revista Mundos do Trabalho*, vol.3, n.6, julho-dezembro de 2011, p.31-35.

<sup>79</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Do Congo ao Tango*. Op. cit., p.36.

espaços de sociabilidade e solidariedades, mas também de tensões e conflitos. No caso das sociedades dramáticas de amadores do Rio de Janeiro, o teatro se constituía uma prática central da experiência desses associados e o lazer era, assim, uma forma legítima de organização, não impedindo outras e diferentes atuações políticas na sociedade.

Nesse sentido, outras associações podiam ser encontradas nos diversos bairros espalhados pela cidade. Ainda segundo o autor citado acima, para “lidar com as identidades e culturas de base africana constituídas no contexto da diáspora”, os afrodescendentes se organizavam em “espaços extraoficiais, como as irmandades religiosas ou as festas”<sup>80</sup>, como a Festa da Penha e o carnaval.

No mesmo caminho, Martha Abreu analisa a obra de Dudu das Neves como uma possibilidade de articulação, através de lundus e sambas, para se pensar a ascensão dos negros no mundo musical no período pós-abolição, sendo a música uma “eficaz estratégia de luta dessa população no Brasil”, além de “forte indício de que o campo musical abria possibilidades de escolha e expressão para os artistas que dialogavam com a realidade social e política de seu tempo”<sup>81</sup>. Dessa forma, diferentes linguagens e formas de expressão artísticas foram usadas para fazer política e lutar por transformações sociais.

Em outro artigo escrito a quatro mãos com a historiadora Andrea Marzano acerca do ator Vasques e do próprio músico Dudu das Neves, as autoras analisam a dimensão política do fazer artístico e ressaltam:

“E ao fazer política na arte, defenderam direitos, afirmaram sua liberdade de pensamento, divulgaram versões de acontecimentos e lutaram por transformações sociais, como a Abolição. Também falaram de eleições, criaram heróis e pensaram o Brasil e os brasileiros. Na prática, criaram e foram criados por importantes canais de comunicação e expressão, como o teatro e música. A política e a nação, mesmo a oficial, lhes interessavam e diziam respeito. Com o seu público, interferiram na história e deixaram de ser meros espectadores do destino que as elites políticas queriam lhes impor. Por todos esses motivos, ampliaram as possibilidades da cidadania e incluíram-se de alguma forma na República do Brasil.”<sup>82</sup>

Nesse artigo, Marzano analisa uma carta que Vasques escreveu para o presidente Floriano Peixoto, em 1892, além de publicações e atuações no palco e, como através de sua

---

<sup>80</sup> PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Do Congo ao Tango*. Op.cit., p.51.

<sup>81</sup> ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)*. Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010, p.93.

<sup>82</sup> ABREU, Martha Campos e MARZANO, Andrea Barbosa. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. In: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (orgs.). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009, p.145.

negação da política – o ator se definia “um homem sem política” – a abordava e atuava politicamente. As peças escritas por jovens literatos, a partir do movimento realista, “serviam como veículos para a defesa de seus projetos políticos e sociais”<sup>83</sup>. A historiadora destaca ainda a preocupação de Vasques com a coesão da classe artística que remete, uma vez mais, ao debate sobre as especificidades das associações no Brasil”<sup>84</sup>. Na verdade, as duas autoras travam, através da música de Dudu das Neves e do teatro de Vasques, um debate acerca da cidadania combatendo as afirmações de José Murilo de Carvalho sobre a “recusa do exercício da cidadania por meio dos mecanismos institucionais de participação política, que teriam no voto sua expressão mais acabada”. Brincando com palavras da época que marcaram algumas peças teatrais como “tribofe” e “bilontra”, elas afirmam:

“Para Carvalho, o maior tribofe dos bilontras da República talvez fosse mesmo a busca do favorecimento pessoal. O espírito organizativo, base importante de exercício da cidadania para o autor, passaria ao largo da política institucional, só se fazendo sentir em ocasiões festivas, associações religiosas e de ajuda mútua”.<sup>85</sup>

Os próprios amadores do Club Dramatico Alumnos de Minerva confirmam essa atuação e importância de unir-se em torno de um objetivo comum. Os sócios desse clube publicavam um jornal, *O Paladino*, e no expediente do dia 6 de agosto de 1881, esclarecem sua visão acerca da utilidade moral e material das “sociedades recreativas”. Segundo Assis Vieira, redator que assina a coluna, não haveria “o menor ponto de comunicação” entre as “classes” se “não houvesse um pretexto pelo qual se reunissem na partilha de interesses comuns”. Assegurando que as subdivisões relativas as nacionalidades seriam ainda mais inevitáveis, o jornalista afirma que somente a “união” pode levar ao “triumfo” e completa:

“Hoje, à luz da ciência e da consciência, está evidentemente provado que todos os homens são irmãos, que todas as profissões são honrosas e necessárias, e que do equilíbrio existente entre as diversas classes e da confraternização entre as várias nacionalidades, é que há de romper o progresso da humanidade nas suas mais esplêndidas manifestações.

Assim, pois, se às sociedades, sob o ponto de vista político, devem os povos tão assinalados benefícios, não é menos benéfica e digna de aplausos a influência exercida por esses grupos que emergem do seu seio, os quais, coletivando-se para um fim qualquer, vão espalhando em torno de si uns a instrução, outros a caridade, e muitos,

---

<sup>83</sup> ABREU, Martha Campos e MARZANO, Andrea Barbosa. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. Op. Cit., p.129.

<sup>84</sup> ABREU, Martha Campos e MARZANO, Andrea Barbosa. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. Op. Cit., p.134.

<sup>85</sup> ABREU, Martha Campos e MARZANO, Andrea Barbosa. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. Op. Cit., p.124-125.

finalmente, como o nosso, oferecendo a diversão e a alegria em inocentes folguedos e familiar convivência, onde todas as classes e nacionalidades se confundem e se consagram nos amplexos da mais sincera igualdade.”<sup>86</sup>

Dessa forma, fosse através da instrução, da caridade ou da diversão, as sociedades recreativas, que reuniam indivíduos com objetivos em comum, eram espaços, segundo o jornalista, onde prevalecia a igualdade, sem distinção de profissão ou nacionalidade. E ainda valoriza o papel dessas agremiações na sociedade:

“A mocidade, por sua vez, compreendendo a utilidade da ideia, cumpriu com o seu dever, tratando de desenvolvê-la e ampliá-la – construíram-se edifícios apropriados, criando-se aulas onde empregam o tempo que lhes sobra dos labores cotidianos aqueles que desejam aperfeiçoar e completar a sua educação física e moral; hoje as sociedades recreativas erguem-se como um eloquente testemunho do quanto lhes devem o progresso material deste país e o desenvolvimento intelectual desta população.

Semelhante resultado enche de nobre e justo orgulho aqueles que contribuem com os seus esforços e sacrifícios para a existência dessas sociedades, porque se moralizar – ensinando é um importante serviço prestado às classes populares, não tem menos direito ao reconhecimento e à gratidão dessas mesmas classes os que se propoem civilizar – recreando.”<sup>87</sup>

Assis Vieira compreende, então, a atuação das sociedades recreativas na construção de uma cidadania e na própria transformação do cotidiano através da união em torno de um objetivo comum e também através da criação de aulas nas sedes dos clubes. E finaliza afirmando: “as sociedades recreativas são o marco miliário plantado na senda do progresso moral e material deste país.”

Dessa maneira, as associações dramáticas de amadores comprovam essa capacidade organizacional dos sujeitos sociais que optavam por unir-se em torno do teatro como atividade de lazer. Para além do texto teatral, os clubes dramáticos tinham um alcance muito além do palco, atuando como elemento aglutinador de moradores de um mesmo bairro, trabalhadores de uma mesma fábrica, estrangeiros de uma mesma origem ou mesmo misturando os mais diferentes grupos, que fortalecendo seus laços identitários, acabavam por encontrar formas de atuação na cidade que estavam para além do lúdico.

Uma outra forma de associativismo é objeto da pesquisa de Laura Antunes Maciel, que se dedica a grupos populares constituídos em grêmios, clubes ou centros literários, que “se reuniam para ler e discutir livros, recitar poemas, debater teses, discursar, editar e dar divulgação à produção intelectual de homens e mulheres sem outros meios de intervenção no

---

<sup>86</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.1.

<sup>87</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.1.



debate público sobre literatura”. Na luta contra o analfabetismo, essas sociedades eram compostas por “professores primários, contadores, pequenos funcionários públicos, empregados do comércio ou de ferrovias, bacharéis em Direito, que se reconheciam como parte do povo, se apresentavam como poetas, escritores ou intelectuais, e atuaram como autores e editores”. A autora ressalta, no entanto, que apesar de “uma identidade de objetivos e interesses” na luta contra a “centralização literária” ou o “bairrismo literário”, os grupos que as constituíam eram caracterizados por uma heterogeneidade social e se encontravam na “busca por autonomia em relação aos espaços institucionais das letras “oficiais” e uma educação mais democratizada<sup>88</sup>. No rastro de sua orientadora, Leandro Climaco Mendonça também dedicou sua investigação ao associativismo ligado a produção de periódicos em bairros suburbanos da capital. O historiador aponta a importância desses jornais como espaços para “debate das necessidades e demandas dos subúrbios”, além de criar “possibilidades de construção de articulações entre os jornalistas e outros segmentos da sociedade”<sup>89</sup>.

Conviviam, então, diversas formas de associativismo na capital que, apesar de suas diferentes propostas, atuavam de forma efetiva na transformação do cotidiano e demonstravam uma atuação política, mesmo sem se definir como tal, colaborando na construção da cidadania e do próprio país.

Podemos pensar ainda nos espetáculos beneficentes oferecidos pelas sociedades dramáticas particulares que podiam ser para “benefícios sociais e individuais”<sup>90</sup>, como no caso do Club Riachuelense, que fez uma récita em 30 de outubro de 1882 para alforriar o escravo Narciso, porteiro e guarda do clube<sup>91</sup>. A peça *Helena* voltou a ser representada pelo Elite Club em 1899, em benefício de quatro órfãos deixados por Portugal, “camarada” de Arthur Azevedo. O presidente do clube, Teixeira Junior arcou com as despesas do espetáculo e as amadoras venderam os bilhetes.<sup>92</sup> Ou também em benefício de um associado ou amador em necessidade, como na récita inaugural organizada pelo Grupo dos Ethereos do Gremio Celeste, que beneficiou a atriz Marietta Borges<sup>93</sup>. Para alguns órfão e escravos, foi oferecido o

---

<sup>88</sup> MACIEL, Laura Antunes. Cultura letrada, intelectuais e memórias populares. In: ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Letícia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012, p.58-60.

<sup>89</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco Almeida de Melo. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de mestrado em História. Niterói, 2011, p.131.

<sup>90</sup> Estatutos da Recreio Dramatico Juventude Portuguesa. Aprovados em junho de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa II6 563, Capítulo XVI, Art. 23º.

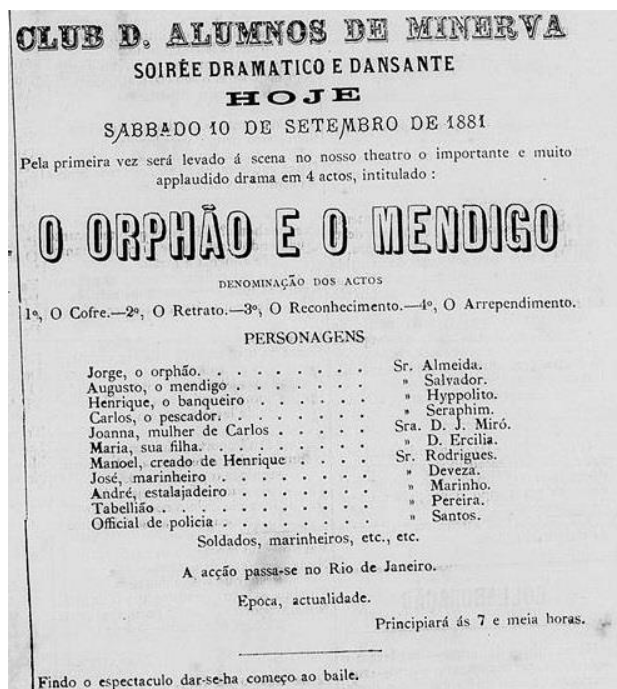
<sup>91</sup> Doria, Escragno. “Teatros de Amadores”. *Revista da Semana*, 26 de junho de 1943, p.19.

<sup>92</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro. Op.cit. 16/03/1899.

<sup>93</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

drama *José do Telhado* pela S. B. Amor e Caridade<sup>94</sup>. Também o Club Dramatico Alumnos de Minerva ofereceu o drama em quatro atos *O órfão e o mendigo* e a comédia *Os dois calvos*, representados no teatro S. Pedro, a “um militar cego por ferimentos recebidos em campanha”<sup>95</sup>. A mesma peça foi apresentada seis meses depois no teatro do próprio clube:

**Imagem 1. Programa do Club Dramatico Alumnos de Minerva para a soirée de 10 de setembro de 1881.**



**Fonte:** *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.4, 10 de setembro de 1881, p.4.

Já a Associação Dramatica Particular Gil Vicente previa a apresentação de quatro espetáculos dramáticos anuais,

“sendo um em benefício da Caixa de Socorros de D. Pedro V, outro em benefício do Asilo de Inválidos da Pátria e dois em benefício de seus cofres; bem assim os mais espetáculos possíveis em benefício de associações de beneficência, que mais convenientes forem julgados em assembleia geral”<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 9 de julho de 1881.

<sup>95</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881.

<sup>96</sup> Estatutos da Associação Dramatica Particular Gil Vicente. Novembro de 1870. Coleção de Leis do Império do Brasil, 1870, vol.1, pt II, p.574.

O Grupo Delormista também usava outros espaços para suas festas, como no caso do programa “em benefício a classe comercial” realizado no Teatro Recreio, indicando uma solidariedade aos funcionários do comércio e, possivelmente, a participação destes como associados.

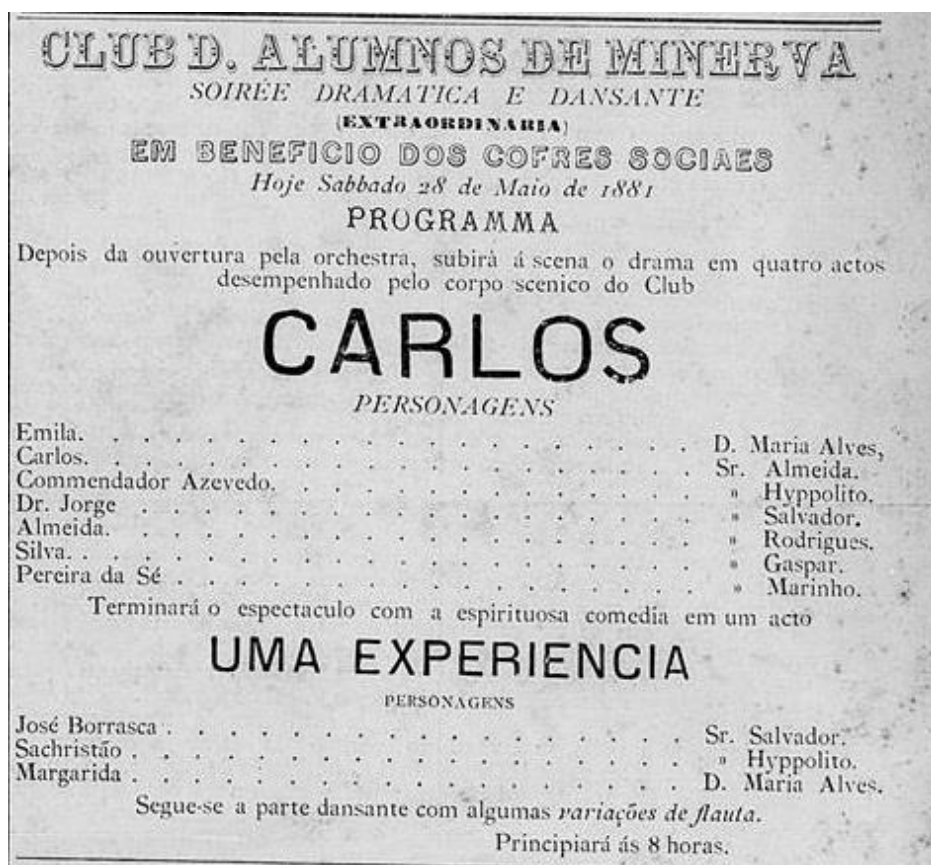
**Imagem 2. Programa do Grupo Delormista**



**Fonte:** *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao Grupo Delormista.* Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31 de março de 1889, p.4.

A imagem do programa do Club Dramatico Alumnos de Minerva esclarece que a *soirée* dramática e dançante de 28 de maio de 1881 seria em benefício dos cofres sociais do próprio clube:

**Imagem 3. Programa do Club Dramatico Alumnos de Minerva para a *soirée* dramática e dançante de 28 de maio de 1881**



**Fonte:** *O Paladino: orgão do Club Dramatico Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881.

Diferente dos exemplos anteriores, mas que também se utilizava de espetáculos beneficentes, estava o Grupo Dramatico Teatro Social. Já previsto nos seus estatutos, que deixavam claros seus objetivos de propaganda e ação política, seus sócios determinavam no artigo 7º que “os espetáculos em benefício de operários serão concedidos mediante solicitação das comissões administrativas dos sindicatos a que pertencerem, só sendo atendidos os sindicatos que tenham prestado o seu apoio ao Grupo Dramático Teatro Social”<sup>97</sup>. Ainda

<sup>97</sup> *Novo Rumo*, nº14, 19 de setembro de 1906. In: VARGAS, Maria Thereza. *O Teatro Operário na cidade de São Paulo*. São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Secretaria Municipal de Cultura, 1980, pp.50-51. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/teatro.pdf>

havia os benefícios para algum jornal produzido pelo clube ou que o grupo apoiasse. De qualquer forma, fossem a favor de um operário, um escravo ou órfãos, essas ações representam uma maneira de atuar política e socialmente no cotidiano, construindo valores demonstrados nesses atos simbólicos.

Mesmo dentro de algumas associações exclusivamente dramáticas, havia uma preocupação com a instrução. Para estas, o teatro tinha uma função pedagógica e esse tema será tratado mais cuidadosamente no capítulo 3, porém é necessário observar que a instrução não estava restrita ao palco e ao texto cênico escolhido, mas também em outros espaços de convivência criados nas sedes dessas sociedades. A criação de uma biblioteca é definida nos estatutos como um dos objetivos de grande parte dos associados ao lado das récitas e saraus dramáticos e juntamente com bailes, conferências, aulas, cursos e *matinéés* para os filhos dos sócios. Os periódicos também comentam sobre a inauguração de uma ou outra biblioteca ou ainda sobre seu acervo, valorizando os títulos ligados ao teatro<sup>98</sup>. No Club Familiar Gymnasio da Juventude a biblioteca "para recreação dos Srs. membros e suas famílias" foi criada em setembro de 1881 com inauguração marcada para o mês seguinte.<sup>99</sup>

O Euterpe Club oferecia *matinéés* que reuniam uma parte literária e outra musical além da dramática em suas apresentações “bastante concorridas”<sup>100</sup>. Com o intuito da instrução ou mesmo de mais uma fonte de renda para os cofres do clube, o Club Familiar Gymnasio da Juventude abriu “matrículas para aulas de desenho, português, música, etc.”<sup>101</sup>. Este clube chegou a “formar um grupo para palestras literárias”<sup>102</sup>.

Havia, então, uma valorização da leitura, da oratória, da declamação e isso não estava restrito a determinados bairros ou grupo social, pelo contrário, estava presente em praticamente todas as sociedades dramáticas encontradas. Ainda que houvesse associados analfabetos, o texto teatral impresso, por exemplo, foi escrito para ser lido “em voz alta, vislumbrando um tipo de leitura denominada intensiva, tais textos obedeciam a leis e regras próprias à transmissão oral e comunitária”, como afirma Sílvia Cristina Martins de Souza. Ainda segundo a historiadora, a distância entre o texto representado e o texto impresso não era tão grande,

---

<sup>98</sup> Por exemplo, no *Almanack dos Theatros*, publicado no Rio de Janeiro para o ano de 1910, o almanaque dedica algumas páginas às sociedades particulares e traça fortes elogios para a biblioteca da Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma, p.45.

<sup>99</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881, p.1.

<sup>100</sup> *A Madrugada: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.

<sup>101</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881, p.3.

<sup>102</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.7, junho de 1882, p.1.

“visto o uso de grifos, itálicos, provérbios e trocadilhos. Tais elementos, por sua vez, são indicativos dos dois tipos de relacionamento que tais textos estabeleciam com seus receptores (o espectador e o ouvinte), da sua dupla circulação (palco e página impressa) e de duas práticas de apropriação (a representação teatral e a leitura).”<sup>103</sup>

As leituras, no entanto, eram diversificadas e não restritas ao gênero dramático. Alguns clubes dramáticos ofereciam aulas de português, inclusive, à noite para que um maior número de sócios pudesse frequentá-las. Além disso, apesar do alto índice de analfabetismo, a população carioca já era majoritariamente alfabetizada<sup>104</sup>. Em 1890, a população do Rio de Janeiro era na ordem de 522 mil habitantes, dentre os quais 307 mil (58,8%) declararam saber ler e escrever; em 1906, já havia 818.113 habitantes, dos quais 490 mil (59,8%) eram alfabetizados; em 1920, esse percentual subiu para 61,1% do total da população.<sup>105</sup>

Dessa forma, fosse através da dança, da música, da literatura, da produção de periódicos ou do teatro, a população carioca se reunia em seus bairros, junto a vizinhos, colegas de trabalho e familiares para, através de variadas formas de expressão, lutarem por reconhecimento, maior instrução, melhorias urbanas, sociais ou trabalhistas, travarem um diálogo com as autoridades constituídas ou exercitarem práticas de diversão entre eles próprios e construírem e afirmarem sua cidadania no cotidiano da capital.

## ***1.2 Composição social das sociedades dramáticas de amadores***

O jornalista Othelo, que escrevia na coluna Variedades, do periódico *O Scenario*, produzido pelos próprios amadores do Club Familiar Gymnasio da Juventude, descrevia em 18 de setembro de 1881, os sócios do clube: somente eram admitidas “sócias de meia camada social, pois não são considerados o *Fidalgo e o Ladrão*”. De forma divertida, brincando com vários títulos de peças teatrais, Othelo descreve a “meia camada social” que formava aquele clube: não fariam parte dos grupos abastados ou *Fidalgo*, nem os menos favorecidos,

---

<sup>103</sup> SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. Anais do IV Congresso Internacional de História, Paraná, Universidade Estadual de Maringá, 9 a 11 de setembro de 2009.

<sup>104</sup> MACIEL, Laura Antunes. *De “o povo não sabe ler” a uma história dos trabalhadores da palavra*. In: MACIEL, Larua Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara aun. (orgs.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo, Olho d’água, 2006, p.283.

<sup>105</sup> DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996, pp.125-126. *Apud*. MACIEL, Laura Antunes. *De “o povo não sabe ler” a uma história dos trabalhadores da palavra*. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun. (orgs.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. Op.cit., p.283.

chamados de forma pejorativa de *Ladrão*. Justificando em seguida o pequeno número de treze sócios através desse critério rigoroso de seleção. De fato, se comparado aos cinquenta artistas que participaram “na pequenina caixa dos *Filhos de Talma*”, na montagem da mágica em três atos e doze quadros *Princesa Branca-Flor*, em 1891<sup>106</sup>, o Gymnasio da Juventude era um clube com poucos sócios. Ou ainda ao Cassino Comercial, que em 1895 – data de sua fundação - contava com “vinte ou trinta sócios”, mas que chegou a atingir dois anos depois o número de duzentos sócios quites<sup>107</sup>!

Julia Alves Coutinho escreveu um artigo sobre o festival amador de 1898, promovido pelo Centro Artístico abordando as crônicas de Arthur Azevedo, que teve sua peça *O Badejo* encenada por um grupo amador, o Elite Club. Segundo a autora, esse evento marcou um novo posicionamento do comediógrafo em relação aos amadores: passou a reconhecê-los como artistas de qualidade. E ela comenta sobre as “companhias formadas por membros da alta sociedade carioca que se dedicavam à outras atividades profissionais mas sentiam vocação para a arte dramática”. No entanto, a quantidade de clubes de amadores disseminados por todos os bairros do Rio de Janeiro e, olhando mais atentamente os seus integrantes, percebemos que fazer teatro amador não era uma prática exclusiva dos grupos de elite, mas que alcançava os diversos segmentos sociais espalhados pela capital e ainda a presença desses diferentes grupos dentro de um mesmo clube.

O historiador Marco Marques Pestana ressalta o desenvolvimento dos subúrbios levando ao convívio de proprietários e trabalhadores nessa região e nas associações recreativas, demonstrando uma convivência interclassista percebida, inclusive pela polícia, que em seus relatórios afirmavam que na sociedade Pingas Carnavalescos encontravam-se operários, negociantes do comércio e empregados do comércio<sup>108</sup>.

O redator do periódico *O Paladino*, Assis Vieira acredita que as associações recreativas se fazem necessárias, em especial, “numa capital como esta, em que uma parte da população vive atrelada ao carro do trabalho ininterrupto”. A composição social do Club Dramatico Alumnos de Minerva, que publicava o jornal, formada por trabalhadores justifica o seu argumento. Mais especificamente, o redator comenta sobre “a mocidade do comércio”, que vive longe da família e que, ao associar-se a uma sociedade recreativa junto com outras

---

<sup>106</sup> *Almanaque dos Theatros*. Rio de Janeiro, 1910.

<sup>107</sup> *Almanaque d’O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

<sup>108</sup> PESTANA, Marco Marques. *Da Zona Sul ao Subúrbio: o mapa da festa. Por uma reconstrução holística do cotidiano dos trabalhadores cariocas, 1900-1920*. *Revista Mundos do Trabalho*, vol.2, n.4, agosto-dezembro de 2010, p.254.

famílias, estabelece “uma corrente simpática entre extremos que até então muito distantes se achavam”.<sup>109</sup>

Se observarmos o quadro que reúne informações disponíveis sobre formação, atuação profissional e produção teatral de associados pode-se perceber que todos os segmentos sociais forneciam atores amadores para as diferentes sociedades dramáticas espalhadas pela cidade, ao longo do período estudado, demonstrando essa pluralidade dentro das sociedades dramáticas.

### Quadro 3. Ocupação e trajetória de sócios de grupos dramáticos

<i>CLUBE</i>	<i>AMADOR</i>	<i>OCUPAÇÃO PROFISSIONAL</i>
<i>Arcadia Dramatica Esther de Carvalho</i>	Presidente Silveira Carvalho	Comerciante
<i>Arcadia Dramatica Esther de Carvalho</i>	Marinho de Freitas	Fabricante de produtos para viagem
<i>Gremio Dramatico do Meyer</i>	Presidente Ernesto Mattoso	Escritor de livros e peças, vice-cônsul do Brasil na capital da Guiana Inglesa, Georgetown, jornalista
<i>Guarany-Club</i>	Eduardo Magalhães	Tipógrafo, jornalista, autor de peças
<i>Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho</i>	Carlos Pertuis	Gasista
<i>Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho</i>	J. Pinto Ribeiro	Arquiteto
<i>Sociedade Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista</i>	Quintino da Costa Araujo	Tenente coronel
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	Joaquim Dias Moreira	Negociante
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	João Fernandes Braga	Proprietário
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	Juvenil Pereira	Mecânico rádio-telegrafista
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	Eurico Fontes	Empregado no comércio
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	Antonio Ferreira da Silva	Negociante

<sup>109</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.1.



<i>CLUBE</i>	<i>AMADOR</i>	<i>OCUPAÇÃO PROFISSIONAL</i>
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	Antonio Porto da Luz	Operário
<i>Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma</i>	José Bernardo Silveira	Funcionário em uma marcenaria
<i>Club Fluminense/Elite Club</i>	José Luiz Teixeira Junior	Comerciante
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Benedito Raymundo da Silva	Professor do internato do Ginásio Nacional
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Joaquim de Castro Rocha	Guarda livros
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Frederico Fonseca	Funcionário público
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Octavio Campos da Paz	Funcionário da Sociedade Nacional de Agricultura
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Alfredo Moreira de Oliveira	Negociante
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Guilherme Ferreira Pinto	Funcionário da Estrada de Ferro
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Victorino Vaz Pinto	Gerente da companhia Luz Stearica
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Antonio Ricardo Vianna	Negociante
<i>Club Dramatico de São Cristóvão</i>	Antonio Ferreira Junior	Possivelmente “banqueiro do conhecido jogo do bicho”
<i>Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro</i>	José Roberto Vieira de Mello	Jornalista
<i>Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro</i>	Alberico Freire de Sant’Anna	Doutor
<i>Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro</i>	Joaquim de Pinho Bastos	Capitão
<i>Hodierno Club</i>	Belmiro Salgado	gazista
<i>Hodierno Club</i>	José Narciso Soares	carpinteiro

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em periódicos, atas, pedidos de licença e outros documentos de grupos dramáticos depositados no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional.

Do vice-cônsul ao operário, passando por professores, militares, operários, funcionários públicos e negociantes, a prática do teatro amador estava não apenas disseminada pelos grupos sociais mais diversos, mas também em, praticamente, todos os bairros da capital, onde diferentes segmentos sociais muitas vezes conviviam numa mesma sociedade dramática. A Gávea era, numa primeira vista, uma região onde predominariam os grupos mais abastados mas, no entanto, era onde estava localizado o Gremio Dramatico José da Cruz, mantido pela Sociedade Recreativa do Pessoal do Corcovado, ligada a indústria têxtil que se desenvolveu nessa região e por isso mesmo abrigava também um contingente de operários que viviam nas vilas operárias construídas nas proximidades das fábricas. O nome José da Cruz era uma homenagem ao criador da Fábrica Corcovado, onde trabalhava a maior parte dos associados<sup>110</sup>. Dessa maneira, além de evidenciar essa proximidade entre

<sup>110</sup> PESTANA, Marco Marques. *Da Zona Sul ao Subúrbio: o mapa da festa*. Op.cit., p.259-260.

trabalhadores e patrões<sup>111</sup> e a heterogeneidade encontrada nas agremiações dramáticas, esse clube da Gávea aponta esse convívio não apenas nos subúrbios, mas passando pela região central e chegando a zona sul da cidade.

O Guarany Club, que produzia e publicava seu próprio periódico, esclarecia em edital que era formado pela “elite dos subúrbios” e frequentado por “distintos cidadãos” e suas “Exmas. Famílias”<sup>112</sup>. Também os estatutos do Andarahy Club deixavam clara a presença de “famílias de sócios” ao não permitir o ingresso de pessoas estranhas a menos que acompanhassem essas famílias de associados e “sob a responsabilidade dos respectivos chefes”<sup>113</sup>. Os estatutos da Sociedade Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista também esclareciam em seus fins a promoção de récitas dramáticas quinzenais ou mensais para “distração instrutiva” e diversão dos sócios e suas famílias, garantindo além de aulas de música (a fim de ter uma orquestra própria), uma biblioteca<sup>114</sup>.

De fato, em várias associações dramáticas de amadores encontrei famílias atuando juntas. O título "familiar" que muitos ostentavam junto aos nomes dos clubes era um indicativo tanto de critérios *stricto e lato sensu* da composição do grupo. *Stricto sensu* por serem muitas vezes formados por marido, esposa e filhos ou irmãos, tios, etc. *Lato Sensu* por expressar uma identidade entre os participantes que compartilhavam aquela experiência e espaço e que ia muito além dos valores e princípios morais e políticos, mas que era também marcada por uma convivência mensal, semanal ou até diária onde dividiam também problemas pessoais, alegrias e tristezas, tornando os grêmios, clubes e sociedades dramáticas muito mais do que um simples tablado, mas um espaço social onde eram criados laços e tensões sociais, políticas e familiares.

No Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, o casamento do amator Henrique Machado com D. Flauzina d’Oliveira no dia 23 de fevereiro foi notícia do periódico *A Lyra*, que desejou aos noivos "uma lua de mel... de noventa anos". O outro casal do mesmo clube era D. Adelaide Fernandes e o Sr. Constantino Fernandes, que também ganhou elogios no mesmo jornal "pelos seus avaliados trabalhos dramáticos. *Hurrah!*"<sup>115</sup> Provavelmente havia

---

<sup>111</sup> Algumas dessas associações podiam ser uma iniciativa dos donos de fábricas ou dos patrões de organizar, sob seu controle, diversão para seus funcionários. Mesmo não compartilhando o palco, esses espaços apontam para uma convivência entre grupos sociais bastante diversificados.

<sup>112</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

<sup>113</sup> Estatutos do Andarahy Club. 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 563 e Caixa IJ6 653, Art; 64º e 65º.

<sup>114</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista. Aprovado pelo decreto nº. 6.979 de 20 de julho de 1878. Coleção de Leis do Império do Brasil, Vol.I, 1878, p.400.

<sup>115</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.4, 16 de fevereiro de 1889, p.4.

um parentesco entre as senhoras Vicencia de Moura e Francisca de Moura, que, entre outras peças, atuaram juntas no drama em cinco atos *O José do Telhado*, representado em 16 de fevereiro de 1889.<sup>116</sup> O diretor de cena, o Sr. João José Lopes Junior, era filho do “conhecido compositor e pianista distintíssimo, João José Lopes, que compôs uma quadrilha para piano denominada *Esther de Carvalho* em homenagem a sociedade<sup>117</sup>. No Atheneu Dramatico Esther de Carvalho<sup>118</sup>, que precedeu o Arcadia, o casamento de Francisco Nogueira e D. Izolina Francisca Marques (prima do amador Antonio Marques) também foi noticiado em *O Jasmim*, periódico do próprio ateneu<sup>119</sup>.

Apresentando-se como a única sociedade dramática do bairro em 1910<sup>120</sup>, o Gremio Dramatico do Meyer localizava-se na rua Archias Cordeiro e também contava, em 1901, com, pelo menos, uma família atuando como amadores do grêmio. Era o caso do ensaiador Manoel Deveza, D. Ricarda Deveza e a "gentil senhorita Eulina Deveza".<sup>121</sup> Possivelmente, D. Idalina Fontes e a senhorita Argentina Fontes, parte do elenco de 1906<sup>122</sup>, também fossem mãe e filha.

O presidente do Club Dramatico Gonçalves Leite contava com sua esposa e filha Amelia e Julieta Leite para atuarem no corpo cênico. Em 1888, Honorio Lobo e Antonio Lobo eram respectivamente secretário e procurador desse clube<sup>123</sup>.

Mesmo não trabalhando no mesmo clube, a atriz Aurelia Delorme, que atuou<sup>124</sup> e foi homenageada pelo Grupo Delormista, era filha de cabelereiro de teatros do Rio de Janeiro<sup>125</sup>. O presidente Luna Junior, do Club Familiar Gymnasio da Juventude, também mantinha sua esposa, a Sra. D. A. Luna, no elenco<sup>126</sup>.

Em estudo atual, a teatróloga Ângela de Castro Reis mergulha no universo de famílias de artistas e debate a formação atorial familiar “responsável pelo aprendizado artístico inicial”

---

<sup>116</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.4, 16 de fevereiro de 1889, p.4.

<sup>117</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888, p.3.

<sup>118</sup> O Arcadia Dramatica Esther de Carvalho substituiu o Atheneu Dramatico Esther de Carvalho em 1888.

<sup>119</sup> *O Jasmim: órgão do atheneu dramático Esther de Carvalho*, Ano II, n° 8, 21 de abril de 1888.

<sup>120</sup> *Almanack dos theatros*. Rio de Janeiro. 1910, p.45.

<sup>121</sup> *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I, n.1, 26 de outubro de 1901.

<sup>122</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

<sup>123</sup> *O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

<sup>124</sup> *O Delormista: órgão consagrado ao theatro fluminense e ao grupo Delormista*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31/03/1889.

<sup>125</sup> BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro - acompanhados de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros. José Bastos Editor - Antiga Casa Bertrand, 1898, p.629.

<sup>126</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.3, 13 de agosto de 1881.

e que “é aprimorado no enfrentamento com o fazer teatral, ou seja, assimilando técnicas de atuação pela vivência atorial em cada montagem e não de um conjunto de conhecimentos formalizados a priori”<sup>127</sup>. Segundo a autora, o aprendizado familiar vem de uma tradição encontrada na *Comédia dell’Arte* e mantida até hoje no circo sendo substituída por outras formas de aprendizado a partir do fim do século XIX na Europa e no Brasil, apenas após a criação da Escola Dramática Municipal e mais especificamente após a regulamentação da profissão de ator na década de 1970. Porém, ainda de acordo com Reis, encontramos “ecos dessa tradição” em trajetórias de dinastias de artistas brasileiros e ela cita atrizes célebres como Dulcina de Moraes, Bibi Ferreira e Marília Pêra que compartilharam com avós, pais, tios e filhos o “exercício da cena”.

Assim, profissionais e amadores compartilhavam palcos e ensinamentos teatrais seja em função da ausência de uma escola dramática oficial ou porque o teatro constituía uma importante forma de lazer e convívio familiar e social e proporcionava uma forma de compartilhar experiências e vivências de grupos na cidade.

### ***1.3 A formação de atores amadores e as regras de atuação***

Alguns clubes amadores investiam na formação de seus atores, criando e mantendo escolas dramáticas com regras e obrigações específicas evidenciando uma preocupação em proporcionar algum conhecimento cultural ou técnico. Alguns atores amadores, inclusive, eventualmente partiam para o teatro comercial ou profissional da época. Sem esse compromisso, no entanto, os clubes amadores pretendiam oferecer um teatro de qualidade para seus associados e oportunidades artísticas para seus membros (não apenas cênicas, mas também musicais e dançantes). Era o caso do Recreio Dramatico Juventude Portuguesa que oferecia escolas de dança e música além de uma escola dramática. Os professores das três escolas tinham seus deveres e direitos bem explicados nos estatutos: não pagavam a mensalidade de sócio; só podiam lecionar no clube onde eram sócios; tinham todos os direitos dos sócios contribuintes; não poderiam ser interrompidos durante as aulas; só poderiam ser nomeados professores os sócios do clube.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> TELLES, 2009, p.92. Apud REIS, Ângela de Castro. *Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares do Historiadores: velhos e novos desafios. ANPUH, UFSC, Florianópolis. 2015.

<sup>128</sup> Capítulo XVI, Art. 25º dos Estatutos do Recreio Dramatico Juventude Portuguesa, aprovados em junho de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 563.

Além de aulas de teatro, dança e música, havia uma preocupação com a ginástica e o esporte. O Congresso Gymnastico Portuguez oferecia aos seus “sócios-alunos” aulas de ginástica e esgrima, que também faziam parte das apresentações nas festas oferecidas pelo grêmio.<sup>129</sup> O Luzitano Club, com sede na Praça da República n. 231, também mantinha escolas de dança, esporte, música e dramática, além de uma biblioteca, na intenção de “promover o engrandecimento e criar ainda outros elementos de instrução, desenvolvimento e recreio para os sócios”. Além dessas escolas, o clube oferecia ainda “aulas noturnas e instrutivas”.<sup>130</sup> Os alunos, entretanto, tinham “deveres” e podiam ser penalizados se descumprissem suas funções: o comparecimento a escola e o respeito ao respectivo regulamento estava bem especificado no artigo 5º dos estatutos; assim como o artigo 13º que determinava a suspensão dos alunos “quando inscritos no programa da festa, à última hora, sem motivo plenamente justificado, se recusarem a trabalhar ou não comparecer”. O capítulo XIII era dedicado às escolas, e previam que seu diretor deveria ser eleito entre os alunos, certamente sob a “direta fiscalização da diretoria”, que poderia dispensar o eleito e preencher a vaga até a próxima eleição. Cabia ao diretor da escola confeccionar regulamentos especiais e determinar as penas disciplinares, estabelecendo medalhas em caso de “aproveitamento, mérito e distinção” para alunos ou professores.

A criação de bibliotecas e escolas neste e em outros clubes dramáticos indicam uma nítida preocupação com a literatura e a declamação, havendo por parte dos sócios uma preocupação com a leitura e a oratória, consideradas habilidades importantes para os espetáculos teatrais sim, mas também para o seu cotidiano seja na simples demonstração de uma cultura letrada, seja na negociação por melhorias práticas ou na inserção dentro dos padrões estabelecidos.

O número máximo de amadores no corpo cênico do Inhaumense Club era de trinta, sendo vinte homens e dez mulheres. Esse clube mantinha uma escola dramática que funcionava mensalmente e cabia a diretoria a “proteção” aos amadores que tivessem “talento e vocação extraordinariamente para a arte dramática”.<sup>131</sup> Os artigos 8º e 9º determinavam a isenção da mensalidade dos amadores e a permissão para que “trabalhassem” em outro clube “sem que prejudique as diversões deste clube”. Interessante o uso do termo “trabalhar” para a

---

<sup>129</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 10 de setembro de 1881, p.2.

<sup>130</sup> Estatutos do Luzitano Club, aprovados em setembro de 1917. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 649.

<sup>131</sup> Estatutos do Inhaumense Club. Aprovados em setembro de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 597.

atuação dos amadores utilizada pelo Inhaumense Club, possivelmente demonstrando a seriedade e o compromisso que entendiam ser o fazer teatral.

Também o Gremio Dramatico Taborda, definiu no artigo 2º de seus estatutos aprovados em maio de 1916, a criação de escolas dramática, musical e de dança assim como sua biblioteca<sup>132</sup>.

A Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez, também possuía uma escola dramática própria e, segundo o *Almanaque d'O Theatro*, em 1906, contava com amadores “aplicados e estudiosos”, que procuravam “manter o justo renome em que é tido o conjunto de fiéis e inteligentes intérpretes das peças difíceis e apreciadas do repertório de muitas empresas teatrais”. Essa sociedade, segundo o almanaque, “vinha cercada da auréola fulgurante de suas tradicionais glórias e do prestígio valoroso emanado da fraternidade de seus sócios”. Sua escola dramática tinha como diretor J. M. Motta, “um incansável no interesse de que não diminua, uma só linha, o conceito elevado em que é tido o corpo cênico do teatrinho que habilmente dirige”<sup>133</sup>.

Sua escola dramática estava formada da seguinte forma: diretor de cena, José de Medeiros; 1º secretário Sergio Ortiz; 2º Secretário Augusto Vaz; ensaiador Alfredo Rosario, ponto Eloy Pontes, contra-regra Manoel Pizarro, cabelereiro Oscar Alvarenga. O corpo cênico era formado pelas amadoras: Nicolina Rosario, Zilda Couto, Luiza Esperança, Odette Couto, Celina Rosario, Judith Carvalho e Izabel Medeiros, e pelos amadores: Aurelio Martins, J. R. Fonseca, Francisco Guimarães, Manoel Peixoto, Lindolpho Magalhães, Francisco Rogerio, José Monteiro França, Francisco Gosta, Valentim Machado, Eduardo Gomes, José Moreira, Henrique Martins, Nicolino Sarly, Affonso Cerqueira e Manoel Lopes.

O mesmo *Almanaque d'O Theatro* informa sobre a escola dramática do Cassino Commercial, composta pelo Diretor de cena, José de Medeiros; 1º Secretário Sergio Ortiz; 2º Secretário, Augusto Vaz; Ensaiador, Alfredo Rosario, Ponto, Eloy Pontes, contra-regra, Manoel Pizarro, Cabelereiro, Oscar Alvarenga. Pelas amadoras: Nicolina Rosario, Zilda Couto, Luiza Esperança, Odette Couto, Celina Rosario, Judith Carvalho e Izabel Medeiros. E amadores: Aurelio Martins, J. R. Fonseca, Francisco Guimarães, Manoel Peixoto, Lindolpho Magalhães, Francisco Rogerio, José Monteiro França, Francisco Gosta, Valentim Machado,

---

<sup>132</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Taborda. Aprovados em 19 de maio de 1916. Arquivo Nacional. Caixa II6 597.

<sup>133</sup> *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906, p.283-284.

Eduardo Gomes, José Moreira, Henrique Martins, Nicolino Sarly, Affonso Cerqueira e Manoel Lopes<sup>134</sup>.

Para além das escolas dramáticas mantidas pelos clubes de amadores, havia uma forte campanha na imprensa de críticos teatrais, dramaturgos e intelectuais da época para a criação de uma escola dramática para atores que quisessem se profissionalizar. Essa campanha dos jornais desde as últimas décadas do século XIX, quando esses jornalistas insistiam em buscar uma solução para a discutidíssima “crise do teatro nacional”. Visando desenvolver o chamado “teatro sério”, articulistas como Arthur Azevedo, Coelho Neto, Nazareth de Menezes, entre outros, estimulavam a criação da escola, que finalmente aconteceu por meio do decreto nº 1.167, de 1908. O diretor escolhido foi Coelho Neto. A escola, vinculada ao Teatro Municipal e subvencionada pelo governo, era a tentativa de estimular a formação técnica dos atores e sua profissionalização, sim, mas de um teatro que apenas uma pequena parcela da população considerava de qualidade, afinal sua proposta de erudição excluía as comédias ligeiras que tanto sucesso faziam apesar das críticas. Apesar da proposta de aliar teoria e prática na formação de atores, o ator e diretor Procópio Ferreira avaliou em entrevista publicada na série *Depoimentos I*, de 1976, organizada pelo Serviço Nacional de Teatro – SNT – que não havia curso prático na Escola e que saiu de lá sem entender nada de teatro.<sup>135</sup> Essa afirmação de Procópio só confirma a opinião de diversos artistas que a Escola Municipal era muito teórica.

Como indicam as datas dos estatutos das sociedades dramáticas citadas – dois de 1915, um de 1916 e um de 1917 -, percebemos que, apesar da criação dessa escola dramática oficial em 1908, alguns amadores preferiram manter suas próprias escolas. Isso pode indicar uma ausência de intenção de profissionalizarem-se, ou seja, fosse para evitar um preconceito com a profissão de ator ou não, havia o desejo de permanecer no amadorismo e, mais ainda, de manter as regras e ensinamentos com as quais identificavam seus princípios e valores artísticos, sociais e políticos. Dessa forma, os grupos dramáticos de amadores mantinham a qualidade que acreditavam ser importante para seu corpo cênico de maneira desvinculada do que era oferecido pelo governo, seguindo sua própria maneira de pensar independente do que era disseminado por alguns intelectuais da época ou do que era determinado para o teatro profissional.

---

<sup>134</sup> *Almanaque d'O Teatro*. Rio de Janeiro, Ano I, 1906, p.284.

<sup>135</sup> ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil, 1908 – 1911*. Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio, Rio de Janeiro, 1996, p.109.

Não encontrei nas diversas fontes pesquisadas evidências dos conteúdos ensinados nessas escolas dramáticas de sociedades amadoras, porém encontrei três manuais ou guias práticos sobre a preparação de atores, que acredito, deviam, no mínimo, ser estudados pelos ensaiadores e diretores de cena senão por todo corpo cênico. E o estudo era certamente valorizado como comentou o jornalista anônimo que escreveu a coluna *Blocks Theatrais*, no periódico *O Scenario*, onde elogiou o ator Eugenio de Magalhães por ser um “estudioso e que não deve dar ouvidos aos críticos que não querem saber o quanto ele estuda, mas quantas vezes toma banho” e completa: “mesmo que não se torne um Furtado poderá ser um bom ator”.<sup>136</sup>

Dedicado aos amadores, o *Manual do Amador Dramático: Guia prático da arte de representar*, escrito por Augusto Garraio, português nascido em 1843 e também autor de peças de teatro, ensinava exatamente o "passo a passo" que as sociedades amadoras deviam seguir e destacava a importância de saber escolher a peça a partir do "perfeito conhecimento dos recursos artísticos de todos os intérpretes". Estes deviam saber aproveitar "os seus dotes, sujeitando-os, amoldando-os ao caráter da personagem escrita, mas imprime-lhe uma feição nova, sua, sem copiar ninguém". Segundo o autor português, "a criação dos tipos pertence ao artista. O autor produziu a sua obra fria, sem luz, sem cor, sem movimento". São os amadores que "animam a peça e as suas individualidades, dando-lhes vida e calor". O livro foi dividido em quatro partes: a primeira mais técnica dirigida às questões de escolha da peça, sua leitura, ensaios, etc.; a segunda, especificando as qualidades necessárias a cada personagem: o galã dramático, o galã cômico, o galã tímido...; a terceira parte foi dedicada aos bastidores (ponto, contrarregra, maquinista, adrecista e ensaiador); e a quarta, acerca das "noções gerais".<sup>137</sup>

Alguns jornais portugueses apresentavam essa mesma preocupação. Era o caso de *A Ribalta*, dedicado aos amadores e publicado em Lisboa, em 1893, que nas edições número 3, 4, 5 e 6 incluiu uma coluna intitulada *Arte de Representar* e, apesar da ausência de assinatura, era bastante parecida com as lições de Garraio. Ou ainda em 1919, o *Jornal dos theatros*, publicava semanalmente a coluna *Curso de declamação e arte de representar* – uma “compilação e anotação de Eça d’Alencar” - acrescentando ainda a partir da edição número 128, assinado por João Luso, um *Novo dicionário theatral!*<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> *O Scenario: periodico do Club familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881, p.3.

<sup>137</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramatico: guia pratico da arte de representar*. Lisboa, Arnaldo Bordalo, 2ª edição, 1911.

<sup>138</sup> *Jornal dos Theatros*. Lisboa, Ano III, n.102, 6 de abril de 1919 ao n.132, 21 de dezembro de 1919.



Em formato diferente do manual de Garraio, João Caetano, um dos maiores defensores de uma escola dramática e um teatro nacional subvencionado pelo governo, também escreveu seu livro para que os atores aprendessem “os rudimentos e regras necessárias a preparar o terreno para o estudo, com o qual descobrirão as dificuldades da cena”<sup>139</sup>. Intitulado *Lições Dramáticas*, o livro está dividido em treze lições bastante específicas. No mesmo caminho, Eduardo Victorino, nascido em 1869 e ensaiador atuante na cena brasileira no princípio do século XX, foi também empresário, dramaturgo, tradutor e autor de *Para ser ator*<sup>140</sup>, entre outros. Nesse livro, ele também ensina os atores a função de representar. Ensinando os planos da cena, os espaços do palco, como respirar e estudar um papel, Victorino define o “melhor método de dicção”: “aquele que combate continuamente, no discípulo, o instinto de imitação, tendo como base suscitar-lhe a originalidade”<sup>141</sup>. Ao contrário de João Caetano que afirmava que “arte dramática é a imitação da natureza e não a realidade dela”, os dois autores concordavam em muitas outras regras, por exemplo sobre a necessidade do ator estudar profundamente seu papel e, mesmo fora do palco, havia uma preocupação com seu caráter e sua conduta. Victorino e Garraio também valorizam a experiência anterior do ator nos palcos e que são estes que devem receber os papéis mais difíceis do texto escolhido.

Em sua 11ª lição, sobre a morte e o desmaio em cena, preocupado para que o ator não se machuque durante uma apresentação, João Caetano descreve as diferentes causas possíveis de morte e para cada uma delas o jeito que o ator deve cair:

“a morte proveniente de uma bala ou da ponta de ferro que atravesse o âmago do coração do homem é instantânea, e aqui tem lugar a parte mecânica na maneira da queda, porque tendo de morrer por este ferimento, deve cair como cai um corpo morto, isto é, afrouxando os joelhos e as juntas dos quadris, assentando logo as nádegas no chão e rapidamente as costas, sem movimentos nem contorções; porque qualquer cadáver posto de pé, bem perpendicular, logo que o larguem, cai da maneira que acima descrevi. Se, porém, a ferida não ataca tão de perto o órgão da vida, o homem a conserva ainda por alguns instantes: então é diferente a maneira de cair, e quase que regularmente para o lado, devendo o ator, para cair assim, dobrar mui frouxamente o pé do lado da queda, assentando logo o tornozelo sobre o terreno, dobrando mui ligeiramente o joelho, onde receberá a primeira pancada do lado externo dele; os quadris, que também se dobram frouxamente, apanham do lado próprio a segunda, e o braço, quase estendido, recebe a terceira pelo lado interno.”<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> CAETANO, João. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, 1956.

<sup>140</sup> VICTORINO, Eduardo. *Para ser actor*. São Paulo, Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia, 3ª edição (muito melhorada), 1936.

<sup>141</sup> VICTORINO, Eduardo. *Para ser actor*, Op. cit. p. 18.

<sup>142</sup> Caetano, João. *Lições dramáticas*. Op. cit., p. 62-63.

Essa mesma preocupação aparece nas críticas dos jornais e é bastante provável que os próprios jornalistas – muitas vezes ligados ao meio teatral – lessem as lições de João Caetano considerado “um grande mestre”. É o caso da edição de 18 de setembro de 1881 de *O Scenario* que trazia a crítica à peça *Cruz da morta* na despedida da empresa Simões, mas o ator Leopoldo não agradou:

“O ator Leopoldo, não se apunhalou, guardou o punhal no bolso superior do colete e deixou-se cair, não como um artista, mas como um amador estreante.

Quando o ferimento não atravessa o coração a morte não é repentina, portanto o ator que tem de imitar essa passagem da vida para a eternidade, não deve atirar o corpo contra o tablado, porque além de não ser artístico, é perigoso. Depois de apunhalar-se, o ator deve apresentar a expressão fisionômica da dor, e deixar-se cair, amparando a pancada com o joelho, quadril e braço; as duas primeiras partes dobram-se ligeiramente e o braço estendido, não só para suavizar a pancada como evitar que a cabeça bata no solo. É assim que nos ensina os grandes mestres.”<sup>143</sup>

A empresa Simões não era amadora, visto o comentário do jornalista, que desvaloriza o ator Leopoldo comparando-o a “um amador estreante”. Não obstante, o exemplo demonstra como era importante seguir essas regras de atuação fossem amadores ou profissionais ou se estaria sujeito à língua ferina dos críticos. Outras regras visavam o controle das condutas dos associados e foram muito bem definidas pelos clubes dramáticos como veremos em seguida.

#### ***1.4 Regras de conduta, legislação e formas de organização das sociedades dramáticas***

Os estatutos das sociedades, clubes e grêmios são uma fonte preciosa que nos permite conhecer suas regras e formas de organização e conduta. A Constituição de 1824, que regulamentou o período imperial do Brasil, adotou matrizes do pensamento liberal apesar da criação do poder Moderador e da manutenção do poder excessivo reservado ao Imperador. Em 1891, a Constituição que define a República mantém essas matrizes do liberalismo, inclusive com a laicização do Estado e a definição de eleições diretas para os governantes. No entanto, sobre os direitos garantidos aos cidadãos brasileiros não há muitas diferenças nas duas constituições inclusive em relação a própria questão eleitoral, marcada pela fraude e pela corrupção<sup>144</sup>.

Semelhante a lei de 20 de outubro de 1823, o Decreto n. 575, de 10 de janeiro de 1849 determina que as associações civis passam a precisar da autorização do governo para

---

<sup>143</sup> *O Scenario*. Rio de Janeiro, Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881.

<sup>144</sup> FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Niterói: Muiraquitã, 2008, p.78.

funcionarem. Vítor Manoel Marques da Fonseca ressalta, no entanto, a amplitude do conceito de associação naquele período, que eram referidas como sociedades ou companhias e “englobavam desde entidades de cunho religioso, como ordens, congregações e irmandades, entidades de natureza cultural, como as academias, sociedades literárias e científicas, e as de cunho comercial, como empresas mercantis”<sup>145</sup>. As associações dramáticas se encaixam, então, dentro desse largo conceito. Mais adiante, em 30 de dezembro de 1882, é lançado o decreto n.8.821 que regulamentou a Lei n. 3.150, de 4 de novembro daquele ano e dispensou algumas dessas sociedades anônimas da obrigação da autorização do governo. As sociedades dramáticas não mais precisavam desse trâmite burocrático. Já no período republicano, o Decreto n. 164, de 17 de janeiro de 1890, mantém a determinação anterior dispensando as mesmas sociedades anônimas da autorização.

Em sua análise das sociedades operárias, Claudio Batalha comenta sobre a “preferência” em seguir a legislação das sociedades civis, especificando o Código Comercial de 1850 e, mais tarde, o Código Civil de 1916. Assim, era necessário o registro dos estatutos em cartório e sua comunicação à polícia.<sup>146</sup> No entanto, Fonseca desconhece que nesse período houvesse essa obrigatoriedade de informar à polícia sobre seu funcionamento e diretoria.<sup>147</sup>

Em relação ao funcionamento dos teatros e, logo, dos clubes dramáticos de amadores, o que havia até 1907 era um juiz inspetor de teatro e, segundo o Código de Posturas, leis, decretos, editais e resoluções da Intendência Municipal do Distrito Federal, de 1894, era também um juiz o responsável por liberar a licença para funcionamento e para o programa do teatro. Havia punições para os atores que alterassem as peças ou as danças que parecessem “debochadas, obscenas e ofensivas à moral pública”; dirigir-se em voz alta a qualquer pessoa dentro do teatro – somente aos atores com gritos de “*bravo, caput ou fora*” -; recitar ou declamar de cor ou por escrito, dentro do teatro, ou repartir escritos não impressos, sem autorização do juiz; o público devia estar “decentemente calçado e vestido de casaca, sobrecasaca ou farda”; o ingresso “em estado de embriaguez” levava o cidadão a ser “lançado fora” do teatro e ficava sob custódia “até passar a embriaguez”; e, por fim, proibia que jogassem “moedas, pedras, laranjas ou outros quaisquer objetos para dentro ou fora da caixa do teatro”. Todas essas infrações estavam sujeitas a multa e cadeia!

---

<sup>145</sup> FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis*. Op. cit., p.54.

<sup>146</sup> BATALHA, Claudio. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000, p.21-22.

<sup>147</sup> FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis*. Op. cit., p.86.

Já o decreto n. 6.562, de 16 de julho de 1907, que aprovou “o regulamento para a inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas no Distrito Federal”, determina que a licença era concedida pelo chefe da polícia – o que é endossado pelo decreto n. 14.529, de 9 de dezembro de 1920. Havia uma vistoria “das condições de segurança, higiene e comodidade públicas”, bem como determinações bastante exatas sobre os corredores, passagens, posicionamento das cadeiras, *toilettes*, iluminação, maquinismos e armazenamento dos cenários. Apesar da constituição de 1891, o controle sobre o texto teatral, as músicas ou pantomimas era rigoroso, não sendo permitido ofensas “às instituições nacionais ou de país estrangeiro, seus representantes ou agentes, aos bons costumes e à decência pública, ou que contenha alusões agressivas a determinadas pessoas”. Sair do programa que havia sido autorizado nem pensar! E ainda havia “comunicação telefônica direta com a Polícia Central e com o Corpo de Bombeiros”. Os jogos de azar também eram proibidos “nas casas de espetáculos ou divertimentos públicos ou mesmo nas suas dependências”. O artigo 3º garantia que a lei n. 496, de 1 de agosto de 1898, sobre os direitos autorais, fosse cumprida, ou seja, fosse tradução ou original, o texto devia ser autorizado pelo autor e nenhuma alteração podia ser feita, ou a licença seria recusada.

O capítulo II trazia as obrigações dos empresários ou diretores de companhias e dos empregados, demonstrando clara preocupação com a segurança e uma censura explícita nesses espaços. Assim o controle sobre os textos, os artistas, os horários dos espetáculos – se diurno, terminaria até às 6 horas da tarde; se noturno, até meia noite - e até os ensaios estavam determinados. Havia também um capítulo com normas a serem seguidas pelos artistas e outro para os espectadores. O primeiro impedia as improvisações no palco e os casos possíveis para o não cumprimento de suas funções. O segundo tratava do comportamento do público durante os espetáculos, podendo se manifestar apenas com aplausos ou reprovando os artistas, mas sem assobios, gritos ou tumulto. Também não era permitido o espectador “recitar ou declamar de qualquer modo peça ou discurso, nem distribuir no recinto manuscritos impressos, gravuras (...) sem prévia licença da autoridade que presidir o espetáculo”. Por fim, o capítulo V determinava o papel do chefe da polícia ou do 2º delegado auxiliar no controle de todas essas exigências discriminadas acima. Nas disposições gerais, o artigo 18º era específico para as sociedades recreativas, bem como o 25º acerca das penalidades:

**Art. 18.** Os cafés-concertos, clubes, sociedades recreativas e outros estabelecimentos congêneres serão igualmente inspecionados pela autoridade policial, observadas as

disposições deste regulamento e mantidas quanto aos primeiros as disposições do art. 247 do regulamento aprovado pelo decreto n. 6440, de 30 de março de 1907.

**Art. 25.** O Chefe de Polícia poderá proibir temporária ou definitivamente o funcionamento de qualquer casa de espetáculos, clube ou sociedade recreativa que infringir as disposições deste regulamento, ou quando assim julgar conveniente, em benefício da ordem, segurança e moralidade públicas.

Com base no rigor descrito nas leis, os clubes de amadores deviam tomar cuidados extremos tanto ao organizar seus estatutos como durante o funcionamento das suas atividades dramáticas, musicais ou de quaisquer divertimentos que pretendessem oferecer. O Club Dramatico de São Cristóvão teve problemas sérios com a polícia, em 1908, para obter a concessão da licença de funcionamento. Localizado na rua Senador Alencar n.42, o clube tinha, entre os membros da diretoria, o professor do internato do Ginásio Nacional, Benedito Raymundo da Silva, o guarda livros Joaquim de Castro Rocha, o funcionário público Frederico Fonseca, o funcionário da Sociedade Nacional de Agricultura Octavio Campos da Paz e o negociante Alfredo Moreira de Oliveira. O Conselho Fiscal era composto pelo funcionário da Estrada de Ferro Sapucahy Guilherme Ferreira Pinto, o gerente da companhia Luz Stearica Victorino Vaz Pinto do Amaral e o negociante Antonio Ricardo Vianna. Na verdade, essa era a diretoria em dezembro daquele ano depois da alteração de alguns membros, como o caso do tesoureiro Antonio Ferreira Junior, que tinha sido processado pela delegacia responsável pela cassação e também pelo 18º Distrito, por ser “banqueiro do conhecido jogo do bicho” além de “ofensas físicas”. Os outros motivos alegados para a cassação da licença foram o funcionamento do clube até 3 e 4 horas da manhã, “contrariando as ordens desta delegacia” e também a apreensão de “apetrechos de jogos proibidos, como sejam: dados, panos verdes, trombones, copos e fichas”.

Em novo pedido de revisão da cassação, o clube contra argumentou dizendo já ter feito mudanças na diretoria e que os objetos encontrados faziam parte do corpo cênico e, não eram para jogos proibidos. A documentação referente a essa discussão começa em julho e somente em dezembro o clube conseguiu a permissão do chefe da polícia.<sup>148</sup>

O mesmo se deu com a Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho em agosto de 1904. O pedido de autorização para funcionamento foi acompanhado de uma autorização da tesoureira do Apostolado do Coração de Jesus da Matriz de Santa Rita acerca da porcentagem dos rendimentos que seriam destinados a essa instituição, provavelmente numa tentativa de demonstrar a caridade e honestidade dos associados do clube. No entanto, o pedido foi

---

<sup>148</sup> “Papéis referentes ao Club Dramatico de São Christovam”. Arquivo Nacional. DP. Caixa GIF1 6C 251.

indeferido pelo chefe de polícia A. Cardoso de Castro, que alegou que a sociedade encobria jogos proibidos<sup>149</sup>.

Esse embate com a polícia ocorria uma vez que sua autorização era obrigatória para o funcionamento das sociedades, clubes e grêmios. Conforme comentado anteriormente é possível identificar um padrão nos pedidos de licença e também nos estatutos, porém conforme indicam as exceções citadas acima, alguns clubes talvez encobrissem suas atividades clandestinas usando o teatro como fachada. Verdadeiros ou não, a desconfiança da polícia e a negação aos seus pedidos demonstra que essa possibilidade não era improvável. O Club Dramático de São Cristóvão precisou fazer alguns ajustes para “disfarçar” os possíveis jogos de azar nas suas dependências ou “provar” que aqueles objetos eram apenas parte do cenário dos espetáculos.

Esses estatutos das sociedades dramáticas, bastante parecidos no formato e também na linguagem utilizada, sugerem pistas sobre os aspectos mais exigidos pela polícia permitindo questionar até que ponto eram seguidos na prática de forma rígida. Essa semelhança, entretanto, não implica em uma homogeneidade dessas associações; na verdade, o que acontecia nas suas sedes sociais – não necessariamente o que constava na documentação da polícia - demonstra o oposto: eram diversificadas e heterogêneas. No entanto, é possível através desses estatutos compreender inclusive o que significava estar de acordo com a “moral” e os “bons costumes” para os legisladores que formulavam essas leis, historicamente eleitos entre os grupos de elite.

O Gremio Dramatico Taborda, que tinha sua sede na rua da Lapa n.4, teve seus estatutos aprovados em 19 de maio de 1916 e logo no primeiro artigo justifica seu título:

“preclaro e excelso ator “Taborda”, que tão alto soube elevar o nome da “Arte Dramática” não só na sua pátria como também nas mais recônditas partes do universo, tendo sempre como escudo através de todas as vicissitudes da vida a sua incomparável e inatacável “Arte” a par do astro refulgente, glorioso e belo que formado em esceptro [sic] o colocava como Rei da “Arte Dramática”.

Na verdade, essa justificativa não era comum e nem uma exigência policial, mas o que vem a seguir sim. No artigo 2º, estão os “principais fins” daquele grêmio:

---

<sup>149</sup> Pedido de licença para funcionamento da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho. Arquivo Nacional. DP. Caixa GIF 6C 135.

“Manter escola “Dramática”, “Música” e “Dança” assim como uma biblioteca e diversos divertimentos internos, que a Diretoria julgue conveniente sem que traga a desmoralização do Grêmio”.

O parágrafo 2º desse mesmo artigo frisava que as diversões oferecidas seriam “honestas”, “não sendo as mesmas obrigatórias”, mas todas elas deviam ter aprovação da Diretoria. A diretoria, aliás, era responsável pelas contas do clube, aprovação das propostas de festas ou das peças selecionadas pelo diretor de cena, pela admissão dos sócios... No caso desse grêmio, os sócios deveriam ser maiores de 15 anos, “ter ocupação honesta e bom comportamento”, “ser proposto por um sócio quites, declarando na proposta idade, profissão, naturalidade, etc., etc.”. Os direitos e deveres dos sócios e as penalidades por descumprimento das regras também estão bastante claros em todos os estatutos. As disposições gerais do Taborda trazem mais uma particularidade: “não poderá ser sócio qualquer pessoa que tenha vencimentos do Grêmio”,<sup>150</sup> o que demonstra uma separação clara entre aqueles que eram funcionários na sede social e os que eram sócios, não misturando seus “lugares”.

O Club Dramatico Familiar de Jacarepaguá determina no artigo 3º que “serão aceitos sócios que provem o seu comportamento exemplar”<sup>151</sup>. O mesmo rigor era exigido pelo Inhaumense Club, que já em seu pedido de aprovação esclarecia que a sociedade era formada “exclusivamente de pessoas escolhidas”, e nos estatutos:

“Para ser admitido sócio é preciso:

1º Ser proposto por sócio quite de qualquer categoria, contar mais de 15 anos de idade, declarar na proposta nacionalidade, estado, profissão, idade, residência.

2º Ser reconhecido o seu bom comportamento e estar no gozo de seus direitos civis.

3º As propostas de admissão de sócios serão enviadas ao primeiro secretário, que as apresentará a mesa e esta enviará a Comissão de Sindicância para dar parecer voltando depois para ser discutida em sessão da Diretoria.”<sup>152</sup>

Esse padrão de exigências para ser um associado era comum em praticamente todos os estatutos analisados para essa pesquisa: possuir ocupação honesta, bom comportamento, ser morigerado, ser de reconhecida moralidade, não estar pronunciado em processo crime, estar no gozo dos direitos civis... O Andarahy Club ainda determinava que a proposta do novo sócio ficasse “fixada em quadro, em lugar visível, durante cinco dias, a fim de que possa ser oferecida qualquer informação à Diretoria sobre o proposto” e “se nenhuma informação, ou

---

<sup>150</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Taborda. Aprovados em 19 de maio de 1916. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 597.

<sup>151</sup> Condições dos Estatutos por que tem que se reger o Club Dramatico Familiar de Jacarepaguá. 8 de abril de 1916. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 597.

<sup>152</sup> Estatutos do Inhaumense Club. Aprovados em setembro de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 597.

objeção, for apresentada, a Diretoria admiti-lo-á ou não, em escrutínio secreto e por unanimidade de votos”<sup>153</sup>. Todas essas exigências com pequenas variações faziam parte das regras estabelecidas para os novos sócios.

Havia clubes que só admitiam sócios do sexo masculino como o Club Dramatico Souza Bastos<sup>154</sup>, que exigia também que fossem moradores da Ilha do Governador, onde estava sua sede social<sup>155</sup>. Ou a Sociedade Estudantina Dramatica Luso Brasileira que também só admitia homens<sup>156</sup>. E aqueles que eram compostos somente por “senhoras”, detalhe especificado já no pedido de licença para funcionamento do Gremio das Amadoras Flor de São João, em janeiro de 1916.<sup>157</sup> Algumas sociedades exigiam a nacionalidade dos sócios: era o caso do Centro Galego que determinava ser preciso ser natural de Galiza ou ser filho de pai galego – admitia brasileiros, portugueses e provenientes de outras províncias apenas como sócios contribuintes e sem voz, voto ou possibilidade de eleição.<sup>158</sup>

O comportamento a ser mantido dentro dos salões também podia constar nos estatutos. Era o caso do Grêmio Dramático Cardonense, que no artigo XXX, determinava a punição com suspensão de 10 a 60 dias aquele que “deixar de tratar com o devido respeito não só as amadoras como qualquer outra dama” e também “portar-se de modo inconveniente na sala de ensaios ou tentar subir no palco, quando isso for proibido”.<sup>159</sup> No Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá a diretoria se reservava “o direito de fazer retirar de sua sede todo aquele se tornar inconveniente” e no palco, as cenas seriam levadas obedecendo “a mais perfeita moralidade”<sup>160</sup>.

Outras sociedades zelavam, inclusive, pelo comportamento dos seus sócios fora dos salões! A Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza determinava no parágrafo 1º do artigo 2º ter como fim “manter um grupo dramático entre seus associados” e

---

<sup>153</sup> Estatutos do Andarahy Club. Aprovados em 16 de julho de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 563.

<sup>154</sup> Estatutos do Club Dramatico Sousa Bastos. Dezembro de 1915. Arquivo Nacional. Caixa Ij6 691.

<sup>155</sup> No art. III, admitiam que fossem residentes fora da área determinada no art. 1º desde que pagassem suas mensalidades na sede social.

<sup>156</sup> Estatutos da Sociedade Estudantina Dramatica Luzo Brasileira. Abril de 1913. Arquivo Nacional. DP, caixa GIF1 6C 479.

<sup>157</sup> Pedido de licença para funcionamento do Gremio das Amadoras flor de São João. Janeiro de 1916. Arquivo Nacional. DP, caixa IJ6-595.

<sup>158</sup> Estatutos do Centro Galego. Agosto de 1901. Arquivo Nacional. DP, caixa GIF1 6C 479.

<sup>159</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Cardonense. Aprovados em 23 de março de 1918. Arquivo Nacional. DP, caixa IJ6-691.

<sup>160</sup> Condições dos Estatutos do Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá. Abril de 1916. Arquivo Nacional. DP, Caixa IJ6 597.



também os proibia de tomar parte em manifestações políticas<sup>161</sup>. Na Associação Dramatica Particular Gil Vicente, as discussões políticas eram proibidas “quer nos espetáculos, quer nas reuniões da Sociedade, quer nos ensaios” e justificavam dizendo “serem inteiramente estranhas aos fins da Associação”. Aliás, seus estatutos tinham um “preâmbulo” onde deixava clara sua obediência ao Evangelho, determinando que seus sócios deviam ser “dotados daquela sublime virtude – a caridade -, que, bem compreendida e desempenhada, eleva o homem à altura do seu Criador, e o torna a sua imagem na terra”<sup>162</sup>. Os jogos “não tolerados por lei” também estavam proibidos na maioria dos estatutos, numa tentativa clara de demonstrar à polícia que eram cidadãos “de bons costumes”.

Dessa forma, apesar do olhar atento do Estado e debaixo da vigilância da polícia, os clubes dramáticos mantinham suas atividades na sede e seus espetáculos em cena demonstrando a importância desses grupos para os seus associados e frequentadores e a possibilidade de que eles pudessem, a partir das experiências, vivências e solidariedades constituídas nesses espaços, transformar seu cotidiano, inclusive, na luta por melhorias urbanas e direitos sociais e políticos.

#### ***1.4.1 Bandeiras e estandartes: o universo simbólico das sociedades dramáticas***

Alguns clubes definiam também nos seus estatutos as cores e símbolos que os representavam. Com sede em Parada Cavalcante, o Gremio Dramatico Cardonense tinha sua sede e o “distintivo da diretoria” – que deveria ser usado na lapela do paletó em dias de diversões - compostos das cores encarnada e azul”. O desenho abaixo estava na última página dos estatutos e demonstram as cores expressas na bandeira do clube (indicado com o número 1, significando anexo 1) e o distintivo da diretoria (anexo 2). Na bandeira, encontramos no canto superior esquerdo as iniciais do grêmio pintadas com a cor “encarnada” sobre o azul. As linhas com as cores escolhidas estão alternadas na horizontal. O formato retangular obedece os padrões comuns das bandeiras em geral. O distintivo parece um botão também com as mesmas cores; provavelmente era um broche a ser alfinetado no paletó dos diretores. As cores encarnada ou vermelha e azul são cores bastante fortes, que chamam a atenção e determinam sua presença marcante nos salões grêmio.

---

<sup>161</sup> Estatutos da Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza. Aprovados em 1 de junho de 1919. Arquivo Nacional. DP, caixa IJ6-691.

<sup>162</sup> Estatutos da Associação Dramatica Particular Gil Vicente. Novembro de 1870. Coleção de Leis do Império do Brasil, 1870, vol.1, pt II, p.574.

#### Imagem 4: Bandeira do Gremio Dramatico Cardonense



**Fonte:** Estatutos do Gremio Dramatico Cardonense. Aprovados em 23 de maio de 1918. Arquivo Nacional. DP, caixa IJ6-648.

A Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza definiu em detalhes no artigo 48º de seus estatutos o desenho da bandeira:

“Artigo 48º: Terá o pavilhão da Sociedade três cores, sendo: verde, amarela e encarnada; observando-se que o amarelo cortará as cores verde que fica na parte superior e a encarnada que fica na parte inferior, começando a dita cor da parte esquerda superior para a parte direita inferior.”<sup>163</sup>

O estandarte social do Club Dramatico Sousa Bastos era verde e branco com as iniciais aprovadas em Assembleia<sup>164</sup>. Também verde e branco eram as cores do pavilhão do Cassino Comercial<sup>165</sup>. Já o Club Recreativo de Jacarépaguá, que tinha o teatro como sua principal atividade, descreve seu estandarte: “fundo azul claro, tendo ao centro uma estrela

<sup>163</sup> Estatutos da Sociedade Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza “Honorio Gurgel”, aprovados em junho de 1919, art. 3º. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 691.

<sup>164</sup> Estatutos do Club Dramatico Sousa Bastos. Dezembro de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 653.

<sup>165</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. 1906.

amarela com seis pontas e dentro desta as iniciais C. R. J. de cor encarnada, o qual deverá ser hasteado nos dias de reunião na sede social.”<sup>166</sup> Interessante a escolha da estrela de seis pontas, historicamente conhecida como o símbolo do judaísmo. No entanto, outros significados também são atribuídos a ela como os umbandistas que indicam que cada vértice dos dois triângulos que formam a estrela está relacionado com uma entidade da Umbanda. A estrela é ainda utilizada pela maçonaria. No entanto, não há nenhuma indicação nos estatutos que os sócios do clube tivessem qualquer ligação com nenhuma dessas práticas, muito pelo contrário, o artigo 3º proibia “a todos os sócios a discussão de negócios concernentes à política e à religião dentro da sede social” e a admissão dos sócios não era absolutamente rigorosa, aceitando pessoas de ambos os sexos, sem distinção de nacionalidade e mesmo os menores de idade, “neste caso porém, com o consentimento dos respectivos pais ou tutores”. Mais uma vez precisamos levar em conta que os estatutos precisavam da aprovação do delegado de polícia para que o clube pudesse funcionar, então é possível que os associados do Club Recreativo de Jacarépaguá participassem de um grupo religioso ou político que justificasse a escolha da estrela com seis pontas, porém sem fazer esses esclarecimentos em documento oficial. Mesmo assim, conforme Claudio Batalha apontou, esses símbolos possuem longas histórias e seus significados podem ter se modificado ao longo do tempo<sup>167</sup>. Mas, de qualquer maneira, indicavam “a existência de uma história e uma tradição”<sup>168</sup>, ocultando ou revelando sentidos.

Ainda segundo esse autor, apesar do estandarte ou seu “pavilhão social” ser o símbolo mais importante, as bandeiras e os estandartes “eram apenas uma parte da identidade das associações. Essa identidade era reafirmada por práticas e celebrações capazes de aglutinar em torno da associação os seus membros e dar ao público externo uma impressão de coesão e unidade”.<sup>169</sup> Desta maneira, as cores, bandeiras e estandartes escolhidos pelos amadores têm significados que estimulavam, ainda que em parte, uma busca por identificação, mas, certamente, indica um sentimento de pertencimento aqueles cidadãos que dividiam suas vivências e experiências nesses espaços através do fazer teatral.

---

<sup>166</sup> Estatutos do Gremio Recreativo de Jacarépaguá. Abril de 1918. Arquivo Nacional, DP, Caixa GIF1 6C 250.

<sup>167</sup> BATALHA, H. M. Claudio. *Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: BATALHA, H. M. Claudio, SILVA, Fernando Teixeira da, FORTES, Alexandre. *Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004, p.103.

<sup>168</sup> BATALHA, H. M. Claudio. *Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*. Op. Cit., p.100.

<sup>169</sup> BATALHA, H. M. Claudio. *Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*. Op. cit., p.103.

#### ***1.4.2 O ingresso nas associações dramáticas e seus espetáculos***

Essas sociedades particulares podiam também deixar claro nos estatutos como funcionavam os convites e ingressos para as diversões do grêmio. O Gremio Dramatico Cardonense distribuía convites para os sócios contribuintes que apresentassem o recibo de pagamento da mensalidade; os demais podiam adquirir ingressos, sendo estes pessoais para os cavalheiros e sócios provisórios e as crianças menores de 12 anos que os acompanhassem recebiam ingressos gratuitos<sup>170</sup>. Os convites do Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá eram limitados para os sócios quites e somente eram expedidos dez convites por mês<sup>171</sup>!

No Club Dramatico de São Christovão, “cada membro do corpo cênico terá direito a um convite, o qual não poderá ser dado mais de três vezes a um mesmo convidado”; o que pode indicar uma preocupação desse clube em diversificar seu público. No final dos estatutos há ainda uma observação determinando que as famílias que acompanhassem os sócios ou convidados, só podiam “sentar nas últimas filas de cadeiras”<sup>172</sup>. O clube mereceu destaque com foto dos sócios e convidados na revista *Fon Fon* demonstrando seu prestígio e importância segundo os editores da revista. Na legenda explicava: "um grupo de sócios e convidados na última *soirée* do Club de S. Christovão, cujos [sic] festas reúnem sempre a *elite* do aprazível e tradicional bairro."

---

<sup>170</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Cardonense. Aprovados em 23 de maio de 1918. Arquivo Nacional. DP, caixa IJ6-691, Artigos XXXXI e § único.

<sup>171</sup> Condições dos Estatutos do Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá. Abril de 1916. Arquivo Nacional. DP, Caixa IJ6 597.

<sup>172</sup> Estatutos do Club Dramatico de S. Christovão. Março de 1908. Arquivo Nacional. DP, Caixa GIF1 6C 251.

### Imagem 5. Sócios e convidados do Club de S. Christovão



**Fonte:** Club de S. Christovão, *Fon Fon*, Rio de Janeiro, Ano VI, n.48, 30/11/1912. Acervo Biblioteca Nacional.

As categorias em que os sócios eram divididos – proprietários, efetivos, contribuintes, beneméritos, etc. – determinavam seus direitos aos ingressos. No Andarahy Club, “no caso de qualquer benefício, que tenha lugar no clube, tanto os sócios proprietários, como os efetivos não deixarão de ter ingresso na plateia, sem direito, porém, a assento”<sup>173</sup>. Já os amadores desse clube que participassem da récita recebiam um convite, segundo o art. 58º e, de acordo com os artigos 65º:

“O ingresso dos convidados para os dias de diversões designará o número de pessoas da família que a ele tem direito.

§ único: a Diretoria exercerá a mais rigorosa vigilância a fim de vedar o ingresso de pessoas estranhas, não convidadas, as quais será permitida a entrada quando acompanhem famílias de sócios ausentes ou doentes, sob a responsabilidade dos respectivos chefes.”

Na Associação Dramática Particular Gil Vicente, os sócios contribuintes eram obrigados “a concorrer em cada récita com a quantia de seis mil réis, que lhes será retribuída em bilhetes de entrada”. Já os sócios cênicos ganhavam uma entrada especial para a plateia

<sup>173</sup> Estatutos do Andarahy Club. Aprovados em 16 de julho de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 563, art. 12º.

em dias de espetáculo e a diretoria reservava para si “um ou dois camarotes convenientemente arranjados, tudo a custa dos cofres sociais”<sup>174</sup>.

Por vezes, os periódicos mencionavam informações acerca dos ingressos. Foi o caso do *Paladino*, periódico publicado pelo Club Dramatico Alumnos de Minerva, que pedia aos sócios “que ainda não entraram com a importância de suas retiradas a satisfazê-las até o dia 4 de junho próximo futuro”<sup>175</sup>. O pedido referia-se à *soirée* que aconteceria naquela data, de 28 de maio de 1881, indicando que a diretoria do clube permitia que os sócios comprassem “fiado”, efetuando o pagamento em dia posterior ao espetáculo. Esse benefício garantia a lotação no dia da *soirée* do clube, mesmo que o sócio, que talvez só recebesse seu pagamento no início do mês, não tivesse dinheiro naquele dia.

No entanto, os estatutos dos clubes dramáticos eram bem mais específicos acerca dessas determinações. Dessa forma, seguindo as regras rígidas exigidas pela lei para aprovação da polícia, as sociedades particulares detalhavam minuciosamente como seria seu funcionamento, seus fins, quem podia ser associado, seus direitos e deveres e as punições para os membros que descumprissem suas funções, além de estabelecer também questões administrativas e controle de suas finanças. Foi possível a partir desses estatutos, conhecer os valores cobrados como mensalidade dos sócios de um grêmio dramático:

---

<sup>174</sup> Estatutos da Associação Dramatica Particular Gil Vicente. Novembro de 1870. Coleção de Leis do Império do Brasil, 1870, vol.1, pt II, p.574.

<sup>175</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881, p.3.

#### Quadro 4 - Valores de mensalidades pagas por associados de grupos dramáticos

<i>NOME DO CLUBE</i>	<i>MENSALIDADE</i>
Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá	De 1 a 2 mil réis (dependendo da categoria do sócio)
Violeta Club Club Dramatico Souza Bastos Gremio Dramatico Cardonense	2 mil réis
Club Dramatico Fluminense Club Dramatico de São Christóvão Centro Gallego no Rio de Janeiro Centro Catalã do Rio de Janeiro Cabaret Club Andarahy Club Recreio Dramatico Juventude Portuguesa Theatro Club Grêmio Dramatico Taborda Clube Recreativo de Jacarepaguá Luzitano Club Democrata Club Dançante e Dramatico Gremio Dramatico e Recreativo do Engenho de Dentro	3 mil réis
Sociedade Estudantina Dramática Luzo-Brasileira	3 a 5 mil réis (dependendo da categoria do sócio)
Club Dramatico Fluminense Club Recreativo Fluminense Sociedade Familiar Dançante e Dramática Democrata Club Club Dramatico João Barbosa Gremio Recreativo de Ramos Inhaumense Club Sociedade Dansante e Dramatica Culto à Arte Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro	5 mil réis

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em atas, pedidos de licença e outros documentos de grupos dramáticos depositados no Arquivo Nacional.

Tomando por base os valores cobrados dos associados desses grupos, pode-se concluir que não era caro participar dessas agremiações possibilitando a todos os grupos sociais a adesão e a inclusão nos clubes com os quais se identificavam ou se localizavam mais próximos de suas moradias. Esses valores, mesmo não sendo altos, determinavam, no entanto, diferenças importantes na composição dos seus associados.

No bairro do Engenho de Dentro, por exemplo, encontramos três sociedades que constam no quadro acima: Democrata Club Dançante e Dramatico<sup>176</sup> – com estatutos de 1913 -, Gremio Dramatico e Recreativo do Engenho de Dentro<sup>177</sup> – com estatutos de 1920 - e a

<sup>176</sup> Estatutos do Democrata Club Dançante e Dramatico. Fevereiro de 1913. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 432.

<sup>177</sup> Ofício de Títulos e Documentos, 1, código 66, ESV. Arquivo Nacional.

Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro<sup>178</sup> – com estatutos de 1913. As duas primeiras com mensalidades de 3 mil réis e a última, de 5 mil réis. Esta tinha sua diretoria composta pelo jornalista José Roberto Vieira de Mello e como sócios fundadores, o doutor Alberico Freire de Sant’Anna e o capitão Joaquim de Pinho Bastos, entre outros. Vista a composição da diretoria e o valor mais alto da mensalidade, é bastante provável que seus sócios não fossem trabalhadores de baixa renda, mas pertencentes às camadas médias. As outras duas associações cobravam mensalidades mais acessíveis aos trabalhadores menos favorecidos. Dessa forma, mesmo dentro de um mesmo bairro havia diferentes clubes dramáticos formados por grupos sociais diversos, que escolhiam se associar a determinado grêmio, não apenas por uma identificação com as propostas, valores e atividades adotadas, mas também pela viabilidade de pagar as mensalidades.

Vemos ainda clubes cobrando entre 1 mil e 2 mil réis em diferentes bairros da cidade, tornando possível para os trabalhadores mais pobres o acesso a essas associações. Havia ainda a possibilidade dos amadores de alguns clubes ficarem isentos da mensalidade, como era o caso do Club Recreativo de Jacarépaguá<sup>179</sup>, do Club Dramático Familiar de Jacarepaguá<sup>180</sup>, ou da Sociedade Dansante e Dramática Culto à Arte<sup>181</sup>. O Club Recreativo de Jacarépaguá tinha *amadores* como uma categoria de sócio e especificava: “os que prestarem os seus serviços a sociedade trabalhando no corpo cênico, os quais ficam isentos do pagamento de mensalidade”. Esse direito deixaria de existir se o amador não cumprisse com as suas funções. Os outros dois clubes apenas especificaram um artigo definindo o privilégio, sem considerar os amadores como uma categoria de sócio.

A facilidade de acesso à essas sociedades possibilitava a participação de mais cidadãos e explica em parte a proliferação desse tipo de associação, fazendo do teatro muito mais do que um simples tablado, mas um espaço de sociabilidade, aprendizado, debates acerca do cotidiano a partir dos quais criavam vínculos sociais e definiam seus espaços na sociedade carioca. Ao mesmo tempo, os grupos dramáticos eram também lugares onde as tensões sociais e os conflitos pessoais estavam presentes.

---

<sup>178</sup> Ofício de Títulos e Documentos, 1, código 66, ESV. Arquivo Nacional.

<sup>179</sup> Estatutos do Club Recreativo de Jacarepaguá. Fevereiro de 1918. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 648.

<sup>180</sup> Estatutos do Club Dramatico Familiar de Jacarepaguá. Abril de 1916. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 597.

<sup>181</sup> Estatutos da Sociedade Dansante e Dramática Culto à Arte. Setembro de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 653.



### 1.5 Teatro amador: campo de disputas e tensões

"Ressuscitados e intrépidos da ingloriosa queda do *Atheneu*, erguemos de novo a cabeça, para empunharmos vigorosamente a lança do combate na luta sacrossanta da instrução pelo recreio.

Não pôde extinguir-se de nossas artérias o sangue dos obreiros, que vivem e morrem em holocausto pela Moral e pela Liberdade."<sup>182</sup>

O Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, fundada no dia 15 de julho de 1888, substituiu o Atheneu Dramatico de mesmo nome. A notícia foi publicada logo no primeiro número do periódico *A Lyra*, produzido pelo próprio Arcadia. O antecessor também tinha um jornal: *O Jasmim*, cuja última publicação encontrada na Biblioteca Nacional data de 21 de abril daquele mesmo ano, mas que não traz nenhum comentário sobre seu fechamento. Se os redatores de *O Jasmim* mantiveram essa periodicidade podemos concluir que o Atheneu já existia em setembro de 1887, mas não podemos saber ao certo o ano de sua fundação. O fato é que depois da “ingloriosa queda do Atheneu”, “tão desastrosamente dissolvido”, sem explicar exatamente o motivo pelo qual “apagou-se” o “farol do diadema da civilização”, o periódico celebrava a ascensão de “outro maior, que jorrasse mais luz aos caminhoneiros do aperfeiçoamento humano e que hoje gloriosamente desfralda o seu pavilhão imorredouro, como supremo paládio da fraternidade social”<sup>183</sup>. O excerto do jornal acima mostra o orgulho em “erguer de novo a cabeça” e o vigor para “combater na luta sacrossanta da instrução pelo recreio” dentro dos princípios da “moral” e da “liberdade”. Deixando claro o motivo de seus associados fazerem teatro, instruir através da diversão, o Arcadia também define os valores que o movem.

*A Lyra* foi publicada, pelo menos, até 1890 indicando a duração do Arcadia até esse ano pelo menos. Porém, em 1911 o periódico *O Theatro* conta a história da atriz Maria da Piedade que teria iniciado como amadora na Sociedade Esther de Carvalho, em 1893, aos catorze anos<sup>184</sup>. É bem provável que o jornalista Hermano Possolo estivesse se referindo ao Arcadia, o que indicaria seu funcionamento por mais três anos.

A dissolução de um clube dramático e o surgimento de outro em seu lugar não era um acontecimento raro. Muito pelo contrário, era bastante comum. A criação do Club Familiar Gymnasio da Juventude, por exemplo, provocou “risos” por estar localizado “na quadra em

---

<sup>182</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

<sup>183</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

<sup>184</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano 1, n.7, 8 de junho de 1911.

que de cada canto surgiam sociedades dramáticas, que pouco depois desapareciam sem deixar vestígios de sua passagem". Segundo o cronista anônimo, era "o riso da descrença"<sup>185</sup>.

Fundado em 1876, o clube Gymnasio da Juventude surgiu a partir do desmantelamento do Grupo Dramatico Familiar Treze de Maio que, invadido por "intriga e calúnia", assistiu a retirada de alguns de seus membros. Liderados por Luna Junior, Diego Pinto, Prio, José Avena, Candido, Americo da Silveira, José P. de Moraes e Leopoldo C. Ramos reuniram-se na casa de Luna para fundar o novo clube familiar que tinha por fim "não só a cultivação da arte dramática", mas incluía: "a criação de aulas onde os membros pudessem rasgar o véu da ignorância intelectual, e a publicação de um órgão, onde fossem publicadas as produções literárias e científicas dos membros". O nome Gymnasio da Juventude foi uma sugestão de Diogo Harteley Pinto, inspirado no sonho de seu finado pai, o "ilustrado bacharel Boaventura Delfim Pinto", de criar uma sociedade com esse nome.<sup>186</sup>

A mágoa devido aos desentendimentos com os sócios do Treze de Maio parecia ser um impulso para as ações adotadas pela "mocidade" que compunha o novo clube, tanto que a primeira peça representada foi justamente *Carlos*, um drama em quatro atos, escrito por Durães e que seus "rivais não tinham podido levar à cena por falta de corporação cênica." Viram essa realização como sua "primeira vitória" e "descansaram" quando o "inimigo" deixou de existir. Porém, a rivalidade entre os clubes dramáticos de amadores fica clara quando o jornal lista as sociedades que "tem se erguido aos esforços de alguns moços que nos votam ódio de morte e que por todos os modos tentam lançar obses ao nosso caminhar". Existe um "triumfo" em ver "uma por uma" desaparecer "da arena" e garante que o novo grupo nada fazia para tal fim; sua "lei" era a "fraternidade".<sup>187</sup>

"O seu teatrinho ou antes a escola social" foi inaugurada em 8 de maio de 1880, "mais uma glória" para os dez membros que formam o Club Familiar Gymnasio da Juventude.<sup>188</sup> Apesar do número reduzido de sócios, em 10 de janeiro de 1882, o clube inaugurou o novo teatro em uma festa com mais de cento e cinquenta convidados.<sup>189</sup>

O cronista que assina Othelo, na coluna Variedades, conta a história do clube fazendo uma brincadeira com os títulos de peças famosas e algumas representadas pelo Gymnasio da Juventude e relata as disputas entre os sócios:

---

<sup>185</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.1, 9 de julho de 1881.

<sup>186</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.1, 9 de julho de 1881, p.1-2.

<sup>187</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.1, 9 de julho de 1881, p.1-2.

<sup>188</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.1, 9 de julho de 1881, p.1-2.

<sup>189</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1.

“(…) Apesar de serem poucos, há sempre pouca harmonia, brigam *por causa de meia pataca* ou *por causa de um papagaio*, não sei até como não fazem questão por causa da *morte do gallo!*

Se não há *duello a espeto* é porque a voz do presidente sempre acalma com a ordem.

Para aumentar o número social a diretoria fez um dia uma *experiencia* de dois amigos e pode-se mesmo dizer *dois inseparáveis*, ou então: *Deus os fez, Deus os ajuntou*.

Lembraram-se de abrir matrículas para aulas de desenho, português, música etc., nada mais bonito, porém esta sociedade parece ter sempre o *diabo atraz da porta*, que nem uma pessoa se quer matriculou-se nas aulas.

Um outro sócio verdadeiro *Fura vidas*, revestido da *nobreza a um artista* que ele o é, lembrou-se de oferecer distrações todos os sábados e com toda a *pomada* apresentou uma *soirée*, pois creiam que não compareceu família nenhuma nem se quer uma *costureira*, o que fez aparecer o orador no palco e dizer com todo o cinismo que por falta de concorrência não haveria parte dramática.

Foi a *nodôa* maior que tem tido.

Porém havemos de lutar sempre, pois somos os *Volutarios da Honra* e com *Amor e Honra* temos a certeza que havemos de chegar ao apogeu da glória entre as sociedades dramáticas, se a fatalidade com as suas *Azas negras* não nos fazer tal qual o *morto embargos*.<sup>190</sup>

Othelo não esconde as brigas internas e a influência que o presidente Luna Junior exercia para conter essa desarmonia, mostrando seu importante papel na sociedade. Também aponta algumas frustrações como a ausência de alunos para as aulas de desenho, português, música, etc. ou a ausência de público para a *soirée* na tentativa de oferecer diversão todos os sábados. Não fica claro, no entanto, se essas ausências aconteciam devido às disputas entre os associados.

Sem uma sede própria, o Euterpe Club utilizava o espaço do Cassino Español para suas *matinéés* "bastante concorridas", que tinham sempre uma parte literária e musical, além da dramática.<sup>191</sup> Em 1905, o Euterpe Club juntou-se ao Cassino Comercial e mudaram o nome para Arcadia Dramatica. No entanto, essa fusão durou apenas alguns meses quando o Cassino emancipou-se e foi se instalar na rua Uruguaiana.<sup>192</sup> Em 24 de abril de 1920 o periódico *Comedia* reclama do repertório "surrado" de vários clubes dramáticos inclusive do Euterpe Club. O comentário do jornal demonstra a longevidade do clube com, pelo menos, dezoito anos de atividades mesmo tendo, em momentos da sua história, se unido e separado de outros clubes dramáticos de amadores.

O Gremio Dramatico do Meyer também utilizava o periódico do clube para "lavar a roupa suja". Acusando os "inimigos" de "invejosos" e "possuidores de um ódio

---

<sup>190</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881, p.3.

<sup>191</sup> *A Madrugada: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.

<sup>192</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

inconsciente", além de "corruptores da sociedade civilizada e do socialismo", a redação estimula os associados na "luta pela prosperidade e engrandecimento da associação" sem "arrefecer", "marchando" com "o amor, a dedicação e a força de vontade".<sup>193</sup> A rivalidade com "outras sociedades do mesmo gênero" e as "divergências entre diretores e associados" também foi comentada no periódico *Almanack dos theatros*, em 1910, que acrescenta a dificuldade de manter seu elenco de "amadores distintos" dissolvendo-se algumas vezes.

*O Scenario*, de 4 de novembro de 1882, lamenta que sua "profecia" tenha se realizado e comunica o fim do Congresso França Junior, "sob o peso de uma grande desordem".<sup>194</sup> Infelizmente, a notícia é apenas uma nota, que apesar de estar na primeira página, não dá mais nenhuma informação.

Nem sempre essas disputas levavam ao fim da sociedade, podiam por vezes provocar apenas a saída de um ou mais amadores insatisfeitos que migravam para outros clubes. Foi o que aconteceu com Lopes Junior, diretor de cena do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, que havia passado anteriormente pelo Club Familiar Gymnasio da Juventude.

*O Almanaque d'O Theatro*, de 1906, fornece os nomes dos amadores do Gremio Dramatico do Meyer naquela data mostrando de fato a rotatividade do elenco. O ensaiador era o Adolpho Miranda e a diretoria formada pelo presidente J. Pontes, vice presidente Ascanio Possas, 1º secretário Frederico Rabello, 2º secretário J. Teixeira Pinto, tesoureiro J. Silva, diretor de cena J. A. Pontes. O corpo cênico era formado pelas amadoras: D. Idalina Fontes, senhorita Argentina Fontes, senhoritas Noemia Silvares e Setick da Costa e os amadores: Ascanio Pôssas, Romeu Silvares, João Franco, A. Pires, Olegario Ribeiro, Antonio Garcia, E. Campos, Oscar Lemos, Rosas Junior, Honorio de Carvalho, A. Marinho Cunha. O contrarregra era o Justiniano Martins, o ponto J. Ribeiro e o chefe de movimento, o Sr. F. Garcia.

Cinco anos antes, o elenco que participou da festa artística realizada pelo Gremio Dramatico do Meyer no dia 7 de outubro era bem diferente. Além de Manoel Deveza, D. Ricarda Deveza e Eulina Deveza, também atuaram D. Almerinda do Amaral, Virginia M., Ruth Pontes e Ophelia<sup>195</sup>, os senhores Horacio Theberge, Olegario, Barros, A. Garcia, Lopo

---

<sup>193</sup> *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I, n.1, 26 de outubro de 1901.

<sup>194</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.9, 4 de novembro de 1882.

<sup>195</sup> O jornal não colocou vírgula entre os nomes, mas pelo padrão de dois ou no máximo três nomes por artista, não é possível que a amadora se chamasse Virginia M. Ruth Pontes Ophelia.

Saraiva, Miranda, A. G. Esteves, Agenor do Amaral, Nicéas, Affonso Ferreira, Almeida, Miguel Junior.<sup>196</sup>

Em 1906, o ensaiador Manoel Deveza ocupa a mesma função ao lado de José Fernandes Machado no Club do Campinho, em Cascadura. Idalina e Argentina Fontes atuam no Club Dramatico do Ouro, na rua Guilhermina<sup>197</sup>. Horacio Theberge é amador do Club Dramatico de São Christovão. Honorio de Carvalho e Romeo Silvares estão no Club Riachuelense.<sup>198</sup> Antonio Garcia torna-se sócio benemérito além de diretor de cena, cenógrafo e ator do Guarany Club, no Engenho Novo, em 1903, tendo participado do Gremio Celeste neste mesmo ano, pelo menos, na récita de uma poesia.<sup>199</sup>

No Guarany-Club, a trajetória da Sra. D. Marietta Borges revela uma história de migração entre, pelo menos, três sociedades dramáticas. No ano de 1903, a "estudiosa e festejada" amadora saiu do Guarany-Club e aderiu a recém fundada Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho.<sup>200</sup> Três anos depois fazia parte do corpo cênico do Club Dramatico Eugenio Silveira.<sup>201</sup>

Em 1889, o amador Constantino Fernandes e sua esposa D. Adelaide Fernandes faziam parte do corpo cênico do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho. Em 1906, o ator já está na Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho<sup>202</sup>. Aliás, três anos antes, com exceção de Rodolpho de Souza, Justo Brandão e Francisco Menezes Costa, todo o elenco havia modificado.

Um número razoável de amadores que atuavam no Club Dramatico Gonçalves Leite em 1888, migrou posteriormente para outras sociedades dramáticas. Em 1906, o procurador Antonio Lobo tornou-se o ensaiador do Club Dramatico do Ouro. No mesmo ano, o secretário Honorio Lobo é o diretor de cena e ensaiador do Gremio Dramatico 4 de novembro. O ator Paulo Barroso atua no Club do Campinho na função de ajudante. Alfredo Rosario torna-se ensaiador no Cassino Comercial. João Pimenta atua nesse ano no Club Dramatico Eugenio Silveira e Caetano Gonzaga no Club Dramatico de São Christovão.<sup>203</sup> Pinto Ribeiro marca sua

---

<sup>196</sup> *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I, n.1, 26 de outubro de 1901.

<sup>197</sup> Há registro da rua Guilhermina em três bairros nesse período: Encantado, Penha e Sta. Cruz. No entanto, é possível concluir pela localização da outra sociedade por onde as amadoras passaram – o Club Dramatico do Meyer - que o Club Dramatico do Ouro se localizava no bairro do Encantado, mais próximo do Méier.

<sup>198</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

<sup>199</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

<sup>200</sup> *O Artista: órgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 13 de setembro de 1903.

<sup>201</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

<sup>202</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

<sup>203</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

passagem como ator, em 1903, na Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho<sup>204</sup> e, em 1912, no Club Dramatico Elite de S. Christovão<sup>205</sup>. Interessante observar que atores viravam diretores de cena, ensaiadores, aderecistas, mas permaneciam no teatro amador.

A Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense, localizada no Riachuelo, freguesia do Engenho Novo, tinha seu corpo cênico em 1906 formado da seguinte forma: Senhoritas: Olga Alvares, Carmelia Tibau, Aracy Teixeira, America Aguiar, Francisca Ribeiro. Amadoras: D.D. Therezina Pereira, Evangelina Cardoso. Amadores: Manoel Joaquim Valladão (ensaiador); Castro Vianna (ensaiador efetivo); Augusto Teixeira, Paim Pamplona, Wilton Morgado, Miranda Reis, Lourenço Freire, Leoncio Almeida, Bastos Junior, Mario Teixeira, Travassos, Didimo Agapito, Odilon Campos, Honorio de Carvalho, Romeu Silves, ponto Alfredo C. Vianna, contra-regra Joaquim Navarro.

O já citado Sr. Honorio de Carvalho e Romeo Silves vieram do Gremio Dramatico do Meyer. O Sr. Oliverio Travassos, vencedor do segundo lugar no concurso de amadores proposto pelo *Almanaque d'O Theatro*<sup>206</sup> era, segundo o periódico, “um bom comediante, vestindo bem, pisando melhor e dizendo com justeza o seu papel, sempre estudado com carinho”, além de ter “um repertório magnífico de dramas e dramalhões” e ainda completa com o comentário: “Dizem que se o Dias Braga o apanhasse, não sentiria saudades do Ferreira. Não se pode dizer coisa melhor de um amador.” Pois esse amador também fez parte do corpo cênico do Hodierno Club e do Club Dramatico de São Christovão, além do clube do Riachuelo.<sup>207</sup> Essa informação, no entanto, é um pouco estranha uma vez que ele é citado pelo *Almanaque* como integrante do corpo cênico desses três clubes em 1906. Parece bastante difícil que o amador tivesse tamanha disponibilidade, porém é possível que o periódico estivesse se referindo à sua passagem por esses corpos cênicos em outras datas (mesmo sem especificar).

---

<sup>204</sup> *O Artista: orgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 13 de setembro de 1903.

<sup>205</sup> *A Epoca*. Rio de Janeiro. Ano I, n. 142, 19 de dezembro de 1912, p.5.

<sup>206</sup> O *Almanaque d'O Theatro* organizou um concurso, em 1906, para saber qual dos amadores era o mais querido do público, na capital, em Niterói e em São Paulo. A resposta teria sido imediata e avassaladora, apesar do próprio almanaque reclamar de algumas “irregularidades” na votação do Rio de Janeiro – interessante que as “irregularidades” estavam ligadas a escolha do melhor ator amador, claramente um desafeto dos organizadores. Apenas para dar a dimensão da participação dos leitores/público os votos para a melhor atriz amadora no Rio de Janeiro somaram três mil, oitocentos e setenta e um e, para ator amador, quatro mil quinhentos e noventa e sete votos. Ainda que cada eleitor votasse em mais de um nome, o que não está especificado no almanaque, é um número deveras grande em se tratando de público para o teatro amador. O número significativo de participantes no concurso para escolher os melhores atores amadores, serve também como um indicador do interesse pelo teatro amador e da repercussão que ele podia alcançar na cidade. O capítulo 2 desta pesquisa trará de volta esse concurso.

<sup>207</sup> *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 1906.

Esse foi o caso de D. Therezina Pereira que pertencia ao Club Fluminense na época de sua fundação e, em 1906, integrava os amadores do clube Riachuelense. A amadora ganhou o quarto lugar no mesmo concurso do *Almanaque d'O Theatro*. No mesmo caso se encontrava Paim Pamplona, fazendo o mesmo percurso de D. Therezina.

O periódico *O Theatro*, de 13 de julho de 1911, parabeniza o corpo cênico do Club Fluminense, que na comemoração do seu sétimo aniversário, prestou “merecida homenagem” aos amadores fundadores do clube. O cronista J. R. comenta que estes haviam se afastado ainda no Elite Club (que originou o Club Fluminense) “por motivo de intriga” e o antigo presidente José Teixeira Junior morreu sem nunca ter voltado a sociedade. Também foi feita digna homenagem ao antigo ensaiador Frederico Pinto da Costa, que justifica “com toda razão” porque Arthur Azevedo “chamava o elegante Club, um viveiro de artistas”. Sobre a intriga, diz o cronista:

“Mas, a intriga, que afinal unicamente cuida em destruir o que está bem feito, conseguiu entrar no seio de tão unida plêiade e levar a discórdia a um grupo que era apontado como modelo.

Teixeira Junior, Frederico Costa e com eles quase todos os amadores se afastaram do Club.

A recompensa de tanto trabalho era afinal a ingratidão.”<sup>208</sup>

O quadro a seguir demonstra a trajetória de alguns amadores que atuaram em mais de um clube dramático:

---

<sup>208</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, n.11, 13 de julho de 1911.

**Quadro 5: Amadores que atuaram em mais de um clube dramático**

<i>AMADORES</i>	<i>CLUBES</i>
Affonso Cerqueira	Club Dramatico Eugenio Silveira Cassino Comercial
Alfredo Rosario	Club Dramatico Gonçalves Leite Cassino Comercial
Alvares Vianna	Club Fluminense Arcadia Dramatica Esther de Carvalho
Alvaro Rocha	Club Dramatico Villa Isabel Theatro S. João – particular
Antonio Alves	Club do Campinho Gremio Dramatico Bibi
Antonio Augusto Vaz	Hodierno Club Cassino Comercial
Antonio Garcia	Guarany Club Gremio Celeste Gremio Dramatico do Meyer
Antonio Lobo	Club Dramatico Gonçalves Leite Club Dramatico do Ouro
Antonio Santos	Elite Club Club Fluminense
Argentina Fontes	Club Dramatico do Ouro Club Dramatico do Meyer
Caetano Gonzaga	Club Dramatico Gonçalves Leite Club D. de São Christovão
Carlos de Freitas	Elite Club Club Fluminense
Constança Teixeira	Club Fluminense Elite Club Club Gymnastico Portuguez
Constantino Fernandes	Arcadia Dramatica Esther de Carvalho Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho
Edgard Vidal	Club da Gavea Theatro Club Boulevard de Villa Izabel
Eduardo Gomes	Club Dramatico Eugenio Silveira Cassino Comercial
Felippe Lima	Gremio Dramatico Bibi Club Dramatico Villa Isabel
Frederico Costa	Elite Club Club Fluminense
Geminiano de Almeida	Gremio Dramatico Esperança Club do Campinho
Henrique Martins	Cassino Comercial Estudantina Arcas
Honorio de Carvalho	Gremio Dramatico do Meyer Club Riachuelense
Honorio Lobo	Club Dramatico Gonçalves Leite Gremio Dramatico 4 de novembro
Horacio Theberge	Club Dramatico de São Christovão Club Dramatico do Meyer



<i><b>AMADORES</b></i>	<i><b>CLUBES</b></i>
Humberto Miranda	Cassino Comercial Elite Club Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez Club Dramatico de S. Christovão Gymnasio Dramatico de Botafogo Club Dramatico Eugenio da Silveira
Idalina Fontes	Club Dramatico do Ouro Club Dramatico do Meyer
Isabel Delgado	Hodierno Club Theatro-Club Boulevard de Villa Izabel
João Pimenta	Club Dramatico Gonçalves Leite Club D. Eugenio Silveira
Joel Braga	Club do Campinho Club Dramatico Quatro de Novembro
José Francisco de Paula Aguiar	Estudantina Arcas Club Dramatico Eugenio Silveira Club do Campinho
José Medeiros	Theatro-Club Boulevard de Villa Izabel Estudantina Arcas Gymnasio Dramatico de Botafogo
José Moreira	Estudantina Arcas Gymnasio Dramatico de Botafogo Cassino Comercial
Julio Cesar de Magalhães	Club Dramatico de Villa Isabel Club Thalia
Lopes Junior	Club Dramatico Familiar Gymnasio da Juventude Arcadia Dramatica Esther de Carvalho
M. Deveza	Club Dramatico Alumnos de Minerva Club do Campinho Club Dramatico do Meyer
Marietta Borges	Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho Guarany Club Club Dramatico Eugenio Silveira
Nair de Almeida	Gremio Dramatico Esperança Club do Campinho
Olga Prudente	Real Sociedade Club Gymnasio Portuguez Elite Club
Oliverio Travassos	Hodierno Club Club Dramatico de São Christovão Club Riachuelense
Orlando Teixeira	Elite Club Club 27 de Julho
Paim Pamplona	Club Riachuelense Club Fluminense
Paulo Barroso	Club Dramatico Gonçalves Leite Club do Campinho
Pinto de Abreu	Club Dramatico de São Christovão Club Fluminense
Pinto Ribeiro	Club Dramatico Gonçalves Leite Club Dramatico Elite de São Christovão Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho
Roque Chidloe	Club União Prazer Club Dramatico Villa Isabel
Teixeira Junior	Elite Club Club Fluminense

<i>AMADOR</i>	<i>CLUBES</i>
Therezina Pereira	Club Riachuelense Club Fluminense
Vasco Raphael	Hodierno Club Sociedade Gremio Familiar S. João Baptista
Vicencia de Moura	Club Dramatico Alumnos de Minerva Club União Prazer Arcadia Dramatica Esther de Carvalho

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em periódicos depositados no na Biblioteca Nacional.

Intrigas, desentendimentos, brigas, disputas e tensões que colocavam os associados dos clubes em conflito levando-os a dissolver a própria sociedade ou migrar para outro grêmio dramático parecem ter sido bastante comuns. Temos, pelo menos, um exemplo de que essa situação também era presente em Portugal: segundo o periódico *O Amador dramático*, de 1894, o Grupo Dramatico Setta da Silva foi desorganizado e desmantelado<sup>209</sup>.

Considerando a composição social heterogênea que formava um clube dramático e, naturalmente, as divergências de expectativas e os interesses diversos que levavam cada cidadão a se associar, as sociedades se tornavam um campo de disputas nem sempre possíveis de se resolver de forma tranquila. Isso talvez explique o enorme número de sociedades dramáticas particulares dentro de um mesmo bairro num mesmo período. Dessa forma, para além de um espaço de socialização e solidariedade, esses clubes eram também um espaço de tensões sociais e conflitos entre diferentes ideias, valores e interesses.

---

<sup>209</sup> *O Amador Dramatico: órgão theatral*. Lisboa, Ano I, n.8, 15 de julho de 1894.

## Capítulo 2

### Do texto teatral aos palcos

#### 2.1 A escolha do repertório

"*Nem todos são para tudo*" dizia Augusto Garraio em seu *Manual do Amador Dramático: Guia prático da arte de representar*<sup>210</sup>. O autor da interessante "máxima" nasceu em 1843, em Lisboa e escreveu também peças de teatro. Publicou o cuidadoso livro, que teve duas edições portuguesas, e era endereçado aos artistas amadores. O livro foi dividido em quatro partes: a primeira dirigida às questões de escolha da peça, sua leitura, ensaios, etc.; a segunda, especificando as qualidades necessárias a cada personagem: o galã dramático, o galã cômico, o galã tímido...; a terceira parte foi dedicada aos bastidores (ponto, contrarregra, maquinista, aderecista e ensaiador); e a quarta, acerca das "noções gerais". Foi no item "escolha da peça", logo na primeira parte, que Garraio comenta sobre sua visão dos amadores e da sua arte.

Segundo o autor, "o maior pecado de lesa-arte" para uma sociedade particular é escolher uma peça "que viram representar por artistas afamados" e querer desempenhar algum papel "sem pensarem no conjunto geral, para o qual a sociedade não tem elementos e que ficará totalmente sacrificado"<sup>211</sup>. Criticando o desejo de um amador de "brilhar sozinho", ele entende que a escolha da peça é uma "difícil tarefa" porque é o conjunto que deve se sobrepor ao individual. Assim, os grupos amadores deveriam orientar sua escolha avaliando "os recursos artísticos de cada intérprete" e, sem "atender a caprichos", distribuir os papéis da melhor forma possível. Recomenda observar as exigências do texto quanto ao cenário, figurino, mobiliário e se o grupo pode dispor de tais recursos. Mas, se "a irmandade é rica", essas questões deixam de ser uma dificuldade. Os grandes papéis deveriam ficar com os artistas mais experientes e os "debutantes" com os menores. O quesito da leitura da peça também não pode ser desvalorizado: é na leitura que os intérpretes "ficarão conhecendo o seu enredo, o meio em que se desenvolve, a importância das personagens e seus caracteres, quantas *rubricas*, enfim, o autor escreveu para auxiliar o desempenho"<sup>212</sup>.

Para além desses quesitos, a temática abordada na peça também deveria ser analisada. É o que afirma Jean-Pierre Ryngaert, professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris

---

<sup>210</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramático: guia prático da arte de representar*. Lisboa, Arnaldo Bordalo, 2ª edição, 1911.

<sup>211</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramático*, Op.cit, p.6.

<sup>212</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramático*, op.cit. p. 9.

III e diretor teatral. O autor destaca a assimilação de determinadas discussões que ultrapassam a questão do gênero teatral e questiona não

"apenas *como* o teatro fala, mas sobretudo *do que* se permite falar, que temas aborda. (...) as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias."<sup>213</sup>

Dessa forma, podemos questionar se a opção de escrever determinado texto teatral está diretamente ligada a história e ideologia do autor, e se o grupo que escolhe representar esse texto compartilha desses mesmos ideais, mesmo que suas histórias não sejam idênticas.

É possível indagar em que medida a escolha do repertório aliada à sua divulgação e avaliação crítica pela imprensa - fosse nos periódicos dos próprios clubes ou não - atuava na formação de gostos, opiniões, valores... e no cotidiano urbano de famílias dos mais diversos grupos sociais que frequentavam os teatros. Na introdução à edição inglesa de 1991 do livro *Drama em cena*, de Raymond Williams, Graham Holderness comenta como o público reconhecia, na dramatização de Wicherley, "seu próprio mundo social e moral" e esse reconhecimento se dava "como um fluxo interativo contínuo de impressões e experiência"<sup>214</sup>. Os associados dos clubes dramáticos de amadores no Rio de Janeiro escolhiam seu repertório de acordo com seus interesses artísticos – opção por determinado gênero teatral, autor, temática abordada no texto etc. – mas, essas escolhas também obedeciam aos seus valores e princípios. Assim, as discussões propostas no palco provocavam reações do público, que também eram os sócios e convidados. O reconhecimento do seu “mundo social e moral” assim como o “fluxo interativo contínuo de impressões e experiência” acontecia nas salas de teatro das sociedades particulares que compartilhavam identificações e identidades com os outros coassociados. Por isso a escolha do texto cênico era uma etapa importante para que esse reconhecimento e interação fossem possíveis.

Nesse sentido, Françoise Jocelyne Vanhulle Lima, em sua dissertação de mestrado, *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*, define o fenômeno teatral "como acontecimento sociocultural com um conteúdo intelectual verbal", que envia uma mensagem através de "signos paralinguísticos (verbais, visuais e auditivos, entre outros)". Segundo a autora esses signos evidenciam "um

---

<sup>213</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995 (Coleção Leitura e Crítica), p.9.

<sup>214</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010, p.23.

jogo psicológico ou político", que envia mensagens e, ao mesmo tempo, busca o prazer estético e emotivo. Mobilizando o público à reflexão, "o teatro mostra, então, as vicissitudes da condição humana no intuito de provocar juízos críticos e permitir uma identificação total ou parcial do público".<sup>215</sup>

As ações teatrais, segundo Williams, são versões da realidade e o literato afirma que "o público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro."<sup>216</sup> Vimos no capítulo 1 que o público das sociedades dramáticas era formado pelos próprios associados, seus familiares e convidados, que compravam ingressos para os espetáculos de seu interesse e queriam participar dos saraus dramáticos oferecidos pelos clubes. Mais adiante essa questão da identidade do público com o texto cênico e seus personagens voltará a ser abordada.

Sílvia Fernandes, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, aproxima o conceito de teatralidade da noção de encenação, que define como "uma prática significativa construída a partir do esforço conjunto de produtores e espectadores, representação e recepção".<sup>217</sup> Dessa forma, a encenação do texto no palco provoca e sensibiliza sua plateia. Esse jogo faz o teatro, ao mesmo tempo, mágico e real. Mais uma vez a escolha da peça a ser representada é o primeiro passo desse "esforço conjunto", no caso dos clubes dramáticos, do diretor de cena ou o encenador que escolhe o texto cênico, da diretoria que aprova, dos amadores que atuam e, finalmente, do público que assiste e aplaude (ou não) o espetáculo.

Assim sendo, seja pelas questões técnicas ou de elenco ou pelas temáticas contidas no texto cênico, a escolha da peça é um momento essencial nas sociedades dramáticas particulares. É nessa hora que se define não apenas o formato que o espetáculo apresentará, mas também as ideias que serão expostas ao público.

A discussão acerca da escolha de repertório pelos amadores chegava aos jornais da pequena e da grande imprensa. O articulista e autor teatral Arthur Azevedo expressava sua opinião em sua coluna *O Teatro*, publicada semanalmente no periódico *A Notícia*:

---

<sup>215</sup> LIMA, Françoise Jocelyne Vanhulle. *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Algarve, Faro, 2006, p.22.

<sup>216</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Op. Cit., p.221.

<sup>217</sup> Para aproximar o conceito de teatralidade da noção de encenação, Sílvia Fernandes busca as ideias de Patrice Pavis. FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. In: WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, p.9.

“Que significa essa exumação feita por um grupo de moços que não têm, não podem, não devem ter a preocupação do público? O que deve distinguir o teatro particular do teatro a valer é precisamente a independência na escolha do repertório. Compreende-se que Lucinda e Christiano lancem mão de uma peça espetaculosa como o Vampiro, porque o público volta as costas à Sorte, mas a Escola Dramática não tem os compromissos e as responsabilidades de uma empresa, não é uma indústria, e o seu título de Escola impõe a escolha de comédias que proporcionem à plateia certo ensinamento e certo regalo intelectual. *La nonne sanglante!* Que lembrança!”<sup>218</sup>

A crítica contundente à Escola Dramática de Niterói diz respeito a escolha de uma peça francesa escrita entre 1852 e 1854 – cinquenta anos antes! - que, mesmo em Paris, não teve boa recepção. Azevedo costumava estimular os amadores, através de suas crônicas, a não apenas reproduzirem textos nacionais, como também escrever novos. Segundo ele, os amadores não deviam ter compromisso com o público, como as empresas que vivam de teatro, e por isso tinham liberdade na escolha do repertório. O comediógrafo entendia que os amadores tinham uma “missão civilizadora” e deviam estimular um teatro nacional. Em outra crônica ele repete o mesmo discurso:

“As nossas sociedades de amadores, que não contam absolutamente com o público exigente dos teatros públicos, só deveriam pôr em cena peças nacionais, embora defeituosas, preferindo uma comédia brasileira malfeita a qualquer obra prima do teatro estrangeiro. Assim compreenderiam melhor os seus deveres, e a sua missão seria civilizadora e benéfica.”<sup>219</sup>

Provavelmente Arthur Azevedo não leu o Manual de Augusto Garraio ou não concordava com suas "dicas". Enquanto o primeiro entende que o teatro amador não devia se preocupar com o público que vai assistir ao espetáculo e era preferível uma “comédia brasileira malfeita a qualquer obra prima do teatro estrangeiro”, o segundo não admite a escolha da peça sem pensar no efeito que o conjunto causará à plateia. Ou seja, Garraio entendia que os espetáculos de amadores deveriam ser bem feitos independentes se nacionais ou estrangeiros.

O periódico *A Lyra*, pertencente ao Arcadia Dramatica Esther de Carvalho ao criticar a escolha da peça *O Bem e o Mal* – sem autoria conhecida -, representada no teatro do Arcadia em sua última festa mensal nos oferece elementos para compreender quem eram os responsáveis pela escolha do repertório e os critérios que norteavam essa escolha nos grupos dramáticos amadores. A crônica, assinada por Natividade Machado, pedia ao *diretor de cena*,

---

<sup>218</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21/12/1905. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

<sup>219</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 07/12/1905. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro*, Op.cit.

o Sr. Lopes Junior, que renovasse seu repertório que vinha "vitimando" a "nossa fileira cênica" com "*maus trabalhos literários* que é obrigada a desempenhar" e reclamava da "obediência pouco briosa do corpo cênico nesta forçada intimação", que os obrigava a assistir "maus espetáculos".<sup>220</sup> Então a escolha do repertório era responsabilidade do diretor de cena e "bons trabalhos literários" eram importantes para essa decisão. Natividade Machado ainda reclama da "obediência" do corpo cênico aceitando essa "forçada intimação" do Sr. Lopes Junior. Na verdade, o que acontecia nos clubes dramáticos era que, de fato, os atores e atrizes amadores não participavam da decisão acerca do repertório. Essa era a função do diretor de cena e precisava da aprovação da diretoria. Os amadores não tinham voz nessa etapa.<sup>221</sup>

No entanto, na mesma edição, o mesmo diretor de cena é elogiado pela sua iniciativa de "dar um impulso de mestre à rapaziada do palco" propondo fazer espetáculos e reuniões dançantes aos domingos - "o sétimo dia, em que Deus descansou" - e, para tal fim, dividiu o corpo cênico em três grupos distintos: "Minerva, Apolo e Hebe".<sup>222</sup> Essas informações fortalecem a importância do diretor de cena como responsável não apenas pela escolha do repertório, mas também pela agenda de divertimentos do Arcadia.

Com propostas bastante diferentes, o Grupo Dramático Teatro Social também valorizava o diretor de cena. Este deveria ser eleito por aclamação em assembleia geral e era o responsável pela escolha das peças e a distribuição dos papéis aos atores. Bastante rigorosos, não aceitavam que os "companheiros" se recusassem a desempenhar os personagens determinados e, se assim procedessem, seriam desligados do grupo. O jornal operário carioca *Novo Rumo*, de setembro de 1906, publica um artigo que deixa clara a teoria, os princípios e objetivos que fundamentam o espetáculo e conduzem as escolhas do seu repertório:

"Desenvolver uma alta e serena filosofia social de justiça, de liberdade, de igualdade e, paralelamente, fazer uma acerba crítica do mundo atual, eis o que há a esperar do teatro do povo, ativando pelo imediato efeito da vivisseção dramática o fogo instintivo da submissão, a curiosidade civil redentora do Desconhecido (...) Se as obras-primas do gênio artístico são uma idealização do sentimento e da inteligência popular e a alma do povo chamada vida livre pelo cérebro, há de fatalmente reconhecer se nos heróis que faz criar. (...) Popularizar este sentimento comum, num sentido favorável a sua exaltação deve ser o objeto principal do teatro do povo."<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> *A Lyra: orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.6, 11 de maio de 1889, p.1

<sup>221</sup> Alguns estatutos que exemplificam essa determinação têm seus excertos na p.97 deste item.

<sup>222</sup> *A Lyra: orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.6, 11 de maio de 1889, p.4.

<sup>223</sup> *Novo Rumo*. 19 de setembro de 1906. In: VARGAS, Maria Thereza. *O Teatro Operário na cidade de São Paulo*. Op. cit., p.36.

Os imigrantes do Centro Catalã do Rio de Janeiro, sediado a rua Gomes Carneiro estavam mais preocupados com a preservação da cultura de origem e, em 1912, definia em seu artigo 1º os seus fins: “cultivar o idioma, usos e costumes da nacionalidade catalã, por meio de conferências, festas teatrais, danças, criação de uma caixa de beneficência, etc...”<sup>224</sup> e para tal dividia o trabalho em três sessões:

“A 1ª recreativa, a qual terá a obrigação de procurar de forma mais prática a organização de festas, sejam teatrais, literárias ou musicais as quais se tem algum bom elemento ainda que não seja catalão, também poderá tomar parte.

A 2ª instrutiva e esportiva, a qual terá por fim organizar conferências esportes, e fundar uma biblioteca, a qual de rigor atendendo a finalidade do Centro, será clássica Catalã, de autores antigos e modernos, cooperando a parte periodística e revistas literárias e científicas ao mesmo tempo cooperará o elemento internacional.”<sup>225</sup>

A escolha do repertório no Centro Catalã do Rio de Janeiro estava vinculada ao seu objetivo primeiro: o cultivo do seu idioma, seus usos e costumes. Interessante observar que o teatro, a literatura e a música são apresentados como recreação e, se tivesse um “bom elemento” que não fosse catalão também poderia ser apresentado – essa sessão, como era chamada, indica uma aproximação das culturas catalã e brasileira (ou outras) e ainda, como eles entendiam o teatro: festa e diversão. Está claro que a pedagogia ou instrução, como é colocada na segunda sessão, se daria através de conferências, biblioteca e revistas literárias e científicas; de onde se compreende que o teatro não era visto por eles como uma atividade pedagógica.

A escolha do repertório era de tamanha importância para os amadores das sociedades particulares, que, assim como o Grupo Dramático Teatro Social, algumas faziam questão de destacá-la em seus estatutos. Era o caso da Sociedade Particular Recreio Dramático Riachuelense, que aprovou seus estatutos em 13 de março de 1877, pelo decreto nº 6.519 e determinava no parágrafo 3º do artigo 23º as funções do diretor de cena: "*Propor á Diretoria a peça que tiver de ser representada e distribuir os papeis de acordo com o ensaiador*".<sup>226</sup> Por essa razão, talvez, o diretor de cena deveria ser eleito pelo corpo cênico ou nomeado pela diretoria e ainda obter a aprovação da diretoria para a peça escolhida. Outras sociedades dramáticas definiram regras muito parecidas em seus estatutos. Cabia ao diretor de cena a escolha do corpo cênico e distribuição de papeis, a escolha do texto cênico a ser representado,

---

<sup>224</sup> Estatutos do Centro Catalã do Rio de Janeiro. Aprovados em outubro de 1912. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 479.

<sup>225</sup> Estatutos do Centro Catalã do Rio de Janeiro. Aprovados em outubro de 1912. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 479.

<sup>226</sup> Coleção de Leis do Império do Brasil, 1877, Vol.1, pt II, p.179.



calcular o orçamento e apresenta-lo à diretoria, definir a data da estreia e, sempre, comunicar à diretoria todas as decisões para que esta aprovasse. Vejamos outros exemplos:

#### Andarahy Club:

"Art. 60º: O diretor de cena será da escolha do corpo cênico, precedendo tácita aprovação e nomeação da diretoria. Art. 61º: Ao diretor de cena compete: (...) §2º: Apresentar à diretoria para a competente aprovação as peças que houver escolhido para levar em cena; §5º: Apresentar à diretoria o orçamento, com a devida antecipação, das despesas da peça que tenha de ser levada em cena; §6º: Distribuir livremente os papeis, no que a diretoria não poderá intervir, nem por insinuação; §7º: Avisar com antecedência à diretoria o dia em que deve ter lugar a récita mensal; §9º: Nomear livremente o pessoal de cena (...)"<sup>227</sup>

#### Club Dramatico de São Christovam:

Art.18º: O Club terá um corpo cênico composto de amadores de ambos os sexos e este será dirigido por um diretor de cena, nomeado pela diretoria. Do diretor de cena: (...) §2º: Deverá apresentar à diretoria, em sua 2ª sessão mensal, a peça escolhida para o espetáculo do mês seguinte, acompanhado do respectivo orçamento da despesa, a fim de receber ou não aprovação da diretoria; §5º: Informará à diretoria, até o dia 15 de cada mês, o dia em que deverá ter lugar o espetáculo do mês seguinte, para que a data fixada chegue ao conhecimento dos sócios por meios de seus recibos e anúncios; §9º: Montará a seu juízo, as peças que lhe forem apresentadas pela diretoria."<sup>228</sup>

#### Sociedade Familiar Dançante e Dramatica Democrata Club:

"Art. 41º: Ao diretor de cena teatral compete: §3º: Orçar as despesas para récitas à realizar-se e no prazo de 15 dias de antecedência passar a apreciação da diretoria a fim de ser julgada em Assembleia; §4º: Passar a apreciação da diretoria as peças que tenham de ensaiar a fim de serem assistidas; §7º: Os ensaios serão sempre feitos nos dias determinados pelo diretor de cena com aviso a diretoria do clube antes dois dias; §9º: Ficará encarregado de apresentar na 2ª sessão da diretoria as peças por ele escolhidas para o espetáculo do mês seguinte, acompanhados do respectivo orçamento das despesas a fim de receber ou não aprovação da diretoria; §13º: Informará a diretoria mais tarde até o dia 20 de cada mês o dia em que deve ter lugar o espetáculo do mês seguinte para que esta data chegue ao conhecimento de todos os sócios por meio de recibos; §15º: Todas as vezes que tenham de montar uma peça será esta lida em reunião do corpo cênico antes de entrar em ensaios, uma vez aprovada terá o seu início para a sua representação."<sup>229</sup>

#### Club Dramatico João Barbosa:

"Art. 13º: Ao diretor cênico compete: §2º: A distribuição de peça e papeis para o espetáculo será a juízo do diretor de cena que fará ciente a diretoria."<sup>230</sup>

O Gremio D. F. S. João Baptista, localizado no Engenho Novo, ainda responsabilizava o diretor de cena pela “conservação do teatro e mais material da sociedade, inclusive a

<sup>227</sup> Estatutos aprovados em julho de 1915. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 563 e Caixa IJ6 653.

<sup>228</sup> Estatutos aprovados em dezembro de 1908. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 251.

<sup>229</sup> Estatutos aprovados em fevereiro de 1913. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 432.

<sup>230</sup> Estatutos aprovados em setembro de 1916. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 595.

biblioteca, guarda-roupa, mobília, todo cenário e instrumental” e não podia emprestar nem alugar esses objetos. Ao fim do ano era necessário fazer um inventário sobre o estado de todo material. As outras determinações eram bem parecidas com os exemplos dados:

"Art. 25. §2º Comparecer aos ensaios e dirigi-los. §3º Providenciar para que nada falte aos sócios de cena, deliberando por si sobre tudo que dispensar a intervenção da diretoria, reclamando destas aquelas providencias que entender necessárias. §4º Fazer executar na caixa do teatro as disposições destes estatutos no que lhe diz respeito. §5º Dar parecer por escrito sobre quaisquer peças que forem propostas para representação. §6º Distribuir as partes de acordo com o ensaiador e ouvindo seu parecer."<sup>231</sup>

Além de funções específicas importantes, como a própria escolha do repertório, os diretores de cena eram figuras centrais nos clubes dramáticos assumindo a responsabilidade da qualidade dos espetáculos apresentados ao público e à crítica. Por isso, talvez mais do que os outros associados, precisavam “vestir as cores” da sua sociedade. As críticas nos jornais, elogiosas ou ruins, mencionavam os amadores em seus papéis, mas destacavam o papel do diretor de cena e/ou dos ensaiadores.

O diretor de cena do Gremio D. F. S. João Baptista recebeu elogios da *Gazeta Suburbana* pelo espetáculo *Dalila*, de O. Feillet, apresentado em 3 de maio de 1884. Depois de reclamar dos “assassinos por amor” das sociedades dramáticas - “sentem que os cabelos se lhes põe em pé quando recebem um convite para assistir a uma representação amadora” – reavaliou sua opinião – “Temos asneira” - quando viu o “pano subir” e assumiu que “a asneira tinha sido nossa em antecipar o nosso juízo. Não se podia desejar mais, nunca se ousaria esperar tanto! ”. Depois de elogios aos atores e comentários sobre a plateia emocionada, referiu-se ao diretor de cena, o Sr. Carvalho:

“O *mis en scene* era soberbo e cabe disso toda a glória ao Ilm. Sr. Carvalho, que obsequiosamente se encarregou da direção de cena. Se continuar assim o Gremio D. F. S. João Baptista, poderemos afirmar que o teatro não é uma quimera no nosso bairro. A todos enviamos os mais cordiais parabéns.”<sup>232</sup>

No Engenho Novo, o periódico *A Epoca*, de 1912, apresentava orgulhosamente o corpo cênico do Club Dramatico Elite de S. Christovão, que contava com o diretor de cena

---

<sup>231</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista. Aprovado pelo decreto nº. 6.979 de 20 de julho de 1878. Coleção de Leis do Império do Brasil, Vol. I, 1878, p.400.

<sup>232</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Ano II, n.13, 18 de maio de 1884.

Alvaro Moreira de Oliveira e desejava “mais um triunfo” para a festa que aconteceria em 23 de dezembro daquele ano<sup>233</sup>.

Julio Cesar de Magalhães recebeu homenagem especial do *Almanack Suburbano*, de 1912, com direito a foto e legenda “esforçado cultor da arte dramática”. Atuando desde os catorze anos em teatros particulares, fundou o Club Dramatico de Villa Isabel e, naquele ano desempenhava as funções de diretor de cena e ensaiador do Club Thalia.

A diretoria eleita em assembleia do Guarany Club foi anunciada na primeira página do periódico homônimo, órgão do próprio clube. O diretor de cena seria A. Garcia da Silva. Ele mesmo assinou o anúncio da récita mensal que aconteceria no mesmo dia da publicação, 1 de janeiro de 1903, com o drama *O poder do ouro*, “que tanto sucesso tem alcançado nos teatros do Brasil e Portugal”.<sup>234</sup>

O folhetinista Othelo, do periódico *O Scenario*, do Club Gymnasio da Juventude, foi bastante rigoroso em relação as falhas que acontecem por falta de ensaiador ou mesmo de ensaios: os atores que precisam ficar bem próximos ao ponto para não perder nenhuma palavra; os ensaiadores que "permitem em cena um amator que, pelo simples fato de estar fazendo uma ponta, falta a todas as regras da cena; aos contrarregras que "parecem personagens do drama" por ficarem tão próximos do palco; a "balbúrdia" provocada pela mudança dos cenários nos intervalos; a má caracterização dos personagens velhos e jovens, vozes fracas e estaturas mal combinadas. E comenta os "episódios cômicos" provocados pelo personagem que morre e cai a frente do pano, precisando levantar-se na frente do público; ou "o pano que pega em meio caminho ou derrubando um bastidor; ou fazendo o personagem conservar uma postura forçada". E descreve um desses momentos que ele testemunhou:

"Lembro ter visto o rei de Portugal, no final do ato, ir proferir uma sentença e assentar-se tão desastrosamente no trono que ele derrubou, e, virando de costas agarrado à mesa que caía-lhe em cima, atolado no meio dos papéis, livros e mais acessórios, gritar: Suspende o.... e o pano arriar-se."<sup>235</sup>

Um ponto importante a ser destacado no folhetim de Othelo é a crítica feita à distribuição dos papeis e ao posicionamento de atores e contrarregras no palco. A frequência aos ensaios não apenas dos atores, mas também do ponto e do contrarregra além da sabedoria para escolha dos papeis são questões presentes em alguns dos estatutos que estabeleciam as

---

<sup>233</sup> *A Epoca*. Engenho Novo, Ano I, n.142, 19 de dezembro de 1912.

<sup>234</sup> *O Guarany: órgão do Guarany Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

<sup>235</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1-2.

regras para o corpo cênico e também no *Manual do Amador Dramático*, de Augusto Garraio, já comentado anteriormente.

Garraio ensinava exatamente esse "passo a passo" que as sociedades amadoras deviam seguir e destacava a importância de saber escolher a peça a partir do "perfeito conhecimento dos recursos artísticos de todos os intérpretes" e estes deviam saber aproveitar "os seus dotes, sujeitando-os, amoldando-os ao caráter da personagem escrita, mas imprime-lhe uma feição nova, sua, sem copiar ninguém". Segundo o autor português, "a criação dos tipos pertence ao artista. O autor produziu a sua obra fria, sem luz, sem cor, sem movimento". São os amadores que "animam a peça e as suas individualidades, dando-lhes vida e calor".<sup>236</sup>

Na verdade, o folhetinista de *O Scenario* está fazendo uma crítica bastante rígida aos espetáculos dos amadores apesar de seus vínculos com uma sociedade particular e escrever para o seu jornal. Segundo ele, se "recebem do público dinheiro para assistir aos seus espetáculos" de *atores*: "não são amadores". Outro membro do Gymnasio da Juventude, sob o pseudônimo Satanás, corrobora em certa medida com a opinião de Othelo quando afirma em sua crítica aos amadores do Congresso Aurora Boreal, que representaram o drama *Luiz*: "É necessário que a mocidade compreenda que, desde que se pisa em cena, cuja plateia é pública, perde-se o título de amador e vai-se figurar na galeria dos artistas".<sup>237</sup> Ao demonstrar que o que se espera é um bom espetáculo e boas atuações dos amadores, o feroz crítico endossa os ensinamentos do português Augusto Garraio.

O memorialista Luiz Edmundo denunciou alguns problemas encontrados nos espetáculos de amadores como o atraso para início das peças, imprevistos técnicos durante a apresentação e conta que nos palcos montados em residências que promoviam espetáculos domésticos, eram os amigos e vizinhos que vinham ajudar nos preparativos.<sup>238</sup> Luiz Edmundo se referia as sociedades particulares como "espontâneas" e por isso tantos imprevistos e problemas nos seus palcos. No entanto, quando observamos mais de perto e profundamente, sua organização, regras de funcionamento e de atuação, sedes com teatro, biblioteca, escolas, etc., o que se percebe são associações sérias onde o teatro era muito mais do que diversão, era também socialização, aprendizado, troca de experiências e vivências. Não era "espontâneo" nem improvisado.

---

<sup>236</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramático*. Op.cit., p.13.

<sup>237</sup> *O Scenario: periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1.

<sup>238</sup> EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003. p. 281

Na Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho, o ator Menezes Costa prontificou-se a marcar e ensaiar o drama que seria apresentado naquela noite, *Os milagres de N. S. do Pilar ou a vingança de Badichô*, além da comédia de costumes nacionais, *O Gutierrez na capital federal*. Na mesma “noite de encanto”, o ensaiador ainda faria uma *mis en scene*. Em *Perfis*, D. Fuas que assina a coluna elogia o “herói” Menezes Costa:

"Deve ser o primeiro a que meu lápis trace o perfil: mostrou-se agora um herói, não fosse ele do *Heroísmo!*

Ensaizando e representando, é o mesmo homem - dedicado, mas enérgico.

Adora os dramas sacros, os *Milagres*, quer da Aparecida ou do Pilar, entusiasma-no! Tem por divisa, o que muito o recomenda, *Deus e a Natureza*."<sup>239</sup>

O homenageado de D. Fuas, no entanto, não era o ensaiador “oficial” do clube. O periódico anunciou o corpo cênico e como ensaiador estava Guilherme Marques. Provavelmente o Menezes Costa apenas o substituiu naquela noite. Três anos depois, o *Almanaque d’O Theatro* apontou o ator Francisco Menezes Costa como ensaiador “oficial” e Cardoso de Mello como o diretor de cena do grêmio<sup>240</sup>.

Esse periódico *Almanaque d’O Theatro*, em 1906, elencou o corpo cênico de alguns clubes dramáticos e pudemos conhecer os nomes de alguns diretores de cena e ensaiadores: o Club Dramatico de São Christovão contava com o Sr. G. Luz; na escola dramática do Cassino Comercial o diretor era José Medeiros; o Club do Campinho tinha José Tavares como diretor de cena e os ensaiadores M. Deveza e José Fernandes Machado; M. Deveza era o ensaiador do Gremio Dramatico do Meyer, em 1901<sup>241</sup>, mas na data da publicação do *Almanaque*, seu diretor de cena era Adolpho Miranda e o ensaiador Justiniano Martins; no Hodierno Club Dramatico, Goulart Junior era o diretor de cena e ensaiador; no Club Fluminense, o diretor de cena era José Basto e o ensaiador Frederico Costa; no Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez, que tinha sua própria escola dramática, o diretor era o Sr. J. M. Motta; no Club Dramatico Eugenio da Silveira havia dois diretores de cena! O primeiro era A. Pinto de Almeida – que acumulava a função de ensaiador - e o segundo, J. Lopes Netto; Club Dramatico Amelia Vieira, o ensaiador era Indalecio Cunha; Augusto Cony e Antonio Lobo eram respectivamente diretor e ensaiador do Club Dramatico do Ouro; o Gremio Dramatico

---

<sup>239</sup> *O Artista: Orgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 13 de setembro de 1903.

<sup>240</sup> *Almanaque d’O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

<sup>241</sup> *O Scenario: Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I n.1 Capital Federal, 26 de outubro de 1901.

Quatro de Novembro contava com Honorio Lobo para ensaiador e diretor de cena; José Fortes também acumulava as funções no Theatro S. João – particular; o capitão Silveira era o diretor de cena do Theatro-Club boulevard de Villa Izabel, que tinha Arthur Magalhães como ensaiador; o Club Riachuelense tinha dois ensaiadores, o efetivo Castro Vianna e Manoel Joaquim Valladão; no Gremio Dramatico Bibi, o diretor de cena era Firmino Simas e o ensaiador Felipe Lima. O *Almanaque* informa que este último também era ensaiador do Club Dramatico de Villa Izabel, que tinha como diretor de cena Carlos Alberto Peixoto. Ou Felipe Lima atuava nesses dois clubes ao mesmo tempo ou o periódico se enganou em relação ao período em que o mesmo fez parte de um ou outro clube.<sup>242</sup> Vimos no capítulo 1 que muitos amadores migravam de um clube para outro e pode ser esse o caso deste ensaiador.

O papel do diretor de cena e do ensaiador, inclusive na escolha do repertório, cresce a partir de meados do século XIX nos teatros comerciais e amadores. Segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, o ensaiador corresponderia a figura do diretor [de cena], porém suas funções eram mais limitadas a estética: a arrumação dos móveis e objetos de cenas, opinar sobre os figurinos dos atores, marcar os papéis, "objetivando a clareza e a máxima propriedade na movimentação cênica", ele deveria ter experiência da mecânica do palco e das possibilidades dos atores. Complementa ainda que "o papel do ensaiador era de pouca importância" visto que "a qualidade do espetáculo ficava, em geral, sob a responsabilidade dos atores mais talentosos, com capacidade, inclusive, de improvisar".<sup>243</sup> Percebo, no entanto, alguns problemas nessa definição. Primeiro, vimos no capítulo 1 que havia um controle rigoroso sobre as peças representadas, contando com um inspetor de teatro, que não permitia que os atores fizessem modificações no texto já aprovado pelo governo ou, mais tarde, pela polícia. Não que as improvisações não acontecessem, mas, segundo a legislação, não poderia haver essa mudança. Outra questão é a desvalorização do papel do ensaiador ou diretor de cena. O que vemos nos estatutos dos clubes dramáticos é a sua participação na diretoria e suas funções determinadas de forma bastante detalhada e rígida, como no caso do Club Dramatico de São Christovam, onde o diretor de cena era responsável por toda a montagem e seleção de pessoal para o espetáculo. Determinava seu Art. 20º: "O diretor de cena, escolherá a seu

---

<sup>242</sup> *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

<sup>243</sup> GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro - temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva: Edições SESC SP, 2009, p.138.

critério o ensaiador e o ponto, bem como os secretários e o contrarregra, comunicando à diretoria a sua resolução para ser ou não aprovada."<sup>244</sup>

O termo encenador, que também aparece nos periódicos, confunde-se com o de ensaiador e, segundo o dicionário,

“é o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma plateia”.<sup>245</sup>

Por essa definição o encenador parece estar mais próximo do que os clubes dramáticos amadores chamaram de diretor de cena. O próprio dicionário remete a definição de diretor para encenador. No entanto, define ensaiador “para designar a figura do diretor”. O encenador era também “responsável pela opção estética do espetáculo” necessitando “um amplo domínio de todos os signos que constituem a encenação: texto, espaço, atuação, iluminação, sonoplastia, tempo, etc.”<sup>246</sup>

Se compararmos essas definições com os mesmos termos definidos por Sousa Bastos no *Dicionário do Teatro Português* - que teve sua primeira edição em 1908, mesmo período abordado neste trabalho -, este parece se aproximar mais do que vimos nos estatutos das sociedades dramáticas amadoras. Vejamos:

"Diretor de cena - dá-se esse nome ao empregado superior que tem a seu cargo superintender em tudo quanto respeita ao serviço de palco; é ele quem mete em cena as peças; quem dirige os preparativos para que elas subam a cena no menor espaço de tempo possível e com esplendor; é ele quem preside os ensaios; é finalmente ele quem tem a responsabilidade de tudo quanto se passa no palco."<sup>247</sup>

"Ensaaiador - Tem a seu cargo ensaiar as peças desde a prova até o ensaio geral. Faz tabelas de serviço e de multas, dirige os espetáculos, manda começar os atos, mantém a ordem no palco, tira os roteiros de cenário, guarda-roupa e adereços, entregando-os em tempo competente aos diversos empregados e fornecedores, guarda os manuscritos do repertório sob sua responsabilidade, etc. Além de muita aptidão para ensaiar, precisa ser trabalhador e manter-se na sua importante posição de chefe de serviço de tudo que se faz no palco."<sup>248</sup>

Sousa Bastos entende as duas funções como fundamentais na montagem da peça, enquanto o *Dicionário do Teatro Brasileiro* deixa bem claro que essas funções só passam a ser primordiais a partir da década de 1940, com as inovações incrementadas por

---

<sup>244</sup> Estatutos aprovados em dezembro de 1908. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 251.

<sup>245</sup> GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro - temas, formas e conceitos*. Op.Cit., p.133.

<sup>246</sup> GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro - temas, formas e conceitos*. Op.Cit., p.133.

<sup>247</sup> BASTOS, Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra, Minerva, 1994, p.52. É uma reedição da obra original de 1908.

<sup>248</sup> BASTOS, Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Op.Cit., p.56.

Ziembinski<sup>249</sup>, que mudaria completamente o papel do que, atualmente, chamamos diretor. No entanto, vimos que as cláusulas específicas das funções do diretor de cena e ensaiador nos estatutos dos clubes dramáticos apontam o aumento da sua importância desde a escolha da peça e elenco, passando pela organização, orçamento e agendamento dos ensaios até o dia da estreia. Mais uma vez, na Sociedade Familiar Dançante e Dramática Democrata Club estava determinado que “o diretor de cena e o ensaiador serão responsáveis pela distribuição dos papéis das peças que se montarem, tendo sempre em vista a escolha dos amadores competentes para o desempenho dos mesmos.”<sup>250</sup>

Dessa maneira, o diretor de cena desempenhava um papel fundamental nos clubes dramáticos amadores e a escolha do repertório era uma iniciativa própria do cargo que assumia. Entre suas preocupações deviam estar o conteúdo e as temáticas abordadas no texto teatral a ser representado, a qualidade dos atores e a melhor distribuição dos papéis entre eles, os cenários, figurinos, a movimentação cênica, o custo da produção, enfim o conjunto do espetáculo e a recepção do público e da crítica.

### ***2.1.1 Presença portuguesa nos repertórios da cidade***

A presença do teatro português no Brasil era marcante tanto no teatro comercial quanto entre os amadores. O circuito Lisboa-Rio-Lisboa era percorrido por inúmeros artistas portugueses e brasileiros que marcaram suas carreiras nas duas cidades. A investigadora do Centro de Estudos de Teatro, vinculado a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Cláudia Sales Oliveira, escreveu um artigo acerca das digressões de atores portugueses no Brasil, durante os séculos XIX e XX.<sup>251</sup> Utilizando relatos de atores como Lucinda Simões, Eduardo Brasão, Adelina Abranches, entre outros, a autora comenta que um dos possíveis motivos para essas temporadas em outro país era o excesso de oferta de peças de declamação em Portugal, que não atraíam um grande público. Além disso, a temporada teatral dos principais teatros de Lisboa (D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real e D. Amélia) acabava em maio, só retornando em outubro. Nesse meio tempo, os atores se juntavam em outros trabalhos, inclusive nas viagens para o Brasil, com elencos diferentes e apresentando seu “capital” que eram os repertórios. Assim, o verão europeu era um período ruim para o teatro

---

<sup>249</sup> GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro - temas, formas e conceitos*. Op.Cit., p.135.

<sup>250</sup> Estatutos aprovados em fevereiro de 1913. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 432.

<sup>251</sup> OLIVEIRA, Cláudia Sales. *As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX)*. In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (orgs.) *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.



na Europa, deixando os atores sem trabalho e estimulando as digressões. No entanto, Lucinda Simões e a companhia de Furtado Coelho fizeram temporadas mais longas com duração de até treze meses, além de algumas outras que não tinham um espaço de teatro próprio.

João Caetano e Ismênia dos Santos, brasileiros, e atores portugueses radicados no Brasil, como Furtado Coelho abrem o circuito de digressões dos atores portugueses, convidando-os para temporadas no Brasil. Lucinda que veio com seu pai, o ator Simões para o Brasil a convite de João Caetano, acaba se casando com Furtado Coelho e abrindo sua própria companhia apresentando-se no Rio de Janeiro, mas também em outros estados.

A autora aponta que as memórias desses atores expressam e estão em acordo com o fluxo de emigração portuguesa para o Brasil no final do XIX e início do XX, ressaltando que isso acontecia em todas as classes sociais, e aponta a língua e a relação histórica e cultural como motivos certos para esse intercâmbio de artistas. Havia, inclusive, uma confusão ao determinar a nacionalidade de alguns atores como por exemplo, Antonio Pinheiro que se dizia português quando estava no Brasil e brasileiro quando estava em Portugal.

Essa digressão era motivo de notícia na *Revista Theatral*, de 1 de junho de 1895, que postou uma seção de fotos de artistas portugueses que estavam viajando pelo Brasil, eram eles: Pepa Ruiz, Josepha de Oliveira, Souza Bastos – autor dramático e diretor do Teatro da Trindade -, Freitas Gazul – compositor musical e diretor de orquestra -, Raymundo Queiroz, Accacio Antunes e Joaquim Costa.<sup>252</sup> O número 17 da mesma revista ainda traz novos nomes de artistas no Brasil: Palmira Bastos, Antonio Portugal, Telmo Larcher, Joaquim Silva, Alfredo de Carvalho, Maria Falcão, Antonio Gomes, entre outros. A maioria vinda do Teatro D. Maria II e da Trindade.<sup>253</sup> Vale mencionar que essa mesma revista, assim como outros jornais lisboetas, não incluía as notícias teatrais do Brasil entre os países estrangeiros, mas eram destacadas logo depois das notícias locais<sup>254</sup>. Talvez alguns jornalistas da capital portuguesa entendessem que a antiga colônia ainda estava muito próxima de sua cultura.

Destaco ainda as homenagens prestadas a atores portugueses nos nomes das sociedades dramáticas particulares. Conforme veremos, a forte presença das peças portuguesas e uma influência enorme de autores e atores portugueses, não poderiam faltar as homenagens a esses que inspiraram, pelo menos, quatro sociedades de amadores. O Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, que substituiu o Atheneu Dramatico de mesmo nome em 1888,

---

<sup>252</sup> *Revista Theatral*. Lisboa, 2ª série, Ano I, 1º volume, n.10, 1 de junho de 1895.

<sup>253</sup> *Revista Theatral*. Lisboa, 2ª série, Ano I, 1º volume, n.17, 15 de setembro de 1895.

<sup>254</sup> A única exceção foi o periódico *O Theatro Portuguez: revista de revistas*. Porto, Ano I, n.1, outubro de 1900, que, na verdade, não era um jornal lisboeta como os outros.

é uma homenagem a atriz Esther de Carvalho nascida em 1858, em Montemor-o-Velho, filha de um bacharel e também homem de teatro, que sempre se destacou por sua voz afinadíssima. Estreou no teatro Trindade, em Lisboa, em março de 1880 e atuou em inúmeras óperas até vir para o Rio de Janeiro, onde se ofereceu para trabalhar no teatro Príncipe Imperial com o empresário Sousa Bastos. Rival da estrela Pepa Ruiz, torna-se empresária, inicialmente com o ator e seu companheiro Ribeiro e o maestro Alvarenga, no Teatro Recreio Dramático e, depois da morte dos sócios, dirige sozinha o teatro. A tuberculose consome seus últimos dias em extrema pobreza até seu falecimento em 1884, no Rio de Janeiro.<sup>255</sup>

A Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho, com sede no Centro do Rio de Janeiro no início do século XX, prestou sua homenagem ao ator e ensaiador nascido em Lisboa em 1831. Veio para o Brasil em 1855 “a fim de quebrar os preconceitos de família e seguir sua vocação de ator”. “Escritor dramático festejado, um ator de notável merecimento, um ensaiador primorosíssimo e um empresário arrojado e empreendedor”, além de músico e compositor, dirigiu vários teatros da capital brasileira, tendo destaque seu papel no S. Luiz e no Lucinda. Em 1872, casou-se com a atriz Lucinda Simões, com quem fez inúmeros espetáculos de sucesso e teve uma “vida principesca”. Sua separação, no entanto, “foi uma fatalidade para o teatro”. Mesmo depois de sua “aposentadoria” dos palcos continuou a trabalhar como ensaiador e realizava sua festa artística anualmente. Faleceu em 1900.<sup>256</sup> Esta sociedade é aquela que teve problemas com a polícia em 1904, acusada de encobrir jogos proibidos<sup>257</sup>. É possível que tanto o nome *Dramatica* como a homenagem ao conhecido e prestigiado artista Furtado Coelho fossem mesmo um “disfarce” para atividades ilícitas.

Por sua vez, Sousa Bastos (1844-1911) o autor desses apontamentos foi também prestigiado pelos amadores do Club Dramatico Souza Bastos, da Ilha do Governador. Natural de Lisboa, autor de inúmeros livros e peças teatrais de todos os gêneros, criou e escreveu para jornais, foi ensaiador e empresário do teatro. No Brasil, foi empresário e ensaiador por alguns anos de companhias nos teatros S. Pedro d’Alcantara, Príncipe Imperial, Novidades, Lucinda

---

<sup>255</sup> SILVA, Mário José da Costa da. *Figuras Ilustres: Esther de Carvalho (Montemor-o-Velho, 1858 – Rio de Janeiro, 1884)*. Site da Câmara Municipal de Montemor-o-Velho. Disponível em: [http://www.cm-montemorvelho.pt/figuras\\_ilustres.htm](http://www.cm-montemorvelho.pt/figuras_ilustres.htm). Acesso em: 29 de setembro de 2014.

<sup>256</sup> BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro - acompanhados de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros. Lisboa, José Bastos Editor [Antiga Casa Bertrand], 1898, p.468.

<sup>257</sup> Pedido de licença para funcionamento da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho. Arquivo Nacional. DP. Caixa GIF 6C 135.

e Recreio Dramatico no Rio de Janeiro, além de outros tantos em São Paulo, Pará, Pernambuco, Campinas, Porto Alegre.<sup>258</sup>

Um único clube, o Gremio Dramatico Taborda, fundado em 1 de janeiro de 1916, com sede na Rua da Lapa n.4, justifica a escolha de seu nome no artigo primeiro dos próprios estatutos:

“preclaro e excelso ator “Taborda”, que tão alto soube elevar o nome da “Arte Dramática” não só na sua pátria como também nas mais recônditas partes do universo, tendo sempre como escudo através de todas as vicissitudes da vida a sua incomparável e inatacável “Arte” a par do astro refulgente, glorioso e belo que formado em esceptro o colocava como Rei da “Arte Dramática”.<sup>259</sup>

A homenagem ao ator português de 1824, natural de Abrantes e, inicialmente, atuando como amador enquanto exercia a profissão de tipógrafo em Lisboa, é mais uma demonstração da admiração dos amadores cariocas pelos “ídolos” portugueses. Taborda entrou para o teatro profissional em 1846, inaugurando o Teatro do Ginásio em 1852, onde representou espetáculos “populares”, seus maiores sucessos, destacando-se em personagens cômicos das peças de Molière. Esteve no Brasil, onde também obteve “enormes êxitos”. Ainda em vida, seu nome foi dado a um teatro em Lisboa, uma iniciativa da Sociedade Taborda, que lá atuava, porém, entrando em decadência no início do século XX. Hoje, recuperado pela Câmara Municipal de Lisboa, está aberto ao público.<sup>260</sup>

É interessante observar que esses quatro grupos que homenagearam artistas portugueses não eram formados exclusivamente por imigrantes. Dessas sociedades, encontrei os estatutos do Gremio Taborda e do Club Dramatico Souza Bastos. Nenhum deles fazia restrição relativa a nacionalidade. O Arcadia Dramatica Esther de Carvalho e a Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho publicavam seus próprios periódicos<sup>261</sup>, que também não indicam a presença exclusiva de imigrantes portugueses. A admiração ao trabalho desses artistas parece ter sido a motivação para homenageá-los.

Alguns textos teatrais e autores portugueses se destacam também nos palcos amadores, sendo representados por diferentes grupos e em épocas diferentes. Há inúmeros títulos de

---

<sup>258</sup> BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Op. Cit., p.183.

<sup>259</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Taborda. Maio de 1916. Arquivo Nacional, Caixa IJ6 597.

<sup>260</sup> *Francisco Alves da Silva Taborda – Um ator Português*. Publicado em 10 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://meu-amigo-computador.blogspot.com.br/2012/02/personalidades-de-abrantes.html>. Acesso em: 29 de setembro de 2014.

<sup>261</sup> *A Lyra: orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888 a Ano III, n.11, 24 de maio de 1890; *O Artista: orgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 13 de setembro de 1903.

peças portuguesas encontrados na documentação pesquisada, porém a necessidade de organizá-los me levou a selecionar aqueles que foram representados por mais de um clube dramático amador.

**Quadro 6: Peças representadas por mais de um clube dramático amador**

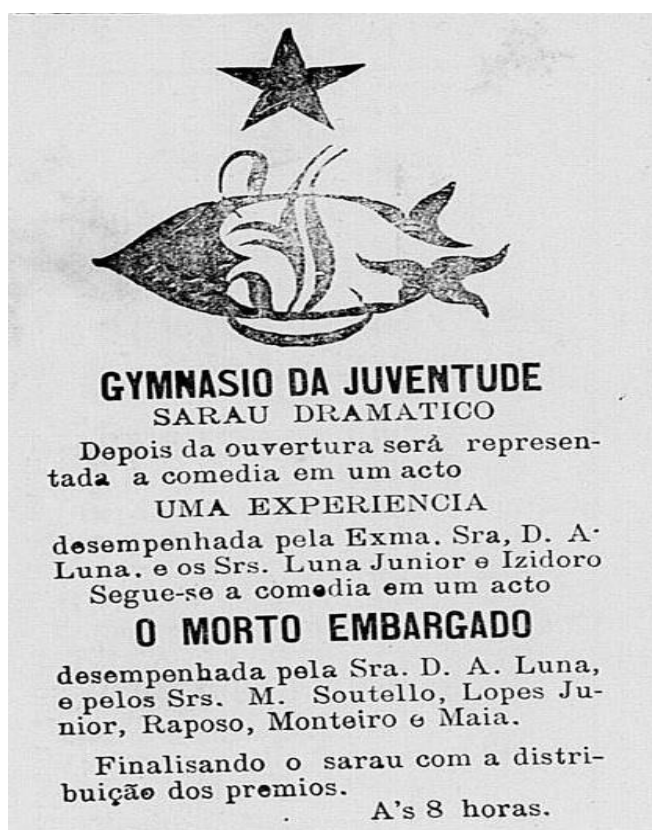
PEÇA	AUTOR	CLUBES	DATA
<i>A Morgadinha de Valflor</i>	Pinheiro Chagas	Club Dramatico Alumnos de Minerva Club Riachuelense Associação Dramatica <sup>262</sup> Elite Club Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez	1883 sem data 1883 1898-99 1906
<i>Os vampiros sociais</i>	Antonio José de Araújo Pinheiro	Gymnasio do Retiro da America Club Atheneu Juvenil Gremio Retiro da America	1883 1883 1883
<i>A Senhora está deitada</i>	Zé Maria	Inhaumense Club Club Atheneu Juvenil	1920 1883
<i>O Poder do Ouro</i>	J. M. Dias Guimarães	Club Dramatico Alumnos de Minerva Guarany Club Sociedade Esther de Carvalho Club do Campinho Gremio Dramatico do Meyer	1881 1903 1893 Sem data 1910
<i>Amanhã</i>	Manuel Laranjeira	Grupo Dramatico Anticlerical Grupo Dramatico Teatro Livre	1913 1909
<i>A filha do Estalajadeiro</i>	José Vieira Pontes	Arcadia Dramatica Esther de Carvalho Sociedade Dramatica Particular Filhos de Thalma Gremio Dramatico do Meyer	1890 1920 1901
<i>Moços e Velhos</i>	Rangel de Lima	Recreio de S. João Baptista Arcadia Dramatica Esther de Carvalho	1882 1889
<i>Uma experiência!...</i>	Baptista Machado	Club Dramatico Alumnos de Minerva Club Dramatico Familiar Gymnasio da Juventude Arcadia Dramatica Esther de Carvalho	1881 1882 1888
<i>Helena</i>	Pinheiro Chagas	Elite Club Real Sociedade Club Gymnastico Poruguez	1898-99 1906
<i>Morte de Gallo</i>	José Guilherme dos Santos Lima	Arcadia Dramatica Esther de Carvalho Grupo dos Teimosos	1888 1882

**Fonte:** Quadro elaborado com base em informações esparsas reunidas em periódicos depositados no na Biblioteca Nacional e memorialistas.

<sup>262</sup> Esta diz que apresentou uma peça desse autor, mas não especifica qual. O sucesso da *Morgadinha de Valflor* nos palcos comerciais e amadores indica uma grande possibilidade desta ter sido a escolha da Associação Dramatica.

Mesmo essa pequena amostragem já demonstra a presença de textos e autores portugueses nos tablados amadores. No entanto, muitos desses títulos eram recorrentes também no teatro comercial, onde os empresários escolhiam seus repertórios em função da bilheteria. Precisavam das “enchentes” para sobreviver. Se alguns desses textos cênicos eram qualificados pelos próprios amadores em seus programas das récitas como dramas, outros são comédias ligeiras, “cacete cômico” ou cenas cômicas, mas, independentemente do gênero teatral, a intenção era divertir o público. Vejamos o anúncio do sarau dramático do Club Familiar Gymnasio da Juventude<sup>263</sup>:

**Imagem 6. Programa do sarau dramático do Club Familiar Gymnasio da Juventude do dia 14 de janeiro de 1882**



**Fonte:** *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882.

Mais adiante analisaremos a programação dos saraus dramáticos. Por hora observamos que naquela noite seriam apresentadas duas peças no Gymnasio da Juventude, classificadas

<sup>263</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882.

como comédias em um ato: *Uma experiência*, do português Baptista Machado – que começou como amador dramático e se tornou ensaiador e autor de várias peças<sup>264</sup>, além de jornalista - e *O morto embargado*, de autor desconhecido. Com direito a “distribuição de prêmios”, a noite prometia ser divertida.

Das peças destacadas no quadro acima, apenas uma destoa em sua temática e conteúdo: *Amanhã*, de Manoel Laranjeira, abordava as desigualdades sociais e injustiças relativas ao trabalho. Esse autor era militante anarquista, diferente dos outros que não ficaram conhecidos por uma atuação política de esquerda. Os grupos que escolheram esse texto, Grupo Dramático Anti-clerical e o Terra Livre eram grupos amadores libertários que se apresentavam em festas operárias.

Podemos observar que alguns títulos continuaram a ser encenados mais de trinta anos depois, quando o contexto histórico e político era completamente diverso – algumas foram representadas ainda período imperial e voltam aos palcos na década de 1920 – evidenciando o caráter polissêmico desses textos e seu alcance a um público heterogêneo em épocas diferentes, além de diferentes formas estéticas para um mesmo texto cênico. Fosse por diversão ou para divulgar ideias (anarquistas, moralistas, religiosas, etc.), o teatro atingia e sensibilizava plateias diversificadas ao longo dos anos.

O teatro é sempre comunicação e interação entre palco e plateia. Por isso é preciso lembrar que o público que frequentava os palcos amadores eram os próprios associados, seus familiares e convidados. Não eram socialmente desconhecidos. E mais, nada impedia que esses papéis se invertessem, ou seja, um ator podia estar no palco um dia e no outro, simplesmente assistir ao espetáculo. Isso traz uma particularidade importante para os clubes dramáticos que, diferente do teatro profissional, apresentava em seu conceito intrínseco uma proximidade entre atores e espectadores.

Conforme assinalou o especialista em literatura portuguesa Edson Santos Silva, que analisou o público paulistano no século XIX, havia uma preferência por dois tipos de espetáculos: "De um lado, aqueles recheados de lances sentimentais e fortes emoções (melodrama) e de outro, peças hilariantes, com cenas maravilhosas, como mágicas de grande

---

<sup>264</sup> Dramas - Mil Trovões, Corsário Negro, Intrujões, Gaspar o serralheiro, Longe da vista e Bombeiro municipal; Comédias - Tio Padre, Uma experiência, União ibérica, Não tem título, Tio Matheus e Gata borralheira; Revistas - 1870, Coisas do arco da velha, Coisas e loisas e Faz-me arranjo; Mágicas - Castello azul e Lotelim Rapioca; Monólogos e cenas cômicas - Rataplan, Fui ver a Grã-Duqueza, O Cahos, Grande Conquistador, etc. Informações segundo BASTOS, Sousa. Carteira do artista. Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro - acompanhados de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros. Lisboa, José Bastos Editor - Antiga Casa Bertrand, 1898.

apelo visual".<sup>265</sup> O próprio autor destaca que além de diversão, as escolhas das peças estavam aliadas à uma "doutrinação moral de almanaque"<sup>266</sup>. Apesar de Silva abordar o teatro em São Paulo, percebemos que a presença do teatro português também era marcante no Rio de Janeiro, tanto no teatro profissional quanto amador. Neste último caso, as escolhas dos repertórios feitas pelos diretores de cena e ensaiadores, podiam algumas vezes obedecer a alguns críticos teatrais e articulistas que preferiam o "teatro sério" de muitos textos estrangeiros, mas, outras tantas, predominavam os melodramas e comédias portuguesas, que apelavam para o exagero cênico e as temáticas mais populares. Além da facilidade da língua e a desnecessária tradução, havia uma facilidade de acesso a esses textos teatrais nas livrarias e nas próprias bibliotecas nas sedes dos clubes dramáticos.

O formato do melodrama se tornou uma "verdadeira sensação", segundo Raymond Williams, em função de sua "matéria-prima" que eram o crime, a aventura e o espetáculo, além das figuras clássicas no centro da história: "o senhorio impiedoso, o rico sedutor, a pobre e inocente vítima". Segundo o autor, havia um

"radicalismo social mais generalizado, do tipo de uma aliança entre a classe média e as forças políticas da classe trabalhadora antes de 1832, na qual os ricos e ociosos podiam ser isolados como vilões, mas sendo a inocência e a magia (ou seja, a respeitabilidade e a Divina Providência), as únicas forças alternativas eficazes."<sup>267</sup>

Williams aborda a popularidade do melodrama em sua discussão acerca da expansão dos teatros pelos bairros de Londres, que se relaciona com uma tentativa de romper com o "monopólio do "drama" legitimado, que os teatros reconhecidos detinham". Por isso a inserção da música nos espetáculos, que criava uma confusão nas classificações de gênero.<sup>268</sup> A popularidade do melodrama também ocupa espaço significativo nos grupos amadores do Rio de Janeiro, não apenas nas sociedades particulares que escolhiam repertórios de autores portugueses, mas também nos grupos libertários<sup>269</sup> em seus repertórios de autores italianos, espanhóis, portugueses e brasileiros.

---

<sup>265</sup> SILVA, Edson Santos. *Gosto do público, desgosto da crítica*. Revista *Litteris*: revista da Universidade Federal Fluminense, Niterói, março 2011, n.7, p.10.

<sup>266</sup> SILVA, Edson Santos. *Gosto do público, desgosto da crítica*. Op.cit., p.10.

<sup>267</sup> WILLIAMS, Raymond. *A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica*. Projeto História, São Paulo, n.35, dez. 2007, p.19.

<sup>268</sup> WILLIAMS, Raymond. *A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica*. Op. cit., p.19.

<sup>269</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p. 106.

Sílvia Cristina Martins de Souza justifica a maior comercialização dos textos teatrais a partir do aumento do número de teatros na capital depois de 1860, quando a proibição ao tráfico de escravos liberou capitais que foram investidos em outras áreas, inclusive de divertimentos públicos e o mercado livreiro. Segundo a autora, foi ao longo dessa década que o número de teatros no Rio de Janeiro duplicou. Os textos das peças eram publicados no mesmo momento em que as peças estreavam.<sup>270</sup> Essa facilidade de acesso aos textos teatrais de peças encenadas comercialmente alcançava, naturalmente, os amadores que, por vezes, podiam escolher seus repertórios em função dessa facilidade. Além disso, outros gêneros teatrais, como o teatro musicado, contribuíram para o maior interesse e investimento dos empresários teatrais. Fernando Mencarelli<sup>271</sup> vai além, compreendendo o teatro de revista como parte da cultura de massa, que mais tarde se amplia com o desenvolvimento do cinema e do rádio. Tese defendida também pelo historiador Tiago de Melo Gomes<sup>272</sup>, que destaca o caráter polifônico e polissêmico do gênero, visando atingir o maior número possível de espectadores em todas as camadas sociais. Se o teatro de revista pode ser entendido como cultura de massa, a comercialização desses textos teatrais também deve ser facilitada para o público em geral e, claro, os grupos dramáticos amadores tinham interesse em sua aquisição.

Segundo Alessandra El Far, que discute a literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro entre 1870 e 1924, peças de teatro, entre outros gêneros literários, entravam na categoria do popular e destaca o grande número de obras vindas de Portugal.<sup>273</sup> A autora confirma a questão da língua comum ser um facilitador da aceitação das publicações portuguesas, que incluíam traduções do francês ou do inglês. Uma coleção composta de duzentos volumes intitulada *Coleção do Teatro Estrangeiro e o Pecúlio do Recreio*, lançada em Portugal, contribuiu para essa popularização do livro e da leitura<sup>274</sup>. Pinheiro Chagas, autor de peças teatrais encenadas por diversos grupos amadores e profissionais, é identificado

---

<sup>270</sup> SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. Anais do IV Congresso Internacional de História, 9 a 11 de setembro de 2009, Paraná, Brasil.

<sup>271</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999.

<sup>272</sup> GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004.

<sup>273</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação - Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo, Cia das Letras, 2004, p.50.

<sup>274</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação*, op.cit. p.52.



pela autora como diretor de outra coleção: *Educação popular*, com treze títulos mensais<sup>275</sup>, além de comentar a facilidade com que suas obras chegavam ao Brasil<sup>276</sup>.

Destaco ainda três coleções encontradas no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa: *Theatro para Artistas e Amadores*, *Theatro escolhido: próprio para amadores e de agrado certo* e *Biblioteca Dramatica Popular* - dedicada à dramaturgia de representação popular e operária. Todas com mais de cento e cinquenta textos teatrais para amadores ou não. Esta última foi publicada por Vieira Pontes, autor teatral que trabalhou e herdou a Livraria Teixeira em São Paulo. Essa coletânea colaborou na disseminação de peças teatrais com no máximo vinte páginas e preço acessível devido ao baixo custo de sua edição em papel barato. Segundo o doutor em comunicação, Walter de Sousa Junior, "a Livraria Teixeira se autodenominava a "primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil"<sup>277</sup>. O professor de antropologia José Guilherme Cantor Magnani, concorda que esse tipo de coletânea facilitara o acesso de atores de circo que representavam melodramas nos picadeiros.<sup>278</sup> Certamente os clubes dramáticos de amadores também puderam conhecer e representar muitos desses títulos devido a essas coletâneas de baixo custo, conforme demonstram as imagens da capa da peça *Os dois surdos*, da coleção *Theatro escolhido* e o programa do dia 15 de abril de 1890 do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho ou a capa da peça *A Senhora está deitada*, representada pelo Inhaumense Club e o Club Atheneu Juvenil:

---

<sup>275</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação*, op.cit., p.53.

<sup>276</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação*, op.cit., p.68.

<sup>277</sup> JUNIOR, Walter de Sousa. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p.112-113.

<sup>278</sup> MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Hucitec/UNESP, 1998, p.65.

**Imagem 7. Capa da peça *Os dois surdos*, comédia em 1 ato acomodada a cena moderna pelo Barão de Roussado. Publicada na coleção *Theatro Escolhido: próprio para amadores e de agrado certo*.**



**Fonte:** Acervo do Centro de Estudos de Teatro – CET - na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**Imagem 8. Programa do 15º sarau dramático do Arcadia Dramatico Esther de Carvalho realizado em 15 de abril de 1890.**

**Arcadia Dramatica Esther de Carvalho**

PROGRAMMA

—DO—

**15.º SARAU DRAMATICO**

Primeira Parte

As 8 1/2 horas da noite depois de brilhante abertura será representada a comedia em 1 acto

**OS DOIS SURDOS**

Desempenhado pelos distintos amadores—J. Torres, Constantino e A. de Almeida

Segunda Parte

A COMEDIA EM UM ACTO

**O MORTO EMBARGADO**

Em que tomam parte os amadores—Americo, Constantino Lopes Junior e F. Braga e A. Ribeiro

Terceira Parte

A esplendida comedia em um acto

**A CHICARA DE CHÁ**

Pelos estimados amadores F. Carvalho e Marinho de Freitas

N.º B. — Trabalha nas comedias a eximia actriz D. Adelaide Coutinho

Quarta Parte

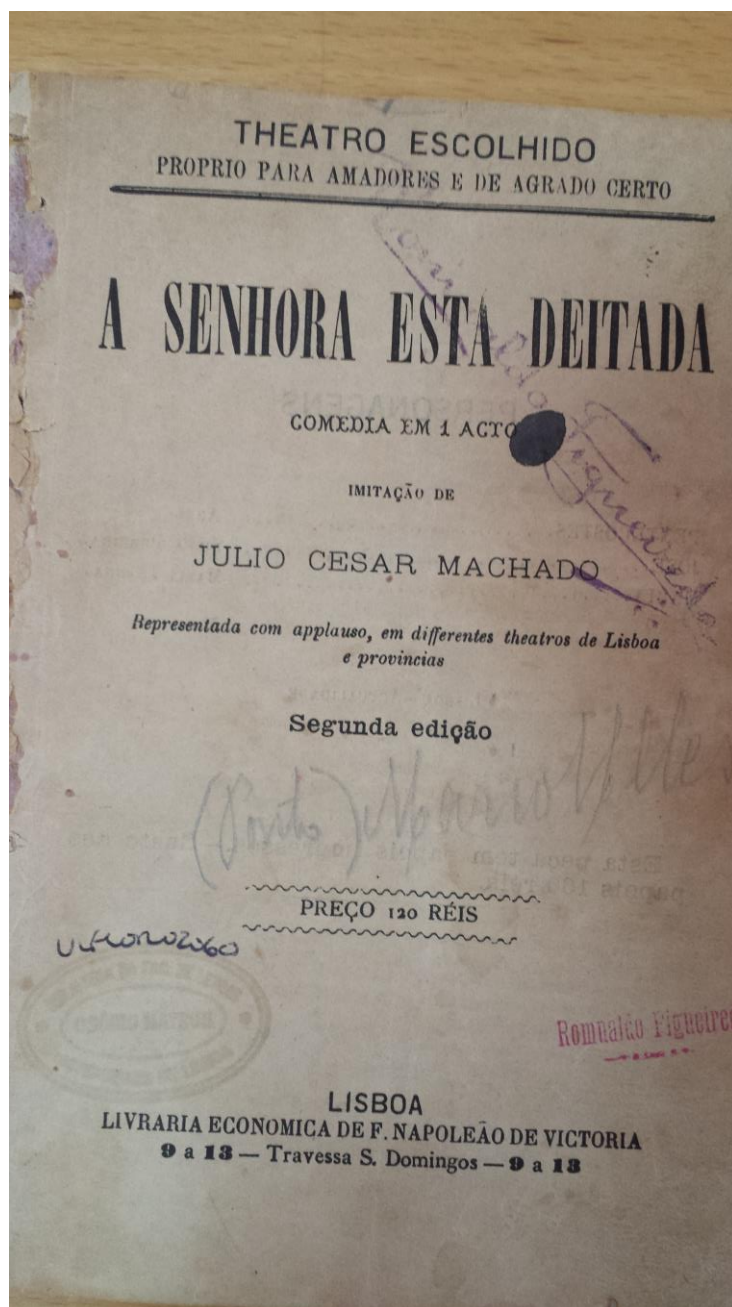
—BAILE—

O DIRECTORE DE SCENA **F. BASTOS**

TYF. A VAPOR DE CARDOZO PEREIRA & C., V. INHAUMA 71

**Fonte:** *A Lyra: organ do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.10, 15 de abril de 1890, p.4

**Imagem 9. Capa da peça *A Senhora está deitada*, comédia em 1 ato, imitação de Julio Cesar Machado, publicada na coleção *Theatro Escolhido: própria para amadores e de agrado certo*.<sup>279</sup>**



**Fonte:** Acervo do Centro de Estudos de Teatro – CET - na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>279</sup> Existe outro texto homônimo e semelhante de autoria de Zé Maria localizado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. As notícias dos clubes que apresentaram essa peça destacaram esse autor e não Julio Cesar Machado, que escreveu essa “imitação”. No entanto, o texto encontrado de Zé Maria não era uma publicação em livro, estava datilografado em papel de carta.

Duas outras peças bastante encenadas pelos clubes dramáticos amadores foram *O Poder do Ouro* e *A filha do estalajadeiro ou O Anjo da Morte*, ambas publicadas pela Bibliotheca Dramatica Popular:

**Imagem 10. Capa da peça *O Poder do Ouro*, drama em 4 atos de J. M. Dias Guimarães, publicado na Coleção Bibliotheca Dramatica Popular, pela Livraria Teixeira.**



**Fonte:** Acervo Funarte.

**Imagem 11. Capa da peça *A Filha do Estalajadeiro* ou *O Anjo da Morte*, drama em 3 atos de José Vieira Pontes publicada na coletânea Bibliotheca Dramatica Popular, pela Livraria Teixeira.**



Fonte: Acervo Funarte

Imagem 12. Publicações da Livraria Teixeira no verso da capa da peça *O Poder do Ouro*

<b>Livraria Teixeira</b>	
VIEIRA PONTES & CIA. — Rua Libero Badaró N.º 491 — São Paulo	
PRIMEIRA CASA DO PAIS NO GENERO TEATRAL E FORNECEDORA DAS PRIMEIRAS SOCIEDADES, GRUPOS DRAMATICOS E CIRCOS DO BRASIL	
Não se enviam peças à AMOSTRA, não se TROCAM, nem se aceitam DEVOLVIDAS	
<b>COMÉDIAS EM 1 ATO</b>	
<b>2 homens</b>	
Almoco aos pontapés .....	2,00
Casamento por telefone .....	2,00
<b>3 homens</b>	
Atribuições dum estudante .....	2,00
Por um triz! .....	2,00
Um filho para três pais .....	2,00
<b>4 homens</b>	
Como se arranja um marido .....	2,00
Um disparte cômico .....	2,00
Valentes e medrosos .....	2,00
<b>2 homens</b>	
Simplicio Castanha & Cia. ....	2,00
Uma casa de estroinas .....	2,00
Um noivo de Alcânhoês .....	2,00
<b>7 homens</b>	
Dos estudantes no prego .....	2,00
Meia hora de cinismo .....	2,00
<b>1 homem e 1 senhora</b>	
Almôço (O) do homem sandwich ..	2,00
Amor por anexins .....	2,00
Amor trambolho .....	2,00
Ao calçar das luvas .....	2,00
Carnet (O) .....	2,00
Procuração (A) .....	2,00
Raiz maravilhosa .....	2,00
Sinos de Corneville .....	2,00
Uma prova de consideração .....	2,00
Um truc admirável .....	2,00
<b>1 homem e 2 senhoras</b>	
Carta a Santo Antonio .....	2,00
<b>2 homens e 1 senhora</b>	
Bondê errado! .....	2,00
Choro ou rio? .....	2,00
Conterrânea (A) .....	2,00
Deu o pavão! .....	2,00
Eu não sou eu! .....	2,00
Já ouvi espirrar este nariz! .....	2,00
Por causa duma camelia .....	2,00
Trinta botões .....	2,00
Uma experiência! .....	2,00
Um plano infalível .....	2,00
Um prego na fechadura .....	2,00
<b>2 homens e 2 senhoras</b>	
Esposa de S. Excia. ....	2,00
Visconde da Rosa Branca .....	2,00
<b>3 homens e 1 senhora</b>	
Apuros (Os) de Lulu .....	2,00
Nhô Manduca .....	2,00
Noira (A) e a egua .....	2,00
Que Trindade! .....	2,00
Ramo (O) de lilases .....	2,00
Resonar sem dormir .....	2,00
Um marido que é vítima das modas ..	2,00
<b>3 homens e 2 senhoras</b>	
Doas (As) bengalas .....	2,00
Na Roca .....	2,00
Primeiro (O) cliente .....	2,00
3 homens e 3 senhoras .....	2,00
Na cidade (o sete-nomes) .....	2,00
3 homens e 6 senhoras .....	2,00
<b>Simplicidade</b>	
<b>4 homens e 1 senhora</b>	
Casa de doidos! .....	2,00
Comi o meu amigo .....	2,00
Coração e estomago .....	2,00
Dois mineiros na Corte .....	2,00
Morte (A) do Galo .....	2,00
Pinto, Leitão & Cia. ....	2,00
Quincas Teixeira .....	2,00
Seu Juca Pindoba .....	2,00
Uma criada impagavel .....	2,00
<b>4 homens e 2 senhoras</b>	
Diabo (O) atrás da porta .....	2,00
Hospedaria (A) Senceról .....	2,00
Mã peça! .....	2,00
Milagres de Santo Antonio .....	2,00
Não tem titulo .....	2,00
<b>5 homens e 1 senhora</b>	
Casar sem saber com quem .....	2,00
Dois (Os) Jucas .....	2,00
Cautela com as mulheres .....	2,00
Dois (Os) surdos .....	2,00
Espada (A) do general .....	2,00
Médico-mania .....	2,00
Morrer para ter dinheiro .....	2,00
<b>5 homens e 2 senhoras</b>	
Doido... por conveniência .....	2,00
<b>5 homens e 4 senhoras</b>	
Casamento (O) do Pindoba .....	2,00
<b>7 homens e 2 senhoras</b>	
Porto, Madeira & Colares .....	2,00
<b>8 homens e 1 senhora</b>	
Maneco Pingurra .....	2,00
<b>COMÉDIAS EM 2 ATOS</b>	
Almas do outro mundo, 4 hs. e 2 s. ....	3,00
Casar para morrer!... 2 hs. e 2 s. ....	3,00
Chefe (O) Politico, 6 hs. e 1 s. ....	3,00
Divorcio (O), 5 hs. e 3 s. ....	3,00
Lelé, 4 hs. e 2 s. ....	3,00
Perdi minha mulher! (Um sermo per- rigoso), 3 hs. e 1 s. ....	3,00
<b>COMÉDIAS EM 3 ATOS</b>	
Abençoados pontapés!, 7 hs. e 1 s. ....	4,00
Alegrias (As) do lar, 5 hs. e 3 s. ....	4,00
Agua mible em pedra dura... 3 hs. e 1 s. ....	4,00
Aventuras dum rapaz feio, 4 hs. e 3 s. ....	4,00
Bandeirante (O), 6 hs. e 3 s. ....	4,00
Consequências... de inconseqüências, 5 hs. e 2 s. ....	4,00
Coração (O) não envelhece. * hs. e 3 s. ....	4,00

Fonte: Acervo Funarte.

Percebemos, então, o forte laço com nossa antiga metrópole nesse mercado livreiro e, mais especificamente, no comércio e difusão de publicações teatrais que circulavam também no Brasil. De fato, a quantidade de textos cênicos portugueses representados no Rio de Janeiro pelos clubes dramáticos amadores e profissionais confirma os dados fornecidos por El Far e encontrados nos títulos dessas coleções.

A mesma autora comenta o crescente número de alfabetizados na capital com a chegada de imigrantes, a quantidade de escravos libertos e os avanços no processo de alfabetização.<sup>280</sup> Nesse sentido, o periódico *A Madrugada*, dedicado ao Euterpe Club, anunciava na edição de 11 de janeiro de 1902, o Sr. Luzes que "ensina a ler em menos de dois meses!"<sup>281</sup> - o que colabora com a ideia da crescente oferta de cursos e, também, da quantidade de leitores. Além disso, os textos teatrais podiam ser impressos em brochuras baratas vendidas em livrarias, por ambulantes ou mesmo pelos próprios autores<sup>282</sup>.

A historiadora Laura Maciel contribui nessa análise lembrando "os vendedores ambulantes de livros" que havia por toda cidade espalhando-se nas lojas, casas, subúrbios e morros<sup>283</sup>, o que facilitava o acesso aos livros (e as peças teatrais) em qualquer canto da capital. A presença de portugueses, muitos dos quais empregados no comércio, também é forte nas associações literárias como o Centro Literário, composto por sócios das duas nacionalidades.<sup>284</sup> E ainda havia, naquela época, a prática da leitura em voz alta nos diversos grupos sociais divulgando, através do livro, o teatro.

As evidências reunidas na pesquisa confirmam os resultados dos estudos desenvolvidos por Maria João Brilhante e Maria Helena Werneck que destacam a força e permanência da presença das peças de autores e companhias portuguesas nos teatros brasileiros por cerca de cem anos, até as primeiras décadas do século XX. As autoras afirmam que a implantação das rotas de teatro ao longo do litoral brasileiro são uma resposta ao mercado teatral que trazia novas oportunidades.<sup>285</sup> No entanto, a presença desse teatro nos

---

<sup>280</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação*, op.cit., p.30.

<sup>281</sup> *A Madrugada*: periódico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.

<sup>282</sup> SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Do tablado às livrarias*, op. cit., p.3151.

<sup>283</sup> MACIEL, Laura Antunes. Cultura letrada, intelectuais e memórias populares. In: ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Letícia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade - séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012, p.54.

<sup>284</sup> MACIEL, Laura Antunes. Op.cit. p.61.

<sup>285</sup> BRILHANTE, Maria João e WERNECK, Maria Helena. *Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal: introduzindo um campo de pesquisa*. Lisboa, *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 21, setembro 2012, p.69.



clubes dramáticos amadores revela um alcance ainda maior das peças portuguesas no Rio de Janeiro. Essas pesquisadoras comentam a necessidade de novos estudos a esse respeito:

"Curiosamente, o declínio da presença do teatro feito por portugueses no Brasil parece coincidir com uma afirmação de identidade e de renovação estética do teatro brasileiro que será, também, uma razão para a curiosidade que despertou, já na segunda metade do século xx, em Portugal. Na verdade, *o estudo aprofundado das rotas de teatro que ligaram Portugal ao Brasil, entre 1850 e a contemporaneidade, está por realizar.*"<sup>286</sup>

No entanto, apesar da forte presença do repertório português nos palcos cariocas, havia, além de autores de outros países europeus, brasileiros que marcaram sua presença nos teatros comerciais e amadores e, para além dos autores conhecidos como Arthur Azevedo, Coelho Neto, França Junior, entre outros, havia os amadores que escreviam e traduziam as peças encenadas em seus clubes, além de poesias, folhetins, canções e jornais.

## ***2.2 De consumidores a produtores teatrais***

Os clubes dramáticos de amadores eram heterogêneos, pertencentes a grupos sociais diferentes e com objetivos diferentes, incluindo os grupos libertários. Sabemos que os repertórios dos grupos dramáticos amadores incluíam uma diversidade de textos cênicos escolhidos para serem levados ao palco, desde as comédias ligeiras e revistas de Arthur Azevedo, entre outros, até os melodramas portugueses, dramas franceses e peças de teor social encenadas em diversas línguas. Mas, para além desse universo, às vezes compartilhado com o teatro comercial, havia amadores que escreviam textos teatrais encenados em seu próprio clube dramático ou mesmo em outras agremiações.

Por isso me parece legítimo pensar que alguns sócios de sociedades dramáticas eram *autores e produtores* de textos e espetáculos teatrais. Ainda que fosse uma sociedade particular com poucos associados, se lá havia um escritor, então ele se encaixa na ideia benjaminiana, discutida em seu artigo *O autor como produtor*<sup>287</sup>, onde este atenta para as relações entre “escritor” e “produtor”. Segundo Benjamin, o “autor consciente (...) não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de

---

<sup>286</sup> BRILHANTE, Maria João e WERNECK, Maria Helena. *Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal*. Op.cit., p.69. Grifos meus.

<sup>287</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1996.

produção”<sup>288</sup>. Ou seja, a possibilidade de sujeitos não serem apenas consumidores de produtos culturais, mas também serem produtores cabe perfeitamente no caso das sociedades particulares. A produção de textos teatrais, folhetins, críticas, poesias e mesmo traduções feitas pelos amadores demonstram que muitos sócios iam além da participação como público que assistia aos espetáculos e se tornavam também intelectuais atuantes naqueles espaços de sociabilidades, trocas de experiências, tensões e conflitos sociais, disseminados em seus bairros e na cidade.

A partir da observação da significativa quantidade de grupos amadores anarquistas, Eduardo Hipólido, relativiza o conceito de “fracasso” ou “sucesso” determinado pelos intelectuais de um seletivo grupo que publicavam suas ideias nas críticas teatrais dos jornais do final do século XIX e início do XX:

“O "sucesso" desse tipo de produção "engajada" se verificaria, portanto, não por meio da quantidade de pessoas que a consomem (ou se deixam influenciar por sua mensagem) e sim pela capacidade de conduzir "consumidores à esfera de produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores", maior seria o "sucesso" da(s) obra(s).”<sup>289</sup>

Da mesma forma, a produção de textos cênicos além de outros gêneros literários pelos amadores das sociedades particulares demonstra uma atuação no campo intelectual por parte de escritores não reconhecidos em outros meios, mas esses textos que eram levados aos palcos e os aplausos da plateia indicam o sucesso desses autores. Mais ainda se levarmos em conta a produção periodista destes mesmos amadores que atingia leitores associados aos clubes dramáticos, mas também seus convidados, amigos e outros públicos que tivessem acesso a esses jornais. A historiadora Sílvia Cristina Martins de Souza ressalta ainda o sucesso da cena cômica, que eram peças de um ato utilizando expressões e temas do cotidiano, além de canções conhecidas, e eram escritas por “indivíduos sem renome no mundo das letras, mas atuantes no mundo teatral, tais como atores, pontos e cenógrafos”<sup>290</sup> e também por muitos amadores, como veremos a seguir.

Os sócios do Guarany-Club eram também autores de peças e valsas. Sob o pseudônimo de Branca das Neves, o amador do clube ofereceu ao "simpático e talentoso companheiro" Annibal Souto uma comédia em um ato, intitulada *Uma noite no Guarany-*

---

<sup>288</sup> BENJAMIN, Walter. In: HIPÓLIDO, Eduardo Gramani. Op. cit., p. 21.

<sup>289</sup> HIPÓLIDO, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p.21.

<sup>290</sup> SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Do tablado às livrarias*. Op. cit., p.3152.

*Club*. Segundo o periódico seria "uma revista das sociedades dramáticas suburbanas" e seria apresentada na festa em homenagem a D. Marietta Borges.<sup>291</sup> Na récita do dia 1 de janeiro, Octavio Camargo, "hábil e distinto pianista", executaria pela primeira vez sua "inspirada valsa" Guarany-Club.<sup>292</sup>

O Club Familiar Gymnasio da Juventude publicava o periódico *O Scenario*, e contava com tradutores de textos cênicos<sup>293</sup>, autores de poesias, charadas, contos e polcas. A amadora D. Adelaide C. Caldas Luna compôs uma "mimosa polca - *Triunpho do Gymnasio da Juventude*" para abrir a festa do quarto sarau dramático do clube em 1878.<sup>294</sup> Ou o caso de Luna Junior, autor da peça *Azas negras* ou seu folhetim *Dina*, publicado desde a primeira edição do jornal e continuando nas seguintes. A edição número 6 trazia o folhetim *Um espetáculo por.... amadores* escrito por Othelo, Em comentário sem assinatura, os elogios ao primeiro trabalho em prosa do Othelo diziam que ele "promete seguir a escola de França Junior"; provavelmente o trabalho era uma comédia bem escrita e divertida. Na mesma edição estava também a continuação de *Dina*, do Luna Junior. No número 7, o mesmo Luna Junior publicou o folhetim *Drama - Carlos*, que ocupou um espaço de três das quatro páginas do periódico. *Dina* volta ainda nas edições números 9 e 11! O "lindo drama em três atos" *Maria*, representada no trigésimo sarau dramático e dançante do clube foi escrita pelo amador V. Fernandes.<sup>295</sup>

Ernesto Mattoso, presidente do Gremio Dramatico do Meyer em 1912, vice-cônsul do Brasil na capital da Guiana Inglesa, Georgetown, profundo conhecedor da política brasileira chegou a conhecer pessoalmente o imperador, foi também autor de peças teatrais - duas das quais foram representadas, sendo uma no Rio de Janeiro - e um monólogo "para ser recitado por um estudante de dezesseis anos de idade, num sarau em casa de amigos"<sup>296</sup>. O monólogo reúne "quase todas as peças" e mais as óperas de Carlos Gomes que o próprio assistiu em língua portuguesa, nos diversos teatros do Rio de Janeiro.<sup>297</sup> Vale aqui a reprodução de partes com peças conhecidas e também encenadas por amadores:

---

<sup>291</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

<sup>292</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

<sup>293</sup> M. F. Machado, amador do Club Familiar Gymnasio da Juventude, traduziu o drama em três atos, Orphanade e o drama em quatro atos, O Genio, Galé. In: *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.7, junho de 1882.

<sup>294</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano I, n.3, 13 de agosto de 1881, p.3.

<sup>295</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.7, junho de 1882, p.4.

<sup>296</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Bordaux, Imprimeries Gounouilhau, 1916, p.277.

<sup>297</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Op.cit.,p.277.

“(…) Nesse mesmo ano, em certo dia, *Fausto Junior*, o dileto *Filho de Coralia*, fantasiou-se com um *Dominó Cor de rosa*, calçou lampeiro um *Sapatinho de Setim* e em companhia da *Morgadinha de Valflor* foi pelo *Caminho do Mal* visitar seu amigo *Orpheu na Roça* e, montado no *Burro do Senhor Alcaide* chegou ao *Solar dos Barrigas* exatamente na *Vespera de Reis*, guiado sempre pelo *Anjo da Meia noite*.

(…) Da *Capital Federal* havia chegado também o *Kean*, acompanhado d’*Os dous Sargentos*, que tinham ido aprender no Brasil *Como se fazia um Deputado*. *Hamleto* recebeu-os com a *Gargalhada* tradicional e enfiando na cabeça *Um Chapéu de Palha* dirigiu-se com todo o pessoal para o *Gabinete Pipperlin*, onde celebravam-se as bodas de *Rocambole* com a graciosa *D. Joannita*, de cujo enlace foram padrinhos, no civil, *Pedro Sem* e mais o *Conde de Monte Christo*, e no religioso a *Baronesa de Cayapó* e o *Major*.

Entre os convidados destacava-se *O Bilontra*, dando o braço à sua filha *Mimi-Bilontra*, sempre com a mania de cultivar o *Amor por Annexins* e a folhear a todo momento *O Romance de um Moço pobre*.

(…) Espavoridos fugiram todos para a *Republica dos pobres* junto às margens do *Aquidaban*, onde os *Estranguladores de Paris* puseram o *Snr. Domingos fora do serio*. Aí perseguido pelo *Remorso Vivo*, assistiu ele aos *Milagres de Santo Antonio* e como uma perfeita *Estatua de Carne*, viu passar a *Aimé ou Assassino por Amor*, nas asas de um *Condor*, precedida de diversos *Anjos do fogo*, que estão imortalizados na belíssima tela denominada *Rio Nú*.<sup>298</sup>

As duas comédias em um ato de Ernesto Mattoso que chegaram aos palcos foram *Um paiz essencialmente agricola*, representada no Rio de Janeiro, no Teatro Recreio Dramático e *Um verão em Petropolis*, representada pela companhia Guilherme da Silveira nas províncias. Ele reproduz em seu livro de memórias as críticas feitas a primeira peça pelo *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias*, que o elogiaram e comentaram os "aplausos frenéticos" do público demonstrando ter agradado tanto pelo desempenho dos atores como pela temática bastante importante e atual: a abolição da escravidão. Segundo a *Gazeta de Notícias*, "o escritor esforça-se para obter adeptos para a causa que defende". Segundo o crítico as "discussões do clube" onde os fazendeiros tentavam "impedir que se realize aquilo que virá trazer forçosamente a *desorganização do trabalho*, bem se vê, neste *país essencialmente agrícola*" foram recebidas com "gargalhadas" pela plateia. A peça termina com o casamento entre o advogado abolicionista e a filha do fazendeiro escravocrata, que liberta seus escravos e adere a causa da abolição cantando uma copla. Segundo o autor, ele escreveu essa peça para justificar sua saída da redação do jornal *O Cruzeiro*, que defendia as ideias escravocratas. Mattoso comenta ainda que "quase todos os redatores se retiraram do jornal".<sup>299</sup>

Eduardo Magalhães, diretor do periódico *O Guarany*, sócio do Guarany Club, no Engenho Novo em 1903, era autor de *Sylvia*, um "drama de propaganda em quatro atos" representado pelo Grupo França e Silva – dedicado às associações operárias - no teatro da S.

<sup>298</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Op.cit., pp.277-280.

<sup>299</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Op.cit., pp.282-284.

D. P. Furtado Coelho em 27 de agosto de 1904<sup>300</sup>, pelo Modesto Club Dramatico em 28 de novembro de 1908<sup>301</sup> e, em 1912 pelo Club Dramatico Elite de S. Christovão, em 28 de dezembro<sup>302</sup>. Também dramatizou o romance estrangeiro *Rosa do Adro*, representado pela Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho, em 1905.<sup>303</sup> Infelizmente suas peças não foram encontradas nos centros de pesquisa e documentação do Rio de Janeiro. Eduardo Magalhães era irmão de Benjamin Magalhães e, no período entre 1910 e 1924, eram proprietários do jornal *O Suburbano*<sup>304</sup>, além de manter colunas sobre os subúrbios em jornais diários. Foi também diretor do *Almanck Suburbano* e participou do Congresso Suburbano<sup>305</sup>, que reuniu lideranças de vários bairros no subúrbio. Certamente seu drama de propaganda era bastante diferente das comédias ligeiras e os grupos que representaram *Sylvia* não buscavam apenas diversão, mas um debate mais amplo sobre condições de trabalho e trabalhadores. Haja visto o Grupo Franca e Silva ser dedicado às associações operárias. Não obstante, a peça chegou também aos palcos do denominado Elite de S. Christovão, possibilitando, talvez, um alargamento do conceito libertário a outros grupos além dos operários.

O Arcadia Dramatica Esther de Carvalho tinha como associado o compositor e pianista era João José Lopes, do que ofereceu junto com seu filho João José Lopes Junior, diretor de cena do clube, uma quadrilha ao piano com o título da homenageada no nome da sociedade e a ela dedicada.<sup>306</sup>

O Club Thalia publicava *A Ribalta* dirigido por Julio Cesar de Magalhães, também ensaiador e diretor de cena do clube, além de autor de diversas peças teatrais: *A Condessa de Herbly* – drama em 4 atos, *A chegada de seu Rego* – opereta e as comédias: *Foi buscar lá...*, *Coincidencias*, *Antithese*, *Festa e Sarilho*. O prodigioso ainda publicara dois livros de versos, *Constellações* e *Lyrrios e Bogarys*. Foi fundador também do Club Dramatico de Villa Isabel e diretor de outro jornal, *O leque*.<sup>307</sup> Infelizmente *A Ribalta* não foi encontrado...

A comédia *Para um falador um surdo*, escrita pelo jornalista da *Gazeta Suburbana* Coriolano de Oliveira e representada na récita do mês de abril de 1884 do Gremio Dramatico

---

<sup>300</sup> *O Espectador: periódico theatral litterario e recreativo*. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1904.

<sup>301</sup> *O Suburbio*. Capital Federal, Meyer, 28 de novembro de 1908, Ano II, n.70, p.3.

<sup>302</sup> *A Epoca*. Rio de Janeiro. Ano I, n. 142, 19 de dezembro de 1912, p.5.

<sup>303</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A Notícia, Rio de Janeiro, 07/12/1905. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

<sup>304</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco Almeida de Melo. *Nas Margens*. Op.cit., p.44.

<sup>305</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco Almeida de Melo. *Nas Margens*. Op.cit., p.139.

<sup>306</sup> *A Lyra: orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888.

<sup>307</sup> *Almanaque Suburbano*. Sampaio, periódico anual de 1912.

Familiar São João Baptista não agradou. Segundo o crítico do periódico “pareceu ter sido sacrificada pelo cansaço de todos, principalmente da plateia”<sup>308</sup>.

O Sr. Augusto Teixeira, da Sociedade Dramatica e Musical do Engenho de Dentro, fez uma tradução elogiadíssima pela *Gazeta Suburbana* do drama *Thereza ou a órfã de Genebra*, original de Victor Durange. Apesar da crítica ao desempenho “sofrível” da peça, o “talento do ilustre tradutor”, “tanto mais notável quanto é certo”, foi aconselhado a prosseguir “na gloriosa tarefa que encetou, dando-nos a tradução de outras preciosidades que o seu bom gosto de amator distinto deve ter descoberto naquele imenso repositório de tudo que é bom” e, segundo o periódico, esse “tudo que é bom” significava “Paris”<sup>309</sup>, demonstrando a preferência do jornalista e do Augusto Teixeira pelo teatro francês.

O conhecido Arthur Azevedo também não se furtava desse tipo de comentário. Elogiando o presidente e “distinto amator” Julio de Freitas Junior, do Elite Club, por sua publicação teatral, *Cançonetes e monólogos*, disse o crítico: “Se fosse parisiense, ganharia uma fortuna com esses trabalhos, que ferem justamente a nota popular”. Ainda segundo o comediógrafo, o amator era poeta e produzia “ligeiras e espirituosas composições”, tendo estudado a poética do gênero cômico e “acertado”.<sup>310</sup>

Dessa forma, amadores brasileiros deixaram importantes marcas nos palcos e nos periódicos teatrais produzidos por eles demonstrando domínio das regras e estilos da cultura letrada ainda que não fossem reconhecidos pelos intelectuais dos grandes jornais nem pelos vários historiadores que contaram a história do teatro brasileiro. O “teatrinho” tinha, de fato, um alcance “muito além dos arrabaldes” em seus sentidos geográfico, social, político e ideológico, e agora podemos acrescentar também sua relevância intelectual.

### **2.3 Atores e Atrizes: a escolha do corpo cênico**

Uma vez escolhida a peça que se vai representar, é preciso escolher os atores e dividir os papéis entre eles. Segundo o manual de Garraio, deve-se fazer a prova de papéis, que “consiste este ensaio na leitura, em voz alta, que todos os interpretes fazem do seu papel, e que o ponto vai confrontando com a peça que está lendo, para que se emendem quaisquer erros de cópia que possam ter escapado.” É nessa etapa que os atores têm “o conhecimento

---

<sup>308</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Ano II, n.16, 28 de junho de 1884.

<sup>309</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Ano II, n.16, 28 de junho de 1884.

<sup>310</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro 13/12/1900. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Op. cit.

cabal da peça e da índole do indivíduo que cada um tem de representar”. Essa distribuição dos papéis deveria ser feita “em harmonia com os recursos artísticos dos intérpretes”<sup>311</sup>.

Os estatutos das sociedades dramáticas registram os nomes dos associados que o assinaram, porém não podemos identificar quais dentre eles eram os amadores que compunham o corpo cênico. As informações sobre os atores e atrizes amadores foram encontradas nos inúmeros periódicos pesquisados, que elencam os corpos cênicos das peças comentadas, mas seria um trabalho simplesmente informativo falar de cada um desses amadores sem referências complementares que permitissem compreender seus vínculos com as sociedades dramáticas as quais estavam associados. Por isso escolhi aprofundar a análise em torno de alguns artistas que foram destacados pelos responsáveis por esses jornais.

O *Almanaque d’O Theatro*<sup>312</sup>, organizado por Adhemar Barbosa Romeo contava com a colaboração de articulistas como Arthur Azevedo, Olavo Bilac, Coelho Neto, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, entre outros, organizou um concurso com a intenção de descobrir quais amadores eram mais queridos do público na capital, em Niterói e em São Paulo. Segundo o almanaque que justificou serem os amadores “a causa da publicação desse livro”<sup>313</sup>, houve irregularidades na eleição do Rio de Janeiro e Niterói e ainda a recusa do envio de retratos por alguns amadores. Mesmo assim, o total de votos para a melhor atriz carioca somou três mil, oitocentos e setenta e um e, para ator amador, quatro mil quinhentos e noventa e sete votos. Sem esclarecer os critérios do concurso não foi possível descobrir se o *Almanaque* determinou quais clubes dramáticos teriam participação ou se os eleitores enviavam livremente seus votos para a redação. De qualquer modo, o almanaque destaca dezenove clubes dramáticos da capital e seus corpos cênicos, fazendo uma resenha do histórico das cinco sociedades tradicionais da capital: Club da Gavea, Club Fluminense, Hodierno Club, Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez e Cassino Comercial. No entanto, através da trajetória dos vencedores não é possível reduzir os votos aos cinco clubes destacados pelo almanaque, mas é certa a sua participação. Segundo o jornal, não foi possível incluir outros grêmios porque não teriam recebido a informação dos próprios conforme havia sido pedido pelos editores. Dessa forma, sem a definição das regras e a participação de apenas algumas sociedades particulares, o número de votos não demonstra com precisão a repercussão que tinha o teatro amador na capital.

---

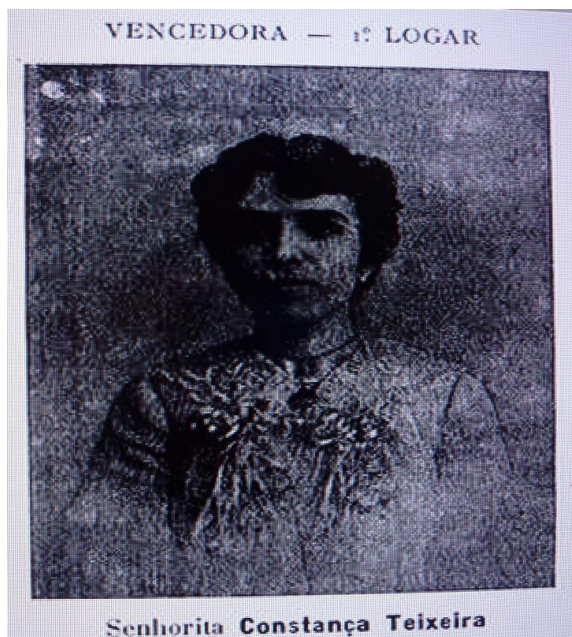
<sup>311</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramatico*. Op.cit, p.14.

<sup>312</sup> *Almanaque d’O Theatro*, ano 1, 1906, página sem numeração.

<sup>313</sup> *Almanaque d’O Theatro*, ano 1, 1906, página sem numeração.

A vencedora do concurso foi a atriz Constança Teixeira, com trezentos e noventa e dois votos. A amadora era do Club Fluminense, filha do animador do clube, o comerciante José Luiz Teixeira Junior e Delphina Teixeira. Com uma longa lista de peças encenadas - mais de cinquenta, segundo o periódico<sup>314</sup> - e entre seus papéis importantes encontramos "a ingênua Anna Damby, de *Kean*", a "caricata Mme. Chambaudet", Athanais, de *Mestre de forjas* - tradução de seu pai - e, já no Club Fluminense, a Baronesa de Vanhart, de *Marquez de La Seiglière*, "encantando a plateia pela maneira de dizer, de detalhar uns pequeninos nadas - que são tudo". No Elite Club, antecessor do Club Fluminense, interpretou Ambrosina, a protagonista ingênua de *O Badejo*, de Arthur Azevedo, representado no festival do Centro Artístico, em 1898 e dirigida pelo próprio.

### Imagem 13. Amadora Constança Teixeira



Fonte: *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

No salão de honra de Teixeira Junior, então presidente do Club Fluminense, em um quadro ilustrado por Julião Machado, podia-se ler um soneto de João Luso em homenagem a atriz:

---

<sup>314</sup> *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906, página sem numeração.



“À senhorita Constança Teixeira”

Essa que a História aponta, a formosa Constança  
Esposa amante e fiel de Pedro, o justiceiro.  
Reinou num grande trono, e foi, a História o afiança,  
Adorada de um povo, entre os povos, primeiro.

Certo dia, porém, Ignez com a loura trança  
Do Monarca prendeu o coração ligeiro.  
Pobre rainha então, sem trono, sem esperança,  
Morreu de ingratidão no negro cativo.

É Constança o teu nome, e és tu também rainha  
Mas de um reino melhor, num trono onde se aninha  
Quanto de belo e bom criou a natureza:

O talento, a bondade, o ideal supremo d’arte...  
Não há no mundo Ignez que possa destronar-te  
Soberana gentil da graça e da beleza.”<sup>315</sup>

Numa clara alusão a nobreza e história portuguesas<sup>316</sup>, João Luso compara Constança Teixeira à rainha, mas a traz para o reino da arte valorizando seu talento, bondade e beleza.

O ator amador que venceu o concurso do *Almanaque d’O Theatro* com trezentos e oitenta e quatro votos, foi o português e comerciante Humberto Miranda, que depois de trabalhar alternadamente em vários clubes dramáticos, profissionalizou-se indo figurar no elenco da Associação dirigida pelo ator Dias Braga. Interessante que o próprio periódico questiona a vitória do ator colocando um ponto de interrogação ao lado de seu nome! Humberto Miranda estreou no Club Gymnastico Portuguez em 1899, aos dezenove anos de idade e "tem disposições para a cena: boa figura, voz quente e muita vontade progredir. Mas... quem o há de ensinar?!...". A estreia do ator no clube se deu no papel de José de Arimathea,

---

<sup>315</sup> *Almanaque d’O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

<sup>316</sup> O soneto remete à Constança Manuel (1318-1345), rainha de Leão e Castela, consorte do infante D. Pedro, de Portugal. Seu casamento deveria ser com Afonso XI, de Castela, porém não chegou a se consumar depois do interesse do nobre em uma aliança com a coroa portuguesa, que resultou em seu casamento com Maria, de Portugal, filha de D. Afonso IV. O novo casamento de Constança foi arranjado com o infante D. Pedro, irmão de Maria, de Portugal. Entretanto, descontente com a situação, seu pai não permitiu que saísse de Castela, casando-se, então, por procuração. O casamento presencial só aconteceu em Lisboa, em 24 de agosto de 1339. Em seu séquito de aias, vinha a jovem galega Inês de Castro - mencionada no soneto -, que teria um romance com D. Pedro. Na tentativa de acabar com essa traição, Constança chamou Inês para ser madrinha de seu primeiro varão, o que, de acordo com a Igreja Católica, lhes daria um parentesco moral e os amantes estariam cometendo incesto. Porém, a criança morreu em uma semana e o romance adúltero continuou às vistas de todos. Em 1344, D. Afonso IV exilou a nobre galega em Albuquerque, na fronteira com a Espanha. Porém, Constança faleceu no ano seguinte sem testemunhar o reinado de seu marido. Inês de Castro, que teve vários filhos com D. Pedro, foi executada a mando do rei, mas acabou sendo conhecida como a "rainha morta". Conta a lenda popular que, ao se tornar rei, D. Pedro assumiu ter se casado com Inês em uma cerimônia secreta e, mandou que a desenterrassem obrigando os súditos a beijarem a mão de sua amada<sup>316</sup>. Fonte: *Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliografico e Litterario*. Dirigido por Manoel Pinheiro Chagas (socio efetivo da Academia Relas das Sciencias de Lisboa). Lallemand freres, Typ. Lisboa, 1876.

na reprise do *Martyr do Calvario*.<sup>317</sup> Participou como amador em, pelo menos, mais cinco clubes: S. Christovão, Gymnasio de Botafogo, Elite Club, Eugenio da Silveira e Cassino Comercial.

#### **Imagem 14. Amador Humberto Miranda**



**Fonte:** *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

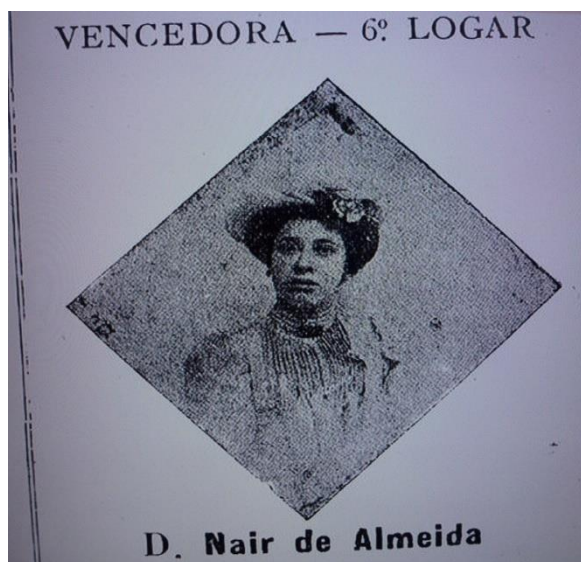
A atriz classificada em sexto lugar no mesmo concurso foi Nair de Almeida, que estreou em 1901, no Gremio Dramatico Esperança e em 1906, fazia parte do Club do Campinho, em Cascadura, ao lado de seu marido, o amador Geminiano de Almeida. A jovem de vinte e um anos de idade já participara de inúmeras peças, como *A orphã de Goyaz*, *O grito de consciência*, *O poder do ouro*, *Abençoadas lagrimas*, *Porta falsa*, *Mosquitos por cordas*, *antes do baile*, *O telephone*, *Porta Falsa*, etc. O brasileiro Geminiano de Almeida também foi um dos vencedores do concurso, ficando em quarto lugar. Estreou em 1902, no drama em três atos *Diciola*, no Gremio Dramatico Esperança e passou por várias sociedades particulares na capital e no Estado do Rio de Janeiro. Seu repertório também era vasto:

---

<sup>317</sup> *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

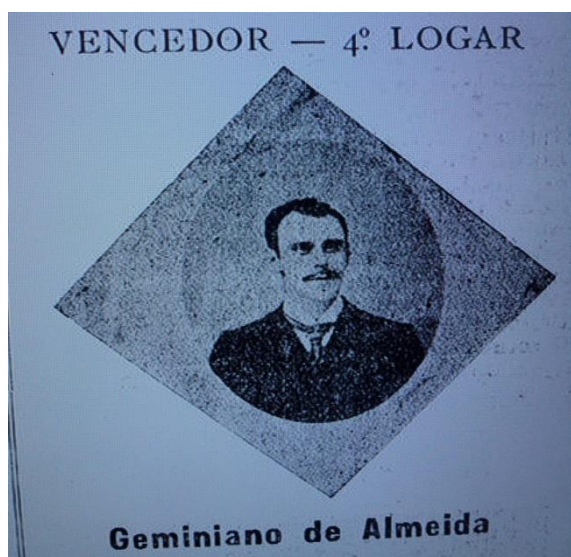
*Abençoadas lagrimas, Poder do Ouro, Genio Galé, Como se fazia um deputado, Mosquitos por cordas, Dar lenha para se queimar, etc.*

**Imagem 15. Amadora D. Nair de Almeida**



**Fonte:** *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

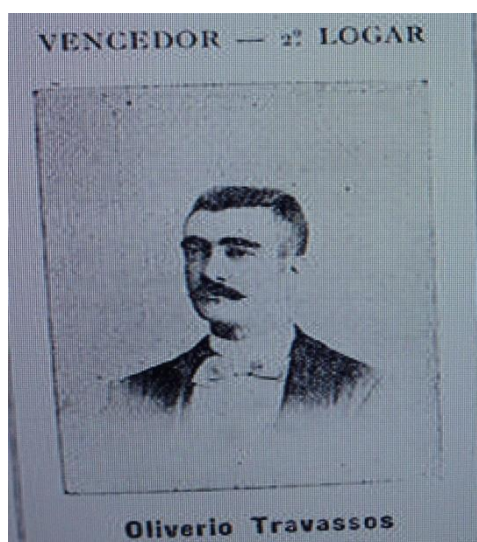
**Imagem 16. Amador Geminiano de Almeida**



**Fonte:** *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

Ainda do mesmo concurso, o “conhecido e estimado” Oliverio Travassos ficou com o segundo lugar. Segundo o periódico, o amador “deixa nos assistentes a impressão de um bom comediante, vestindo bem, pisando melhor e dizendo com justeza o seu papel, sempre estudado com carinho”. Seu repertório contava com “dramas e dramalhões”. O ator deixou suas marcas nos palcos do Hodierno Club, Club Dramatico de São Christovão e no Club Riachuelense. Castro Vianna, que ganhou o terceiro lugar, não mereceu nenhum comentário nem foto.

### **Imagem 17. Amador Oliverio Travassos**



**Fonte:** *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano I, 1906.

O Club Gymnastico Portuguez, por onde passaram alguns desses amadores vencedores do tal concurso, tinha uma Escola Dramática que foi objeto de muitos elogios de um cronista do periódico anarquista *Liberdade*, publicado na segunda quinzena de maio de 1918, destacando o desempenho dos amadores na récita da Escola, com a peça *Um Filho da América*, uma “engraçada comédia francesa”. Os elogios ao “cenário rico e deslumbrante” e a “hilaridade” provocada na “numerosa e seleta audiência” foram os aspectos destacados nos comentários. Causou estranhamento a notícia do clube e da peça, ambos sem características panfletárias, em um jornal libertário. No entanto, a explicação fica clara ao observar a trajetória de alguns atores que fizeram parte da récita e que já haviam atuado, inclusive, no teatro anarquista: Auzentina Neiva, pertencente também ao Grupo Dramatico Primeiro de Maio; R. Malheiros, que naquele mesmo mês de julho encenaria um monólogo em festa onde também atuaria o Grupo Primeiro de Maio; e Delfim Rato, que recitou uma poesia em festa

organizada pela Liga Anticlerical do Rio de Janeiro.<sup>318</sup> Mesmo que o jornalista tenha cometido um equívoco ao falar do Gymnastico Portuguez em um jornal anarquista conforme a suspeita do historiador Eduardo Hipólido, fica a contribuição sobre o ecletismo dos três amadores. Talvez para eles a causa libertária não estivesse acima do prazer em fazer teatro, mesmo que somente por diversão.

Outros atores e atrizes amadores foram reconhecidos por sua atuação, mas, apenas, através da pena dos redatores vinculados aos grupos dramáticos amadores populares e nos periódicos mantidos pelas próprias sociedades. Um deles foi Lopes Junior a quem se atribuiu “uma educação artística completa: - é perfeitíssimo desenhista; gravador de alto merecimento; músico conceituado; compositor de finíssima inspiração; poeta; amador dramático; cenógrafo e até jornalista!”<sup>319</sup> O ator, que era também o diretor de cena do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho e participante da diretoria do clube, seria dono de uma “vastíssima cabeleira que é a inveja do Alfredo Ribeiro”<sup>320</sup>, foi biografado na *Galeria* do periódico *A Lyra*, pertencente ao próprio Arcadia. Quem assinava essa coluna era Natividade Machado, também amador do clube e responsável por inúmeros artigos e crônicas no periódico que reservava um espaço às biografias dos associados do clube.

O galã Souza Junior, do mesmo clube, também teve destaque na galeria biográfica de *A Lyra*, desta vez escrita por Rhadamanto. Segundo seu aparente fã e biógrafo, “atavia-se de uma fleuma tão adequada ao seu semblante de uma elevada simpatia que passa por todos os dissabores indiferentes, de sorriso tremulante, apenas enegrecido pelo til rigoroso do seu bigode lustrino”, serve-se “de um clorofórmio de sua alquimia particular”<sup>321</sup>. Sorridente e amável, o amador ainda escrevia sonetos!

Outro amador do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho merecedor de elogios públicos foi Marinho de Freitas, que fabricava “indispensáveis de viagens” na rua da Assembleia. “Sempre atento nos moldes que a velha França inventa”, o ator de “inesgotável via cômica” pretendia usar os próprios artigos para viajar para o velho mundo e aproveitar suas “alegrias”. “Flauta de voz, além dos saltos e das cabeçadas, produz um charivari que só o Marinho sabe compor com a estratégica de quem tem calos de palco”, entendia que a “peça é

---

<sup>318</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p.119-120.

<sup>319</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.6, 11 de maio de 1889, p.3.

<sup>320</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888, p.3.

<sup>321</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.10, 15 de abril de 1890.

o burburinho" e tentava de toda sorte manter o interesse da plateia "como um sudoeste de momices cômicas".<sup>322</sup> Marinho recebeu o título de sócio benemérito da sociedade junto com Souza Junior na assembleia de 4 de maio de 1890.<sup>323</sup> O comentário do jornal indica o que os sócios do clube valorizavam em um ator: a capacidade de manter o espectador atento com improvisos cômicos, malabarismos e saber cantar além da experiência teatral do amador.

A Galeria Biográfica de *A Lyra* não compunha apenas as biografias dos associados, informando os leitores sobre a trajetória de cada associado. Na verdade, figurar nessa Galeria significava uma homenagem aos seus 'escolhidos', descrito por meio de uma linguagem cheia de floreios e palavras elogiosas aos talentos e recursos de cada ator ou atriz, mas que pouco informa sobre a vida, formação ou atuações desses amadores. A fórmula se repete na pena de Natividade Machado sobre vários outros amadores como o "primeiro freguês do rapé Paulo Cordeiro"; o Joaquim Torres, dono de "um físico maravilhoso de serpente humana, um objeto raro de museu" que, além de violinista, é também "serviçal, honestíssimo, bom amigo e de riso franco". No palco, "faz uns velhos medonhos, diagonais, sempre de pigarro e de robe. Ergue-se e grita, senta-se e cala-se! Vocifera de lábios descorados as rabugices de pai à filha que o acaricia, assim como que dirigida, ao ponto: - que fale mais alto! ". O ator "suspenso nas pernas desconformes de uma cegonha do Ganges, branco de tédio e esguio de audácia" já salvou algumas cenas provocando risos na plateia.<sup>324</sup>

A experiência em palco foi discutida nas páginas de *O Paladino* em uma severa crítica feita por um jornalista anônimo:

"Num teatro da roça representa-se um drama de capa e espada em que o tirano mata o galã, sem que, à exceção de um comparsa, os outros dêem pela coisa. O comparsa, que nunca representara, tem de dizer ao tirano, depois da cena da matança, esta frase:  
- Ninguém sabe do teu crime! Eu, porém, sei do bárbaro assassinato!  
Diz isto já a tremer; mas quando o tirano, de punhos cerrados marcha para ele e o apostrofa bruscamente nestes termos:  
- Sabes?! Quem te revelou o meu segredo? Quem?! Fala!!  
O rapaz todo amedrontado e interdito balbucia!  
- Foi... Foi o ponto!"<sup>325</sup>

O nervosismo e a inexperiência do ator revelam, no entanto, o importantíssimo papel que o ponto desempenhava, especialmente, para os iniciantes. Mais ainda, uma peça que

---

<sup>322</sup> MACHADO, Natividade. Galeria Biográfica. *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.10, 15 de abril de 1890.

<sup>323</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.11, 24 de maio de 1890.

<sup>324</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.11, 24 de maio de 1890.

<sup>325</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 25 de junho de 1881, p.3.

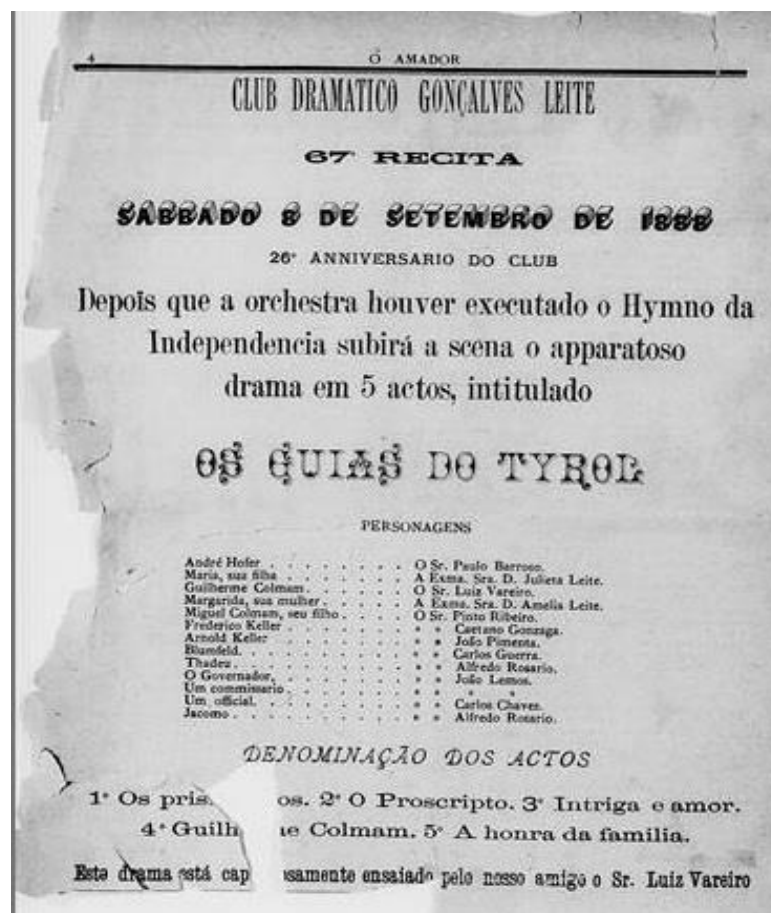
tivesse sido bem ensaiada, provavelmente não teria esse tipo de problema ou se fosse um ator experiente saberia improvisar melhor.

O periódico *O Amador*, produzido pelo Club Dramatico Gonçalves Leite, destacou dois associados nas páginas do único exemplar encontrado: o presidente do clube, Antonio Gonçalves Leite e o ator e ensaiador, Luiz Vareiro, o Lúlú. O primeiro, só frequentava o “teatrinho do clube” e não gostava mais de dançar. Casado e com filhos, Bicho feroz, que assinou a coluna Perfil, diz que Gonçalves Leite era "moço, moreno, tem 67 primaveras, usa suíças grisalhas e óculos de ouro", ele seria o “sustentáculo deste clube” e com uma “vida pública exemplar”, além de ser também um “bom chefe de família”. Sem ter completado 15 anos, Lúlú, o rapaz calvo, pálido, simpático e de estatura regular, "gosta de conversar com as moças e tem queda pelo teatro", além de dançar muitas polcas. "Apaixonado por uma morena de olhos pretos que toca piano", gosta de flores e de estar em família".<sup>326</sup> O jovem ensaiador era um rapaz maduro e já tinha seu nome do programa da récita comemorativa do vigésimo sexto aniversário do clube:

---

<sup>326</sup> *O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

**Imagem 18. Programa da récita do Club Dramatico Gonçalves Leite em comemoração ao 26º aniversário do clube, realizada no dia 8 de setembro de 1888.**



**Fonte:** *O Amador: periodico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. São Christovão, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888, p.4.

*O Delormista*, publicado semanalmente em 1889 traz inúmeros elogios ao desempenho da atriz Aurelia Delorme, estrela do Grupo Delormista e que também fazia parte da companhia Dias Braga. Fica a dúvida se ele diz que Delorme era a estrela da sociedade porque era homenageada no seu nome ou se em função das qualidades da atriz que atuava no clube amador além de ser uma profissional. Pela descrição do teatrólogo e empresário Sousa Bastos, Aurelia Delorme devia ser muito bonita para os padrões da época:

“Era graciosa e tinha *quindins*. Uma das primeiras, senão a primeira peça em que entrou, foi a *Grande Avenida* de Jacobetty. Entre os diversos papeis que lhe distribuíram, tinha a comandante das marinheiras. Dava umas voltas, fazia uns tais



requebros luxuriantes, que a plateia levantava-se entusiasmada a aclamá-la e cobria-a de flores! Era o delírio da libertinagem no teatro! <sup>327</sup>

No entanto, a filha do cabelereiro de teatros do Rio de Janeiro, não brilhou até o fim da mesma forma. E seu biógrafo justifica: “Nunca mais teve tamanhas ovações, porque nunca mais teve papel em que pudesse ir tão despida e em que tanto pudesse rebolar o que a Natureza lhe pôs do outro lado. <sup>328</sup> O comentário do empresário mostra o que ele considerava importante em uma atriz: ser bonita e saber requebrar. Na verdade, sabemos que esses atributos provocavam “enchentes” nas salas de teatro, então parece coerente a opinião do diretor de companhias teatrais tanto em Portugal como no Brasil.

Outras duas atrizes são elogiadas pelo jornal *O Delormista*, Herminia Adelaide e Manarezi. A primeira não seria uma atriz de "primeira grandeza", mas teria "mérito e talento", com uma "individualidade notável" como artista e "como mulher é uma personalidade comum como tipo português". Manarezi, "graciosa, elegante, inteligente" no palco, estaria "a caminho da fama", um “astro satélite”. Tableau, o responsável pela coluna, parece apaixonado pela amadora. Conta que a encontrou na véspera no jardim do Theatro Recreio, bebendo em companhia de "dois elegantes cavalheiros", mas estava "pálida e entristecida; seus sorrisos eram frios, seus olhares desfalecidos. Estava constrangidíssima, por esforçar-se em fazer-se amável naquela ocasião, ela que é a amabilidade personificada". Diz que, quando o viu, pareceu ter ciúmes. Ela o chamou de "bárbaro" e disse que tinha ciúmes da forma como ele "aplaude tão ruidosamente a Delorme". Ele sorriu e teve "tentações de beijá-la". <sup>329</sup>

Atribuições físicas, dançantes e musicais além de uma veia cômica ou dramática, capacidade de improviso e experiência de palco eram, então, determinantes na escolha do corpo cênico nos clubes dramáticos amadores. Como observado pelos comentários nos periódicos, cada sociedade dramática (des) valorizava uma ou outra dessas características. Para além desses quesitos, é possível perceber também o encantamento que os atores e atrizes provocavam no seu público e nos críticos estabelecendo relações fora dos tabladros, demonstrando relevante diferença entre as associações dramáticas e o teatro comercial. Neste, havia os grupos de fãs, porém sem relações pessoais com seus astros. Naquelas, as relações sociais eram estabelecidas também fora dos palcos: nas festas promovidas pelos clubes, nas bibliotecas e espaços de convivência das sedes dessas agremiações.

---

<sup>327</sup> BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Op. cit., p.629.

<sup>328</sup> BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Op. cit., p.629.

<sup>329</sup> *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31 de março de 1889.

## 2.4 Os ensaios

Em seguida a distribuição de papéis e primeira leitura da peça começam os ensaios de marcação. Era responsabilidade do ensaiador determinar os movimentos cênicos para a ação da peça. Essa marcação era feita em plantas desenhadas e deveriam ser bem estudadas para orientar a movimentação dos atores no palco.<sup>330</sup> Há ainda os ensaios de apuro antes do ensaio geral, “noite de primeira sensação para os amadores debutantes, por isso que, em regra, o ensaio geral não deve apresentar diferença da primeira representação”. Nesse momento, o cenário, os figurinos e adereços já deveriam estar em seus lugares, assim como os contrarregas atentos para os pertences de cena e suas entradas e saídas.<sup>331</sup>

A Sociedade Familiar Dançante e Dramatica Democrata Club definia no artigo 41º dos seus estatutos, entre as funções do diretor de cena, as regras para os ensaios:

“§7º: Os ensaios serão sempre feitos nos dias determinados pelo diretor de cena com aviso a diretoria do clube antes dois dias;

§15º: Todas as vezes que tenham de montar uma peça será esta lida em reunião do corpo cênico antes de entrar em ensaios, uma vez aprovada terá o seu início para a sua representação.”<sup>332</sup>

Essa primeira leitura antes de começarem os ensaios era obrigatória no Democrata Club e o manual de Garraio parecia correto para esses associados. Parece bastante provável que essas regras fossem adotadas por outros, senão todos, os clubes dramáticos amadores.

Considerando as dificuldades dos amadores que se dividiam entre as horas de trabalho, a família e o lazer, fazer teatro parece se encaixar bem nessa última categoria, além de um pretexto para, algumas vezes, juntar a família nessa investida como visto no capítulo anterior. Através dos periódicos ou dos estatutos das sociedades dramáticas amadoras é possível especular sobre alguns aspectos da preparação dos espetáculos e sobre a atuação do corpo cênico. Apesar de poucas informações, as “funções artísticas” dos atores amadores podiam ser até bastante rigorosas e normatizadas em detalhes. A própria legislação teatral definia regras específicas sobre o assunto: no capítulo II do regulamento de 16 de julho de 1907, acerca da inspeção dos teatros e outras casas de diversões públicas determinava que o segundo delegado auxiliar deveria ser comunicado “com antecedência de 24 horas” sobre a realização do

---

<sup>330</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramatico*. Op.cit, p.15-20.

<sup>331</sup> GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramatico*. Op.cit, p.23-25.

<sup>332</sup> Estatutos aprovados em fevereiro de 1913. Arquivo Nacional. Caixa GIF1 6C 432.

primeiro ensaio e do ensaio geral e que o “asseio do edifício”, a “boa ordem e a moralidade na caixa do palco” deveriam estar presentes “quer nos espetáculos, quer durante os ensaios”.<sup>333</sup>

Dedicados e rigorosos eram os amadores do Club Dramatico Gonçalves Leite, que, segundo o órgão da sociedade, ensaiavam às segundas, quartas e sextas e caso houvesse alguma falta, o presidente Antonio Gonçalves Leite gostava de “manifestar-se zangado”.<sup>334</sup>

Os ensaios deviam ser relevantes para a diretoria da Sociedade Progressista Recreativa e Muzical da Villa Santa Thereza que determinou três artigos nos seus estatutos sobre o tema. Sem especificar os dias exatos, a Sociedade definia que os ensaios seriam marcados pelo diretor dramático, “de acordo com a diretoria”, bem como o número de atores necessários à montagem de cada peça. Além disso, os amadores deviam respeitar as “ordens” do ensaiador durante os ensaios ou seriam repreendidos pelo mesmo.<sup>335</sup>

Os estatutos do Andarahy Club, com sede à rua Barão de Mesquita n.693, também exigiam a presença do ensaiador a todos os ensaios ou a indicação de um substituto, caso não pudesse comparecer<sup>336</sup>. Para evitar esse problema, o Gremio Dramatico Cardonense nomeava além do diretor de cena, dois ensaiadores!<sup>337</sup> A mesma cobrança era feita aos amadores do Club Dramatico Souza Bastos, que deveriam não apenas “comparecer a todos os ensaios em dias e horas designadas pelo ensaiador”, como “respeitar a todas observações que lhe forem feitas pelo ensaiador ou o diretor de cena”<sup>338</sup>.

A concessão de licença para funcionamento de Centro Gallego, datada de 7 de fevereiro de 1913, estabelecia um limite nos horários dos ensaios – não excedendo 10h da noite – dos bailes – até as 2 da madrugada – e dos ensaios carnavalescos – apenas nos domingos e feriados de 20 de janeiro até o Carnaval, podendo ser diário oito dias antes da festa. Nessa data os sócios não podiam realizar diversões com “entradas retribuídas” sem a permissão especial da polícia.<sup>339</sup>

---

<sup>333</sup> Decreto n.6562 de 16 de julho de 1907.

<sup>334</sup> *O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

<sup>335</sup> Estatutos da Sociedade Progressista Recreativa e Muzical Villa Santa Thereza. Aprovados em 1 de junho de 1919. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6-691, Art. 29,44 e 45.

<sup>336</sup> Estatutos do Andarahy Club. Aprovados em 19 de julho de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6-563.

<sup>337</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Cardonense. Aprovados em 23 de março de 1918. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6-691, Art. XX.

<sup>338</sup> Estatutos do Club Dramatico Souza Bastos. Aprovados em 19 de dezembro de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6-563, Art. VIII.

<sup>339</sup> Concessão de licença ao Centro Gallego para funcionamento no ano de 1913. Arquivo Nacional. DP. Caixa GIF1 6C 479.

Sem uma pessoa específica para a função de ensaiador, a Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho nomeou o amador Guilherme Marques para conduzir os ensaios. Sua responsabilidade não era pequena uma vez que o "festejado escritor brasileiro" Arthur Azevedo compareceu a récita de inauguração<sup>340</sup>.

A imprensa teatral podia ser cruel em sua crítica ao perceber a ausência do ensaiador ou a falta de empenho do mesmo nos ensaios. *O Scenario* comenta o drama *Aimée ou o assassino por amor*, levado a cena pelo Grupo das Quartas Feiras:

“Os amadores que se incumbiram dos papéis, desempenharam regularmente; com especial menção algumas Exmas. Sras. Amadoras que a par da ilustração intelectual mostraram vocação natural para a arte que estudam. Seria bom que a mocidade que forma o Grupo tomassem um ensaiador, visto que não o tem, segundo nos informam; porque no grêmio há pessoas dignas de aproveitamento e estudo.”<sup>341</sup>

Apesar de elogiar o potencial das amadoras, o crítico lamenta a falta de um ensaiador que certamente melhoraria o desempenho dos talentosos artistas. No mesmo periódico, o crítico reclama do amador Alvim, do Congresso D. Villa Isabel, que “estava senhor do papel, porém faltou-lhe um bom ensaiador, por isso trabalhou mal”. Completando que já tinha visto o ator trabalhar “regularmente bem” em outra peça e que “tinha a seu lado a sua inteligente irmã”, o aconselha a “juntar o gesto a palavra, como nos ensina João Caetano”. Lembrando as *Lições Dramáticas*, de João Caetano, o jornalista demonstra a importância de um competente ensaiador que corrigisse e melhorasse o desempenho e a movimentação dos atores no palco. Segundo Walter Lima Torres, “o ensaiador não produz um pensamento conceitual sobre a cena”, seu trabalho “prima pela adequação da execução de uma escrita cênica codificada”<sup>342</sup>. Sendo a função do ensaiador menos uma “concepção integral de um projeto estético” e mais o “artesanato” da cena<sup>343</sup>. Assim, articulando texto e o trabalho dos atores para composição da cena, o teatrólogo, demonstra a importância do trabalho do ensaiador e, conseqüentemente, dos ensaios para qualquer espetáculo.

---

<sup>340</sup> *O Artista: órgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 13 de setembro de 1903.

<sup>341</sup> *O Scenario: periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro. Ano I, n.4, 18 de setembro de 1881.

<sup>342</sup> TORRES, Walter Lima. In: FERNANDES, Sílvia. Nota sobre Victorino. *Revista Sala Preta*, v.3, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003, p.2.

<sup>343</sup> FERNANDES, Sílvia. Nota sobre Victorino. op. cit., p.5.

## 2.5 Cenários e figurinos

*"Entrar em cena o amador que traja uma feia vestimenta, velha e sebeta, porém com um bonito par de botas, ou então o contrário, um rico costume e com as botas acalcanhadas".*<sup>344</sup>

O comentário do folhetim *Um espetáculo por.... amadores*, assinado por Othelo, do periódico *O Scenario*, aponta um problema enfrentado pelas sociedades particulares. Visto que os clubes dramáticos não apenas estavam espalhados por todo o Rio de Janeiro, mas possuíam uma composição social heterogênea, muitos deles não tinham realmente recursos financeiros para investir em cenários e figurinos para três espetáculos em uma mesma noite, como era comum em seus saraus dramáticos. Parece lógica a necessidade de reaproveitamento de roupas, cenários e acessórios de palco.

Segundo Sílvia Fernandes, a decisão final sobre o figurino era, em geral, responsabilidade dos próprios atores. No caso dos clubes de amadores essa decisão podia acontecer devido a falta de recursos além da ausência de um amador na função de figurinista. No entanto, Eduardo Victorino tinha forte recomendação a respeito: a variação é “condição indispensável a ‘propriedade no trajar’” e “não é só a cabeça que deve ser pintada, mas as costas das mãos, o pescoço e até os braços, quando tiverem de se apresentar nus”<sup>345</sup>.

Já os recursos cênicos, eram atribuições do ensaiador, sendo comum naquele período uma cenografia utilizando telões, executados por pintores<sup>346</sup>, ou seja, a falta de recursos de alguns clubes dramáticos podia colocar em cena cenários pobres, só pinturas sem móveis e outros materiais. Não obstante, vimos no comentário sobre os erros que aconteciam em palcos amadores, feito pelo crítico de *O Scenario*, lembrando a queda do rei de Portugal em uma cena que ele cai do *trono* e por cima do ator caem a *mesa*, “*papeis, livros e mais acessórios*”<sup>347</sup>. Certamente que havia, então, os clubes com mais recursos que podiam enriquecer seus cenários. Essas possibilidades eram claramente diferentes entre as muitas sociedades particulares.

Referindo-se a teoria criada pelo ensaiador Eduardo Victorino, Sílvia Fernandes comenta que o cenário era uma das partes da encenação: a parte material “que serve de meio à

---

<sup>344</sup> *O Scenario: periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro. Ano II, n.6, 11 de janeiro de 1882, p.2.

<sup>345</sup> VICTORINO, Eduardo. *Para ser actor*. op. cit., p.63.

<sup>346</sup> FERNANDES, Sílvia. Nota sobre Victorino. op. cit., p.2-3.

<sup>347</sup> *O Scenario: periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1-2.

ação, ao desenho e ao agrupamento das personagens”<sup>348</sup>. Manoel Garraio recomenda que os apetrechos de cena já estivessem presentes desde os ensaios de apuro<sup>349</sup> e que, no ensaio geral, cenário, figurinos, mobílias e adereços estejam “nos seus lugares de serviço” exatamente como deveriam estar na primeira representação.

Raymond Williams levanta importante questão acerca dos cenários em uma peça:

"A delimitação dos cenários ao colocar, por exemplo, uma sala de estar e focar nas pessoas que estão ali, leva o interesse "às pessoas e não à sociedade"; ao mesmo tempo, quando eles olham pela janela ou porta e comentam o mundo exterior, é esse olhar o ponto de vista sobre a realidade, e "o que era visto, na ação, era a versão, criada por um homem, de seu próprio mundo, dentro da qual ele criava figuras para encená-lo".<sup>350</sup>

Dessa maneira, a escolha de um cenário pode definir o olhar pretendido pelo cenógrafo, diretor de cena ou ensaiador para aquele ato ou cena específica, revelando tensões sociais nos espaços privados ou públicos, dramas pessoais ou debates acerca de determinada realidade.

As informações sobre cenários e figurinos nas peças encenadas pelos clubes dramáticos amadores foram reunidas a partir das críticas escritas nos periódicos dedicados ao teatro. No entanto, os escritores dessas críticas enfatizavam bastante o trabalho dos atores, a movimentação em cena, se agradou ou não ao público, mas muito pouco acerca do mobiliário, dos telões ou mesmo das roupas. Os textos cênicos, porém, traziam no início de cada ato uma descrição, determinada pelo autor, de como aquele cenário deveria ser. Se isso era cumprido à risca não é possível afirmar.

O melodrama *O poder do Ouro*, do português J. M. Dias Guimarães, foi representado por, pelo menos, quatro clubes dramáticos amadores no período entre 1893 e 1910: o Guarany Club, em 1903<sup>351</sup>, a Sociedade Esther de Carvalho, em 1893<sup>352</sup>, o Gremio Dramatico do Meyer, em 1910<sup>353</sup> e o Club do Campinho<sup>354</sup>, sem data precisa. Esta peça, por exemplo, não tem cenários em lugares públicos. O espaço privado é valorizado tanto pela família de trabalhadores como pela nobreza (comprada ou por nascimento), onde se revelam as tensões sociais e os debates moralizantes típicos desse gênero, focando através dessa estratégia as

---

<sup>348</sup> A outra era a parte imaterial, “que diz respeito à interpretação e ao movimento do diálogo”. FERNANDES, Sílvia. *Nota sobre Victorino* op. cit., p.6.

<sup>349</sup> GARRAIO, Manuel. *Manual do Amador Dramatico*. Op.Cit., p. 24.

<sup>350</sup> WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010, p.225.

<sup>351</sup> *O Guarany*: orgao do Guarany-Club, Engenho Novo, 1 de janeiro de 1903, Ano I, n.1.

<sup>352</sup> *O Theatro*, Rio de Janeiro, 08/junho/1911, num.7, por Hermano Possolo.

<sup>353</sup> *Almanack dos Theatros*, Rio de Janeiro, 1910.

<sup>354</sup> *Almanaque d’O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

pessoas e as questões familiares. O bem-humorado periódico semanal *O Badalo*, "propriedade e redação de vários anônimos de muita força", publicado na 3ª semana de outubro de 1893, anunciava a peça "*O poder da prata*", que aconteceria no "Theatro Reacredito Dramatico". Sempre brincando com os nomes dos artistas famosos da época e os personagens da peça *O poder do ouro*, ironizou o enredo da seguinte forma: "Esta peça de grosso calibre nada tem em comum de dois com as já batidas pelas sociedades particulares e termina com uma onça de chumbo derrubando um castelo de ouro atrás dos bastidores. É um verdadeiro tiro."<sup>355</sup> Vale observar a ênfase do jornalista na preferência das sociedades particulares por esse texto teatral.

Já na peça *A Morgadinha de Valflor*, também de autor português, o Sr. Pinheiro Chagas, encenada por, pelo menos, cinco sociedades particulares - Club Dramatico Alumnos de Minerva<sup>356</sup>, em 1883, o Club Riachuelense<sup>357</sup>, sem data precisa, Associação Dramatica<sup>358</sup>, em 1883, Elite Club<sup>359</sup>, em 1898 e 1899 e a Real Sociedade Club Gymnastico Portuguez<sup>360</sup>, em 1906 - traz no terceiro ato uma Igreja em frente a um largo arborizado e situada à esquerda e ao fundo do palco. Os degraus do adro ocupam o fundo do palco e a cruz está colocada no alto, bem no meio do tablado. Na primeira cena deste ato, os camponeses e camponesas dançam e cantam animadamente próximo à Igreja. É possível observar aí a intenção de Pinheiro Chagas em fazer da Igreja um lugar sagrado em torno do qual a aldeia se organiza, funcionando simbolicamente como *axis mundi*, estabelecendo a relação entre a religião e os populares. Se esse espaço público dominado pela estrutura arquitetônica de uma Igreja é o local onde as pessoas trocam experiências e se solidarizam umas com as outras, então o adro da Igreja é um símbolo de solidariedades e tensões sociais. Tensão esta demonstrada pela chegada da fidalga Leonor interrompendo o canto dos camponeses. A Igreja nessa praça demonstra sua "onipresença" tanto nos palácios quanto nos espaços públicos.

Aliás, de acordo com Martin-Barbero é típico dos melodramas – gênero que agradava o grande público – a valorização do espetáculo visual e sonoro:

"A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de atuação, baseado na "fisionomia": uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí um

---

<sup>355</sup> *O Badalo*: periodico satyrico, humorístico, epigrammatico e debochativo. Mundo da Lua, 3ª edição de outubro de 1893, p.4.

<sup>356</sup> *O Espectador*, Ano III, n.º.43, 30 de dezembro de 1883.

<sup>357</sup> Doria, Escagnolle. "Teatros de Amadores". *Revista da Semana*, 26 de junho de 1943, p.19.

<sup>358</sup> *A Platea*: revista theatral e humoristica, abril de 1883 - ano I n.12.

<sup>359</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Theatro*. Op.cit. 10/11/1898 e 16/03/1899.

<sup>360</sup> *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Ano 1, 1906.

*estilização metonímica* que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contravalores éticos."<sup>361</sup>

Segundo Martin-Barbero, a estrutura dos melodramas remete a uma esquematização e a polarização. A primeira "é entendida pela maioria dos analistas em termos de "ausência de psicologia", os personagens são convertidos em signos e esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas". A "polarização maniqueísta" e sua "redução valorativa" traduz uma chantagem ideológica na oposição dos personagens bons e maus. Essa esquematização, assim como os estereótipos, teriam a função de "permitir a relação da experiência com os arquétipos". E o autor recorre a Freud: "na base de toda obra de arte, carregando os personagens que são "objeto de identificação" com o signo positivo e os personagens que são "objeto de projeção" com o signo negativo dos agressores".<sup>362</sup>

O investimento nos cenários para enriquecer o texto falado pelos atores é também discutido por Ginsburg e Alves, no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, onde afirmam que para elogiar ou glorificar um sentimento, uma personalidade ou uma ideia "vale-se de todos os recursos visuais possíveis numa encenação" e que o quadro final dos melodramas, mágicas e revistas de ano, chamado apoteose, "é um quadro criado pelos cenógrafos e maquinistas, a partir de uma indicação geralmente simples do dramaturgo"<sup>363</sup>. Para exemplificar a importância dos efeitos visuais nos melodramas bem como essa indicação dada pelo dramaturgo sobre como desenvolver a trama, vale trazer o exemplo da última cena do segundo ato da peça *A filha do Estalajadeiro (ou O Anjo da Morte)*, do escritor português José Vieira Pontes<sup>364</sup> e representada por, pelo menos, dois clubes amadores cariocas - Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, em 1920<sup>365</sup> e o Gremio Dramático do

---

<sup>361</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009, p.166.

<sup>362</sup> MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, op. cit., pp.168-169.

<sup>363</sup> GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord). *Dicionário do Teatro Brasileiro*, op. cit., p.35-36.

<sup>364</sup> Vieira Pontes (1880-1952): português, veio ainda jovem para o Brasil. Foi autor de peças teatrais e ator amador em São Paulo. Além da coleção Biblioteca Dramática Popular, dedicada à dramaturgia de representação popular e operária, publicou sua coleção particular de textos dramáticos da língua portuguesa. Fontes: JUNIOR, Walter de Sousa. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p.112-113 e Arquivo Edgard Leuenroth. Disponível em:

[http://www.ael.ifch.unicamp.br/site\\_ael/index.php?option=com\\_content&view=article&id=194&Itemid=90](http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_content&view=article&id=194&Itemid=90).

Acesso em: 20/02/2016.

<sup>365</sup> *Comédia*. Ano V, n. 137, 24 de abril de 1920.



Meyer, em 1901<sup>366</sup>. A cena em que o vilão Arthur vai conferir se sua mulher, que acabou de sair de casa, deixara de fato as joias e o aparecimento do personagem Remorso logo em seguida demonstram o exagero presente nos melodramas, assim como os “efeitos” de cena, as pausas e movimentação sugeridas pelo autor:

Arthur (só)

- Que graças que me deixaram livre!... Respiro... o que é certo é que estava farto de aturar esta gatinha!... Querem à viva força que eu lhes dê uma importância que nunca mereceram!... Ah! Isso seria descer muito... e eu, Arthur, o orgulhoso de si e de seus antepassados, nunca desce... sobe e sobe sempre!... (mudando de tom) Vejamos ao certo se Izabel deixou como disse, todas as joias... se real, será para mim mais um riso da sorte!... *(vai para entrar no aposento de Izabel, e recua como se fosse ferido por qualquer coisa invisível, recua dando um grito de dor)* Ah! (pausa longa) O que será isto? É singular! (pausa) Por acaso estarei eu sonhando? Por ventura será isto remorso? (riso de escárnio) Supersticioso... de que?.. não tens consciência dos teus atos? Que influência e poder terá a tua entrada naquele aposento, com a tua vida moral e material?! Vamos, não seas criança!... *(encaminha-se para o aposento; cai o reposteiro, deixando ver ao fundo um oratório ricamente adornado e iluminado, com um crucifixo, dá um grito de raiva e recua)* Ah! (pausa e depois com sarcasmo) E não foi aquilo que me fez recuar? Um Cristo! Um Cristo! A quem o vulgo menos na minha opinião, do que um pedaço de madeira, esculpida por mãos profanas!.. Sim!... eu não creio em ti!... Dizem que és a personificação da força e do poder, que tudo vês e finalmente, que recompensas os bons e castigas os que erram!... Pois bem, se realmente tens como dizem, o poder sobrenatural sobre todas as coisas, castiga-me, impedindo neste momento, que sejas despedaçado como se fosses um frágil objeto entre as mãos de um homem como eu, que não só descrê, como também escarnece e zomba de ti!... *(vai novamente a entrar no quarto e recua dando um grito de horror)* Ah! (MUTAÇÃO) *(desaparece o oratório e ao mesmo tempo aparece a figura do remorso: - um esqueleto de braços cruzados)* Oh! perdão!... perdão!... oh! Cristo!... oh! Deus!... *(cai no chão e a muito custo consegue levantar-se)*.

O Remorso - És meu, mísero e pequeno! Como te animas a levantar a voz contra Deus, contra o Rei dos Reis, contra o autor da Natureza? Não sabes, mesquinho e vil que não és nada mais do que pó, terra, cinza e nada? *(o Remorso estende o braço a Arthur, que, como que impelido por uma força sobrenatural, caminha até ele)* Vem a mim... vem a mim!... ainda mais!.. assim!... agora... roja-te... roja-te como a serpente enraivecida que morde o chão em que se estorce agonizante!... *(Arthur estorce-se no chão)*.

(...)<sup>367</sup>

Os "efeitos" de cena propostos pelo próprio autor da peça se traduzem no que Martin-Barbero chamou de "estilização metonímica". A estética da cena pretende impressionar a plateia com os efeitos de luz e magia para transmitir os valores de fé e deixar claro o que acontece com aqueles que não apenas descreem, mas ainda zombam da Igreja Católica. A última cena, também proposta por Vieira Pontes, tem a mesma intenção: "Abre-se o fundo e aparece a imagem de Cristo, com sua cruz. Nossa Senhora. Santos, anjos iluminados. Izabel, que tem ficado em atitude de oração diz: - Está salvo! Graças vos dou, Senhor! (formam um

<sup>366</sup> *O Scenario*: Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer, Ano I, n.1, Capital Federal, 26 de outubro de 1901, p.2. A primeira apresentação que temos notícia foi em 1901, pelo Gremio Dramatico do Meyer, porém não sabemos a data da primeira edição da peça.

<sup>367</sup> PONTES, José Vieira. *A filha do estalajadeiro*. 6ª edição, São Paulo, Livraria Teixeira, 1950, 2º ato, Cena X, p. 30-32. Grifos meus.

quadro, e o pano cai lentamente)." Esse exemplo me parece emblemático para demonstrar a importância da cenografia e seus efeitos visuais nos melodramas encenados por amadores naquele momento.

Filomena Chiaradia publicou um artigo, *Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro*, onde ela destaca essas rubricas nos textos teatrais como “uma escrita dramaturgica calcada em uma experiência concreta de sua performance”, ou seja, na análise de algumas peças dos dois autores do título, ela valoriza a participação efetiva dos autores na composição e direção da cena. Podem ser marcações de movimentação do elenco ou descrição de cenário, mas o fato é que indicam que a escrita do texto teatral era feita imaginando como sua ação deveria ser desenvolvida no palco.<sup>368</sup> Mesmo aproximando texto e cena, se as peças são encenadas em períodos históricos e contextos sociais políticos diferentes dos de sua produção, elas ganham significados diversos e podem variar tanto na estética da montagem como nos símbolos representados no palco através dos personagens ou dos cenários e objetos de cena.

Os críticos teatrais do final do século XIX e início do XX, tanto da grande imprensa ou da pequena imprensa teatral, não deixaram muitos comentários acerca dos figurinos e dos cenários dos amadores. Em geral, eles eram descritos com frases curtas e sem se aprofundarem nos detalhes. Mesmo assim, os comentários a seguir são importantes para cumprir o desafio do título deste capítulo e traçar o caminho do texto cênico ao palco.

Na edição de 18 de maio de 1884, a Gazeta Suburbana comentou a representação de *Dalila*, de O Feillet, pelo Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista e, apesar de esperarem “asneira” na noite do dia 3 daquele mês, saíram admirados com o desempenho de vários amadores e, em especial, o cavalheiro Cargnioli: “que além do desempenho nunca visto em palcos particulares, *vestia admiravelmente*”<sup>369</sup>. O mesmo grêmio também recebeu elogios desse periódico pela montagem do drama em três atos, *Diana de Rione*, onde mencionou o cenário:

“O cenário, como não estamos acostumados a ver por aí algures, fazia honra ao caprichoso poseur Snr. Carvalho, e os aplausos com que foi recebido pela plateia exprimiam o efeito deslumbrante que ele produziu em todos.”<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> CHIARADIA, Filomena. *Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro*. Revista Folhetim, n.4, p.47.

<sup>369</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Ano II, n.13, 18 de maio de 1884. Grifo meu.

<sup>370</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Ano II, n.16, 28 de junho de 1884. Grifos meus.

Os “cenários esplêndidos e mobiliários a caráter” da peça *Raffles*, traduzida por Lucinda Simões e apresentada no Club da Gavea, em 12 de maio de 1911, foram os aspectos centrais da crítica feita por J. R. na coluna dedicada ao teatro amador no periódico *O Theatro*. Avaliando o figurino do amador Edgard Vidal no papel de *Lord*, disse o jornalista: “o próprio traje, estava um pouco em desacordo com o personagem”<sup>371</sup>. No entanto, J. R. faz uma descrição minuciosa do pequeno teatro daquele clube amador no “elegante bairro da Gávea”, após grandes reformas, demonstrando que o clube possuía uma situação financeira privilegiada:

“O palco, principalmente, está muito bem instalado, com amplos camarins para os senhores amadores e um urdimento magnífico.

Em contraste com a bela disposição do palco está a plateia, onde colocaram umas cadeiras com assentos de couro envernizado e estragaram todos os vestidos claros das damas que tiveram a infelicidade de nelas sentarem-se.”<sup>372</sup>

Portanto, o descuido com os figurinos dos atores nem sempre pode ser atribuído à falta de recursos financeiros das sociedades amadoras. Este mesmo Club da Gavea participou, em 1898, de um festival amador promovido pelo Centro Artístico realizado no Teatro S. Pedro. Este festival teve como um de seus críticos Orlando Teixeira, jornalista da *Gazeta da Tarde*, que publicou dez crônicas sobre o evento na primeira página do periódico. Aí sim podemos ver comentários mais detalhados acerca dos cenários, porém, somente uma palavra sobre os figurinos. Segundo o crítico, que atuou no festival na comédia *O Badejo*, de Arthur Azevedo, Luiz de Castro – único membro da comissão de teatro que de fato teria trabalhado<sup>373</sup> – apostava nas enchentes nas óperas *Artemis* e *Hostia*. Por isso, gastou uma “despesa fabulosa” nas montagens “cujos cenários e maquinismos estavam encomendados e em preparo antes de conhecida a primeira nota da partitura” da *Hostia*<sup>374</sup>. “Para *Artemis* tudo foi novo e especialmente feito, isto ajuda mais para provar a minha primeira afirmativa, tudo, alpercatas, roupas, cenários, tudo”<sup>375</sup>. Já para *O Badejo*, a mobília seria emprestada por algum sócio do Centro Artístico, porém este ficou com medo que estragassem. Foi, então, que o tesoureiro do Centro, “o simpático Fertin de Vasconcellos” ofereceu a mobília da sua sala. Entretanto,

---

<sup>371</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.5, 25 de maio de 1911.

<sup>372</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.5, 25 de maio de 1911.

<sup>373</sup> Os outros membros da comissão eram Arthur Azevedo e Henrique Chaves. TEIXEIRA, Orlando. *As seis récitas do Centro Artístico*. *Gazeta da tarde*. Rio de Janeiro, Ano XIX, n.283, 2 de dezembro de 1898.

<sup>374</sup> TEIXEIRA, Orlando. *As seis récitas do Centro Artístico*. *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.284, 3 de dezembro de 1898.

<sup>375</sup> Grifo meu: única palavra sobre o figurino!

agradeceram a gentileza e recusaram devido a distância da casa de Fertin no alto da Tijuca. Afinal, foi Domingos Costa quem cedeu os móveis, que segundo Arthur Azevedo: “- Não era bem aquilo, mas dava ideia e depois tinha a grande vantagem de afinar com o cenário. Com a peça afinariam os intérpretes.”<sup>376</sup> O maquinista Antonio Teixeira da Cunha fez “prodígios para conseguir do cenário uma aparência bonita”<sup>377</sup>. Já os copos tiveram que mandar buscar em um café próximo, por iniciativa de um amador<sup>378</sup>!

De fato, a peça Artemis foi a “menina dos olhos” do festival. No entanto, o resultado não foi o esperado: apesar dos aplausos da plateia, o festival deu prejuízo. Segundo Orlando Teixeira “as representações verificaram-se em família”<sup>379</sup>. “À exceção de peças e intérpretes, tudo o mais foi pago a peso de ouro, por preços altos, como se faz com gente rica”<sup>380</sup>. Os já conhecidos amadores do Club da Gavea e aqueles do novo Elite Club, com apenas três meses de fundação<sup>381</sup> fizeram sucesso, mesmo assim não foi o suficiente para aumentar a arrecadação do festival a ponto de impedir o prejuízo.

A iluminação do teatro também mereceu comentários do cronista:

“À laia dos teatros da Europa (ideia que devia ser adotada) a plateia ficaria escura ao último sinal do contrarregra, de modo a atrair para o palco todas as atenções. Tanto, pelo menos, era determinado nos anúncios, que pediam a presença de todos os espectadores às 8:30 exatas, hora em que devia ficar escura a plateia e, fatalmente, começar a abertura.

A abertura começou às 8:40; o espetáculo só pode começar às 9:50, hora em que subiu o pano para dar começo à audição dos versos de Arthur Azevedo, admiráveis de naturalidade e de beleza.

O espetáculo começou às 9:50; mas a plateia não ficou escura. Esquecimento? Talvez. O caso é que tal regalia só a teve Artemis: a plateia escureceu, clareando a cena, quando o pano subiu, mostrando aquela paisagem, aquela tenda de Helio, trabalho de Coliva ou Carrancini, feito expressamente para a ópera.”<sup>382</sup>

Vemos, então, que a regra de apagar a luz da plateia e deixar somente o palco iluminado não era uma prática comum no Brasil, o que traz indícios importantes dos motivos que levavam as pessoas a frequentarem os teatros. A historiadora Andrea Marzano afirma que o teatro era “tribuna, escola de costumes, oportunidade de ascensão social, chance de exibir

<sup>376</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.286, 6 de dezembro de 1898.

<sup>377</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.287, 7 de dezembro de 1898.

<sup>378</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.287, 7 de dezembro de 1898.

<sup>379</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.283, 2 de dezembro de 1898.

<sup>380</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.287, 7 de dezembro de 1898.

<sup>381</sup> Segundo Orlando Teixeira, o Elite Club havia “saído da penumbra” há três meses, “sobre as ruínas do Club Dramatico do Engenho Velho. Já comentei no capítulo 1 que o Club Fluminense “nasce das cinzas do Elite Club”, embora em outro bairro. *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.289, 9 de dezembro de 1898 e n.286, 6 de dezembro de 1898; *Almanaque d’O Theatro*, Ano 1, 1906.

<sup>382</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.286, 6 de dezembro de 1898, p.1.

jóias e vestidos ou simples entretenimento”. Além dos flertes e dos desfiles de roupas, havia declamação de versos nos intervalos em homenagem ao talento e a beleza das atrizes. Esse momento podia, inclusive, provocar rixas entre os “partidos” e distúrbios nos teatros. Como as programações eram diversificadas, havia vários intervalos em uma mesma noite, criando várias oportunidades para essas outras diversões paralelas.<sup>383</sup> Apesar de Marzano analisar os teatros comerciais, os programas das festas nos clubes dramáticos também demonstram que o espetáculo não estava restrito ao palco, mas a plateia e seus espectadores eram também protagonistas, com apresentações, homenagens e discursos entre uma peça e outra. O cenário movimentado pelos maquinistas complementava o cenário real para os desfiles de moda, flertes e manifestações de tietagem ou desagrado por parte do público. Os figurinos em destaque estavam no palco e também nos corredores, cadeiras e camarotes. Sobre esse figurino dos espectadores durante o festival, Orlando Teixeira trouxe uma descrição bem detalhada, ao contrário do que fez com os figurinos do palco:

“(…) na primeira récita, a casaca parecia de rigor e muito paletó meteu-se pelos cantos envergonhado. Na segunda récita já o número era menor; muito menor na terceira; na quarta foram substituídas pelos “smoking”, por perto dos quais o paletó saco passa, imaginando um companheiro mais elegante.

Na quinta récita, os frequentadores assíduos já se conheciam todos; as calças claras apareceram, autorizando mais a intimidade; os trajes das senhoras perderam a severidade elegante das primeiras récitas, e na última, o meu colega Luiz de Castro, sócio do Centro Artístico, ensaiador e membro da comissão de teatro, veio ao palco, de paletó saco, explicar ao público uma forçada modificação na ordem do programa.

”<sup>384</sup>

O traje de gala desejado para o público do festival parecia claro quando no anúncio da primeira récita, pediu-se que as senhoras não usassem chapéu. Porém, não só o público modificou o próprio figurino ao correr das récitas como também se tornou mais íntimo. A mudança de guarda-roupa, no entanto, pode ser questionada se pensarmos que esse público era heterogêneo, não pertencendo somente a pretensa “fina sociedade” que o Centro Artístico gostaria e, talvez por isso, não trajassem apenas casaca, mas um paletó saco.

A “suntuosa ornamentação de todo edifício” e “o efeito causado pelas variadas e elegantes *toilettes* de cerca de seiscentas senhoras, que enchiam literalmente o vasto

---

<sup>383</sup> MARZANO, Andrea. *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX*. In: MARZANO, Andrea e MELO, Victor Andrade de. *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010, p.97 e 122.

<sup>384</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.283, 2 de dezembro de 1898, p.1.

recinto”<sup>385</sup> foi o comentário feito pelo jornalista de *O Paladino* convidado pelo Congresso Gymnastico Portuguez para sua festa de aniversário. O sucesso da festa aparentemente aconteceu mais pelo “deslumbramento” com a beleza da decoração e as roupas das espectadoras, além do impressionante número de presentes naquela noite.

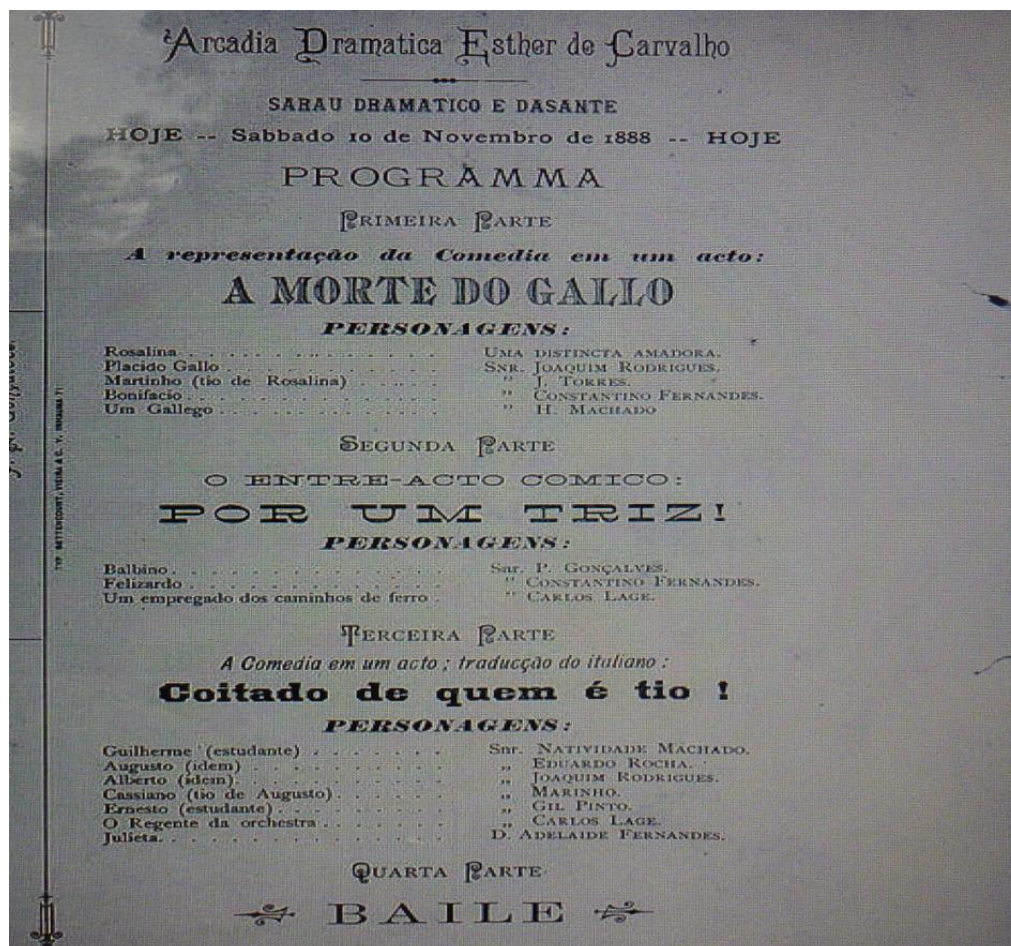
Fosse o Gremio Dramatico S. João Baptista, no Engenho Novo ou o Centro Artístico com suas récitas no teatro São Pedro de Alcântara, na praça Tiradentes, havia séria preocupação com os cenários apresentados indicada nas críticas da imprensa, que no segundo caso não poupou a contradição do festival no esmero ou no pouco caso com esse importante aparato teatral. Quanto aos figurinos dos atores a crítica parecia se preocupar menos do que com os trajes dos espectadores, talvez por não existir uma pessoa com a função de figurinista dentro das sociedades amadoras, nas quais os próprios atores escolhiam suas vestimentas de palco.

---

<sup>385</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.4, 10 de setembro de 1881, p.2.

## 2.6 ...E sobe o pano!

### Imagem 19. Programa do sarau dramático e dançante do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho



**Fonte:** *A Lyra: organ da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888, p.4.

O programa do sarau dramático e dançante do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho de 10 de novembro de 1888 anunciava três comédias e um baile para aquela noite. Os amadores se preparavam para sua segunda noite nos palcos daquela sociedade. A primeira tinha acontecido em 8 de setembro e comemorou a criação do grupo e a posse da sua diretoria.<sup>386</sup> O anúncio publicado no jornal produzido pelo próprio grupo amador ocupava sua última página inteira e demonstra como as festas eram organizadas por essas agremiações. Em geral, havia a representação de três peças – às vezes com até cinco atos! -, podendo ter uma

<sup>386</sup> *A Lyra: organ da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888, p.4.

abertura com uma orquestra e discursos da diretoria e de convidados (que aconteciam também nos intervalos) e, ao final, o baile. Dessa maneira, teatro, música e dança estruturavam as festas organizadas pelas sociedades dramáticas particulares. Essas festas, saraus dramáticos, chás familiares..., como eram chamadas, podiam ser mensais, quinzenais ou mais espaçadas, podiam ser comemorativas ou beneficentes, mas eram um momento importante para os associados e seus amadores. Mesmo com outras atividades importantes acontecendo nas sedes todos os dias, a noite do sarau dramático era quando sócios e não sócios participavam do objetivo maior das sociedades dramáticas: fazer teatro. Com essa extensa programação, o evento podia se prolongar até o dia clarear!

O redator de *O Paladino*<sup>387</sup> apresentou uma estatística dos eventos acontecidos no Club Dramatico Alumnos de Minerva desde sua fundação em janeiro de 1881 até maio daquele ano: 20 sessões da diretoria e conselho, 6 assembleias gerais, 1 baile e 9 *soirées*! Em cinco meses de existência, os associados promoveram nove noites de espetáculos. Pareciam bem entusiasmados os amadores e sócios do novo clube!

O programa do Club Familiar Gymnasio da Juventude confirma a agitação das noites de festa:

---

<sup>387</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881, p.2.



**Imagem 20. Programa do sarau dramático do Club Familiar Gymnasio da Juventude de 4 de novembro de 1882**

**C. F.**

**GYMNASIO DA JUVENTUDE**  
GRUPO DOS CACETES

PRIMEIRA PARTE

Depois de executada ao piano uma fantazia por duas Exmas. amadoras, será representada a comedia em 1 acto.

**Um dueilo a espeto**

D. Eugenia.....	Exma. D. A. Luna	Thiágo das Mercês.	Sr. Bernardo
A. Mendonça...	Sr. Bastos	Capitão Ambrozio.	Sr. Campos Junior
Domingos — moleque.....			Sr. M. Soutello

Segue-se pelo amador OTHELO

**UM PEDACINHO TRISTE**

Cacete comico  
E pelo amador altarello  
A scena comica

**UM APAIXONADO DAS NOTAS**

Finalizará a parte dramatica com a comedia do amador Luna Junior.

**AZAS NEGRAS**

PERSONAGENS

Clara.....	D. A. de Luna	Castrido.....	Sr. Luna Junior
Ernesto.....	Sr. O. Bastos	Dr. Traucozo...	Sr. Campos Junior
Barradas.....	Lopes Junior	Papiro crecido...	Sr. M. Soutello

SEGUNDA PARTE

**SOIRÉE**

Typ. COSMOPOLITA—rua do Senhor dos Passos ns. 49 e 70.

**Fonte:** *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.9, 4 de novembro de 1882.

Esse clube também publicava seu próprio periódico, *O Scenario*, e da mesma maneira que o *Arcadia*, reservava a última página para anunciar os programas dos seus saraus dramáticos. Apesar das dificuldades para localizar os textos cênicos apresentados, através desses programas podemos conhecer os nomes dos amadores e os personagens que eles interpretariam nas peças escolhidas, assim como reconhecer a estrutura dos espetáculos. Aliás, a última peça do programa, *Azas Negras*, era uma composição de um dos amadores e fundadores do clube, Luna Junior. Esse mesmo periódico publicou um folhetim, escrito por Othelo<sup>388</sup>, intitulado *Um espetáculo por... amadores*, que traz à público o que acontecia nessas festas: a música tocada nos intervalos agradava a plateia, que era bastante participativa: "bate com os pés, assobia, reclama música" e ainda grita com o "Zé Povinho" que põe "o pé

<sup>388</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1.

fora das grades dos camarotes", fazendo "grande galhofa". O apito do contrarregra era o aviso para a música da orquestra parar e subir o pano para a entrada dos atores.

Indicando a popularidade das peças representadas nessas agremiações, Othelo afirma a quase impossibilidade de alguém nunca ter assistido a um desses espetáculos: "é raro o domingo ou dia santificado que as últimas páginas dos jornais, os inúmeros *calungas* e cartazes, não anunciem um espetáculo por amadores." Além de comentar os preços, que na mão dos cambistas, variavam de 6\$000 a 4\$000, podia-se oferecer 500 réis e a cadeira na "primeira classe" estava garantida, "não afirmo em antes da ouvertura, porém garanto depois do 1º ato". E ele segue justificando o teatro quase sempre lotado:

"1º porque o programa anuncia 29 *Honra e Gloria*, Ignez de Castro, *O Homem da Máscara Negra* ou *Os Dous Proscriptos*, peças talhadas aos paladares dos apreciadores dos feitos heroicos dos lusos personagens; 2º por ser a entrada acessível a todos os bolsos, porque, cá na minha opinião, mesmo barato é caro".<sup>389</sup>

O jornalista faz algumas observações importantes para essa análise. O preço dos ingressos baratos e acessíveis a todos não é exatamente uma novidade para os pesquisadores de teatro. Andrea Marzano fala sobre a possibilidade de cidadãos mais ou menos abastados frequentarem os diferentes teatros no século XIX, profissionais ou amadores, assim como os diversos gêneros teatrais que estavam ao alcance de grande parte da população:

"com mil réis no bolso um habitante do Rio de Janeiro podia escolher, em julho de 1867, entre assistir da segunda classe, no recreio da Fábrica de Cerveja da rua da Guarda Velha, o espetáculo do "homem incombustível", deliciar-se com três comédias em um ato e duas cenas cômicas, uma delas escrita por Vasques, nas gerais do teatro de São Cristóvão, ou divertir-se no Circo Olímpico com a Companhia Bartolomeu."<sup>390</sup>

O Centro Galego, que abrigou inúmeros espetáculos em benefício de entidades de trabalhadores, por grupos amadores, inclusive grupos libertários, foi objeto de análise do membro da Federação Anarquista do Rio de Janeiro, Milton Lopes, que comenta o espetáculo apresentado em 1907, pelo Grupo Dramatico de Teatro Livre:

"No dia 14, de acordo com o balancete publicado, 185 pessoas pagaram entrada totalizando 370 mil réis de ingressos, o que significou, deduzidos os gastos, a soma de 199\$600, dos quais 98\$800 remetidos à *Tierra y Libertad* e o restante à *Terra Livre*.

---

<sup>389</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1.

<sup>390</sup> MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena – o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: *Folha Seca*: FAPERJ, 2008, p.64.

Faltavam ainda cobrar 8 entradas, cujo produto seria dividido igualmente entre os dois jornais. ”<sup>391</sup>

Informando o destino do dinheiro arrecadado para o patrocínio de jornais anarquistas e também o custo de cada ingresso a partir da conta bastante simples onde se divide o total da arrecadação pelo número de pessoas, chega-se ao valor de 2 mil réis por ingresso. Percebe-se que o valor do ingresso no Centro Galego não era diferente das cadeiras de primeira classe nos teatros do Centro, como o Carlos Gomes ou o São Pedro. No Teatro São José o lugar mais barato podia ser encontrado ainda por mil réis ou até 500 réis<sup>392</sup>. Luiz Edmundo também comenta os preços cobrados para uma ópera no teatro Lyrico no ano de 1901:

“Nos anúncios do dia 26 de setembro são estes os preços das localidades, no Lírico: frisas e camarotes de 1ª classe, 60\$; de segunda 40\$; *fauteil* de orquestra e de varanda, 12\$; cadeiras de segunda classe 5\$; galerias, 3\$000! Convém observar que os empresários, por essa época pagam o aluguel do teatro que não é do governo numa média de conto de réis por espetáculo. E ganham, assim mesmo, rios de dinheiro!”<sup>393</sup>

A *Voz do Trabalhador*, periódico oficial da Confederação Operária Brasileira, ao divulgar a arrecadação com os ingressos de uma festa operária, que incluía mais de um espetáculo teatral, permite observar que o ingresso custava em média 1\$200.<sup>394</sup>

Todos esses dados corroboram com a avaliação do folhetinista de *O Scenario* indicando a acessibilidade do público ao teatro e, mais especificamente, ao teatro amador, que tinha ingressos pelo mesmo preço do teatro profissional. Portanto, a explicação para a escolha da peça a assistir precisa ser buscada no espetáculo e nos objetivos dos organizadores das festas e não no valor dos ingressos cobrados.<sup>395</sup>

Uma outra questão apresentada por Othelo era o repertório de “peças talhadas aos paladares dos apreciadores dos feitos heroicos dos lusos personagens” que seria um chamariz para o público. Ora, já foi visto no início do capítulo a presença de peças portuguesas no repertório dos amadores, mas para além destas havia aquelas escritas pelos próprios amadores e mesmo de autores conhecidos, quer fossem melodramas, comédias ligeiras, dramas ou alta comédia. A crítica reducionista do jornalista não procede nem em relação as peças e nem

---

<sup>391</sup> LOPES, Milton. *Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922)*, artigo publicado no Núcleo de Pesquisa Marques da Costa, p.3.

<sup>392</sup> Esses dados se referem ao ano de 1920. Citado por GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco, Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004, p.93.

<sup>393</sup> Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília, Edições do Senado Federal, vol.1, 2003, p.210.

<sup>394</sup> *A Voz do Trabalhador: órgão da Conferência Operária Brasileira*. Ano 1, n.11, 17 de maio de 1909.

<sup>395</sup> Essa discussão é feita de forma bastante minuciosa em FRANCA, Luciana... *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. op. cit., pp.69-72.

acerca do destino do dinheiro dos ingressos. Segundo Orlando Teixeira, o crítico do festival do Centro Artístico, analisado no item anterior, “à exceção de peças e intérpretes, tudo o mais foi pago a peso de ouro, por preços altos, como se faz com gente rica”<sup>396</sup>, indicando que os amadores não receberam dinheiro para atuar. O destino da arrecadação dos ingressos cobrados pelas sociedades particulares era, em geral, os cofres do clube. O benefício financeiro que o corpo cênico podia ter era a isenção da mensalidade, como era o caso do Club Dramatico Familiar de Jacarepaguá<sup>397</sup>, do Clube Recreativo de Jacarepaguá<sup>398</sup> ou da Sociedade Dansante e Dramática Culto à Arte<sup>399</sup>.

Outra questão importante a considerar acerca dessa acessibilidade ao teatro era a concorrência com o cinema. Nos anos 1910, a expansão da produção cinematográfica acontece de forma mais significativa, inclusive com a experiência de filmar algumas peças<sup>400</sup>! Mas é nos anos 1920 que a indústria de cinema americano invade o país. Para driblar essa concorrência, os artistas criam uma novidade: o teatro por sessões. Essa nova modalidade teatral aparece, principalmente, em função do crescimento dos cinemas nos bairros do Rio de Janeiro. Eram roteiros curtos onde se encontrava uma gama cada vez maior de autores brasileiros. Era comum, antes do filme começar, assistir a uma peça de um ato, por exemplo. Essas peças mais curtas eram extremamente criticadas pelos literatos da época que as julgavam teatro de má qualidade, interessados mais no lucro do que na arte<sup>401</sup>. O teatro por sessões foi também uma forma de aumentar a arrecadação já que numa mesma noite podiam acontecer até três apresentações teatrais. No entanto, eram comuns histórias sobre o cansaço dos artistas na última sessão e por isso eventos inéditos podiam acontecer, como foi o caso de Otília Amorim no São José:

“Representava-se a revista *Contra a mão*. A orquestra toca a introdução de um número que Otília Amorim devia cantar. Otília não estava disposta, ao que parece, olhou desanimada para o auditório escasso, sorriu e ficou muda. O maestro pensando ser distração da atriz repete o intróito e Otília, nada! Não queria cantar, e a orquestra prossegue sozinha. Então,

---

<sup>396</sup> *Gazeta da tarde*. Capital Federal, Ano XIX, n.287, 7 de dezembro de 1898.

<sup>397</sup> Estatutos do Club Dramatico de Jacarepaguá. Aprovados em abril de 1916. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 597.

<sup>398</sup> Estatutos do Clube Recreativo de Jacarepaguá. Aprovados em fevereiro de 1918. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 648.

<sup>399</sup> Estatutos da Sociedade Dansante e Dramatica Culto à Arte. Aprovados em setembro de 1915. Arquivo Nacional. DP. Caixa IJ6 653.

<sup>400</sup> BRETAS, Marcos. *O palco proibido*. Entrevista ao historiador por Ana Paula Conde, publicada na revista *Trópico*. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2690,1.shl>. Acesso em: 15/12/2015.

<sup>401</sup> PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil* (obra póstuma), Brasília Editora, Rio, 1917, p.260.

João de Deus não se conteve e, com aquele tom de molecagem que tão bem vai aos papéis que, por vezes, interpreta, disse:

- Assim, minha nêga, castiga, castiga esses trouxas que vieram na terceira sessão.

E o teatro riu, riu com tamanho estrépito, que parecia estar completamente cheio. Somos, dessa noite em diante, dos que não perdem a terceira sessão do Teatro São José. ”<sup>402</sup>

Os memorialistas que registraram a concorrência do cinema não mencionam como ou se esse problema atingiu as sociedades dramáticas particulares. Porém, é certo que essa questão se torna mais importante a partir da década de 1920, período em que a quantidade de clubes dramáticos diminuiu de forma drástica no Rio de Janeiro e, de fato, houve um aumento significativo das salas de cinema inclusive nos bairros dos subúrbios. No entanto, apesar da legislação que regulava as sociedades particulares não ter se modificado nesse período, alguns decretos modificam o contexto do mundo artístico de até então. Em 4 de agosto de 1920, o decreto 4.092 reconhece a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais – SBAT – como utilidade pública:

“Art. 1º Fica reconhecida como de utilidade pública a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, com sede no Rio de Janeiro.

§ 1º. É facultado a esta sociedade representar seus associados:

- a) Perante a Polícia ou em Juízo Civil e Criminal ativa e passivamente, em todos os processos referentes à propriedade literária e artística, nos quais esses associados sejam parte.
- b) Perante as empresas teatrais, para a cobrança das quotas ou percentagens de direitos de autor. ”<sup>403</sup>

Ou seja, escolher um repertório de quaisquer autores que não pertencessem ao próprio clube dramático poderia ter um custo que até então não era cobrado. E mesmo as peças dos associados tinham que ser registradas por isso, apenas se o próprio escritor abrisse mão do seu direito o clube não precisaria pagá-lo. Essa mudança pode ter encarecido e impossibilitado muitos grupos de colocarem peças em cartaz.

O decreto n.3.745, de 30 de setembro de 1926, criou o Teatro Normal, um local construído pela prefeitura que abrigaria uma “companhia nacional de declamação para representação de dramas, comédias e peças de gênero clássico, podendo dispensar nessa construção até a quantia de oitocentos contos de réis (800.000) ”. Essa companhia teria subvenção de 20 contos de réis mensais para “auxílio à montagem de peças nos meses em que a companhia fizer sua temporada no Teatro Normal”, com isenção de impostos de teatro e de

---

<sup>402</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*, vol. I, op. cit., p.179.

<sup>403</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Op.cit., vol. II, p.118.

luz.<sup>404</sup> Dois anos depois, do decreto n.5.492, que ficou conhecido como lei Getúlio Vargas, foi sancionado no dia 16 de julho e regulamentava artistas e empresas teatrais. Esse mesmo decreto trazia determinações acerca dos direitos autorais:

“Art. 30 – O registro das composições teatrais ou musicais, de qualquer gênero na Biblioteca Pública, ou no Instituto Nacional de Música, será feito mediante a apresentação de dois exemplares iguais, manuscritos, impressos ou reproduzidos por qualquer processo, integralmente, numeradas e rubricadas as páginas com uma assinatura do autor reconhecida por oficial público, ficando um dos exemplares arquivado e sendo o outro restituído ao autor com as anotações constantes no registro.

Art.31 – os artistas não poderão alterar, suprimir ou acrescentar, nas representações, palavras, frases ou cenas, sem autorização por escrito, do autor, ou sub-rogado nos direitos deste, sob pena de multa de 5% do seu ordenado mensal em favor da Casa dos Artistas ou, na falta desta, de qualquer outra associação beneficente da classe.

Parágrafo único – No caso de reincidência, após a aplicação da multa de que trata o presente artigo, o autor poderá cassar a autorização da peça.”<sup>405</sup>

Com um teatro subvencionado pela prefeitura e mais tarde a regulamentação dos artistas e companhias além do maior endurecimento em relação aos direitos autorais, manter uma sociedade particular parecia, de fato, ficar mais complicado. Essas modificações aliadas a concorrência das salas de cinema podem ser razões para a diminuição dos clubes dramáticos amadores. Para os grupos anarquistas, a criação do Partido Comunista, em 1922 e a tendência dos trabalhadores de filiarem-se a um partido instituído pode ter provocado seu desaparecimento. De qualquer forma, os anos 1920 modificaram um conceito de teatro amador e fecharam suas cortinas.

## ***2.7 Dos palcos aos espectadores***

O teórico cultural Stuart Hall sugere que "em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento" uma vez que os indivíduos vão sendo "preenchidos" a partir do seu exterior, pelas formas que "nós imaginamos ser vistos por outros". "Psicanaliticamente, nós continuamos a buscar uma "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade".<sup>406</sup> As identidades se modificam em diferentes momentos e são contraditórias, o que provoca uma constante revisão das práticas sociais.<sup>407</sup> Compreendendo *fazer e assistir*

---

<sup>404</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Op.cit., vol. III, p.5-6.

<sup>405</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Op.cit., vol. III, p.103-104.

<sup>406</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2004, p.38-39.

<sup>407</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Op.cit., p.13-17.

teatro como práticas sociais, a identificação e o gostar do espetáculo estão relacionados com as experiências, as memórias, as histórias de cada espectador e dos amadores participantes do corpo cênico.

Anabela Mendes, dramaturga e especialista em estudos germânicos, propõe em seu artigo *Notas para uma sociologia das artes do espetáculo*<sup>408</sup> o uso das ciências cognitivas como instrumento para "apreciação e valoração de comportamentos e ação humanos em diversas situações". Dessa forma, o funcionamento e os processos de interação da mente/cérebro e corpo podem colaborar na compreensão das escolhas e do comportamento do espectador de teatro. O professor de História do Teatro Americano e Historiografia do Teatro na Universidade de Pittsburgh, Bruce McConachie, centraliza seu livro *Theatre and Mind* "nas operações cognitivas que sublinham e constituem a participação teatral das pessoas".<sup>409</sup> Não se pode pensar sem haver envolvimento emocional. E se reconhecemos que as emoções não estão separadas dos pensamentos abstratos, então a ciência "alcançou" o teatro. A ideia de que a mente nasce vazia, proposta por John Locke, não existe. Antes do nascimento já existe uma construção de percepções e ações motivadoras. A herança genética e as primeiras experiências são cruciais na formação cognitiva<sup>410</sup>, o que não contradiz Hall ao afirmar que a identidade é um processo em constante construção a partir das histórias que vão acontecendo com cada indivíduo.

Antônio Damásio<sup>411</sup> diz que ver é igual a sentir.<sup>412</sup> São processos conectados. Contra a visão de que o espectador é passivo e não tem ação num espetáculo, podemos sugerir ao contrário, que ver é também reagir, interagir, se emocionar... Se pensarmos que as peças representadas reproduziam valores já conhecidos do público (como casamento, comportamento feminino, convenções da Igreja Católica, etc.), sair do convencional e provocar novas visões e pontos de vista podem ameaçar a ordem a que já estavam "acostumados" ou "habitados". No entanto, vimos que o texto cênico apresenta uma polissemia que leva cada espectador a uma recepção e compreensão do que é dito e mostrado de maneira individual, mas que também encontrar amparo no seu grupo social, corroborando com a ideia de Damásio de que o público não é passivo, ao contrário, atua e reproduz essa

---

<sup>408</sup> MENDES, Anabela. *Notas para uma sociologia das artes do espectáculo*. In: Maria Helena Serôdio (dir.), *Sinais de Cena* nº17, Junho de 2012, Lisboa: APCT/CET, 2012, pp. 60-69.

<sup>409</sup> MCCONACHIE, Bruce. *Theatre & mind*. Palgrave Macmillan, London, 2012, p. 1. Tradução minha.

<sup>410</sup> MCCONACHIE, Bruce. *Op.cit.* P.2-3.

<sup>411</sup> Antônio Damásio é neurocientista português e trabalha com o estudo do cérebro e das emoções humanas. É professor de neurciência na University of Southern California.

<sup>412</sup> DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, p.314-315.

reação na sua própria realidade cotidiana. Até porque mesmo as convenções exibidas no palco não são apenas uma perspectiva da realidade, mas perspectivas, no plural, exatamente porque são vistas e percebidas por indivíduos diferentes, com diferentes percepções da cena.

Conforme apresentamos na introdução, Raymond Williams define linguagem como "parte constituinte e, em alguma medida, definidora das práticas sociais materiais" e, dessa forma, está diretamente relacionada aos significados e valores culturais construídos no cotidiano dos associados dos clubes dramáticos. Eduardo Hipólide, em sua dissertação de mestrado em História, *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922), utiliza o mesmo conceito proposto por Williams para sua análise do teatro amador anarquista. No entanto, essa ideia vai além dos grupos de teatro amador voltados para a doutrinação libertária, mas pode ser utilizado de forma mais ampla para as associações dramáticas em geral. Segundo o historiador,

“Dissociar a realidade cotidiana da construção de significados e valores em nada contribuiria para esclarecer as práticas sociais do movimento operário de viés anarquista - dentre elas, a *feira de propaganda* e, em seu interior, o próprio teatro. Por outro lado, conceber a linguagem como mero "reflexo" da prática social - acreditando ser ela um simples "veículo" por meio do qual a realidade se manifesta - seria perder de vista todas as relações complexas que a elaboração multifária de significados sociais envolve.”<sup>413</sup>

Se a linguagem define e é definida *nas e pelas* práticas sociais materiais, então o texto teatral assume um papel essencial na divulgação e interiorização de determinados valores e princípios. Hipólide analisa os artigos dos periódicos e as peças "como instrumentos ativos de intervenção" que "processam valores e significados que incidem sobre a consciência alheia, repercutindo coletivamente de maneira não mensurável (mas nem por isso menos efetiva)"<sup>414</sup>. A própria polissemia do texto cênico deve ser compreendida dentro desse conceito mais amplo de linguagem.

Pensando na linguagem teatral e na imagem encenada no palco pelos amadores como provocadores de sensações na plateia, precisamos colocar em oposição a individualidade do espectador e a coletividade do público/plateia. Essa individualidade remete a questão das memórias individuais desde as mais primárias até aquele momento. São as experiências individuais que geram as emoções em cada um - que podem ser diferentes apesar da imagem

---

<sup>413</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado pela PUC-SP, 2012, p.24.

<sup>414</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado pela PUC-SP, 2012, p.273.



vista ser a mesma por toda a plateia. Bruce Mcconachie explica que os "neurônios espelho" provocam a mesma sensação naquele que vive uma situação ou naquele que assiste alguém fazê-lo de fato.<sup>415</sup> Por isso sentimos raiva, carinho, alegria, medo, nojo, curiosidade (as emoções primárias) junto com o ator que a está interpretando. Para além das "emoções primárias", atores e espectadores também experenciam as "emoções sociais" (vergonha, admiração, culpa, inveja, solidariedade, indignação, orgulho), que estão ligadas a uma transposição imaginária da empatia.<sup>416</sup> A empatia seria "um tipo de leitor da mente que permite uma pessoa se colocar no lugar da outra e experimentar o mundo sob a perspectiva do outro." Este autor dá o exemplo dos melodramas típicos do século XIX, onde os espectadores "primeiro tinham empatia pelo vilão - eles, em sua imaginação, se colocavam em seu lugar para compreender o que ele fazia - antes de decidirem que ele devia ser vaiado e não aplaudido."<sup>417</sup> No entanto, Mendes lembra que "apesar de existirem zonas de contato (processos mentais) entre o que é comum aos dois espectadores, cada um será dono e senhor de espontaneamente se exprimir através de emoções e sentimentos (...)"<sup>418</sup>

Essa participação ativa do espectador também é defendida no trabalho de Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, onde ele faz uma relação entre *performance* e espectador. "É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um *voyer* passivo."<sup>419</sup> Ele é a favor de um teatro participativo/ interativo, onde os espectadores tornem-se "agentes de uma prática coletiva"<sup>420</sup>. Isso se torna ainda mais fundamental na análise dos clubes dramáticos de amadores onde sócios, atores e público "parecem ser uma coisa só", mas não são! Apesar de serem trabalhadores de uma mesma fábrica, vizinhos em um mesmo bairro ou mesmo fazerem parte da mesma família, cada espectador é um indivíduo diferente. Autor da obra *O Mestre Ignorante*, Rancière acredita na independência do "aluno" e que a sua capacidade de aprender está além do que o "mestre" ensina. Se pensarmos no espetáculo teatral como o "mestre" e no espectador como o "aluno", percebemos a ação deste último através da sua observação, comparação, interpretação... relacionando "o que vê com

---

<sup>415</sup> DAMÁSIO, António. Op. cit., p. 15-16.

<sup>416</sup> DAMÁSIO, António. Op. cit., p. 18-19.

<sup>417</sup> MCCONACHIE, Bruce. Op. cit., p.15. Tradução minha.

<sup>418</sup> MENDES, Anabela. Op.cit., p.68.

<sup>419</sup>RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.10.

<sup>420</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., p.15-16.

muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente."<sup>421</sup>

Partilhando dessas ideias acerca do espectador "emancipado" ou "interativo", encontro aí um caminho na busca da resposta à pergunta inicial sobre a escolha da peça a assistir ou a representar pelas sociedades dramáticas amadoras, assim como na existência de uma identidade entre espectador/personagem/texto. Anabela Mendes finaliza seu artigo falando de forma bastante poética sobre nós, espectadores emancipados: "Enquanto tais seremos capazes de individual e coletivamente ter prazer, refletir, partilhar, seremos, por ventura, mais humanos."<sup>422</sup> E, se essas escolhas se dão a partir de nossas memórias primárias e posteriores, de nossas experiências vividas, então os princípios e valores em que acreditamos são determinantes na apresentação, representação e recepção dos textos teatrais.

Walter Benjamin não reconhece a autonomia do "escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão". Este escritor estaria "a serviço de certos interesses de classe"<sup>423</sup>. Benjamin analisa de forma dialética a relação entre tendência e qualidade literária e pergunta "como uma obra literária se situa dentro das relações de produção da época"<sup>424</sup>. Cabe perguntar aqui como determinado texto teatral se situava dentro das relações sociais nas quais se moviam os associados dos clubes e a que interesses a escolha daquele texto servia. E mais, se havia uma predominância de melodramas moralistas no final do século XIX e início do XX, a recepção e a contrapartida dela na realidade eram expressões de um *status quo* hegemônico? Ou justamente abria espaço para questionar e discutir temas e valores que podiam ser modificados nas pequenas – ou grandes - ações no dia a dia?

Umberto Eco diz que "o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um bom trabalho de cooperação para preencher os espaços do não dito que ficou em branco (...), o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional."<sup>425</sup> Por isso, Ryngaert define o texto teatral como "preguiçoso e esburacado", cabendo ao leitor, ou no caso o espectador:

"descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os "espaços vazios" do texto pedem para ser

---

<sup>421</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., p.22-23.

<sup>422</sup> MENDES, Anabela. Op.cit., p.69.

<sup>423</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.120.

<sup>424</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op.cit., p.122.

<sup>425</sup> ECO, Umberto. In: RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p.3.

ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação."<sup>426</sup>

No caso dos clubes dramáticos, a encenação não era apenas virtual, mas real, mesmo tentando preencher os “espaços vazios” do texto nas atuações e nos cenários nos palcos, a polissemia do texto teatral ao lado do “espectador emancipado e participativo” não permite uma única interpretação do que ouve e vê. Ainda que o autor do texto cênico tivesse uma intenção própria ao escrevê-lo e uma mensagem para transmitir, não é possível determinar que sua recepção seja idêntica à que o mesmo pretendeu. Nesse processo há a intervenção e ação do diretor de cena e do ensaiador que podem reforçar o pretendido pelo autor, mas pode também alterar significativamente a trama/enredo e a própria percepção do público. E para além do público heterogêneo, um mesmo texto era representado em tempos e lugares históricos muito diversos e, conseqüentemente, para públicos com diferentes experiências e saberes, multiplicando leituras e interpretações possíveis para um mesmo texto.

Apesar de firmar a oposição entre "arte social" e "arte burguesa", entendendo que o objetivo das atividades culturais anarquistas era "promover um declarado enfrentamento à produção cultural das elites"<sup>427</sup>, Hipólide aproxima as peças do teatro libertário dos melodramas, utilizando as ideias de Martín-Barbero acerca da estrutura desse gênero teatral, que valoriza a *intensidade* no lugar da *complexidade*. Martín-Barbero comenta os personagens emblemáticos estruturais no melodrama: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo, afirmando-os destituídos de complexidade subjetiva e ressaltando o maniqueísmo explícito contido nessas peças.<sup>428</sup> Segundo Hipólide, o teatro anarquista também tinha seus personagens emblemáticos e, assim como os folhetins, visavam pressionar o receptor para que este tomasse uma posição em relação aos personagens e a trama.<sup>429</sup> Citando F. Ortiz, Martín-Barbero concorda que "antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva"<sup>430</sup>. Não obstante, o que é importante perceber é exatamente a possibilidade de se tomar uma posição em relação aos personagens e a trama, de transformar o que visto e construir novas consciências e realidades.

A problemática da identidade na relação espectador/personagem/texto teatral proposta neste trabalho ganha uma dimensão que vai além do seu sentido utilizado pelo senso comum.

---

<sup>426</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995, p.3.

<sup>427</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado pela PUC-SP, 2012, p.99.

<sup>428</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, op. cit., p. 169-170.

<sup>429</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* op.cit, p.23.

<sup>430</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, op. cit, p.164.

É preciso levar em conta as emoções, as memórias e as histórias individuais de cada espectador ou cada amador participante do corpo cênico de cada clube dramático e, ainda assim, o uso do plural se faz inevitável. Precisamos pensar em identidades: uma identidade moral, uma identidade política, uma identidade com a questão da honra, uma identidade sexual com a mocinha ou com o vilão... Infinitas identificações que se expressam nas múltiplas maneiras de pensar e agir no cotidiano e, também, ao pisar em um palco ou plateia.

### *Capítulo 3*

#### **Uma imprensa para o teatro**

Ao longo do primeiro capítulo procurei demonstrar a importância atribuída, por diferentes grupos sociais, ao teatro amador no Rio de Janeiro entre as décadas de 1871 e 1920. O grande número de sociedades dramáticas existentes na cidade é uma evidência dessa relevância e a distribuição dos grupos amadores por todos os bairros, inclusive, a região central, indica que o fazer teatral era uma prática social disseminada por toda urbe carioca. A existência de uma seção fixa na quase totalidade dos periódicos, seja nos grandes diários ou nos jornais e revistas de menor circulação, dedicada à crítica de espetáculos, propaganda ou informação sobre peças, saraus dramáticos e bailes realizados pelas associações dramáticas constitui outra evidência do apelo do teatro para a sociedade carioca.

Os jornais analisados nesta investigação e mais especificamente neste capítulo elegeram o teatro como assunto importante para uma coluna ou mesmo para todo o espaço do periódico, produzidos por pessoas interessadas ou ligadas ao teatro profissional ou amador, ou contando com a colaboração destas para falar sobre os assuntos teatrais. Os proprietários ou editores eram escritores, artistas, grupos operários, imigrantes ou mesmo os associados dos grêmios dramáticos amadores. Essa produção periodista é significativa tanto em número quanto na sua diversidade, revelando não apenas o lugar que o teatro ocupava na capital, como o reconhecimento da imprensa como espaço de divulgação de peças, formação de públicos e opinião, projeção de artistas, etc., como também de relações pessoais e pedidos e trocas de favores entre empresários e jornalistas. Mais ainda, a produção de jornais pelos clubes dramáticos amadores demonstra a sua compreensão do papel que a imprensa ocupava na divulgação de formas de agir e pensar além dos palcos, mas no próprio cotidiano.

Nas colunas desses periódicos e da crítica teatral, os jornalistas recomendavam peças e companhias de atores, debatiam necessidades do meio, como a criação de uma escola dramática ou um número maior de textos de autores brasileiros, comentavam sobre as salas nos teatros, a tradução de textos estrangeiros e a atuação dos artistas. Além das críticas e divulgação da programação em cartaz, havia as histórias peculiares que aconteciam nos teatros da cidade, convocação de artistas para ensaios e convites aos leitores para participarem dos eventos promovidos por este ou aquele clube ou grêmio dramático. Em alguns desses periódicos encontramos biografias de atores e atrizes, informações sobre companhias dramáticas e, também, discussões que, muitas vezes, deixavam claras as ideias daquele

articulista ou crítico. Por meio da imprensa “teatral” muitos grupos se dedicaram ativamente à constituição de públicos, autores e companhias teatrais na cidade além de atuarem como formadores de opinião sobre teatro. Nas suas páginas pude identificar como alguns jornalistas, atores, diretores e sócios de sociedades amadoras, compreendiam o fazer teatral dos amadores.

Para além do espaço aberto às notícias relativas ao teatro, atores e espetáculos nas páginas da imprensa empresarial, de bairro ou operária, merece destaque a existência de um número significativo de periódicos dedicados exclusivamente aos “interesses teatrais”, alguns deles produzidos pelos próprios sócios de clubes de amadores. Os jornais e revistas “teatrais” localizados durante a pesquisa variam em propostas, objetivos e grupos editores. A maioria teve curta duração ou não foi preservada, enquanto alguns poucos tiveram vida mais longa e permitem entrever os bastidores de espetáculos, conhecer a trajetória de atores e companhias teatrais, inclusive das sociedades amadoras, além de identificar ideias, propostas e alternativas para o teatro que mobilizaram diferentes grupos ao longo do tempo. Pouco explorados pelos pesquisadores, esses periódicos constituem registros fundamentais para a história da imprensa e do teatro, porque trazem as opiniões e comentários de sujeitos históricos diversos envolvidos com experiências teatrais, tanto os que estavam nas manchetes quanto os que as escreviam. Os títulos mais antigos localizados nas coleções de periódicos classificados como “teatrais” existentes nas instituições de guarda documental do Rio de Janeiro datam de 1839<sup>431</sup>, mas em função da maior concentração dos clubes dramáticos entre as décadas de 1870 e 1920, este foi o período privilegiado na seleção dos periódicos. Grande parte dos exemplares encontrados são apenas os primeiros números do primeiro ano de sua edição, o que impediu acompanhar suas propostas e interesses ao longo do tempo. Alguns possuem diversos exemplares que continuam ao longo dos anos, mas estes são em menor número.

Os títulos dos jornais dedicados ao teatro são bastante reveladores de suas propostas e objetivos. No centro da cidade, estava a redação da revista *O Theatro*, dirigido por Nazareth Menezes, e, já pelo título é possível perceber que era inteiramente dedicada aos assuntos teatrais, reservando a coluna *Amadores*, para tratar, exclusivamente, dos palcos particulares.<sup>432</sup> Não obstante, comentava sobre o teatro estrangeiro e priorizava o teatro comercial carioca. O periódico *A Imprensa* publicou a história da revista e sua reprodução foi

---

<sup>431</sup> Alguns desses títulos se encontram no IHGB, outros no Setor de Periódicos ou Obras Raras da Biblioteca Nacional. Muitos já estão disponíveis *online* na Hemerocea Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>432</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, 4 de maio a 13 de julho de 1911.

feita na segunda edição do próprio *O Theatro*: a revista teria sido fundada há cinco anos por Adhemar Barboza Romeu e reaparecido em 1911, sob a direção de Nazareth Menezes e secretariada por Januario Osorio. No entanto, o redator de *A Imprensa* comenta que essa ligação não foi explicada no artigo de apresentação da revista. O jornalista comenta ainda que o primeiro número

“tem abundante matéria e os retratos do malogrado escritor teatral Arthur Azevedo (na capa), Adolpho de Faria, Esther Bergerat, Guilhermina Rocha, França Junior, Marzullo, João de Deus e Benjamin de Oliveira”.<sup>433</sup>

O diretor Nazareth Menezes era um “colega de imprensa” e ao observar os artistas prestigiados com retratos no primeiro número, percebe-se que a intenção dos editores da revista era valorizar o teatro profissional, seus empresários e escritores, demonstrando clara aliança entre os mesmos e a revista. O próprio colaborador efetivo João Claudio, era, na verdade, um disfarce por ser um “conhecido e apreciado escritor teatral”, conforme revelou o comentário de *O Rio Nú* na própria revista<sup>434</sup>.

Nesse sentido, no artigo *O cartel dos tabladados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional*, Fernando Antonio Mencarelli demonstra as alianças entre imprensa e empresários teatrais, assim como a força desses grupos no próprio negócio do teatro. O historiador analisa um imbróglio entre três empresários importantes que administravam dois teatros: Jacinto Heller, do teatro Santana e Braga Junior e Sousa Bastos, do teatro Príncipe Real. Heller e Bastos portugueses e Braga Junior, brasileiro que optou pela nacionalidade portuguesa. Na intenção de não concorrer entre si, os empresários produziram um documento firmado em cartório em 1884, determinando a não contratação de empregados que deixassem a companhia dos outros membros do cartel, e para estipular preços de textos originais, pressão sobre os preços de anúncios em jornais, teto salarial para os atores. No entanto, a tentativa de cartelizar empresas teatrais não deu certo. Envolvendo a disputa por três atrizes importantes das duas empresas, a questão possibilita conhecer as relações de trabalho e produção dessas empresas, os conflitos entre as categorias profissionais de atores e empresários, como enfrentavam a concorrência e estabeleciam “controle sobre todas as

---

<sup>433</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, n.2,4 de maio de 1911, p.9.

<sup>434</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, n.2,4 de maio de 1911, p.9.

dimensões do setor de negócios em torno do teatro alegre e, de forma evidente, a internacionalização do setor”.<sup>435</sup>

Procurando regularizar a concorrência na escolha das peças a serem montadas e impedindo a concorrência nas excursões pelas províncias, aqueles empresários definiam salários e preços de ingressos, além de multas para o descumprimento do contrato. Os artigos do acordo eram bastante específicos na definição das publicações jornalísticas nas quais anunciariam seus espetáculos, o tamanho de seus anúncios arranjados de comum acordo e a pressão sobre os jornais para a manutenção dos preços pelo espaço publicitário. Demonstrando claramente a defesa dos interesses dos próprios empresários, o contrato revela importante atuação dos mesmos em relação a imprensa, desde a imposição de preços e tamanhos de anúncios à divulgação de peças e formas de controle da concorrência.

Os dois últimos exemplos se referem ao teatro profissional e as tentativas de controle por parte dos empresários, inclusive, através de alianças com a grande imprensa. No entanto, a pequena imprensa teatral, que tratava tanto do teatro comercial como o amador, também se constituía como força ativa na divulgação de ideias, peças, formação de público e de opinião. Voltemos à esses periódicos.

*O Espectador: órgão consagrado à arte dramática*, publicado com alguma regularidade entre 1881 e 1885, também como proposto no título e subtítulo, tratava somente dos “interesses teatrais” – como enfatiza a mudança no subtítulo em 1882. Apesar deste periódico servir aos interesses do teatro comercial e incorporar o discurso de um grupo de intelectuais que valorizavam o “teatro de qualidade” e o “teatro nacional”, os amadores estavam presentes em todas as edições encontradas sem, no entanto, uma seção especial para os mesmos. Encontrei mais 2 periódicos com o mesmo título, um de 1876 e outro de 1904, mas não parecem ser continuação ou ter nenhuma ligação entre eles. Mesmo defendendo os interesses do teatro comercial, os amadores estavam presentes em muitos desses periódicos. Dois periódicos intitulados *A Platea*, o primeiro de 1883, tinha o subtítulo: *revista teatral e humorística*, e o segundo, de 1914: *semanario teatral, literario e humoristico*. Este dedicava-se exclusivamente ao teatro profissional. O mais antigo, apesar de se anunciar “pertencente a uma sociedade”, sem especificar qual, também priorizava as notícias dos teatros comerciais, mas reservava um espaço para comentar sobre as festas e récitas

---

<sup>435</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *O cartel dos tabladados no Rio de Janeiro do século XIX: a empresa teatral internacional*. In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p.111.



promovidas pelos amadores. O suplemento da *Revista Letras e Artes* intitulado *A Epoca Theatral*, reservou uma coluna na página 2 para o teatro nos subúrbios. Mais um jornal que privilegiava o teatro comercial, porém defendia nessa coluna que o público dos subúrbios estimulasse “material e moralmente” os amadores, lembrando que “vultos queridíssimos” do “grande teatro” foram revelados nos palcos dos “teatrinhos”<sup>436</sup>.

Para demonstrar essa diversidade de periódicos dedicados aos “interesses teatrais” elaborei um quadro com alguns títulos significativos, que publicaram, pelo menos, uma coluna sobre os amadores.

**Quadro 7: Periódicos dedicados aos assuntos teatrais**

<b>TÍTULO</b>	<b>SUBTÍTULO</b>	<b>FUNDAÇÃO</b> <i>Período de circulação</i>	<b>PROPRIETÁRIOS, REDATORES E DIRETORES</b>	<b>PREÇO</b>
<i>A Epoca Theatral</i>		1917	Suplemento da Revista Letras e Arte	
<i>A Lyra</i>	Orgão da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho	1888-1890	Arcadia Dramatica Esther de Carvalho	Gratuito
<i>A Madrugada</i>	Periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club	1902	Redator chefe: Gaudencio Cardoso; redator secretário: Manoel Ferraz; redator gerente: A. Nepomuceno de Araújo	Assinatura trimestral 1\$000
<i>A Platea</i>	Revista teatral e humorística	1883		Assinatura 24 números 5\$000/48-9\$000
<i>Almanach Teatral</i>		1898	Organizado por Alfredo Calainho	
<i>Almanack dos Theatros</i>		1896-1909-1910	Organizado por Alvarenga Fonseca e Alfredo Calainho.	
<i>Almanaque d’O Theatro</i>		1906	Organizado por Adhemar Barbosa Sobrinho.	2\$000
<i>Amador</i>	Orgão do Club Terpsychore	1886	Propriedade do Club Terpsychore. Redatores: Flaviano Gil, Serra e Floridor.	Gratuito
<i>Binoculo</i>		1881-1882		200 réis/ Assinatura anual 12\$000/ semestral 7\$000
<i>Chrysalida</i>	Folha litteraria, critica e theatral	1873		
<i>Comedia</i>		1920		
<i>Comedia popular</i>	Hebdomanario illustrado e satyrico	1877		300 réis/ Assinatura trimestral 3\$000
<i>Farpas e Ribaltas</i>	Semanario illustrado de theatros, atualidades e sport	1916	Redator: Alfredo Ford (Thebas)	100 réis

<sup>436</sup> *A Epoca Theatral*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 22 de setembro de 1917, p.2.

<b>TÍTULO</b>	<b>SUBTÍTULO</b>	<b>FUNDAÇÃO Período de circulação</b>	<b>PROPRIETÁRIOS, REDADORES E DIRETORES</b>	<b>PREÇO</b>
<i>O Amador</i>	Periodico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite	1888	Redator: A. Rosario	Gratuito
<i>O Artista</i>	Orgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho	1903	Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho	
<i>O Badalo</i>	Periodico satyrico, humoristico, epigrammatico e debochatico	1893	"Propriedade e redação de vários anônimos de muita força"	
<i>O Binoculo</i>	Semanario theatral, sportivo e humoristico	1918	Diretor: Dr. Santos Figueiro; secretário: Celestino Silveira; gerente: Annibal Pacheco	100 réis
<i>O Delormista</i>	Orgão consgrado ao teatro fluminense e ao Grupo Delormista	1889	Propriedade de Guilherme Junior	40 réis
<i>O Empata</i>	Semanario illustrado, pilherico, epigrammatico e humoristico	1906	Diretor artístico: J. Arthur; redator: A. Barboza	200 réis
<i>O Escandalo</i>	Orgão do mundo alegre	1895		
<i>O Espectador</i>	Orgão consagrado a arte dramatica	1881-1885	"Propriedade de uma associação anônima"	100 réis <sup>437</sup>
<i>O Espectador</i>		1876	Propriedade de José de Azurara	
<i>O Espectador</i>	Periodico theatral litterario e recreativo	1904		
<i>O Guarany</i>	Orgão do Guarany-Club	1903	Diretor: Eduardo Magalhães	Gratuito
<i>O Jasmim</i>	Orgão do Atheneu Dramatico Esther de Carvalho	1888	Atheneu Dramatico Esther de Carvalho	Gratuito
<i>O Paladino</i>	Orgão do Club D. Alumnos de Minerva - Folha litteraria e recreativa	1881	Club Dramatico Alumnos de Minerva. "Redigida por uma comissão de sócios"	Gratuito
<i>O Scenario</i>	Periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude	1881-1883	Club Familiar Gymnasio da Juventude. Redatores e proprietários: Othelo, Kean, Hamlet e Duque de Richelieu	Gratuito
<i>O Scenario</i>	Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer	1901		Era vendido, mas sem preço
<i>O Theatro</i>		1911	Diretor: Nazareth Menezes; Secretário: J. Ozorio; colaborador efetivo: João Claudio	200réis/ Assinatura anual 10\$000/ semestral 6\$000
<i>Revista dos Theatros</i>	Folha hebdomadaria, theatral, critica e litteraria	1873		200 réis/ Assinatura trimestral 3\$000

**Fonte:** Informações reunidas a partir de leitura dos próprios periódicos localizados no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e na Biblioteca Nacional.

<sup>437</sup> *O Espectador*. Órgão consagrado à Arte Dramática. Rio de Janeiro, Ano I, nº 3, 5 de novembro de 1881. De propriedade de uma "associação anônima" o jornal inicia com periodicidade mensal e distribuição gratuita. A partir do terceiro número a periodicidade passa a ser quinzenal e a venda de exemplar avulso a 100 réis. Posteriormente o jornal passou a ser distribuído por várias agências e a contar com serviço de assinaturas por trimestre e semestre.

Os almanaques eram publicados no fim do ano e apresentavam um panorama da cena teatral daquele período. Havia os periódicos publicados quinzenal, mensal ou semanalmente e ainda, os jornais pertencentes aos clubes dramáticos amadores que eram distribuídos nos dias de suas festas ou vendidos através de assinaturas. Voltarei a eles mais adiante. É importante lembrar que havia um número bem maior de jornais que tratavam dos assuntos teatrais. Esse levantamento parece ser um forte indicativo do lugar que o teatro ocupava na imprensa e que a própria imprensa ocupava na sociedade.

A circulação desses periódicos incluía desde a distribuição gratuita até a distribuição através de assinaturas, além da venda avulsa com preços que variavam entre 40 e 300 réis por exemplar, indicando que o público a quem se dirigiam era variado e, conseqüentemente, as notícias teatrais também eram dadas partindo de enfoques diferentes e formando plateias e opiniões também diversas. No entanto, as ideias dos intelectuais que escreviam para os grupos de elite, e que reproduziam um ideal de teatro inspirado na escola francesa, não estavam restritas aos periódicos de preço mais elevado. Muitas vezes, esses ideais eram reproduzidos por editores de jornais mais baratos, que podiam ser vendidos nos subúrbios ou mesmo distribuídos gratuitamente para determinados públicos. Não obstante, havia os periódicos que combatiam esse ideal de teatro e publicavam textos, folhetins, poesias, etc., que divulgavam outras visões acerca do fazer teatral. Os periódicos que mais contribuíram nessa investigação são, naturalmente, aqueles publicados e editados pelos próprios amadores e, especialmente, os que tiveram mais longa duração: *A Lyra* e *O Scenario*. No entanto, *O Espectador*, apesar de não ser produzido por amadores, também foi bastante significativo para esta pesquisa.

### ***3.1 O fazer teatral e o amorismo nas páginas da imprensa teatral carioca***

O já comentado festival de teatro promovido pelo Centro Artístico, em 1898, tinha, segundo Orlando Teixeira – o jornalista responsável pelos comentários e críticas na *Gazeta da Tarde* – a proposta de “desenvolver, no público, o gosto pela Arte”<sup>438</sup>. Essa “associação de jornalistas e literatos que tinha como objetivo a promoção da arte brasileira”<sup>439</sup> não estava preocupada com a educação do “povo”, da “massa positivamente anônima, imbecil e à cata de sensações aqui, como em toda parte”, mas de

---

<sup>438</sup> *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1898.

<sup>439</sup> COUTINHO, Júlia Alves. *Um projeto de renovação teatral: O Festival do Centro Artístico e o teatro amador em 1898*. Campinas, Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2009. Entre outubro e novembro de 1898, o Centro Artístico realizou “seis espetáculos dramáticos que contou exclusivamente com atores e atrizes amadores. No programa estavam peças escritas (...) por três membros da associação, Coelho Neto, Artur Azevedo e Valentim Magalhães.” Op. cit., p. 6.

“uma certa camada, arredia e afastada do teatro por não sei quantas coisas pouco aceitáveis, entre as quais uma pseudo-moral avultava, camada alta, gente fina que só aparecia quando anunciados em algum teatro Emanuel, a companhia do teatro D. Maria II, a Lucinda, etc.”<sup>440</sup>

O jornalista acreditava que, “pelo menos em grande parte”, o objetivo do Centro Artístico teria sido atingido e que aquela “corrente de espectadores” seria maior em épocas futuras. Orlando Teixeira concordava com outros jornalistas que “o Teatro sairia do teatrinho dos amadores”. Em 1906, Arthur Azevedo compartilharia a mesma opinião definindo os teatros de amadores como o “único viveiro de artistas”<sup>441</sup>.

Deixando clara sua compreensão de quem era o “povo” e quem era a “plateia fina” que frequentara o festival e demarcando as diferenças nos gostos teatrais desses dois públicos, Teixeira fortalece a opinião de outros intelectuais do seu tempo – como o próprio Arthur Azevedo, Coelho Netto, entre outros – que escreviam na pequena e grande imprensa e tentavam, sem muito êxito, imprimir a marca do “teatro sério” como teatro de qualidade. Este seria o drama e a alta comédia. O teatro ligeiro e as revistas eram considerados de mau gosto e agradaria apenas aos grupos mais populares. Mesmo sendo autor de inúmeras revistas, Azevedo abraçava esse discurso e viver publicamente essa contradição não parecia lhe incomodar.

No entanto, a historiografia atual<sup>442</sup> já demonstrou que o desvalorizado teatro ligeiro e as revistas não estavam restritas às camadas menos favorecidas, mas que seu público era heterogêneo e composto, inclusive, pelos grupos mais abastados e elitizados. Outro dado importante no comentário do jornalista da *Gazeta da Tarde* é o seu entendimento de que as peças de qualidade viriam dos teatros, companhias e artistas portugueses. É preciso acrescentar aqui a opinião daqueles outros literatos que concordavam que a Europa era onde se fazia o “verdadeiro teatro”. Era inspirado nesse exemplo que os respectivos escritores desejavam que se desenvolvesse o idealizado “teatro nacional” que, segundo os mesmos, estaria em fase de decadência. Isto porque, apesar da vasta produção de peças de autores

---

<sup>440</sup> *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1898.

<sup>441</sup> AZEVEDO, Arthur. O Theatro, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 08/03/1906. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro*, op.cit.

<sup>442</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999; GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004; entre outros.

brasileiros, estas eram em sua maioria comédias ligeiras e musicadas, o que lhes excluía do dito teatro de qualidade.

Esse debate chegou, de certa forma, às linhas de Lima Barreto publicadas na revista *O Teatro*, onde o autor entende que “o mal do nosso teatro” era o empresário, absolvendo os autores, atores, cenógrafos e maquinistas. Para esse escritor, “teatro é antes de tudo um comércio ou uma indústria e não há comércio sem iniciativa, sem ousadias de dinheiro, e sem faro especial”<sup>443</sup>. Acusando os empresários de não possuírem essas qualidades, Barreto esclarece o que era teatro em sua opinião: um negócio. E ainda que a preocupação dos empresários não era o público, mas sim a imprensa, priorizando seus repertórios de autores ligados a ela: eram articulistas, cronistas, repórteres e colaboradores. Bastante enfático nessa crítica, ele reclama do modelo de teatro imposto por Azevedo e reproduzido por outros autores ligados a imprensa dizendo que “temos que ficar nos moldes do Arthur, por causa da superstição da Imprensa, que os empresários tem, fazendo com que só raros ousem e tentem fazer qualquer coisa, raros esses sempre jungidos aos mesmo preceitos e preconceitos”<sup>444</sup>. Desmascarando autores conhecidos, ligados à imprensa, que pretendiam fazer o tal teatro de qualidade, Lima Barreto comenta que algumas peças de Coelho Netto, Paulo Barreto ou Medeiros e Albuquerque foram verdadeiros fracassos. No entanto, ele também rebate o comentário dos “entendidos” que dizem que o público não quer “coisas finas; quer pernas, maxixe e trolóló”, justificando que “nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os vaudevilles nacionais que não conseguem ir adiante.”<sup>445</sup> O escritor entendia, então, que teatro era um negócio e que para agradar o público e provocar enchentes desvinculadas na imprensa, era preciso representar novidades, colocar em cena novos autores com novas ideias e acabar com essa aliança entre empresários e imprensa.

Vejamos uma outra compreensão de teatro publicada por uma “associação anônima”, proprietária do periódico *O Espectador*, definia como teatro na sua edição de 1883:

“O teatro é a melhor tribuna, a melhor escola para combater e mostrar os vícios que corrompem uma sociedade. Por ele discute-se os mais difíceis problemas, e com vantagem, porque impressiona com arte o espírito do espectador, apresenta-nos sob a forma ridícula o vício; o perigo a que se expõem os que optam por semelhante mal, e discrimina as boas ações, os pequenos defeitos de educação de um povo e os próprios costumes que o orlam, dando uma perfeita fotografia dos elementos sociais, e são tratados na escola contemporânea pelo drama e pela comédia.”<sup>446</sup>

<sup>443</sup> *O Teatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 4 de maio de 1911, p.10.

<sup>444</sup> *O Teatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 4 de maio de 1911, p.11.

<sup>445</sup> *O Teatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 4 de maio de 1911, p.11.

<sup>446</sup> *O Espectador*. Órgão consagrado A Arte Dramatica. Rio de Janeiro, Ano III, n° 17, 8 de julho de 1883.

No mesmo editorial, o periódico acrescenta que “pelo teatro pode se avaliar o grau de civilização de uma sociedade, porque [o teatro] é o espelho refletidor” dessa sociedade e que a abundância de peças francesas contribuiu para que ficássemos “viciados” na escola francesa. E termina comentando que a tendência em menosprezar o “verdadeiro teatro” deu “um golpe de morte na arte dramática”.<sup>447</sup> Ora é possível observar o sentido didático que o jornal atribuía ao teatro e seu papel na produção e divulgação de uma determinada moral que o jornalista julgava importante ser transmitida através do teatro. Esse periódico faz campanha em prol do “teatro brasileiro” questionando os interesses dos empresários teatrais que só montavam peças na certeza do “lucro fácil”, criticando o excessivo recurso a peças estrangeiras, ele menosprezava o teatro ligeiro, valorizando as óperas e dramas. O sentido pedagógico do teatro parecia estar presente na compreensão de teatro para alguns jornalistas e literatos bem como sua intenção em influenciar os públicos que frequentavam as salas de espetáculos.

O Club Dramatico Gonçalves Leite, com sede em São Cristóvão, após vinte e seis anos de funcionamento e uma “espinhosa jornada”, começou a produzir seu próprio jornal, intitulado *O Amador*. Escrito pelos próprios associados e ponderando a “falta a ilustração e prática dos grandes escritores”, mas sentindo “no sangue o vigor da força e na alma os raios do talento”, parece concordar com a concepção de *O Espectador* quanto ao papel pedagógico do teatro e sua função moralizante:

“o Teatro é uma escola elevada, cuja missão é moralizar a sociedade ensinando-lhe como se desafia graves ofensas, qual o fim sinistro de uma paixão ou vida desregrada, as flores que recebe os heróis do bem e os grilhões que o oprimem os heróis do mal”.<sup>448</sup>

Os amadores do clube pareciam ter um conceito de “certo” e “errado” bastante definido e que deveria se expressar nas peças apresentadas no palco para que o público pudesse “aprender”. O teatro tinha uma “missão” redentora!

Uma outra forma de compreender o teatro, também com a intenção de instruir, mas através da diversão – não era uma “missão” -, era esclarecida pelo Arcadia Dramatica Esther de Carvalho no primeiro número de seu jornal, em 1888: o teatro representava a “luta sacrossanta da instrução pelo recreio” e aqueles que a essa luta se dedicavam “vivem e

---

<sup>447</sup> *O Espectador*. Rio de Janeiro, Ano III, n.º.17, 8 de julho de 1883.

<sup>448</sup> *O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. Ano I. n.1. S. Cristóvão, 08 de setembro de 1888, p.1.

morrem em holocausto pela Moral e pela Liberdade”.<sup>449</sup> Mas, para além de educador em nome da moral e da liberdade, alguns amadores do mesmo clube divergiam dessa primeira compreensão e afirmavam que o teatro era a “cura” para as “úlceras sociais”, podendo destruir superstições. Vejamos o destaque que o jornal deu logo na primeira página ao discurso do sócio e advogado Aurelio de Souza:

“S. Ex. exaltou a arte dramática, como a escola viva dos nossos costumes apostemados de vícios; demonstrando que o teatro é o lutador; é o cautério das úlceras sociais; é o destruidor das superstições; é a lâmpada que jorra a luz da liberdade aos antros do despotismo, que tanto tem custado a fazer despejar o esconderijo. (...)”<sup>450</sup>

Parece que o advogado associado ao Arcadia Dramatica fazia uma crítica aos problemas sociais e percebia o teatro como o “lutador” que destruiria as superstições e traria a liberdade no lugar do “despotismo”. Ocupando, então, um lugar elevado no conceito do Sr. Aurelio de Souza, o teatro seria um espaço libertador e que poderia trazer mais justiça para a sociedade.

A favor da criação do Teatro Normal, ou seja, uma companhia nacional subvencionada pelo governo municipal e por isso mais estruturada<sup>451</sup>, estava Assis Vieira, redator de *O Paladino*. O associado do Club Dramatico Alumnos de Minerva não via “estímulos no presente” e nem “esperanças no futuro” para artistas e amadores, sujeitos a “onda de estrangeirismo” que caíra sobre o teatro nacional. Endossando o discurso daqueles literatos que acreditavam na “crise do teatro nacional”, o articulista discute, no entanto, a ideia do teatro normal, segundo ele, debatida entre “ilustrados representantes do jornalismo”, “notáveis artistas que tem visitado este país” e “mesmo no próprio recinto do parlamento”. Nas palavras de Vieira,

“Para este desagradável estado da arte dramática, o único, o mais urgente e eficaz remédio é sem dúvida alguma a criação imediata de um teatro normal, onde aqueles que se sentem com decidida vocação para o palco, possam por em prova as suas

---

<sup>449</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

<sup>450</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888, p.1.

<sup>451</sup> Apenas em 1926 é publicado o decreto n.3.745, criando o Teatro Normal. É apenas nessa data que aparece a primeira “companhia nacional de declamação para representação de dramas, comédias e peças de gênero clássico”, subvencionada pelo governo municipal com isenção de “impostos de teatro e luz”. Dois terços dessa companhia devia ser composto de artistas brasileiros natos e um terço de “artistas naturalizados ou nacionalizados, com mais de oito anos de efetividade nos teatros do Brasil”.

aptidões e descortinar novos e mais propícios horizontes às suas aspirações artísticas.”<sup>452</sup>

Engajado nessa discussão que chegava ao governo, Assis Vieira defendia a distribuição de prêmios “àqueles que se distinguirem” e a criação de uma “pensão para os enfermos e idosos [que] não puderem mais trabalhar” no teatro. Se, de um lado, o associado do Club Dramatico Alumnos de Minerva apoiava o discurso de determinados intelectuais ligados aos grupos de elite, por outro, ele parecia ter ideias bastante modernizadoras e mais justas para os próprios artistas. Entendia teatro como uma “influência benéfica e moralizadora” exercendo influências “nos costumes e na educação do povo”, sendo um “poderoso elemento de civilização e progresso”. As “cenas passadas ao vivo nas tábuas do proscênio, imprimem no espectador uma impressão mais violenta, e dão-lhe uma ideia mais exata, mais aproximada da execranda hediondez do vício e do crime, e do eterno triunfo da virtude e da justiça.” Dessa forma, o teatro tinha a força para enviar mensagens e influenciar indivíduos.

O que se pode perceber através destes e outros testemunhos é que o teatro era compreendido pelos clubes dramáticos de formas diferentes e, às vezes, dentro de um mesmo clube seus associados divergiam. Assim, fosse uma “missão”, um “recreio” ou até um “justiceiro”, o teatro era transformador e esse era um motivo importante para pertencer a uma associação dramática de amadores.

Os objetivos de cada clube eram divulgados nos periódicos ou determinados nos seus estatutos, como no caso do Gremio Dramatico Cardonense, que esclarecia logo no seu primeiro parágrafo sua intenção de divertir-se dentro dos princípios morais: “as representações de dramas, comédias e outras diversões que obedeçam a tais princípios de moral”.<sup>453</sup> Já a Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense, localizada no Riachuelo, freguesia do Engenho Novo, tinha “por fim promover entre seus associados o recreio e instrução por meio de representações de dramas, tragédias, comédias, etc.”<sup>454</sup>, ou seja, compreendiam teatro como diversão, mas não de maneira desassociada do pedagógico.

Os estatutos do Grupo Dramatico Theatro Social determinavam seus fins no artigo 3º: “promover, logo que tenha capital bastante, a criação da Casa do Povo e propagar por meio de

---

<sup>452</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 25 de junho de 1881.

<sup>453</sup> Estatutos do Gremio Dramatico Cardonense, aprovados em maio de 1918. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 691, DP.

<sup>454</sup> Estatutos da Sociedade particular Recreio Dramatico Riachuelense contidos no Decreto nº 6.519, de 13 de Março de 1877, Art. 1º. In: *Coleção das Leis do Império do Brasil*, Tomo XXV, Parte I e II, vol. 1, Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1877, p.179-184.



espetáculos, as modernas doutrinas sociais”<sup>455</sup>. O grupo amador anarquista deixa clara sua intenção em educar o público acerca das doutrinas libertárias. Essa discussão acerca do(s) objetivo(s) da "festa de propaganda" é amplamente discutida no trabalho de Hipólide, onde ele traz outros pesquisadores para essa discussão: Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima afirmam que a cobrança da mensalidade pelos grupos reduziria "a possibilidade do prazer descomprometido" e demonstraria o trabalho doutrinário do grupo teatral, separando lazer e doutrinação. Foot Hardman chegou a mesma conclusão, afirmando haver uma "tensão permanente" entre esses dois propósitos dividindo os interesses das "massas" e das "direções". Hipólide compreende essa dissociação de forma "mais aparente do que real", afirmando que o teatro social combinava de maneira possível as intenções lúdica e doutrinária.<sup>456</sup>

Silvia Cristina Martins de Souza analisa atuação de José de Alencar em folhetins no *Jornal do Comércio*, quando tinha 25 anos de idade. Para ela, os folhetins eram "como ficções construídas pelo autor para passar a seus contemporâneos certas ideias e visões do mundo".<sup>457</sup> Nesses folhetins o teatro era uma questão importantíssima: desde suas descrições físicas até seu "poder civilizatório". Podia-se educar a sociedade através da dramaturgia.

Encarando com seriedade o fazer teatral dos amadores, Satanás, o sócio amador e colaborador do periódico *O Scenario*, jornal editado pelo Club Familiar Gymnasio da Juventude, entendia que a "plateia é pública" e por isso ao pisar em cena, "perde-se o título de amador e vai-se figurar na galeria dos artistas". O folhetinista Othelo, do mesmo periódico, concordava com essa ideia porque, a partir do momento em que o público pagava para assisti-los, isso os colocava na categoria de *atores* e não *amadores*.<sup>458</sup>

Sob o pseudônimo de Binóculo, o jornalista de *A Lyra* define o que entende por amador:

"O *amateur* é um disco luminoso que se transforma num sol puro, mas que se deforma se lhe não evitarem os senões, que neste caso são os flocos do eclipse, que vão renascer a treva aonde devia brilhar um astro glorioso e potente."<sup>459</sup>

---

<sup>455</sup> Bases Fundamentais do G. D. Theatro Social. *Novo Rumo*. 19 de setembro de 1906. In: HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p.54.

<sup>456</sup> HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário* (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922). Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012, p.55-56.

<sup>457</sup> SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A História Contada - capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1998, p.127.

<sup>458</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano II, n.6, 14 de janeiro de 1882, p.1.

<sup>459</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano III, n.9, 15 de março de 1890, p.3.

Os “senões” a que se refere são, na verdade, os problemas colocados pela crítica aos amadores. O rigor dessas críticas eram confirmadas pelo comentário de Arthur Azevedo em uma de suas crônicas: “em se tratando de récitas de amadores, a crítica perde naturalmente os seus direitos”<sup>460</sup>. Esse escritor sugeria que o teatro amador aproveitasse sua falta de interesse financeiro para ser um “educador de plateia”, produzindo textos inéditos “de qualidade” de autores brasileiros, que fugissem ao gênero musical. Segundo ele,

“A compensação do trabalho amador não é ser chamado à cena oito ou dez vezes, nem cinquenta, mas ter a consciência de haver contribuído para educar o gosto dos seus concidadãos.

Fazer com que estes aplaudam o mau teatro é abusar da inconsciência e da sua ingenuidade; é pervertê-los ainda mais; é arrancar-lhes do cérebro as últimas noções, que porventura lá se conservem, do que seja literatura dramática.

O Elite deve ser uma casa de ensinamento e, e preguemos o termo, de sacrifício, o que aliás não o impedirá de ser, antes de tudo, um lugar onde a gente se divirta.”<sup>461</sup>

É importante notar que ele está falando do Elite Club, com sede na Tijuca, que tinha como sócios figuras pertencentes aqueles grupos mais abastados da sociedade e eram ensaiados inclusive pelo próprio comediógrafo, como em 1898 durante o festival do Centro Artístico, quando apresentaram a comédia de sua autoria, *O Badejo*. Sendo um grupo de sócios da *haute gomme*, o Elite Club provavelmente não precisava cobrar ingressos. Porém, o comediógrafo parece homogeneizar todos os amadores e desconhecer que outros clubes, formados por trabalhadores de menor renda, precisavam da cobrança de ingressos para manter o próprio teatro e outras atividades oferecidas por esses grêmios. Era o caso da Associação Dramática Particular Gil Vicente ou do Club Dramatico Alumnos de Minerva, entre outros. Dessa maneira, não é possível determinar a diferença entre atores profissionais e amadores na oposição cobrar ou não cobrar para assistir peças, mas na maior autonomia dos amadores em relação às imposições de empresários e donos de companhias teatrais. Os repertórios dos clubes dramáticos amadores podiam ser escolhidos mais “livremente”, não porque não precisavam cobrar ingressos, mas porque não precisavam se submeter as pressões dos empresários que só visavam lucros.

Na coluna *Atores e ... Atores*, da revista *O Theatro*, assinada por J. Ozorio, o excesso de diminutivo para tratar da ascensão de artistas profissionais que começaram em palcos amadores revela o modo como o jornalista percebia o teatro amador:

---

<sup>460</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, 23/11/1905. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro*, op.cit.

<sup>461</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Theatro, A Notícia*, Rio de Janeiro, 28/12/1899. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro*, op.cit.

“Pequenos recitativos em família, mais tarde umas *pontinhas* no *teatrinho* particular do bairro e depois um ou outro *papelinho* de criado ou mordomo, numa ligeira comédia, representada num teatro público, em benefício, na noite de tiro. Finalmente, depois de umas tantas provações o indivíduo, pelo seu esforço e aptidão, ia subindo pouco a pouco, mas chegava a ser ator, senão de verdade, pelo menos não desonrava a classe.

A longa aprendizagem servia-lhe sempre para alguma coisa.”<sup>462</sup>

Apesar de dedicarem uma coluna especial aos amadores, claramente os editores entendiam o teatro amador como “menor” e apenas uma “passagem” para se chegar ao teatro profissional. Danielle Crepaldi Carvalho analisa outra crônica de Arthur Azevedo apontando seu “zelo” de não criticar os amadores, que ocupavam lugar bastante diferente dos profissionais:

“Arthur Azevedo pondera que, se já encontrava dificuldades para dizer a verdade aos atores de profissão, teria a pena “eternamente suspensa” se tivesse de analisar o desempenho de uma senhora da “*haute gomme*”, além de ter de escutar um “Este sujeito trata-me como se eu fosse uma atriz!”, caso fizesse uma observação desagradável sobre a mesma.”<sup>463</sup>

A literata analisa as apresentações de duas peças de Coelho Netto, procurando observar como se dava a relação entre os artistas profissionais e amadores, a crítica e o público teatral. Ela comenta que não eram todos os amadores que almejavam tornarem-se profissionais devido ao olhar estereotipado de parte da sociedade carioca sobre os atores e atrizes. A permanência de um enorme número de artistas no teatro amador seria uma opção e não uma impossibilidade profissional. Essa opção tinha diferentes motivos: o mais comum citado entre os literatos, como o próprio Arthur Azevedo, era o medo de serem acusadas de falta de moral assim como as artistas profissionais, mas também podia ser porque atuar era o meio de expressar inúmeras ideias entre os seus pares, ou uma maneira de arrecadar dinheiro para os fins daquela sociedade, ou simples diversão; o fato é que o teatro amador era praticado por grupos que escolhiam essa forma de expressão para os seus mais diferentes propósitos.

O preconceito contra a profissão de ator podia se expressar nas próprias escolhas de repertórios por amadores e profissionais. A *Morgadinha de Valflor*, escrita pelo português Pinheiro Chagas, traz o personagem de um padre que demonstra a autoridade da Igreja Católica no julgamento das atrizes: “não tem salvação” e as “cômicas” ainda seriam

---

<sup>462</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, n.2, 4 de maio de 1911, p. 20.

<sup>463</sup> CARVALHO, Danielle Crepaldi. “*Arte*” em tempos de “*chirinola*”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Dissertação de mestrado no programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2009, p.22.

"instrumentos de Satanás". A mãe de Leonor, protagonista da peça, concorda com o padre: "o teatro é um lugar de perdição" e conta que o pai de Leonor era camarista do rei D. José, mas quando era preciso acompanhar o rei ao teatro, "voltava as costas para a cena e rezava as suas contas" e agradece a "augusta soberana", D. Maria I, que "ordenou que no teatro da Rua dos Condes fizessem homens o papel de mulheres. Salvou a moral e a religião."<sup>464</sup>

No entanto, a questão do preconceito não pode ser generalizada. Os grupos analisados por Carvalho são clubes dramáticos de amadores das elites cariocas para quem ser associado a preconceitos contra atores/atrizes podia ser um problema. Porém, para os trabalhadores de baixa renda ser chamado de ator/atriz poderia ser uma busca de reconhecimento social.

Além disso, a própria revista *O Theatro*, de 1911, defende que "o verdadeiro ator brasileiro é um homem digno e de cultura". A coluna assinada por J. Ozorio defende que os "verdadeiros artistas" não sofrem preconceitos e podem ser "queridíssimos" na "alta sociedade" e nas "suas festas artísticas [que] são verdadeiras consagrações". O secretário da revista sugere, então, a organização de um "Centro, uma espécie de *trust*, de sorte que só poderá ser ator ou atriz, quem reunir umas tantas qualidades". Essa pode ser uma explicação para a criação das sociedades dramáticas particulares: uma forma de enfrentar preconceitos formando atores de qualidade. Segundo o jornalista, para "causar satisfação a quem os recebesse", não precisariam ser "celebridades", mas deviam ser "educados, corretos e respeitadores" além de "modestos" e com "trajar limpíssimo".<sup>465</sup> Então, um bom ator amador que tivesse esses quesitos não devia, de acordo com a visão de J. Ozorio, sofrer preconceito.

Mario Nunes, no primeiro volume de sua obra relembrando quarenta anos de teatro no Rio de Janeiro, colabora nesse debate entre amadorismo X profissionalismo, defendendo que era papel do governo criar escolas profissionalizantes para que o teatro pudesse atuar na "educação ao povo":

"Não se explica porque razão o nosso governo cuida da música, da pintura e de outras artes e não cuida da arte de representar, principalmente quando é esta que mais aproveita à educação ao povo. O teatro será uma realidade neste país, no dia em que os poderes públicos se convencerem de que é preciso haver teatros como é preciso haver escolas."<sup>466</sup>

Vários testemunhos de contemporâneos registraram não apenas a competência dos artistas amadores, mas o número de profissionais que vieram desses palcos. Henrique

---

<sup>464</sup> CHAGAS, Pinheiro. *A Morgadinha de Valflor*. Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 12ª edição, 1924, p. 89.

<sup>465</sup> *O Theatro*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 4 de maio de 1911, p.22.

<sup>466</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Vol.I, op.cit, p.58.

Marinho, que em 1904 escreveu sobre a história do teatro brasileiro ressalta o amor desses artistas e escritores ao teatro, elogiando sua competência e diz que eles podiam formar companhias iguais ou melhores que as estrangeiras, de todos os gêneros, desde o trágico até o cômico; e cita alguns nomes de amadores que se tornaram profissionais como Ferreira de Souza, Eugenio Magalhães, Flavio Wandeck, Cinira Polonio, Mattos, Peixoto, Colás, Rosa Villiot, Ismenia dos Santos, Mario Arôso, Lucilia Peres e “a velha Clelia”.<sup>467</sup> Outros amadores que transferiram-se para os palcos comerciais são citados por Arthur Azevedo em várias de suas crônicas publicadas em *A Notícia*: Italia Fausta, Guilhermina Rocha, Leopoldo Fróis, João Luiz Paiva além dos portugueses que trabalharam no Rio de Janeiro: José Antonio do Vale, Maria Pinto, Luiza de Oliveira, Julia Moniz, Jesuína Saraiva, Carlos Leal e Alfredo Miranda.<sup>468</sup>

A revista *O Theatro*, de 1911, em sua coluna dedicada ao teatro amador, legendou uma foto do ator Castello Branco dizendo: “inteligente e aplicado, começou sua carreira nos palcos particulares, revelando-se logo um amador corretíssimo. Fez parte da Companhia que trabalhou no Municipal”.<sup>469</sup> O jornalista Hermano Possolo, na coluna *Actores*, elogia a atriz Maria da Piedade, portuguesa que viveu no Rio de Janeiro, e começou sua carreira como amadora na Sociedade Esther de Carvalho, em 1893, representando o drama “*O Poder de Ouro*” e, com apenas 14 anos, já desempenhava o papel de Julia.<sup>470</sup> Ou o ator José Bernardo Silveira, que começou trabalhando numa marcenaria e atuava na antiga Sociedade Dramática Filhos de Talma, seguindo para outros clubes, e que se tornou empresário de uma companhia teatral, porém teve prejuízo e foi trabalhar no Circo François, foi dirigido pelo ator Francisco Santos e após uma longa trajetória chegou ao Teatro Municipal.<sup>471</sup>

As pesquisas de Tiago de Melo Gomes e Fernando Mencarelli também abordaram a educação através do teatro acrescentando a questão da ambiguidade presente nos textos teatrais. Mesmo que o autor tivesse uma visão moralizante ou tendenciosa sobre qualquer assunto não estava garantida na recepção do público sua intenção inicial. Diferentes interpretações eram possíveis tanto por parte dos espectadores como pelos próprios diretores de cena e ensaiadores. Estes podiam enfatizar aspectos do texto cênico e minimizar outros

---

<sup>467</sup> MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro (Alguns apontamentos para sua história)*. Rio de Janeiro, H.Garnier, 1904, p.93,94.

<sup>468</sup> NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer (orgs). *O Theatro – crônicas de Arthur Azevedo*. Editora Unicamp, SP, 2009. As autoras fizeram um glossário dos artistas mencionados pelo cronista em um CD que acompanha o livro. Essas notas biográficas estão no arquivo do CD chamado “16 crônicas”.

<sup>469</sup> *O Theatro*, Rio de Janeiro, n.2, 04 de maio de 1911, p.15.

<sup>470</sup> *O Theatro*, Rio de Janeiro, n.7, 08 de junho de 1911, p.24.

<sup>471</sup> *O Theatro*, Rio de Janeiro, n.8, 14 de junho de 1911, p.32.

através da interpretação, da movimentação em cena e mesmo através dos cenários, ressaltando ou desaparecendo com objetos e imagens descritas inicialmente pelo autor. Essa polissemia dos textos cênicos foi debatida no capítulo 2 e confirma esse olhar dos dois autores. Pode-se observar esse exemplo ao falar da peça *O Bilontra*, de Artur Azevedo ou mesmo das peças onde a questão da modernização do Rio de Janeiro era o tema – e eram inúmeras. Ou seja, apesar da tentativa dos escritores para “educar” ou “civilizar” os espectadores com suas ideias, isso possibilitava diferentes leituras por parte da plateia. Se, para conquistar o público, as peças tinham que falar dos assuntos que incomodavam e que eram parte da vida deste público, então havia um diálogo aí entre textos, corpo cênico e plateias. Dessa forma, os efeitos estéticos e intelectuais dos significados produzidos através da leitura e interpretação de textos teatrais são múltiplos em função das diferentes formas de recepção e apropriação das suas mensagens.

### ***3.1.1 O fazer teatral e o amadorismo na imprensa teatral portuguesa***

A partir da constatação das influências do teatro português nos repertórios e mesmo na presença de artistas da antiga metrópole no Brasil, pesquisei alguns periódicos teatrais portugueses buscando compreender tanto os formatos desses periódicos como o entendimento que difundiam acerca do fazer teatral, do amadorismo e dos repertórios escolhidos pelos grupos lisboetas. Neste item pretendo acompanhar como esses sujeitos que escreviam para esses jornais compreendiam o fazer teatral dos amadores, o que era “ser amador” e como definiam ou qualificavam o teatro, e os atores, amadores.

Tive acesso a um conjunto de dezesseis jornais e revistas produzidos e editados em Lisboa – com exceção de um: *O Theatro Portuguez*, editado no Porto<sup>472</sup> -, exclusivos de assuntos teatrais e com artigos, colunas, críticas e comentários acerca dos grupos amadores. Segundo Silva Pereira, da *Revista Theatral*, o primeiro periódico exclusivo dos assuntos teatrais apareceu em Lisboa, em 1813, mas apenas noticiava as peças em cartaz. O fundador da crítica teatral teria sido Almeida Garret, em 1837, quando redigiu o primeiro “verdadeiro jornal de teatros”, intitulado *Entre-acto*.<sup>473</sup> No final do século XIX e início do XX, já é possível encontrar uma quantidade significativa dessa imprensa teatral conservada nos centros de pesquisa e guarda documental de Lisboa, como a Biblioteca Nacional, a biblioteca do

---

<sup>472</sup> *O Theatro Portuguez: revista de revistas*. Porto, Ano I, n.1, outubro de 1900.

<sup>473</sup> *Revista Theatral*. 1ª série, ano I, 1º vol., n. 17, Lisboa, 15 de setembro de 1895.

Teatro D. Maria II e o Museu Nacional de Teatro. Todos os jornais pesquisados eram vendidos e continham anúncios na última página ou espalhados por todo periódico.

Bastante parecidos na sua estrutura com os periódicos cariocas, os jornais portugueses analisados continham em geral quatro páginas onde se liam biografias de atores (amadores ou profissionais) e autores teatrais, notas informativas e críticas às peças em cartaz e récitas de amadores, comentários sobre peças em outras cidades de Portugal e, por vezes, comentários sobre o teatro no Brasil e no estrangeiro. Conforme comentado no capítulo 2, mas vale lembrar aqui que os jornais lisboetas publicavam as notícias teatrais do Brasil logo depois das notícias sobre o teatro no próprio país e não junto com os teatros estrangeiros, indicando uma proximidade cultural entre as duas capitais. O primeiro número do periódico intitulado *O Theatro Portuguez*<sup>474</sup>, por exemplo, traz na primeira página a biografia do ator brasileiro Colás, filho do maestro também brasileiro de mesmo apelido.<sup>475</sup> Esclarecendo que as biografias que o jornal publicaria seriam de atores merecedores, e não por vaidade ou por remuneração enviada por artistas para o jornal, o jornalista que assina R. demonstra a intimidade que havia entre os dois países.

O jornalista que também assina R. na coluna *Palcos Particulares* do periódico *O amador dramático*, publicado em Lisboa em 1894, afirma que os amadores, “dignos desse nome devem desejar a apreciação minuciosa dos seus trabalhos” uma vez que são “ilustrados” e “dignos dessa consideração”. Em comparação com os profissionais, o amador tem a vantagem de poder escolher seu papel ou recusar, caso não queira representar determinado personagem. Essa opção se dá porque ser ator “não é a sua profissão” enquanto o ator profissional, mesmo “mediocre”, “vê-se obrigado a segui-la, por não ter outra”<sup>476</sup>. Vimos, no entanto, o rigor das punições definidas pelos estatutos de alguns clubes dramáticos cariocas caso o amador se recusasse a aceitar o papel escolhido pelo ensaiador ou diretor de cena e mesmo a seriedade cobrada por alguns jornalistas sobre a atuação dos amadores.

Já o periódico *A Scena*, que publicava coluna homônima revela que muitos profissionais começaram em palcos amadores, que “se contam indivíduos de reconhecida

---

<sup>474</sup> *O Theatro Portuguez: semanário ilustrado de critica teatral*. Lisboa, Ano I, n.1, 26 de setembro de 1903.

<sup>475</sup> Na página 3 do periódico, uma coluna intitulada *Uma explicação* justifica a escolha do brasileiro para o primeiro retrato do periódico. A redação conta que o ator Colás está no elenco da companhia do primeiro teatro de opereta de Lisboa e que devem “dar o primeiro lugar às visitas”. Explica também que no Brasil, os artistas portugueses tem sido recebidos “com a maior gentileza” e o público lisboeta tem aplaudido, “com justiça”, o brasileiro.

<sup>476</sup> *O Amador Dramatico: órgão teatral*. Lisboa, Ano I, n.7, 11 de junho de 1894.

aptidão”. A coluna tem a intenção de “incutir no espírito dos empresários dos nossos teatros a vantagem de uma seleção rigorosa entre os principiantes”.<sup>477</sup>

Esse mesmo periódico, em sua edição número 6, elenca a “complexidade de deveres” do crítico teatral:

- 1- “Conhecimento técnico da matéria a discutir;
- 2- Completa imparcialidade e abstenção igualmente completa de vinganças, ódios ou rivalidades de qualquer natureza;
- 3- Rigor absoluto de apreciação, sem exageros nem defeitos de análise;
- 4- Conhecimento da relação constante entre a apresentação de qualquer trabalho e o meio mais ou menos restrito em que ele é exibido;
- 5- Aptidão reconhecida e dedicada boa vontade em aconselhar de preferência a insinuar com insultos ou depreciações, etc.”<sup>478</sup>

Discorrendo sobre cada um desses itens, o jornalista, que assina Platão, demonstra o rigor da função e termina dizendo que o “erro crassíssimo” de um crítico é preferir “uma companhia francesa ou italiana que se apresente a explorar as nossas salas de espetáculo”. O número seguinte do mesmo jornal apresenta a conclusão da coluna *A crítica e os teatros* e esclarece os resultados do apego dos críticos a essa ideia: “que em França é que se faz arte... que no nosso país não se sabe representar, etc., etc., e põe pelas ruas da amargura o desgraçado artista nacional (...)”. A justificativa do autor é que a população francesa é maior que a portuguesa e por isso há mais teatros e maior frequência. Além disso, na França os atores estudariam os papéis “sossegadamente” tendo tempo “para se identificar com o personagem que desempenha”; já em Lisboa o público “abandona o teatro pelo circo” não colaborando com as companhias para dedicarem mais tempo aos ensaios e sobrecarregando os artistas. Platão também comenta os problemas com cenários, mobília, guarda-roupa e acessórios de cena enfrentados em Lisboa e os problemas financeiros, o que não aconteceria na França. Diz ele: “Ora, francamente, difere muito desembainhar uma espada e esgrimi-la de empunhar um sarrafo e jogar o pau!”. Pede, então, mais benevolência para o teatro português em comparação ao teatro estrangeiro, sem, todavia, “deixar de ser severo para com as faltas remediáveis ou erros de *“manque de zèle”*”. Termina sugerindo que os críticos apresentem as soluções para os problemas dos atores, que, em geral, não reconhecem o erro apontado.

Comentários muito semelhantes foram encontrados nos periódicos do Rio de Janeiro acerca da (des)valorização do teatro nacional, da necessidade de uma escola de teatro para que os profissionais brasileiros pudessem estudar e apresentar a mesma qualidade do teatro

---

<sup>477</sup> *A Scena*. Lisboa, Ano I, n.1, 27 de fevereiro de 1896.

<sup>478</sup> *A Scena*. Lisboa, Ano I, n.6, 8 de abril de 1896.



européu, mais especificamente o francês. Ou seja, definir o teatro francês como modelo era aceitável e quase regra para determinados literatos brasileiros, porém era um modelo de qualidade que deveria ser seguido e não necessariamente a intenção de encenar apenas suas peças. O estímulo aos novos escritores brasileiros era encontrado nesses jornais, porém não às comédias ligeiras e revistas mas, sim, aos dramas e altas comédias.

O número 26 do mesmo periódico, publicado em 3 de novembro de 1896, apresenta na página 2 a coluna *Amadores dramáticos*, assinada sob o pseudônimo Dr. Felino. Este jornalista esclarece sua opinião sobre o fazer teatral e os amadores: demonstrando a concorrência que o teatro amador e sua significativa disseminação pela cidade fazia com os “espetáculos por artistas” e cobrando ingresso para suas récitas, o crítico reclama que “de todos os grupos dramáticos existentes em Lisboa não se tiram elementos bastantes para a constituição de um só grupo a valer”! Esses grupos estariam afastando do teatro “os espíritos menos afeitos à diversão, e rebaixando aos olhos de todos o trabalho consciencioso e digno de apreço”. Parece que o Dr. Felino faz crítica bem parecida a de alguns literatos brasileiros que reclamavam dos espetáculos ligeiros e “sem qualidade”. O articulista lisboeta pede aos amadores mais “habilidade, perseverança no estudo e ausência de vaidade” e aponta os problemas das “mil e uma sociedades” dramáticas: “incorreção prosódica”, “vergonhas declamatórias” e “conchavos cênicos”. Acusa também os ensaiadores que “ou sabem alguma coisa de teatro e não sabem nada de português, ou não percebem patavina de nenhuma dessas coisas”. Diz ainda que se os ingressos não fossem cobrados não haveria problema, “não temos nada com o que faz cada um em sua casa”, mas esse

“ludíbrio que não só afeta os interesses legítimos dos teatros públicos, dos verdadeiros, como ainda afeta as algibeiras dos que vão na boa-bé [sic], ou levados pela amizade, ou compadecidos por índole, aos cubículos onde se estraga a arte, impingindo gênero avariado pelo preço do de primeira ordem”.

No espaço de uma coluna e meia da página do periódico, o jornalista traz importantes revelações da sua compreensão acerca do fazer teatral amador em Lisboa. Desconsiderando a possibilidade dos espetáculos ligeiros terem qualquer qualidade e desqualificando os amadores, que não faziam o “verdadeiro” teatro, Dr. Felino não admite a cobrança de ingresso, revelando ainda ser que o valor cobrado era o mesmo dos “teatros públicos”, onde realmente o “verdadeiro” teatro era representado. E reclama dos erros de português, que talvez constassem nos próprios textos cênicos ou faziam parte da composição de personagens

menos instruídos, e não necessariamente serem sinais de um ator ou ensaiador ignorante. O crítico aponta ainda a imensa quantidade de grupos amadores espalhados pela capital portuguesa, característica comum com a capital brasileira.

O crítico revoltado continua seu ataque no número seguinte do periódico, de 10 de novembro de 1896. Nesse artigo, ele foca na questão da cobrança de ingressos e reclama das récitas em benefícios, sem deixar de mencionar as “pocilgas teatrais” e o “gênero avariado” que eram representados. Revelando que os espaços amadores eram pequenos – “cubículos” – desde o primeiro artigo e agora uma provável ausência de conforto e talvez de higiene(!), dado o adjetivo usado pelo jornalista. Confirmando a questão do gênero teatral representado, Dr. Felino faz novas ponderações:

“Os verdadeiros teatros estão sobrecarregados com décimas pesadas, com despesas gerais elevadíssimas, com um imposto de selo espantoso nos cartazes e nos bilhetes, com onerosas folhas de ordenados, etc., etc., e os atores pagam também as suas décimas, e sustentam-se exclusivamente do teatro, eles e suas famílias. Os chamados teatros particulares tem umas despesas absolutamente insignificantes, e os *soi-disant* amadores dramáticos tem as suas ocupações, de que vivem, e não pagam nem um centil de contribuição pelo seu *amor à arte!*”

Portanto, o não recolhimento de impostos sobre a profissão é outra questão considerada por esse jornalista. Reclamando ainda que os preços dos ingressos dos grupos amadores eram iguais ou pouco inferiores, o articulista esclarece as diferenças entre o ator profissional – que se sustenta e a sua família com o dinheiro que recebe no teatro e paga os devidos impostos, e o ator amador – que possui outra ocupação que o sustenta e não pagava impostos sobre sua atuação nos palcos. Há ainda a questão dos impostos cobrados nos “verdadeiros teatros” além das despesas com as folhas de pagamento e a ausência desse problema nos palcos particulares, que, segundo Dr. Felino, teriam gastos “absolutamente insignificantes”. O jornalista termina seu artigo pedindo “enérgicas medidas repressivas” por parte do governo sobre “essas supostas sucursais que, atropelando todas as responsabilidades da lei, concorrem deslealmente à luta de interesses, numa pasmosa desigualdade de vantagens”. É possível que esse jornalista fosse algum empresário de teatro ou ligado a companhias teatrais profissionais porque defende os interesses deles.

Percebe-se aí mais uma vez uma das razões para a criação de jornais dedicados aos “interesses teatrais”: defender os interesses de empresários teatrais ligados à imprensa, neste caso alardeando contra os que não pagavam impostos. Para além dessa razão, esses jornais podiam também reivindicar leis, proteção ou regulamentação da carreira de artista, que no

caso brasileiro só se dará na década de 1920 fomentado também por jornalistas com forte atuação na imprensa.

De acordo com a historiadora Angélica Ricci Camargo, artistas, autores, críticos e técnicos organizaram-se desde o início do século XX, criando entidades como “a Casa dos Artistas, criada em 1918”, a “Sociedade Brasileira Autores Teatrais (SBAT), voltada para a arrecadação e defesa dos direitos autorais”, em 1917, além de atuarem por meio da imprensa para lutar pela profissionalização do setor. Um dos momentos de debates e formulação de propostas foi a realização do Primeiro Congresso Artístico Teatral, organizado pela SBAT em 1925, que reuniu escritores e jornalistas atuantes na imprensa e debateu “tópicos como a legislação sobre os direitos autorais, a regulamentação profissional e a criação de uma escola teatral federal”.<sup>479</sup> Três anos depois, a organização e atuação de empresas teatrais foi regulamentada pelo decreto 5.492, sancionado a 16 de julho de 1928, definiu o que era um espetáculo e um artista profissional:

“(…) serão considerados artistas e auxiliares das empresas teatrais:

- a) o pessoal que formar o respectivo elenco artístico;
- b) os bailarinos, coristas e cançonetistas;
- c) o regente da orquestra e os músicos que a constituem;
- d) o diretor de cena e os ensaiadores;
- e) o administrador, o secretário e o arquivista;
- f) os cenógrafos;
- g) os pontos e contra-regras;
- h) os bilheteiros; (...)

“Consideram-se realizadas com intuito de lucro quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radiotelefônicas, em que os músicos, executantes ou transmitentes, tenham retribuição pelo trabalho.”<sup>480</sup>

Portanto, no entendimento dos legisladores, não era cobrança de ingressos que caracterizaria uma apresentação ou uma sociedade dramática como amadores, mas o pagamento dos atores pelo ato de representar e se apresentar em cena. Apesar do decreto ser publicado três décadas após o artigo do Dr. Felino, as atribuições dos artistas e dos espetáculos profissionais são coincidentes e não parecem diferir do período anterior, nem no Brasil nem em Portugal. Vimos no capítulo 1 que os amadores do Rio de Janeiro possuíam

---

<sup>479</sup> CAMARGO, Angélica Ricci. *As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012, p. 155.

<sup>480</sup> Decreto 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1910-1929/D5492.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492.htm). Segundo Camargo, a origem desse decreto foi o projeto de lei apresentado pelo deputado Nicanor Nascimento, atendendo demanda da Casa dos Artistas, em 1925, que subordinava as empresas teatrais ao Código Comercial e definia funções de artistas e auxiliares. No ano seguinte, projeto de lei de autoria de Getúlio Vargas substituiu o anterior e acrescentou a questão dos direitos autorais que foi sancionado em 1928. Conforme CAMARGO, Angélica Ricci. *As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro*, op. cit., p. 156.

outras profissões e atuavam nas sociedades particulares por outras razões, como uma convicção política, uma necessidade de convivência e troca de experiências com sujeitos que tinham interesses parecidos, por simples diversão ou em função de sua proximidade e vizinhança... enfim, não atuavam visando receber salários, obter lucro ou garantir sua subsistência. Como definiu o ator, diretor e crítico do teatro francês Jacques Copeau (1879-1949):

"É preciso não se envergonhar de ser um amador. O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fosse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra toda sua plenitude: *aquele que ama*.  
Aquele que se entrega à sua arte não por ambição, vaidade ou cupidez, mas unicamente, por amor e que, subordinando toda a sua pessoa a esta pura paixão faz voto de humildade, de paciência e de coragem."<sup>481</sup>

Mais do que justa foi a publicação da mesma coluna no número seguinte, publicado em 24 de novembro de 1896, onde o rígido crítico publica uma carta que recebeu do gabinete da direção da Academia de Amadores Dramaticos em resposta aos seus comentários. O secretário Adelino José d'Almeida comunica que a direção daquela academia deliberou por oferecer bilhetes grátis aos sócios e suas famílias para as récitas promovidas em seu palco, porém, para tal, precisaria fazer algumas economias e começaria suprimindo o periódico! A resposta cheia de ironias do Dr. Felino acaba comunicando à Academia de Amadores Dramaticos que iria enviar "grátis" *A Scena!* A querela entre o Sr. Adelino e o Dr. Felino continua nos próximos números<sup>482</sup> incluindo ofensas pessoais e acusações de erros na ortografia de ambas as partes, com a máxima do jornalista: "*burro velho não aprende línguas*"<sup>483</sup>.

Essa questão específica da ortografia não foi encontrada em nenhum periódico carioca, porém era bastante comum, e me parece relevante lembrar nesse momento, a discussão acerca da qualidade dos textos teatrais, frequentemente acusando e desvalorizando o teatro ligeiro e as revistas. Um dos motivos para essa desvalorização era exatamente a linguagem coloquial, mais próxima ao cotidiano e não o português erudito, presente, por exemplo, nas peças de Coelho Neto.

---

<sup>481</sup> *Cadernos de Teatro*. n.1. Publicação de "O Tablado" sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Rio de Janeiro, 1951.

<sup>482</sup> Esse "diálogo" pelas páginas de *A Scena* continuam seguramente até o número 38, quando se encerra a coleção e os números deste periódico no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa.

<sup>483</sup> *A Scena: revista teatral ilustrada*. Lisboa, Ano I, n.32, 15 de dezembro de 1896.

Vimos que no Brasil as sociedades particulares também cobravam ingressos e os preços eram mesmo competitivos em relação ao teatro profissional porém, apesar de haver espetáculos beneficentes criticados pelo jornalista português, os clubes de amadores brasileiros esclareciam que o dinheiro arrecadado nas récitas e saraus dramáticos abasteciam os cofres dessas agremiações e os custos tanto dos espetáculos como da própria sede. É provável que os grupos portugueses tivessem esse mesmo compromisso apesar desta explicação não ficar clara somente com a leitura destes periódicos. Acerca dos benefícios, o jornalista anônimo da *Revista Theatral*, de 1895, também reclama do excesso dessas apresentações e comenta: “a não ser no Brasil, onde imitam todos os nossos hábitos de teatro, em parte alguma mais existem os benefícios dos artistas”<sup>484</sup>. Apesar da forma pejorativa e na intenção de colocar o Brasil numa posição inferior a Portugal, o que não era expressão da realidade nos assuntos teatrais, o crítico reafirma essa aproximação entre os dois países, conforme vem sendo demonstrado ao longo desta investigação.

Os espetáculos beneficentes eram bastante criticados nos periódicos portugueses e o *Jornal dos Teatros*, de 21 de dezembro de 1919, comenta sobre o assunto na seção Novo Dicionário Teatral, que publicara em alguns de seus números. Segundo João Luso, que assina a coluna, apesar de não ser mais tão comum naquele ano, os espetáculos beneficentes eram realizados por vários teatros, que arrecadavam fundos com encenações teatrais para qualquer um que contratasse esse serviço. O problema seria que as peças apresentadas eram “mais ou menos gastas”, os frequentadores eram “indivíduos mal trajados, que tinham “abichado” um *fauteuil* por um pataco” e depois do espetáculo ficavam “a pedir esmola!”. Em seguida, está a definição desses espetáculos como “benefícios de artistas”, que passou a chamar-se “festas artísticas”, indicando que a realização desses espetáculos, cada vez mais, eram em benefício, ou socorro, de atores e atrizes. Ainda de acordo com o jornalista, “é raro o artista que não faz o seu benefício anualmente” e ainda tem aqueles “que não tem a noção do tempo, não esperam pelo decurso do ano para nos “visitar” (...)”. Esses espetáculos em benefício de entidades ou indivíduos já foram comentados no capítulo 1 e vimos que era comum que o dinheiro arrecadado fosse não apenas para artistas, mas também podia ser por uma causa social, como a alforria de um escravo ou crianças órfãs necessitadas. É importante lembrar a ausência de aposentadoria para atores e outros profissionais de teatro, e era bastante comum que os artistas mais velhos não conseguissem mais trabalho. Não foi à toa a criação da Casa

---

<sup>484</sup> *Revista Theatral*. 1ª série, ano I, 1º vol., n. 17, Lisboa, 15 de setembro de 1895.

dos Artistas, no Rio de Janeiro, pelo ator Leopoldo Fróes, em 1918, exatamente com esse propósito. Até sua fundação, a única associação jurídica com fins filantrópicos para os artistas era a Caixa Beneficente Teatral. Foi decidido que no “dia do artista”, 30 de setembro, somente haveria espetáculos beneficentes para a Casa dos Artistas.<sup>485</sup> Em 1931, a entidade recebeu, do Ministério do Trabalho, sua Carta Sindical tornando-se oficialmente representante dos artistas<sup>486</sup>.

Confirmando a proliferação de grupos amadores em Lisboa, o jornalista F. B., do periódico *O Theatro Portuguez*, relata na coluna Sociedades Dramáticas, a quantidade de récitas e saraus publicados nos jornais de domingo. No entanto, F. B. reclama que ninguém os conhece e mais, que os “homenzinhos” que escrevem as peças dessas sociedades logo “começam a agarrar-se aos empresários para lhe aceitarem suas peças” e acrescenta que as suas namoradas, ao lerem o anúncio no jornal, também querem se “meter a amar a arte de Talma”!<sup>487</sup> Em outro número, na coluna intitulada *Furiosidades*, outro crítico reclama de determinado amador que insistiu representar a peça *A Morte Civil*, que segundo o mesmo, só devia subir aos palcos profissionais. O importante desse artigo é que o jornalista justifica o porque dos grupos fazerem teatro amador: diversão. Segundo o mesmo,

“Julgando entrar para sócios de uma academia de recreio, com o fim de se divertirem e a suas famílias, mas com um divertimento sério e digno, são obrigados a aturar aqueles amadores toda a casta de furiosidades (...). Para isto, como um dos elementos principais da sua elevação é que devem olhar as direções das academias de recreio, não consentindo que nos seus palcos se façam tantos e tão furiosos atropelos à arte.”<sup>488</sup>

Apesar de essa “antipatia” em relação aos amadores não ser um posicionamento de todo o jornal, uma vez que publicavam uma coluna sobre as récitas de inúmeras sociedades particulares, alguns jornalistas não compartilhavam da opinião de Arthur Azevedo sobre não ser correto criticar os amadores. Sem pudor algum, falavam mal de atores, ensaiadores, repertórios que, por outro lado, parece ser indício da importante presença desses grupos na capital portuguesa. Não que a opinião do comediógrafo brasileiro atribuísse pouca importância às nossas sociedades particulares, apenas demonstra uma divergência de opinião em relação aos críticos lisboetas. Além disso, temos encontrado ao longo desta investigação

---

<sup>485</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Vol.I, op.cit., p.145-146.

<sup>486</sup> *A história do SATED/RJ*. Disponível em: <http://www.satedrj.org.br/quem-somos-2>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2016.

<sup>487</sup> *O Theatro Portuguez: semanário ilustrado de critica teatral*. Lisboa, Ano I, n.2, 03 de outubro de 1903.

<sup>488</sup> *O Theatro Portuguez: semanário ilustrado de critica teatral*. Lisboa, Ano I, n.3, 10 de outubro de 1903.

inúmeros comentários sobre a atuação e os espetáculos representados pelos amadores, inclusive pelo próprio Azevedo.

O escritor português Manoel Laranjeira<sup>489</sup> autor do drama libertário *Amanhã*, escreve uma coluna para o periódico *O Theatro Portuguez*<sup>490</sup> em que define o que é e para que serve o teatro, bem como o papel do artista. Sob o sugestivo título *O Templo do futuro*, o escritor entende que “no teatro estão ao alcance do artista, que venha missionar um Ideal novo, todos os recursos de evangelização” porque “o teatro sugestiona, empolga, arrasta e consegue vitória maravilhosa, que é pôr de acordo milhares de indivíduos, pensando, sentindo, diversamente”. O teatro não seria “uma casa de simples diversão”, mas a “tribuna da verdade e da justiça”. O teatro

“evoluciona: passa de restrito a humano e largo: atinge a grandeza austera de um templo, onde cada apóstolo, cada iluminado, vá pregar a religião do futuro e onde o homem possa dar expansibilidade às suas mais ferventes aspirações de felicidade coletiva.(...)”

Educar é o fim de toda a atividade intelectual. Comover, criar uma geração nova, com uma alma nova, com sentimentos novos, fecundos – é o fim da arte.”<sup>491</sup>

Bem mais próximo da compreensão do sentido missionário e pedagógico do teatro exposto em alguns periódicos brasileiros, Laranjeira, no entanto, se afasta de algumas definições que associavam essa educação pelo teatro à uma determinada moral diretamente ligada à Igreja Católica. Ao falar em templo e religião do futuro, o autor não está se referindo a instituição religiosa milenar de que falavam alguns dos jornais cariocas, mas de uma nova ordem que contestasse a dominação burguesa e estimulasse uma mudança consciente para uma nova sociedade, “um Ideal novo”. Entendendo o teatro como “tribuna da verdade e da justiça”, o palco e o espetáculo se transformam no velho quadro negro e o giz na mão de um professor. Educar através da emoção do teatro criaria “uma geração nova, com uma alma

---

<sup>489</sup> Formado na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, Manoel Laranjeira foi um dos "expoentes" do "pessimismo nacional" publicando inúmeros artigos e apenas três peças em um ato, além de duas outras que ficaram incompletas. Destas, *Amanhã* e *Às feras* eram "combativas e panfletárias", as outras (*Almas Românticas*, drama em quatro atos - o último incompleto - e *Naquele Engano da Alma*) eram "dedicadas às máscaras e contradições do amor". As duas primeiras foram escritas em sua primeira fase onde militou no movimento anarquista, as outras são da sua fase de militância republicana, iniciada a partir de 1908. Informações retiradas de: SILVA, Orlando. Manuel Laranjeira, 1877-1912: vivências e imagens de uma época. Vergada, Gráfica da Vergada e Sta. M. da Feira, Artes Gráficas, 1992 e REBELLO, Luiz Francisco. Fragmentos de uma dramaturgia. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

<sup>490</sup> *O Theatro Portuguez: semanario ilustrado e independente de critica teatral, tauromachica, litteraria, artistica e sport*. 5ª série, n.37, Ano II, 4 de outubro de 1902. Apesar do mesmo título, o subtítulo e estrutura deste periódico são diversos do jornal homônimo comentado acima.

<sup>491</sup> *O Theatro Portuguez: semanario ilustrado e independente de critica teatral, tauromachica, litteraria, artistica e sport*. 5ª série, n.37, Ano II, 4 de outubro de 1902, p.2.

nova, com sentimentos novos, fecundos”. Na mesma linha da atuação dos grupos anarquistas no Brasil, Laranjeira compreendia que o fazer teatral unia a conscientização do lugar ocupado pelos trabalhadores e a possibilidade de transformação da sociedade através da divulgação da doutrina anarquista à diversão.

O jornalista Josaior, que assina uma coluna em *O Electrico*, está bem mais próximo dessa visão de Laranjeira, apesar de não haver indícios de que o jornal tivesse uma tendência anarquista. Na coluna intitulada *Theatro Livre*, publicada em 29 de junho de 1905, acerca dos espetáculos promovidos pela Sociedade Cooperativa *Theatro Livre*, o crítico elogia os “assuntos morais, honestos e cheios de verdade” tratados no palco, proporcionando ao espectador “receber os melhores e mais proveitosos ensinamentos”. Essas peças não seriam comuns no teatro português, que valorizava os “escritores dramáticos, procurando efeitos na extravagância dos assuntos e no exagero das cenas” e apresentam trabalhos “de mau caminho, e portanto desmoralizadores, para alcançar a celebridade”. Fossem traduções ou originais, abordariam “temas onde o escândalo dá as mãos a um gosto literário derrancado, nascido do desejo de contundir a expectativa do público”, com excessos de “comoção” ou “gargalhada”. Mas, para Josaior, o teatro “deve obedecer a manifestações artísticas assentes em princípios de educação social”.<sup>492</sup>

Em outra edição do mesmo periódico, esse jornalista explica que a denominação “*teatro moderno*” significa o mesmo que “*teatro livre*”, que tem tentado implantar “uma viva afirmação do progresso social”, que “fatalmente” acontecerá. O escritor reafirma a função do teatro: “uma das bases da educação moral e intelectual do povo” e deve “cultivar (...) os sentimentos humanos que facilmente sejam compreendidos sem grandes esforços de inteligência”. E complementa: “uma peça para ser educativa e útil é necessário que o seu entrecho seja verdadeiro” e possa contribuir para “uma educação social sólida”.<sup>493</sup> Manuel Gonçalves, outro jornalista do mesmo jornal, assinou a coluna intitulada *Theatro Antigo e Moderno*, onde reclama das “velharias indecentes” apresentadas nos palcos particulares, onde o público só aprenderia “lições pornográficas” e assistiria ao repertório dos amadores dramáticos marcado pela “inferioridade”, “ausência de tese e de moralidade”, com enredos “mentirosos” que intencionam apenas fazer rir ou chorar. E define: “a missão da arte é em suma levantar o nível intelectual e moral do povo e chama-lo à vida, para aprender nela os

---

<sup>492</sup> *O Electrico: semanario teatral, litterario e humorístico*. Lisboa, Ano I, n.5, 29 de junho de 1905.

<sup>493</sup> *O Electrico: semanario teatral, litterario e humorístico*. Lisboa, Ano I, n.9, 27 de julho de 1905.



ensinamentos que a fatalidade das ações humanas lhe proporciona”. Os espetáculos deveriam ter “intuitos educativos” e “ministrar a higiene moral”!<sup>494</sup>

Voltando, portanto, a ideia do papel pedagógico do teatro e criticando os espetáculos que apenas divertem através de cenários impressionantes, efeitos de cena e figurinos bonitos, além de roteiros “fora da realidade”, os dois colunistas de *O Electrico* parecem concordar que o teatro tem uma função social e mais: que os amadores portugueses precisariam incorporar essa mentalidade, que, segundo eles, não existia nos palcos particulares.

Foi possível perceber na leitura destes periódicos lisboetas que aqueles que colocam a educação através do teatro como função fundamental, estão mais próximos de um teatro social, que privilegia a realidade dos sujeitos que faziam e assistiam espetáculos teatrais. A ideia da função social do teatro, no Brasil, estava mais claramente associada aos grupos de teatro anarquista. Diferente de alguns periódicos cariocas onde a pedagogia teatral está ligada também, entre algumas sociedades particulares, à defesa de uma moral e determinados valores e uma reprodução do *status quo* hegemônico. Dessa maneira, essa função pedagógica do teatro serve a propósitos e objetivos diferentes e até opostos, buscando uma consciência política e social ou, ao contrário, tentando manter uma dada realidade já existente sem questioná-la. Mas, para além dessas duas vertentes do fazer teatral entendido como “educação” e “formação”, havia ainda outras possibilidades como o resgate de tradições e costumes nacionais, debate sobre questões ligadas ao cotidiano como o casamento e a família, o aprimoramento intelectual através do domínio de textos cênicos clássicos, entre outras. E essa percepção traz de volta o debate acerca da polissemia dos textos teatrais e do próprio teatro, que provocava diferentes reações no público e mesmo nos artistas, provocando novos debates e apropriações dessas discussões levando a outras transformações possíveis do dia a dia desses cidadãos em seus bairros, na cidade e na história do país.

### ***3.2 Fazer imprensa e teatro: por que e para que/quem?***

Em sua dissertação de mestrado acerca do periodismo suburbano, o historiador Leandro Climaco Mendonça destaca os espaços atribuídos pelos redatores desses jornais ao “progresso” vislumbrado nos bairros entre os quais estaria, exatamente, a ‘vida cultural e social’ expressa na quantidade de associações musicais, carnavalescas e dramáticas atuantes,

---

<sup>494</sup> *O Electrico: semanario teatral, litterario e humorístico*. Lisboa, Ano I, n.13, 24 de agosto de 1905.

cuja programação era divulgada nessas páginas. Um dos periódicos analisados, por Mendonça é a *Gazeta Suburbana*, publicada em Todos os Santos, mas com agências e representantes em outros subúrbios:

“*O que é verdade*”

Que os subúrbios progridem isso é que não há contestar; e senão vejamos: São Cristóvão, tem sociedades de toda a espécie. Em São Francisco Xavier lá está o club Dramatico Itamarati, que, funcionando num bellissimo salão teatro, próprio, e sob uma administração criteriosa dá mensalmente a sua récita baile. Em Riachuelo, atesta-o o magnífico teatro construído em frente a estação, e outros pontos de reunião alegre familiar. No Engenho Novo há um distinto Club, onde as horas voam com os pares movidos por uma quadrilha de Mesquita ou uma polca de Callado. Há também uma boa associação musical, que graças à força de vontade e de bom gosto literário de seu ilustrado Presidente, secundado pelos demais digníssimos. Diretores e seus associados, constituiu-se, num momento, em associação, além de musical, dramática e onde também se dança, para a satisfação de todos os paladares. Em Todos os Santos há a sociedade Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista, onde se passam noites bem agradáveis. (...) No Engenho de Dentro sustenta-se uma magnífica sociedade dramática; outra carnavalesca e ainda outra de música (...).<sup>495</sup>

Associando os clubes dramáticos e recreativos criados nos subúrbios ao “progresso” conquistado nesses bairros, a *Gazeta Suburbana* reforça a ideia da disseminação do teatro amador por toda a capital e os significados que essa presença podia imprimir no Rio de Janeiro. O fato da *Gazeta Suburbana* ter uma seção específica intitulada *Palcos e salões* já indica uma valorização dessa prática social e o destaque dado ao teatro amador pelos redatores desse periódico. Solidário a causa operária e na luta por melhorias nos subúrbios cariocas, esse jornal contou com a participação de José Roberto Vieira de Mello, militante do movimento operário, entre 1919-1920. Outros periódicos dedicados aos subúrbios também mantiveram seções que promoviam os eventos organizados pelas sociedades dramáticas e recreativas. Era o caso de *O Suburbio*, com as seções *Palcos e Diversões* e *Pelos Theatros* ou a *Revista Suburbana*, na seção *Palcos e Salões*, entre outros. Como vimos na primeira parte desse capítulo, inúmeros outros jornais, suburbanos ou não e com objetivos diferentes, reservavam um espaço para o teatro amador.

Para além dessa pequena imprensa local e de uma pequena imprensa teatral, havia ainda os periódicos mantidos pelos próprios grupos amadores que diferia da chamada grande imprensa não apenas na sua estrutura, mas também nas suas intenções, na sua forma de atuação e, evidentemente, no seu alcance junto ao público. Essa pequena imprensa não era um

---

<sup>495</sup> *Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais*. Todos os Santos, 15 de dezembro de 1883, p.1-2. In: MENDONÇA, Leandro Climaco. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói, 2011, p.91.

negócio lucrativo – muitos jornais eram distribuídos gratuitamente – o que já demonstrava objetivos bastante diversos na sua produção. Mas, o que pretendiam as sociedades dramáticas com a produção e circulação destes jornais? Vejamos algumas justificativas descritas pelos próprios responsáveis por esses periódicos...

*O Scenario*, jornal produzido e editado pelo Club Familiar Gymnasio da Juventude cinco anos após sua criação, tinha como endereço nos três primeiros números a Praça do General Ozorio n.33, mudando-se para a Rua da Alfândega n. 329. Seus redatores e proprietários assinavam Othelo, Kean e Hamlet. Na primeira página de sua primeira edição, ao contar a história do clube, o cronista anônimo revela que, em 1876, data da criação do clube, estavam localizados “na quadra em que de cada canto surgiam sociedades dramáticas, que pouco depois desapareciam sem deixar vestígios de sua passagem”. Visto que a maior concentração de clubes estava no centro do Rio de Janeiro e, apesar dos pseudônimos, seus redatores eram associados, é possível concluir que o endereço da sede do Gymnasio da Juventude era na Rua da Alfândega, junto ao endereço do jornal publicado no seu quarto número. Em seu editorial está a justificativa para a entrada desses amadores na “arena jornalística”:

“A imprensa é a mais poderosa arma do século.

Dizer aos *socialistas* que destruir não é persuadir, deter nas mãos desses deserdados da sociedade bacamarte dos salteadores, é sem dúvida uma grande missão, e a imprensa está reservado este humanitário cometimento.

*O Scenario* órgão que ora surge a luz da publicidade, não é um núcleo de famigeradas ilustrações. Não se propõe a modificar os costumes, porque seria um arrojo inaudito da parte da mocidade que o dirige.

Entrando na arena jornalística, ele só tem por fim transpor para suas colunas; o que assistir representar sequer no palco público, quer no particular, o seu título bem demonstra seus fins.”<sup>496</sup>

Sem pretensão de modificar costumes e entendendo que a imprensa é “uma arma poderosa”, os redatores pretendiam apenas falar sobre o que as peças que assistissem nos palcos, fosse amador ou profissional. No entanto, qualificar a imprensa como “arma poderosa” pode indicar uma intenção maior do que o redator apresenta. As armas podem atingir física e mentalmente aqueles em quem miram e atiram. Claramente não havia a intenção de machucar fisicamente o leitor, mas, certamente, de influenciar suas ideias e gostos teatrais ou mesmo, através de críticas e crônicas sobre teatro, questionar formas de pensar e agir no cotidiano.

---

<sup>496</sup> *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 9 de julho de 1881.

Menos agressivo, o periódico homônimo criado pelo Gremio Dramatico do Meyer, em 1901, dizia ter como único fim “lutar pela prosperidade e engrandecimento da associação da qual é ele o primeiro órgão”, valorizando tanto a imprensa como o teatro, ainda que o redator anônimo estivesse bastante preocupado com seus “inimigos” e “rivais” na área jornalística.<sup>497</sup> O “modesto órgão” *O Guarany* pretendia “mostrar o grau de prosperidade desta sociedade dramática que, começando modestamente, com pretensão alguma, tem a satisfação e o orgulho de dizer que possui em seu seio a *elite dos subúrbios*”. Entendendo-se capaz de “ombrear com as suas coirmãs”, o editorial mostrava seu olhar sobre si mesmos, e acrescentava: “Negar-nos esse merecimento, seria falsear a verdade”. Garantia ainda que a “prosperidade” do clube era amparada “pelo prestígio de distintos cidadãos e das Exmas. Famílias que honram nossa plateia”. E deixava claro a importância de fundar no bairro do Engenho Novo “um ponto útil e agradável de diversões dramáticas, honrando assim o nome por demais glorioso do imortal artista brasileiro João Caetano dos Santos”.<sup>498</sup> Orgulhosos do jornal e do clube, os sócios pretendiam, além de se divertir, ser “úteis” às famílias que frequentavam sua plateia.

A *Lyra*, publicado pelo Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, buscava na “literatura grega e a própria literatura romana” sua “norma” para “progredir” e pretendia “sobressair como deve, na sua altura de sociedade instrutiva”, publicando um periódico “com mais brilhantismo” para “a história conceder-lhe um cantinho na posteridade”.<sup>499</sup> A *Lyra* pretendia, então, fazer do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho uma sociedade “imortal”.

Assis Vieira, do Club Dramatico Alumnos de Minerva, explica no editorial de *O Paladino* o seu “modesto” intento:

“proporcionar aos associados do clube uma agradável diversão para a inteligência, e procurar na proporção das limitadas forças dos seus empreendedores prestar uma justa e devida homenagem aos gloriosos vultos que tem honrado a arte dramática”.<sup>500</sup>

“Modestamente”, a intenção do periódico era, então, divertir os associados e homenagear os atores. É interessante que, de fato, os redatores deste jornal só mencionam em suas críticas os atores homens. Mesmo anunciando o programa das festas do clube com atrizes no corpo cênico, estas ficam “esquecidas” nas críticas e comentários sobre as peças. Essa

---

<sup>497</sup> *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I, n.1, Capital Federal, 26 de outubro de 1901.

<sup>498</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903, p.1. Grifo meu.

<sup>499</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano II, n.3, 12 de janeiro de 1889, p.1.

<sup>500</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881, p.1.

observação é importante porque este foi o único periódico que deixou suas próprias amadoras no silêncio. Assis Vieira, que parece ser o sócio mais atuante no periódico fez uma poesia intitulada *A Imprensa*, deixando clara sua visão sobre a mesma:

“Obreira do progresso! Na batalha incessante  
Que dás ao crime, ao erro, à treva e ao despotismo,  
E quebras do passado os laços do empirismo,  
Vibrando da justiça o gladio flamejante;

Tu – que galgas o espaço e levas bem distante  
Os arrojados vôos do pensamento humano,  
Que proteges o fraco e esmagas o tirano  
E dessa luta emerges altiva e triunfante;

Ah! Deixa que se acerque do teu poder ingente  
O novo Paladino que segue vacilante  
Da tua glória imensa a trilha refulgente.

Acolhe-o à tua sombra – potente e generosa,-  
Envolve-o nos clarões da tua luz brilhante  
E encaminha-lhe os passos à meta gloriosa!”<sup>501</sup>

O redator e poeta valoriza a imprensa e o seu “poder ingente”, entendendo sua função no “progresso” da sociedade e na luta contra o “crime”, o “despotismo” e a “tirania” e com isso “protegendo o fraco”. Apesar de não tratar de política de forma direta, Assis Vieira, que assina todos os editoriais nas primeiras páginas dos quatro números conservados de *O Paladino*, debate, por exemplo, a questão do associativismo recreativo e valoriza essas iniciativas como “partilha de interesses comuns” e reforça a ideia da diversidade social e da igualdade existente dentro dessas sociedades. Com diferentes objetivos, como a instrução, a caridade ou a diversão e a alegria, trabalham de forma coletiva para alcançá-los, proporcionando um convívio familiar não apenas entre os núcleos familiares, mas incluindo trabalhadores que vivem longe de suas famílias<sup>502</sup>. Sua compreensão acerca das sociedades recreativas, debatida mais a miúdo no primeiro capítulo, aponta seu posicionamento político nos assuntos do cotidiano e sua percepção da necessidade de atuação civil para uma melhoria de qualidade de vida. Esse posicionamento se reflete também na forma “benéfica” como vê o teatro também como parte dessa atuação que influencia costumes e é, “depois do livro e da imprensa, o mais poderoso elemento de civilização e progresso”<sup>503</sup>. Sua forma de

---

<sup>501</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881, p.4.

<sup>502</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.1.

<sup>503</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 25 de junho de 1881, p.1.

compreender a imprensa e seu papel político aparece nas suas opiniões de forma bastante clara e esclarecida.

Homenageando a atriz Aurelia Delorme, o periódico *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*, era de propriedade de Guilherme Junior e publicado semanalmente. Sem pertencer ao Grupo Delormista, mas o consagrando junto ao teatro fluminense, o jornal teve apenas seu primeiro número conservado. Sem anúncios em nenhuma das suas quatro páginas e utilizando boa parte de seu espaço para comentários elogiosos à atuação e pessoa da atriz carioca, integrante da companhia Dias Braga. No editorial, esclarece a que veio:

“Dedicando-se aos interesses do Theatro Fluminense, penetra no seu palco trazendo na mão direita a coroa de loiros que terá de ofertar àqueles dos artistas que se elevarem à sua conquista, e na esquerda mimosa cesta de vime donde só extrairá aplausos, ramalhetes e atos bons e justos.

Consagrado particularmente ao partido glorioso da exímia atriz Delorme, esse periódico saberá honrar-se, tornando-se digno êmulo desses moços esperançosos e entusiastas, que constituem o núcleo de seus dedicados partidários.”<sup>504</sup>

A *Madrugada*, dedicado aos amadores do Euterpe Club, também esclarecem os motivos de sua publicação. No primeiro número, depois do editorial dedicado a Nepomuceno de Araújo – seu redator gerente, os redatores revelam os objetivos do jornal: “O nosso programa é único e exclusivamente literário, as nossas colunas jamais abrirão terreno para polêmicas, elas vem sem cor política e... nunca obedeceremos à crítica malévola porque a vemos nos lábios dos egoístas e dos invejosos”. Na coluna intitulada “A nossa estrada!”, eles dizem como se veem e o que entendem por imprensa:

“Não é um facho de grandeza, aureolado por soberbos gênios, que desponta na madrugada de hoje, na radiante arena do jornalismo. Como vedes, é um pequenino periódico literário e recreativo, que se patenteia humilde e modesto, sem vislumbre de ostentação.

Não vimos preencher lacunas nem mostrarmo-nos perante o meio artístico, pois ainda falta-nos estudar muito e apenas temos desfolhado algumas folhas dessa tese monumental que se denomina – Imprensa! Magnânima inspiração do primoroso filho da pátria loira – Guttenberg, que tantos progressos tem trazido aos séculos e cujos alicerces, como pharões [sic] rutilantes, hão de sempre iluminar a ciência!

Contudo, confiados nas pequenas luzes que pálidas brilham nos nossos cérebros, com a grande força de vontade e energia, damos publicidade a nossa pequena *Madrugada*, se bem que a custa de milhares de sacrifícios.”<sup>505</sup>

---

<sup>504</sup> *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31 de março de 1889, p.1.

<sup>505</sup> *A Madrugada: periódico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902, p.2.

Depois de se mostrarem “humildes e modestos”, os redatores contam sobre o convite recebido dos amadores do Euterpe Club para sua primeira matinê, o “entusiasmo” com que foram recebidos, quando receberam o pedido de que o jornal, recém criado, fosse dedicado ao Club e a expectativa de colaboração dos “amáveis consócios” por meio de assinaturas do periódico. A partir da reflexão sobre “alguns periódicos e sociedades criados por trabalhadores envolvidos com múltiplas formas de cultura letrada”, a historiadora Laura Maciel afirma que “muitas vezes, os (...) redatores desses periódicos se desculparam perante o jornalistas profissionais (...) por sua má formação, e por se lançarem em tarefas para as quais não teriam a necessária qualificação”. Mas, apesar dessas ressalvas, a autora mostra como alguns jornalistas amadores questionaram “o mundo fechado do jornalismo carioca” e outros “mostravam-se atentos aos debates linguísticos e literários travados por meio da imprensa contemporânea assumindo posição e preferências intelectuais”, e ainda elenca algumas das motivações de grupos populares para produzir um jornal: a busca de educação ou instrução “para quebrar o monopólio dos espaços e mecanismos de poder” e “não apenas [pela] busca de ascensão social ou profissional”; a busca por “reconhecimento social” ou a utilização da escrita para formular e divulgar reivindicações populares ou, ainda, semear alguma crença ou princípio; podiam escrever também para deixar suas memórias ou informar como era a vida nos subúrbios; ou, como no caso do Vagalume, “contra um processo de apagamento e ocultação que, segundo ele, era promovido pela indústria fonográfica e pelo rádio.”<sup>506</sup>

Se compreendemos “a imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias”<sup>507</sup> e que sua relação com a sociedade é reveladora de determinadas intenções, então a organização, produção ou colaboração em um jornal ou revista para o público do seu bairro ou os sócios da sua associação dramática, podem indicar quais as propostas daqueles periódicos e as estratégias criadas para dialogar com seus leitores. Dessa maneira, manter um periódico dedicado aos “interesses teatrais” ou escrever sobre teatro implica em selecionar as questões sobre as quais opinar – desde as peças e os grupos que vai se comentar até as causas e interesses a defender ou questionar – e, dependendo dessas escolhas, revela-se sua corrente de pensamento e que tipo de “produção de

---

<sup>506</sup> MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. In: ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Leticia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade - séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012, pp. 68-77.

<sup>507</sup> CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, São Paulo, n.35, dez.2007, p.259.

hegemonia”<sup>508</sup> sua atuação naquele meio social pretende constituir. É a partir dessa compreensão que a imprensa se firma, inclusive, como formadora de opinião e de públicos para o teatro, muitas vezes estabelecendo importante relação entre o jornal e os empresários teatrais ou os diretores de sociedades particulares.

Sendo assim, era bastante comum encontrar dramaturgos escrevendo para jornais ou mesmo administrando-os. Era o caso de Ernesto Mattoso, não coincidentemente, presidente do Gremio Dramatico do Meyer em 1912 e administrador da *Gazeta Suburbana* em 1910<sup>509</sup>. Mattoso escreveu duas peças teatrais: *Um país essencialmente agrícola* e *Um verão em Petrópolis*<sup>510</sup>. Conforme o próprio conta em suas reminiscências, escreveu também para o *Cruzeiro* e anos depois para a *Gazeta da Tarde*<sup>511</sup>. Entre outras histórias, o prodigioso escritor exemplifica a “confiança do povo pela imprensa” em um fato que aconteceu com ele em 1880: uma empresa teatral representava a peça *O Filho de Coralia*, de Albert Delpit, com tradução “primorosa” de Henrique Chaves, porém não tinha público. O empresário Guilherme da Silveira pediu, então, ao jornalista que “escrevesse alguma coisa em favor da peça que tanto sucesso fazia em Paris e tão triste figura no Rio”. Foi no lugar do folhetim do *Cruzeiro* de 12 de julho de 1880 que Mattoso escreveu sobre a peça. Dias depois o empresário teria voltado a redação para agradecer-lhe o “imenso serviço” afinal, desde então “o teatro era pequeno para conter os espectadores”<sup>512</sup>.

O testemunho de Mattoso mostra relações possíveis entre presidentes de sociedades dramáticas e jornais de circulação nos bairros inclusive, da relação entre empresários e jornalistas, e serve perfeitamente para mostrar como a imprensa agia não apenas como formadora de opinião, mas também de público, capaz de produzir e interferir no sucesso de peças, atores e companhias dramáticas. A opinião de um “homem das letras” publicada nas páginas de um periódico podia, dependendo de sua importância e do número de exemplares em circulação, provocar “enchentes” nos teatros, bem como esvaziá-los. Não era à toa que vários periódicos da grande ou da pequena imprensa contavam com nomes como Arthur Azevedo, entre outros, para criticar ou divulgar peças, autores, empresários e, inclusive, clubes amadores. Compreendendo a imprensa como parte do real, força ativa que interfere no

---

<sup>508</sup> CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador, op. cit., p.259.

<sup>509</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de mestrado em História. Niterói, 2011, p.94.

<sup>510</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Bordaux, Imprimeries Gounouilhau, 1916, p.282.

<sup>511</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Op. cit., p. 325.

<sup>512</sup> MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo*, op. cit., pp.311-319.



social, “muito mais ingrediente do processo do que registro dos acontecimentos”, ela atua “na constituição de nossos modos de vida, perspectivas e consciência histórica”<sup>513</sup>, intervindo no cotidiano, inclusive, em escolhas como a peça que se vai assistir ou representar.

### 3.3 A imprensa dos amadores: associativismo dramático e seus canais de expressão

Das cento e noventa e seis sociedades particulares sobre as quais localizei referências mais precisas no período entre 1861 a 1930, encontrei treze sociedades dramáticas que editavam seus próprios periódicos cujas coleções estão disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional, além de um periódico dedicado uma sociedade dramática, *A Madrugada: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club*. Sete destes periódicos foram publicados ao longo da década de 1880 e quatro na década de 1900. Destes não tive acesso ao *Sorriso*, do Cassino Comercial nem *A Ribalta*, do Club Thalia, dos quais só reuni referências indiretas. O quadro a seguir apresenta a distribuição destes periódicos de forma cronológica, endereço de suas redações e preço.

**Quadro 8. Periódicos produzidos por grupos dramáticos amadores**

<i>PERIÓDICO</i>	<i>PERÍODO</i>	<i>REDAÇÃO</i>	<i>PREÇO</i>
<i>O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva</i>	1881	R. de S. Pedro 152	Gratuito
<i>O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude</i>	1881-1883	Praça General Ozorio 33 e R. da Alfandega 329	Gratuito
<i>Amador: órgão do Club Terpsychore</i>	1883-1886	R. do Catete 3	Gratuito
<i>O Jasmim: órgão do Atheneu Dramatico Esther de Carvalho</i>	1887-88	R. de S. Pedro 152	Gratuito
<i>A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho</i>	1888-1890	R. de S. Pedro 152	Gratuito
<i>O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite</i>	1888	Travessa das Flores 16. São Christovão	Gratuito
<i>O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista</i>	1889	R. da Alfandega 197	40 rs
<i>O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer</i>	1901		Era vendido, mas s/i. preço.
<i>Sorriso (periódico do Cassino Comercial)</i>	1901	?	?
<i>A Madrugada: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club</i>	1902	R. do Riachuelo 11	Assinatura trimestral 1\$000
<i>O Artista: Órgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho</i>	1903	R. Visconde de Sapucahy 103	Gratuito?
<i>O Guarany: órgão do Guarany-Club</i>	1903	Eng. Novo	Gratuito
<i>A Ribalta: órgão do Club Thalia</i>	?	?	?

<sup>513</sup> CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Op.cit., p.257.

**Fonte:** Informações reunidas a partir da leitura dos próprios periódicos, com exceção de *Sorriso e A Ribalta*, não encontrados, mas mencionados em outros jornais.

Os títulos são igualmente reveladores dos assuntos abordados e seus subtítulos esclareciam o grupo a que pertenciam: *Amador: órgão do Club Terpsychore*, *O Artista: órgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho*, *O Guarany: órgão do Guarany-Club*, *O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude* (1881-83), *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer* (1901), etc.

Podemos observar que endereço da Rua de S. Pedro 152 era o endereço da redação de *O Paladino*, em 1881 e eles especificam na capa que era o prédio do clube. Temos notícia do Club Dramatico Alumnos de Minerva até 1884. O mesmo endereço abrigava, a partir de 1887, *O Jasmim* e, em 1888 até 1890, *A Lyra*. Estes dois periódicos pertenciam, respectivamente, ao Atheneu Dramatico Esther de Carvalho e ao Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, que era, na verdade, o mesmo clube reaberto um pouco depois. Parece correto afirmar que *O Paladino* não era mais publicado nesse período e sua redação foi ocupada por esses outros periódicos, que talvez tenham abrigado suas sedes no mesmo prédio.

Laura Maciel afirma que “o domínio das letras foi reivindicado como instrumento para a consolidação ou o enfraquecimento de percepções, ações e identidades de grupo”<sup>514</sup> e considera que alguns periódicos produzidos por associações culturais de caráter diverso revelam “uma multiplicidade de espaços sociais onde novos sujeitos sociais se constituem instituindo formas alternativas e dissidentes de conceber a natureza da relação social, forjando novas formas de intervir na realidade”<sup>515</sup>. É nessa perspectiva que esses periódicos são aqui analisados.

Muito semelhantes em sua estrutura, mantinham uma publicação de quatro páginas divididas em três colunas de textos. As publicações podiam ser mensais, somente nos dias das festas de cada clube ou quando fosse possível. Traziam logo nos editoriais os objetivos de sua criação e ainda nas duas primeiras páginas, às vezes até a terceira, comentários sobre os amadores, críticas aos espetáculos, biografias e ainda contos, poesias, piadas e charadas. Os jornais que reservavam um espaço para os anúncios, os colocavam na página 3 ou 4, quando nesta última não se encontrava o programa do próximo sarau dramático. Esses anúncios podiam significar uma forma de financiamento desses periódicos, além das mensalidades pagas aos cofres dos clubes que colaboravam nessas publicações. Caso contrário, a venda se

---

<sup>514</sup> MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. Op. Cit., p.66.

<sup>515</sup> MACIEL, Laura Antunes. *O popular na imprensa: linguagens e memórias*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História. Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 8 a 12 de setembro de 2008, p.3-4.

fazia necessária. Não obstante, dos treze periódicos publicados por essas associações, oito eram distribuídos gratuitamente, indicando a intenção dos seus organizadores e das diretorias dos clubes de que todos os associados e seus convidados tivessem acesso a essas publicações.

A *Ribalta*, o periódico produzido pelo Club Thalia e não encontrado nos centros de pesquisa e guarda documental, teve como diretor Julio Cesar de Magalhães, segundo o *Almanaque Suburbano*, um “esforçado cultor da arte dramática”, que atuava desde os catorze anos em teatros particulares e apresentava-se em clubes dramáticos. Foi fundador do Club Dramatico de Villa Isabel e também de outro periódico, *O Leque*, autor de diversas peças teatrais e, no Club Thalia, era ensaiador e diretor de cena.<sup>516</sup>

O outro periódico, infelizmente, também não encontrado, foi o *Sorriso*, dirigido por José Francisco Martins e Luiz de Sotto Mayor – ocupava o cargo de secretário da diretoria do clube Cassino Comercial em 1906 –, mas com curta duração. Esse foi o primeiro jornal produzido por esse clube e criado quando sua sede social mudou para a rua do Hospício, onde já era “frequentado por famílias distintas” e contava com mais de duzentos sócios. O Cassino Comercial começou com “um grupo de sócios que assistiu a derrocada da Sociedade Estrela d’Aurora” e teve em 1895, sua diretoria formada por Medina, Simões, Ferreira da Fonseca e outros. Começou na rua da Alfândega e depois de dois anos mudou-se para o endereço onde foi criado o *Sorriso*. Permaneceu nesse endereço por quatro anos em “uma fase brilhantíssima – em que assumiu um desenvolvimento admirável, rivalizando mesmo com as primeiras sociedades congêneres”. Depois de quatro anos, juntou-se com o Club Euterpe e passou a se chamar Arcadia Dramatica durante alguns meses. O Cassino se emancipou e mudou-se para a rua Uruguaiana, em seguida para o Largo do Capim e finalmente para a rua dos Andradas, onde ficou desde 1902 até, pelo menos 1907, quando tinha como presidente Manoel Ennes Vianna.<sup>517</sup>

A perda, desaparecimento ou, talvez, uma despreocupação com a manutenção dessa pequena imprensa pelas instituições de guarda documental parece ser lugar comum no Rio de Janeiro, visto a “inexistência” de muitos títulos nas coleções ou a conservação apenas da primeira edição de outros tantos periódicos. Tanto os jornais encontrados apenas em papel ou aqueles microfilmados, por vezes, desaparecem! Esta é uma questão extremamente séria e preocupante porque afeta diretamente a memória de um conjunto diversificado de associações dramáticas que produziu relatos e testemunhos por meio da imprensa em paralelo a grande

---

<sup>516</sup> *Almanaque Suburbano*. Sampaio, periódico anual de 1912.

<sup>517</sup> *Almanaque d’O Theatro*, Ano 1, 1906, p.284.

imprensa e, muitas vezes, questionando-a e levantando outros debates, informações e sujeitos que ficam “esquecidos” ou ausentes da história. No entanto, estes únicos números conservados quando são os primeiros lançados trazem, em geral, nos seus editoriais ou expedientes, os objetivos e motivos da criação daquele jornal, tornando-se fundamental para esta investigação histórica.

As dificuldades para criar e manter esses periódicos podiam ser enormes. O Club Dramatico Gonçalves Leite, por exemplo, demorou vinte e seis anos para publicar seu primeiro periódico com o significativo nome *O Amador*. Apenas em 1888 os sócios deram “o primeiro passo no campo flóreo e às vezes bem árido das letras”, mesmo assim desculpando-se pela “falta a ilustração e a prática dos grandes escritores”.<sup>518</sup> Com sua redação sediada no bairro de São Cristóvão, propunham uma publicação mensal e aceitavam somente artigos dos associados. O redator A. Rosario era, provavelmente, também sócio do clube. Infelizmente, hoje só resta seu primeiro número e não é possível precisar sua longevidade. Sem indicação de preço, mas com um espaço na página 3 para alguns anúncios, o periódico devia ser distribuído gratuitamente sendo mantido através dos anúncios e das mensalidades dos associados.

*O Scenario*, jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer e formado “por um certo número de sócios”, justifica o atraso na iniciativa de publicar seu próprio periódico não “porque não temos inteligências capazes de rivalizar-se com as dos homens conhecidos no jornalismo pelos seus gênios intelectuais”, mas por possuir “um punhado de inimigos”. E pedia aos “nobres associados” que, apesar desses “corruptores da sociedade civilizada” e “invejosos”, colaborassem para o “júbilo” do jornal.<sup>519</sup> Encontrado apenas seu primeiro número, não é possível precisar sua duração. O jornal não parecia ser sustentado pelo clube porque além de vários anúncios na última página, apesar da ausência de preço na capa, uma poesia publicada na página 3 indica que o jornal era vendido:

"Borges, hoje, é deputado,  
Em tudo ouvido é cheirado,  
- Já nada mais o tortura,  
E na eloquência um turuna;  
E nunca sobe a tribuna  
Sem ter comprado "*O Scenario*"."<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> *O Amador: Periodico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite*. Ano I. n.1. S. Cristóvão, 08 de setembro de 1888.

<sup>519</sup> *O Scenario: Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I n.1 Capital Federal, 26 de outubro de 1901.

<sup>520</sup> *O Scenario: Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I n.1 Capital Federal, 26 de outubro de 1901, p.3. Grifo nosso.

Apenas o primeiro número foi encontrado e data de 1901, porém encontrei referências desse clube até o ano de 1912, quando pediam licença de funcionamento à polícia. A não coincidência de datas entre a criação do clube e a de seu jornal é um indício das dificuldades de vários tipos que precisavam ser enfrentadas até os sócios sentirem-se em condições de produzir e manter um jornal próprio. Entre essas condições está, naturalmente, a financeira, para cobrir custos com papel e impressão, mas, para além desta questão, havia a necessidade de sócios dispostos e capazes de escreverem artigos, críticas, folhetins, poesias, etc., outros que dirigissem e editassem o periódico, a definição de preço ou se seria gratuito, se haveria publicação de anúncios ou não.... Enfim, o número, em geral, reduzido desses periódicos aponta para as dificuldades envolvidas nessa produção.

Um bom exemplo dessas dificuldades é visto no jornal lisboeta *O amador dramático: órgão dos palcos particulares*. O periódico teve seu primeiro número em 7 de janeiro de 1894 e pretendia fazer uma publicação semanal. Apesar da redação publicar em seu primeiro editorial que não poderia dar garantias de uma longa existência devido as dificuldades de se manter um jornal, vendeu assinaturas de doze números, mas só conseguiu cumprir a entrega de seis. O sétimo número é publicado em 11 de junho daquele ano e, na coluna *Cavaco com os leitores*, a redação anuncia que diminuiria o preço do jornal e arcaria com o prejuízo. Pede, no entanto, que aqueles que haviam pago pelos doze números se “conformassem” com os danos financeiros e não pedissem “o reembolso daquelas pequeninas importâncias insignificantes para cada um dos assinantes”. Apesar de não pertencer a uma sociedade particular carioca, o periódico dedicado aos “cultores – por mero divertimento – da arte de Talma”<sup>521</sup> demonstra as dificuldades em se manter um pequeno jornal de quatro páginas, a mesma estrutura encontrada na maioria dos jornais dos clubes dramáticos do Rio de Janeiro.

A falta de periodicidade desses jornais é mais um indicativo dessas dificuldades. O Club Familiar Gymnasio da Juventude, fundado em 1876, só começou a publicar seu periódico *O Scenario* em 9 de julho de 1881 e manteve os números iniciais quinzenalmente. No entanto, o intervalo entre os números 4 e 6 foi de quatro meses e entre os números 9 e 11, de nove meses!<sup>522</sup> A solução encontrada pelos redatores foi anunciar que “publica-se todas as vezes que sair”, denunciando sua ausência de compromisso ou impossibilidade de manter os prazos. Apenas, em 1883, seu terceiro ano de publicação, o periódico anuncia que sua

---

<sup>521</sup> *O amador dramático: órgão dos palcos particulares*. Lisboa, Ano I, n.1, 7 de janeiro de 1894.

<sup>522</sup> Os números 2, 5, 8 e 10 não foram encontrados na Biblioteca Nacional.

publicação seria mensal.<sup>523</sup> Em seu primeiro ano de publicação a redação do jornal ficava na Praça General Ozorio n.33. Os redatores assinavam sob os pseudônimos de Othelo, Kean, Hamlet e Duque de Richelieu.<sup>524</sup> Os sugestivos nomes de personagens clássicos do teatro ou de um membro da nobreza francesa e arquiteto do absolutismo podem revelar a maneira de pensar e escrever do periódico. Por outro lado, dificulta nossa investigação acerca de quem eram esses sujeitos produtores de jornais. No entanto, é possível saber que os sócios do clube dramático não pertenciam aos grupos mais abastados da sociedade e nem aquelas mais pobres, como deixa claro a edição número 9, de 4 de novembro de 1882, num jogo de palavras com títulos de peças teatrais, nem “fidalgo” nem “ladrão”, esclarece que só admitiam associados das camadas médias.

*O Espectador*, que teve seus representantes na festa de 5 de agosto de 1882, comemoração do sexto aniversário do Club Familiar Gymnasio da Juventude, confirma que o periódico *O Scenario* era distribuído entre os sócios e convidados nas festas<sup>525</sup> e bailes, conforme a ausência do preço na capa já indicava que o jornal não era vendido. Bastante provável que o subsídio do periódico viesse dos próprios associados do clube dramático uma vez que suas páginas não trazem anúncios ou propagandas. Esta pode ser também a explicação para a falta de periodicidade, ou seja, as prováveis dificuldades em manter o jornal que, às vezes, tinha um longo intervalo entre os números.

“Publica-se conforme a temperatura cá da casa”. Esta informação, logo abaixo do título e subtítulo do periódico *Amador: órgão do Club Terpsychore* já dá ideia da dificuldade para fazê-lo imprimir e circular. Fundado em 1883 com endereço na rua do Catete n.3, assinavam a redação Flaviano Gil, Serra e Floridor.<sup>526</sup> O único número encontrado do jornal foi o segundo de seu quarto ano de publicação e, mesmo assim, em péssimo estado, com as folhas bastante apagadas. Logo na primeira página desculpa-se pelo tempo que não foi publicado demonstrando que também sofria com as mesmas dificuldades dos outros jornais. De novo, foi através d’ *O Scenario* que, comentando a posse da nova diretoria e a inauguração do grupo musical em um festa “esplêndida” com espetáculo dos amadores do Terpsychore,

---

<sup>523</sup> *O Scenario: órgão do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano 3, n.11, 4 de agosto de 1883.

<sup>524</sup> *O Scenario: periódico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Anos I, n.1, 9 de julho de 1881, p.1.

<sup>525</sup> *O Espectador: órgão consagrado a arte dramática*. Rio de Janeiro, Ano II, 21 de agosto de 1882, p.1.

<sup>526</sup> *Amador: órgão do Club Terpsychore*. Rio de Janeiro, Ano IV, n.2, 14 de agosto de 1886.

informou sobre a distribuição do periódico do clube naquela noite de 31 de dezembro<sup>527</sup>, indicando a gratuidade do *Amador*.

A gratuidade do jornal indicava que eram as mensalidades pagas pelos sócios e/ou os ingressos cobrados nas récitas que financiavam sua produção. Alguns ainda colocavam anúncios, que certamente ajudavam a sustentar essas publicações. De qualquer forma, são indícios tanto das dificuldades do periódico para obter recursos quanto da limitada capacidade desses clubes dramáticos em estabelecer alianças ou parcerias capazes de amplificar suas posições.

Sem anúncios e sem preço, *O Jasmim*, publicado pelo Atheneu Dramatico Esther de Carvalho por, pelo menos, dois anos – 1887-88, contava, provavelmente, com o subsídio do próprio clube. Seu sucessor, *A Lyra*, manteve essa distribuição gratuita no clube que se ergueu a partir do Atheneu: o Arcadia Dramatica Esther de Carvalho. O endereço da redação também continuava o mesmo, Rua de São Pedro, n.152. Seu segundo número confirma esse dado comentando a distribuição “em profusão” do periódico ilustrado com o retrato do Sr. Alfredo Ribeiro, um dos fundadores desta sociedade<sup>528</sup>. *A Lyra* também não traz nenhuma indicação acerca de sua periodicidade e, pelo intervalo de dois meses entre os números 1 e 2, não havia um compromisso nesse sentido.

*O Guarany* é mais um periódico com apenas o primeiro número conservado na Biblioteca Nacional. Sem preço na primeira página e comunicando que só seria publicado “em dias de récita do clube” é possível concluir que o jornal fosse distribuído entre os associados presentes naquela efeméride. Garantia ainda que a “prosperidade” do clube era amparada “pelo prestígio de distintos cidadãos e das Exmas. Famílias que honram nossa plateia”.<sup>529</sup> O diretor deste periódico era Eduardo Magalhães, jornalista atuante, especialmente, em jornais suburbanos<sup>530</sup> e também tipógrafo e autor de peças teatrais, como os dramas em quatro atos, *Sylvia*<sup>531</sup>, *Armando*<sup>532</sup>, entre outras. Sua tipografia era um dos anúncios do *Guarany*, além de uma padaria, os cigarros *Parasita* e serviços de médico e advogado. Segundo Leandro C. Mendonça, muitos desses periódicos eram “altamente dependentes da venda de espaços para anúncios e anunciantes, visceralmente comprometidos

---

<sup>527</sup> *O Scenario: órgão do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Ano 3, n.11, 4 de agosto de 1883.

<sup>528</sup> *A Lyra: organ da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 10 de novembro de 1888.

<sup>529</sup> *O Guarany: órgão do Guarany-Club*. Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903, p.1. Grifo meu.

<sup>530</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de mestrado em História. Niterói, 2011, p.44, 53, 76, 93 e 139.

<sup>531</sup> *O Espectador: periódico teatral, litterario e recreativo*. Capital Federal, Ano I, n.1, 6 de agosto de 1904, p.3.

<sup>532</sup> *O Suburbio*. Ano I, n.21, Meyer, 23 de novembro de 1907.

com a defesa das demandas e interesses da classe mercantil suburbana”<sup>533</sup>. O historiador acrescenta que esses anúncios de estabelecimentos no próprio bairro suburbano revelam seu público alvo – os moradores daquela localidade – bem como uma “postura de independência frente a partidos e a potentados locais declarando que o interesse maior é a luta pelo desenvolvimento dos interesses locais”<sup>534</sup>.

De fato, *O Scenario*, jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer<sup>535</sup>, anunciava na última página estabelecimentos nos bairros próximos – Inhaúma e Engenho de Dentro – ou na própria estação do Meyer: um médico que dava “consultas grátis e aceita chamados a qualquer hora”, uma padaria, um salão de barbeiro, a Casa Central – loja de “trens, cozinha, ferragens, tintas, louças, camas, ferros, etc., etc.”-, a loja Lealdade – o barateiro do subúrbio, o Botequim e Fábrica a Vapor de Café Progresso, o armazém Fluminense, uma fábrica de calçados, uma farmácia e a Casa Victoria – de mantimentos e molhados”. As fábricas e o agitado comércio indicado nos anúncios revelam a organização e o desenvolvimento da região.

A *Madrugada* não era vendido de forma avulsa, apenas através de assinaturas trimestrais com pagamento adiantado de mil réis. Homenageando os amadores do Euterpe Club, os redatores pedem a colaboração dos “amáveis consócios” nas assinaturas do periódico. Com sede na rua Riachuelo n.11, instalado em um sobrado “provisório”, o primeiro número do jornal colocava seus anúncios na página 5 – é a última página do periódico, mas indica que tinha um formato maior do que os outros analisados aqui<sup>536</sup>. Além de farmácia, dentista e alfaiataria, havia também anúncio do *Almanack Brasileiro* e do Sr. Luzes, que “ensina a ler em menos de dois meses” – todos instalados em ruas do Centro.<sup>537</sup> Interessante observar o anúncio do Sr. Luzes em um jornal publicado na primeira década do século XX, quando, apesar do alto índice de analfabetismo, a população carioca alfabetizada

---

<sup>533</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói, 2011, p.32.

<sup>534</sup> MENDONÇA, Leandro Climaco. *Nas margens*, op. cit., p.40.

<sup>535</sup> *O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Capital Federal, Ano I, n.1, 26 de outubro de 1901.

<sup>536</sup> A edição n.2 de *A Madrugada* tem 6 páginas. Nesta última página, na seção Expediente, a redação esclarece que aquele número estava aumentado devido a “abundância de matéria”. Avisa a data do próximo número, mas este não foi encontrado.

<sup>537</sup> *A Madrugada: periódico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.



já era superior a analfabeta e crescia a oferta de escolas e cursos isolados<sup>538</sup>. Não era à toa o crescimento do número de periódicos e livros populares desde as últimas décadas do século anterior.<sup>539</sup>

No entanto, havia os periódicos que eram vendidos e não tinham anúncios. Era o caso de *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*, vendido a 40 réis e publicado semanalmente. Da mesma forma que o Grupo Delormista, homenageava a atriz Aurelia Delorme, e é mais um jornal com somente um único exemplar, por sorte o seu primeiro número, que utiliza boa parte de seu espaço com dedicatórias à atriz carioca. Apesar de dizer-se dedicado “aos interesses do Teatro Fluminense”, o periódico era

“Consagrado particularmente ao partido glorioso da exímia atriz Delorme, esse periódico saberá honrar-se, tornando-se digno êmulo desses moços esperançosos e entusiastas, que constituem o núcleo de seus dedicados partidários.”<sup>540</sup>

Apesar das dificuldades para manter a publicação de seus próprios periódicos é possível que essas sociedades fossem mais abastadas do que as outras uma vez que, gratuitos ou não, elas conseguiram pagar ou possuir uma tipografia, manter uma sede e um local para a redação, além de todo o investimento necessário para produção de um jornal, ainda que pequeno e com mão de obra não assalariada (possivelmente eram os próprios associados que trabalhavam nessa produção). Talvez os periódicos que eram vendidos ou que vendiam espaços para anúncios tivessem mais condições de sobrevivência do que aqueles inteiramente gratuitos que quase nunca ultrapassaram o primeiro número. Mesmo considerando que muitos exemplares desses periódicos tenham se perdido, os treze títulos encontrados são um número pequeno para as cento e noventa e seis associações dramáticas encontradas, o que pode indicar que, de algum modo, eles foram privilegiados sim. Infelizmente, não encontrei os estatutos de nenhuma destas agremiações responsáveis pela edição de periódicos para ter acesso ao valor das mensalidades pagas pelos sócios e, com tais informações, determinar se estes tinham ou não melhores condições econômicas. Mesmo assim, essa informação pode aparecer de formas diversas nos editoriais, crônicas, etc. conforme vem sendo analisado.

---

<sup>538</sup> MACIEL, Laura Antunes. *De “o povo não sabe ler” a uma história dos trabalhadores da palavra*. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara aun. (orgs.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo, Olho d’água, 2006, p.283.

<sup>539</sup> FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação - Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo, Cia das Letras, 2004, p.16.

<sup>540</sup> *O Delormista: órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo Delormista*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31 de março de 1889, p.1.

Além disso, podemos tentar estabelecer uma comparação entre os preços dos jornais e os ingressos para o teatro. Segundo Luiz Edmundo, os ingressos do Teatro Lírico, variavam, em 1901, entre 12\$, no *fauteil* de orquestra e de varanda e 3\$000, nas galerias<sup>541</sup>. O valor das cadeiras de primeira classe nos teatros do Centro, como o Carlos Gomes ou o São Pedro, saía pelo mesmo preço e, no Teatro São José o lugar mais barato podia ser encontrado ainda por mil réis ou até 500 réis<sup>542</sup>. As mensalidades dos clubes dramáticos amadores custavam entre 1 e 5 mil réis e os ingressos para os saraus dramáticos eram compatíveis com os teatros profissionais. Os periódicos produzidos pelos amadores, que eram vendidos e publicaram os preços, cobravam entre 40 réis – *O Delormista* – e a assinatura trimestral de *A Madrugada*, mil réis – ou seja, em média 330 réis o exemplar (o espaço entre o primeiro e o segundo número era de um mês), mesmo preço dos periódicos mais caros que não pertenciam as associações dramáticas. Considerando ainda que essas publicações não eram diárias, parece ser razoável que, eventualmente, mesmo um trabalhador de menor renda, pudesse adquirir algum desses jornais. Se os preços não eram absurdos, mas facilitavam a produção e distribuição desses periódicos, é possível pensar que aqueles jornais distribuídos gratuitamente nas festas dos amadores e que eram financiados pelas suas mensalidades, eram provavelmente, dos clubes mais caros.

Outras diferenças podem ser percebidas a partir do que vimos até aqui. Os periódicos produzidos pelo Grupo Delormista ou pelo Gremio Dramatico do Meyer, que eram vendidos, certamente obtinham um alcance maior sendo lidos por outras pessoas além dos próprios associados. No entanto, mesmo os gratuitos, distribuídos apenas nas récitas, alcançavam, além dos sócios, seus convidados que frequentavam estas noites e os interessados em assistir as peças daquela noite que pagavam ingressos, que também recebiam e poderiam ler esses jornais. E mesmo depois de lidos, esses jornais circulavam em outros meios como barbearias e salas de espera, como comenta *O Scenario*:

“*O Scenario* foi encontrado em um barbeiro entre a *Gazeta de Notícias* e a *da Tarde, Cruzeiro* e *Jornal do Commercio*, folhas redigidas por ilustrações dignas de respeito. Para onde teria sido levado o *Paladino*?”<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo.*, Brasília, Edições do Senado Federal, vol.1, 2003, p.210.

<sup>542</sup> Esses dados se referem ao ano de 1920. Citado por GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco*, op. cit., p.93.

<sup>543</sup> *O Scenario: órgão do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano 1, n.3, 13 de agosto de 1881, p.2.

O comentário malicioso acerca do outro jornal, *O Paladino*, revela uma disputa entre os dois periódicos. A prática de oferta e troca de jornais entre os responsáveis por essa pequena imprensa era bastante comum e, com certeza, os dois eram concorrentes entre si.

*O Paladino* era o periódico publicado pelo Club Dramatico Alumnos de Minerva e redigido pelos próprios sócios. Vimos no primeiro capítulo que foram frequentes as tensões e rivalidades entre os clubes dramáticos de amadores e mesmo entre os amadores de um mesmo clube. Os editoriais dos periódicos analisados aqui e muitas de suas crônicas e críticas indicam que o mesmo acontecia nestes jornais. Ou seja, a diversidade e a heterogeneidade presentes entre os associados das sociedades particulares também se faziam presentes nas publicações dos periódicos, o que faz sentido, uma vez que alguns de seus produtores eram os próprios amadores e sócios daquelas agremiações.

Essa disputa entre *O Scenario* e *O Paladino*, em particular, ocupou as páginas dos dois jornais e explicita suas tensões. O primeiro número do periódico do Club Dramatico Alumnos de Minerva, se refere ao Club Familiar Gymnasio da Juventude como uma “simpática sociedade” que convidou representantes de *O Paladino* para sua *soirée* dramática e dançante do dia 30 de abril de 1881 e elogia o desempenho do corpo cênico, destacando o Sr. Lopes em “um tipo impagável” na comédia final, que “agradou muito”. “Apesar do mau tempo”, a comissão que representou o jornal “voltou muito penhorada do bom acolhimento da distinta diretoria do Gymnasio, e cativa dos bonitos olhos de algumas moças”.<sup>544</sup>

No entanto, a gentileza acaba aí. Sem mencionar *O Scenario* ou o Club Familiar Gymnasio da Juventude no segundo número, *O Paladino* volta a se referir ao concorrente na terceira edição do jornal, onde escreve uma coluna especial intitulada *Cortesia a um colega*. Nesta, agradece “as palavras lisonjeiras” e não pretende “esquivar-se a um dever de cortesia, deixando sem uma explicação o que diz sobre o nosso primeiro número”. A Redação, que assina a coluna, se defende não da “injustiça” do “juízo” dos “ilustrados censores”, mas de sua “falsa apreciação” acusando-os de “imodestos”. *O Scenario* teria acusado *O Paladino* de ser “órgão da diretoria” e não contar com a colaboração dos sócios do clube além de falar “imodestamente” sobre a festa do próprio clube. Em sua defesa, diz que sua diretoria e gerência “pertence exclusivamente a três sócios, sendo a colaboração franca aos sócios de nosso clube”, além de ter “pleno direito de emitir juízo sobre os nossos negócios sociais”. Justifica ainda que o propósito do jornal é “apreciar o movimento civilizador que as

---

<sup>544</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 28 de maio de 1881, p.2.

sociedades literárias, artísticas e recreativas imprimem ao progresso do país”. Mais ainda, que “possuem conhecimento de causa” sobre o que publicam. A partir daí, utilizam parte do editorial do primeiro número de *O Scenario* – destacado pelo próprio *Paladino* em itálico - para demonstrar que eles, do *Scenario*, que são os “imodestos”. Vejamos:

“(…) o que dirá de si mesmo o *Scenario* que elogia, não os sócios do C. F. Gymnasio da Juventude, mas os seus próprios redatores, pois que aquele que se encobre enfaticamente com o trágico capote de *Hamlet* não é senão a pessoa cujos elogios se nos deparam em cada página do *Scenario*?

E o que diremos da pecha de *imodestos*, se não fomos nós que *surgimos aos impulsos de uma mocidade estudiosa que, empunhando um estandarte já coberto de louros, vem empreender novas vitórias*, - como se fôssemos uns *Serpas Pintos* do jornalismo a descobrir os novos horizontes da imprensa?

Que *imodéstia* a nossa! Se o *Paladino*, ao *erguer-se, não viu só em torno de si ruínas*, e nem se apresentou, *com um arrojo inaudito*, a modificar costumes, nem a distribuir *palmatoadas* com a gorda autoridade de um censor impecável?”<sup>545</sup>

Lembrando que, de fato, os redatores de *O Scenario* assinavam Hamlet, Kean, Othelo e Duque de Richelieu e que o editorial dos mesmos não tinha nada de modesto, a Redação de *O Paladino* termina cumprimentando “o modesto colega” e pedindo desculpas “se *estas mal traçadas linhas* magoarem as suas suscetibilidades.” De fato, *O Scenario* havia publicado em seu primeiro número a acusação de “imodéstia” contra o concorrente, mas na mesma nota, elogiava um artigo de Assis Vieira, autor dos editoriais, publicado no segundo número de *O Paladino*.

No entanto, essa história é bem mais complexa! Os próprios sócios do Club Dramatico Alumnos de Minerva publicavam um outro jornal ilustrado intitulado *Fura-Fura*. Apesar do agradecimento de *O Paladino* pelo recebimento do jornal e dos votos de “um futuro auspicioso e brilhante”<sup>546</sup>, *O Scenario* publica uma nota sobre o tal periódico:

“O 3º número do “Fura-Fura”, tem muito espírito, com especialidade o texto, (não foi necessário traduzirmos) que o *verve* satiriza os redatores do *Paladino*.

Na primeira página está desenhado um *Paladino* caído de costas e admirando a – Resurrectio!

O oiranecs [sic] toma essa queda como prenúncio de morte?!

Será uma profecia?

Que maganões.”<sup>547</sup>

<sup>545</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.2.

<sup>546</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.2, 25 de junho de 1881, p.2.

<sup>547</sup> *O Scenario: órgão do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano 1, n.3, 13 de agosto de 1881, p.2.

O elogio de *O Scenario* ao *Fura-Fura* não está absolutamente desvinculado de sua disputa com *O Paladino*. Além de denunciar outra disputa interna entre os próprios associados do Club Dramatico Alumnos de Minerva, os redatores do excerto não escondem a profunda inimizade que se estabeleceu entre os dois periódicos. Para além dessa briga, havia de fato a questão de dois jornais publicados pelos sócios de um mesmo clube. *O Paladino*, ainda na terceira edição, onde atacou sem “meias palavras” *O Scenario*, agradece ao mesmo o envio do seu primeiro número e, ironicamente, diz não compreender o motivo por não terem enviado o segundo, mas que puderam lê-lo graças “à obsequiosidade do nosso barbeiro”. Na mesma nota, agradece o recebimento do segundo número do *Fura-Fura*, “realejo cá da casa” e diz que vai traduzir o texto para compreendê-lo melhor. E completa: “tem predileção pelas armas o colega! Sempre agarrado à espada, a grande espada do nosso gerente!”<sup>548</sup> Até mesmo a intenção de traduzir o texto foi ironizada pelo *O Scenario*, que destacou a ausência dessa necessidade.

Infelizmente, só existem quatro números de *O Paladino*. Neste último, eles agradecem ainda o envio de dois números de *O Scenario*, que se desculpa por não enviar a tempo sua segunda edição. Há ainda o mesmo agradecimento na edição seguinte do periódico<sup>549</sup> e por fim, essa história parece esmorecer. No entanto, essa querela foi bastante esclarecedora de como as brigas e discussões expostas pelos periódicos dos clubes dramáticos evidenciavam os problemas internos e a concorrência entre clubes e jornais. Não era à toa que ambos podiam ter duração efêmera. Mais ainda, essas rivalidades revelam a diversidade e a heterogeneidade presente nos clubes dramáticos e na imprensa produzida por eles não apenas entre associações diferentes, mas dentro de um mesmo grêmio! Mesmo que os dois periódicos envolvidos tivessem participação de pessoas de um mesmo grupo social, essas disputas demonstram que não é possível tentar homogeneizá-los. A palavra impressa se tornava uma tentativa de impor opiniões, ganhar partidos, divulgar ideias e se posicionar dentro do seu meio social.

Fundados no mesmo período, o Euterpe Club e o periódico *A Madrugada* tem uma especificidade em relação aos periódicos produzidos pelos clubes amadores. Os redatores, ainda em fase de “pensar no jornal”, foram convidados a assistir a primeira *matinée* do Euterpe Club. Ambos empolgados com a ideia de inaugurar um clube dramático, bem como um jornal novo dedicado ao teatro, uniram-se naquela empreitada. No entanto, o periódico

---

<sup>548</sup> *O Paladino: órgão do Club D. Alumnos de Minerva*. Rio de Janeiro, Ano I, n.3, 6 de agosto de 1881, p.2-3.

<sup>549</sup> *O Scenario: órgão do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano 1, n.4, 18 de setembro de 1881, p.3.

não era publicado pelo clube, apenas prestava uma homenagem ao mesmo. Essa diferenciação fica clara no seu subtítulo “periódico litterario e recreativo *dedicado* ao Euterpe Club” bem como na página 4 do segundo número, onde ele explica que “entusiasmado ou confundido com as amabilidades de que foi alvo” resolveu homenagear o clube de amadores, porém seus redatores eram “independentes” e “nada tem que ver com o distinto Club, excetuando-se a dedicação”.

O segundo número do periódico só menciona o Euterpe Club na página 4, quando retifica o “equivoco” do “companheiro” que escreveu a reportagem, esclarecendo que a dedicação do jornal ao clube não foi “pedido algum por parte dos distintos sócios”, mas sim uma ação espontânea dos redatores. Me parece que os sócios do Euterpe Club e os redatores de *A Madrugada* já não estavam se entendendo perfeitamente. Não há outros números desse jornal, portanto não podemos acompanhar até quando ele foi editado. No entanto, há notícias dos amadores do Euterpe no *Almanaque d’O Theatro*, de 1906 e no *Comédia*, de 1920, indicando que o clube teve uma duração de, pelo menos, dezoito anos. Já o periódico *A Madrugada* desapareceu após seu segundo número.

Ampliando as fontes e olhando para outros acervos é possível descobrir outras experiências em torno do teatro. Em artigo intitulado *Teatro e Imprensa no XIX: aspectos do comentário teatral nos jornais da Corte*, Charles Roberto Silva comenta, através da análise de jornais diários, sobre a herança recebida pelos “homens de letras” acerca dos escritos sobre a questão teatral no século XIX. Segundo o autor, esses escritos “foram concebidos prioritariamente por bacharéis que se vinculavam ao culto das *belles lettres*”. Teriam sido os literatos “os agentes do debate de ideias sobre o teatro brasileiro durante o período imperial” e ainda comenta que eram raros os atores que escreviam para os jornais diários cariocas.<sup>550</sup>

Ora, a leitura dessa pequena imprensa teatral revela não apenas uma quantidade imensa de sujeitos que escreviam sobre e para o teatro, mas também que a criação de colunas de críticas nos jornais não era um privilégio dos bacharéis e, tampouco, a criação de jornais dedicados aos “interesses teatrais” foi sempre resultado da iniciativa de jornalistas ou literatos. É possível, no entanto, que a imprensa de menor circulação analisada nesta pesquisa tenha se fortalecido, entre outras razões, exatamente pela inacessibilidade aos jornais diários e de maior circulação, levando esses sujeitos a criarem seus próprios veículos de comunicação.

---

<sup>550</sup> SILVA, Charles Roberto. *Teatro e Imprensa no XIX: aspectos do comentário teatral nos jornais da Corte*. VI Reunião Científica da ABRACE, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

Laura Maciel comenta sobre os “amadores das letras” que constituíam “grupos populares” associados a grêmios, clubes ou centros literários nos quais trabalhadores de ofícios diversos “se reuniam para ler e discutir livros, recitar poemas, debater teses, discursar, editar e dar divulgação à produção intelectual de homens e mulheres sem outros meios de intervenção no debate público sobre literatura”<sup>551</sup>. Essas ações visavam o combate ao analfabetismo e esses grupos eram compostos por

“professores primários, contadores, pequenos funcionários públicos, empregados do comércio ou de ferrovias, bacharéis em Direito, que se reconheciam como parte do povo, se apresentavam como poetas, escritores ou intelectuais, e atuaram como autores e editores”.<sup>552</sup>

Para além da presença de bacharéis, havia um grande número de outros profissionais pertencentes a diferentes segmentos sociais demonstrando a heterogeneidade existente nesses grupos literários e dramáticos que usavam a imprensa para combater “a centralização literária” e a “democratização do acesso à educação”<sup>553</sup>. Preocupações presentes não só nessas agremiações voltadas para a literatura, mas, também, nos clubes dramáticos que mantinham bibliotecas, cursos e escolas para seus associados e até mesmo um jornal próprio.

Silva comenta ainda como eram raros os relatos de atores nas páginas dos jornais diários. De fato, também na imprensa teatral só encontrei uma coluna assinada por uma mulher que se anunciou atriz, Emilia Eduarda. A coluna *O Sermão*, no periódico *O Espectador*, de 1904, traz o relato sobre uma missa rezada pelo padre Domingos. Era sua primeira pregação apesar de sua fama o anteceder. A autora conta que havia muitas mulheres de “vinte anos, roliças e frescas” e que uma delas ajoelhou-se no púlpito “passando pelos dedos as contas do rosário” e que o povo murmurou: “ - É a ama nova do padre Domingos”. O padre fez um sermão bem “vibrante” dirigindo-se mais as mulheres:

“atacava sua fraqueza acusava sem dó a tentação carnal e fazia-lhes antever o inferno com as suas fornalhas acesa, os tanques de azeite a ferve e mil torturas horríveis, até que um arrependimento sincero as fizesse entrar na mansão divina, onde se gozam todas as delícias. E a voz do pregador tornava-se meiga, persuasiva, o rosto iluminava-se-lhe de ternuras estranhas. Sentia-se o soluçar das mulheres (...).  
Depois de todos terem saído, sua ama ficou ali ajoelhada e mostrou-se impressionada com medo do inferno. Ele então disse:

---

<sup>551</sup> MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. In: ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Leticia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade - séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012, p.58.

<sup>552</sup> MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. Op.Cit., p. 60.

<sup>553</sup> MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. Op. Cit., p. 60.

- Carreguei... carreguei um pouco no purgatório, lá isso é verdade, mas aquilo é só para os outros. Olha, vai para casa que eu já te vou indicar o caminho do paraíso.”<sup>554</sup>

Apesar deste ser o único relato encontrado de alguém que se anunciou atriz, poderiam haver vários outros que não especificassem a profissão de seu autor. Além disso, havia colunas, crônicas, poesias e comentários absolutamente anônimos. Ressaltei o conteúdo da história de Emilia Eduarda não apenas por ser peculiar e curioso, mas por trazer um assunto importante nas páginas da imprensa teatral discutida nesta pesquisa: a moral do catolicismo. No caso acima, a atriz faz uma crítica ao comportamento do padre, que prega um discurso assustador e de condenação para as mulheres descritas como jovens e bonitas, mas, o padre Domingos parecia ser mais tolerante com seu próprio pecado contra o celibato e, naturalmente, sua “nova ama”.

*Um sonho dantesco*, conto escrito por Carlos Lage para o periódico *A Lyra*, descreve um pesadelo e o que era o inferno. O amador aproveita para mostrar sua opinião acerca de todos os "pecadores" que lá estavam: "os padres que tinham manchado a Igreja no mundo de Cristo", "os usurários que tinham vivido adorando vinténs das algibeiras", "mulheres que tinham existido enchendo o ambiente de vícios"...<sup>555</sup>

No início do presente capítulo encontramos os objetivos de alguns clubes dramáticos ao fazer teatro e que os publicavam nas páginas dos jornais. No editorial do primeiro número de *A Lyra*, publicado pelo Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, em 8 de setembro de 1888, eles explicitaram seus objetivos. Revemos aqui: "empunharmos vigorosamente a lança do combate na luta sacrossanta da instrução pelo recreio. Não pôde extinguir-se de nossas artérias o sangue dos obreiros, que vivem e morrem em holocausto pela Moral e pela Liberdade". Para além da função pedagógica do teatro já discutida, esses amadores valorizam uma moral e uma liberdade, que, por enquanto, precisaremos de mais pistas para entender a *que* moral e a *que* liberdade eles se referiam. A religiosidade, aliada a valorização da virgindade, também marcou as *Revelações a Laura*, coluna escrita por Olivio Guerra no mesmo periódico:

"(...) Os teus dedos passam-lhe no teclado e arrancam-lhe da alma a valsa do Fausto, dessa lenda germânica aonde flutua uma virgem como tu, tão romântica e temente a Deus. (...) Não chores mais, Laura, aquele beijo é ametista da grande joia de Gounod.

---

<sup>554</sup> *O Espectador: periodico theatral litterario e recreativo*. Capital Federal, Ano I, n.1, 6 de agosto de 1904, p.3.

<sup>555</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1889, Ano II, n.4, p.3.



Desprende-te desse trecho cênico, que só compete à prima-dona, tentada por satanás, mais ou menos endemoniado pelo *mise-en-scene*.  
Guarda tuas lágrimas para chorares eternamente o gozo do nosso primeiro beijo nupcial."<sup>556</sup>

A castidade, a virgindade e o beijo sonhado também marcaram a poesia *Idyllios d'Amor*, de Eduardo Rocha do mesmo jornal e dedicada a Henrique Machado:

"De sonhos de crianças, ideias virginais e risos d'alvorada;  
De meigos pensamentos, ternos e leais, mulher idolatrada!  
Eu fiz um ideal, imenso, sedutor, na terra sem igual!  
Amei-te delirante e castamente, ingênuo D. Juan!  
E nunca te beijei ardentemente, os lábios de romã!  
Nunca teu colo ebúrneo e virginal meus olhos devassaram.  
E num êxtase divino te adorei vivi apaixonado!  
E entretanto por ti, que tanto amei! Eu fui atraído!"<sup>557</sup>

O periódico publicado pelo Gremio Dramatico do Meyer, *O Scenario*, também preferia falar de amor destacando em *Flora*, a "gentil donzela" a quem o autor anônimo dedica sua poesia, ele elogia o "lindo colo" da "virgem formosa"; em seguida, *A Donzela* traz os versos:

"Que seria da donzela,  
Casta, alegre e feiticeira,  
Se um ingrato lhe roubasse  
O botão de laranjeira?"<sup>558</sup>

Dessa maneira, percebemos que não havia distinções significativas entre os repertórios escolhidos por alguns grêmios amadores e os assuntos escolhidos para estamparem nas páginas de seus periódicos, reproduzindo os valores de uma burguesia dominante: a moral social, o casamento como símbolo da honra feminina, a virgindade, a honra masculina aliada ao caráter, a manutenção de uma hierarquia social rígida e, claro, o amor! Apesar de alguns desses jornais se mostrarem bastante tradicionais, havia críticas e denúncias como fez a atriz Emilia Eduarda com o padre Domingos. Na verdade, essa moral proclamada em alguns periódicos está relacionada aos valores culturais mais ou menos compartilhados, às condições sociais e históricas vividas e a aceitação (ou não) da determinação de comportamentos, valores e atos que são coletivos e historicamente explicados.

---

<sup>556</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1888, Ano I, n.1, p.2.

<sup>557</sup> *A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1888, Ano I, n.2, p.2.

<sup>558</sup> *O Scenario: Jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Ano I, n.1, Capital Federal, 26 de outubro de 1901, p.2.

Além das poesias e folhetins, os periódicos das sociedades dramáticas amadoras traziam artigos e crônicas, que também abordavam as questões que os redatores do jornal escolhiam e elaboravam “um ponto de vista narrativo” e delimitavam “formas próprias de escrita” que ressaltam a relação entre os temas nas crônicas e a realidade, impossibilitando a separação entre o texto e o contexto vivido naquele momento. “Ao acertar contas com seu presente, a crônica teria assim como uma de suas marcas esse caráter de intervenção na realidade, com a qual interagia à moda de uma senhora brincalhona”<sup>559</sup>. Dessa forma, ao escolherem os assuntos que seriam abordados nas páginas de seus jornais, os redatores estabeleciam um diálogo e uma intervenção direta com as maneiras de pensar e agir dos seus leitores, no caso, os associados das sociedades dramáticas, seus convidados e os moradores das regiões próximas à sua sede ou ao seu palco. A própria forma de realizar a crítica teatral, fosse do repertório dos amadores ou não, estabelecia também um espaço de divulgação de ideias e influências nas formas de atuação e transformação do cotidiano.

Não obstante, havia ainda uma função prática exercida por esses periódicos. *O Amador* informava sobre espetáculos em benefício de algumas famílias, dias e horários da abertura do salão do clube para danças e divertimentos familiares – domingos e dias santificados das 6h às 10:30h da noite – registrava a frequência das sessões administrativas do clube – às segundas quintas-feiras de cada mês –, divulgava os dias dos ensaios – às segundas, quartas e sextas, “salvo casos de força maior” –, e informa ainda os nomes que compunham a diretoria do clube. É possível ainda, em outros espaços do jornal, conhecer um pouco melhor o presidente do clube ou o ensaiador através das biografias publicadas. Além disso, a última página era reservada para divulgar o programa da récita ou sarau dramático que seria realizado nos próximos dias. Essa era uma estrutura e conteúdo editorial comum nesses periódicos produzidos pelos clubes de amadores dramáticos. Dessa maneira, esses jornais divulgavam os eventos teatrais que aconteciam nos seus bairros e proximidades, garantindo maior visibilidade de suas experiências teatrais ao mesmo tempo que contribuíam para o avanço do “progresso” e a própria transformação da cidade.

Percebe-se, então, que esse periodismo dos clubes dramáticos não tinha como proposta ser um negócio lucrativo mas, sim, um instrumento ou canal de divulgação de ideias, de formas de pensar, de práticas e realizações dos sócios, às vezes reproduzindo um pensamento

---

<sup>559</sup> CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005, p.12.

hegemônico outras vezes tentando transformá-lo; visava estimular os associados à participarem dessa troca através dos textos escritos por eles e enviados à redação; informava sobre as atividades do próprio grêmio e as récitas teatrais tanto deles mesmo quanto de outras associações, atuando junto aos sócios, suas famílias, convidados e moradores da região mas, também, constituindo canais de articulação mais amplos do que o próprio grupo ou bairro onde atuavam. E assim, pretensiosos ou não, deixaram uma marca muito maior, revelando as histórias desses que *amavam* o teatro e por isso integraram essas sociedades de *amadores*.

## *CONSIDERAÇÕES FINAIS*

Idalina Gomes, Constança Teixeira, Lopes Junior, Horacio Theberge e tantos outros amadores que passaram pelos palcos das sociedades dramáticas do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX são parte de uma memória dos bairros e da própria cidade, possibilitando a construção de uma história social que valoriza aqueles que por tantos anos ficaram excluídos da história acadêmica. O teatro amador não seria o mesmo a partir da década de 1920, com o aumento das salas de cinema, do reconhecimento da SBAT como utilidade pública e algumas modificações na legislação como a criação da Companhia do Teatro Normal, subvencionada pelo governo, com o decreto de lei em 1928, regulamentando a profissionalização de artistas e, ainda, em 1937, com a criação do Serviço Nacional do Teatro – SNT. Portanto, o período abordado nesta pesquisa é marcante pelo florescimento e inúmeras particularidades em relação aos clubes dramáticos de amadores.

Chamados de grêmios, clubes e sociedades espalhavam-se pela capital e reuniam operários, funcionários públicos, militares, advogados, banqueiros do jogo do bicho pertencentes a diferentes grupos sociais e com os mais diversos objetivos, mas com uma prática comum: fazer e assistir teatro. O maior alcance das linhas de trem e o crescimento da cidade, mais ainda com as reformas de Pereira Passos no início do século, colaboraram para a disseminação dos clubes dramáticos desde a região central até os bairros mais distantes. Mais do que um tablado, muitos clubes dramáticos constituíam-se como lugares de encontro e aprendizado, possuíam também biblioteca e espaços para aulas e cursos oferecidos aos associados e suas famílias. Dessa maneira, se constituíam como espaços de sociabilização e convivência entre vizinhos, imigrantes, colegas de trabalho e familiares. Algumas sociedades assumiam a função de auxílio mútuo, colaborando com os sócios em caso de doença, morte, desemprego... Outras discutiam a valorização do trabalho e podiam atuar na luta por melhores condições de trabalho e vida, inclusive, abraçando os ideais anarquistas. De qualquer maneira, mesmo quando seus objetivos eram a diversão e o lazer, sociedades dramáticas tornavam-se também espaços legítimos de participação e ação política que garantiam a cidadania de seus associados. O associativismo dramático, ao lado de outras formas de união e práticas sociais, colaborava na transformação do cotidiano social e urbano sendo parte do movimento mais amplo de invenção coletiva de espaços e estratégias de organização e atuação nos diferentes bairros da cidade.

Encontramos nos clubes dramáticos uma grande heterogeneidade social, reunindo em um mesmo clube operários e patrões, como foi o caso do Gremio Dramatico José da Cruz, na Gávea. Mesmo que essa não fosse a regra para a maioria, os clubes dramáticos reuniam sócios de todas as camadas sociais, de trabalhadores braçais a doutores. Havia um cuidado em relação a entrada de novos sócios, que deviam ser aprovados pelas diretorias preocupadas em manter as sedes dos grêmios abertas e, para isso, não podiam correr riscos para atender a legislação e a polícia. Além de uma preocupação com a legalidade, muitos clubes se constituíam a partir da atuação de famílias de atores que participavam juntas no corpo cênico ou como espectadores, estreitando o convívio de maridos, esposas, filhos e irmãos, e este era mais um critério para a seleção dos novos associados. Percebe-se, no entanto, que se a participação em sociedades dramáticas podia criar laços, ela também criava, ou acentuava, tensões familiares, sociais e políticas.

Além dos cursos e aulas diversas oferecidas nas associações dramáticas de amadores, algumas delas investiam na formação do seu corpo cênico, criando e mantendo escolas dramáticas. Essas escolas tinham regras e obrigações específicas evidenciando uma preocupação com o conhecimento cultural e técnico dos seus amadores. Sem o compromisso com a profissionalização dos atores, esses clubes estavam preocupados em oferecer um teatro de qualidade para seus associados e oportunidades artísticas para seus membros, com aulas de música e dança além de teatro. Essa oferta de escolas dramáticas, além de outras aulas ministradas nas sedes e suas bibliotecas, indicam uma preocupação com o aprendizado da leitura e da oratória, habilidades fundamentais para os espetáculos teatrais mas, também, podem indicar a percepção de que a cultura letrada era uma estratégia para obter melhorias práticas ou para garantir a própria inserção dos seus membros nos padrões sociais estabelecidos.

A intensa fiscalização e o rigor da legislação que regulava o funcionamento das casas de espetáculos, a plateia, os empresários e os artistas, pretendiam controlar até mesmo a atuação durante os espetáculos, com a intenção de garantir a fidelidade dos atores aos textos teatrais, de modo a coibir as improvisações nos palcos. Por isso, o cuidado dos membros de clubes dramáticos amadores com a organização de seus estatutos, visto que determinações que não obedecessem ao padrão estabelecido pela polícia ou problemas legais de um ou outro sócio podiam impedir o funcionamento daquela associação. Em função de todas essas exigências legais os estatutos dos grêmios dramáticos eram muito parecidos tanto no formato quanto na linguagem, entretanto, isso não implicava em uma homogeneidade dos mesmos. Ao

contrário, o que percebemos é que a diversidade e a heterogeneidade são as características dessas sociedades, presentes e expressas tanto entre seus objetivos e propostas quanto entre seus participantes. Mesmo havendo um padrão “moral” almejado pela legislação, havia clubes que “descumpriam” os próprios estatutos, driblando a lei e usando seu espaço “dramático” para, por exemplo, oferecer “jogos proibidos”. O que abre a possibilidade de imaginar que as sociedades dramáticas podiam proporcionar condições para outras atividades, para além do teatro.

Alguns estatutos indicavam ainda as cores e formatos de suas bandeiras e estandartes, que, assim como nos clubes de futebol, visavam criar uma identificação e um sentimento de pertencimento àquele espaço. Esse pertencimento, no entanto, não se constituía apenas em função da proximidade do clube de sua casa ou seu local de trabalho, ou porque o repertório cênico agradava mais, ou mesmo porque amigos e familiares eram associados, já que o preço das mensalidades, mesmo não sendo alto, podia excluir trabalhadores menos favorecidos. Não obstante, havia sociedades particulares com mensalidades entre 1 mil e 2 mil réis em diferentes bairros da capital, o que permitia o acesso de trabalhadores mais pobres à essas agremiações.

Os preços das mensalidades, os objetivos, as diferentes atividades propostas e repertórios escolhidos, além da composição social heterogênea demonstram a diversidade existente entre as associações dramáticas e as possíveis tensões existentes entre os seus associados. Como vimos, o teatro amador se constituía um campo de disputas e conflitos entre ideias, valores e interesses. A circulação de amadores entre os clubes assim como a existência efêmera de algumas agremiações confirmam essas tensões e disputas.

O caminho percorrido desde a escolha do repertório até a noite de estreia também foi discutido nesta pesquisa, procurando evidenciar os critérios para a opção por determinado texto cênico. Segundo o manual do português Augusto Garraio, essa etapa era importantíssima e deveria expressar as condições do corpo cênico para desempenhar os papéis e dar forma aos personagens, os recursos do grupo para a criação de cenários, figurinos e mobiliário, além de orientar a distribuição dos grandes papéis com base na experiência teatral dos atores. Além dessas questões técnicas, o conteúdo e a temática abordada no texto também mereciam apreciações cuidadosas. Os textos teatrais escritos dentro de determinados contextos históricos, mesmo que representados anos ou séculos depois, expressam e disseminam ideologias, valores morais e sociais, que, de alguma forma, podem gerar identificações (ou não) entre palco e plateia, entre texto e contexto. Por isso a escolha do

repertório, ao definir tanto o formato do espetáculo quanto as ideias que eram apresentadas em cena, era objeto de avaliação criteriosa pelas sociedades amadoras e, também, submetida à aprovação da polícia, conforme a legislação em vigor.

Quem determinava a escolha da peça era o diretor de cena, figura essencial nos clubes dramáticos amadores. Essa função era exercida sempre por um associado, às vezes por um membro da diretoria, e elas estavam determinadas nos estatutos: escolher o texto que seria representado, calcular o orçamento, definir a data da estreia, distribuir os papéis entre os amadores, escolher o ensaiador, o ponto e o contrarregra. Enfim, os diretores de cena eram responsáveis pela viabilidade e qualidade do espetáculo. Apesar de dependerem da autorização da diretoria para algumas dessas atribuições, eram os nomes do diretor de cena e, por vezes, do ensaiador, que eram comentados nas críticas dos periódicos.

Analisando os repertórios escolhidos pelos clubes dramáticos amadores foi possível constatar a significativa presença de autores portugueses, encenados, inclusive, décadas após a publicação original dos textos teatrais. Entre as possíveis explicações para essa predominância, podemos elencar a facilidade da língua, dispensando traduções, e ainda o fácil acesso a esses textos teatrais nas livrarias existentes na cidade e, talvez, nas próprias bibliotecas nas sedes das sociedades particulares. Alguns desses textos eram representados também no teatro comercial e visavam a pura diversão do público. Esse trânsito de determinados textos cênicos entre os palcos profissionais e amadores indicam o caráter polissêmico dessas peças, possibilitando diferentes interpretações tanto estéticas quanto morais, ideológicas e/ou políticas. A presença portuguesa no teatro amador se evidencia também nas homenagens a artistas portugueses escolhidos para nomear vários clubes dramáticos, como no caso do Arcadia Dramatica Esther de Carvalho, da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho, do Club Dramatico Souza Bastos e o Gremio Taborda ou, ainda, nos próprios grupos amadores formados por imigrantes portugueses, como a Real Sociedade club Gymnastico Portuguez, Recreio Dramatico Juventude Portuguesa, entre outros. As digressões de artistas portugueses pelo Brasil e de brasileiros em Lisboa alimentavam e fortaleciam ainda mais esses laços.

No entanto, apesar da presença das peças portuguesas e de outros autores estrangeiros marcarem as escolhas de repertório dessas sociedades particulares, autores brasileiros também eram colocados em cena. Dessa forma, os repertórios dos grupos dramáticos amadores incluíam uma diversidade de textos cênicos: desde as comédias ligeiras e revistas de Arthur Azevedo, França Junior, entre outros, passando pelos melodramas portugueses e os dramas

franceses, até as peças de teor social encenadas em diversas línguas nos palcos de operários-atores. Para além dos escritores mais conhecidos, localizei amadores que foram também autores de peças teatrais além de folhetins, poesias, canções, sendo também colaboradores e produtores de vários jornais. Assim, muitos sócios participavam nas associações dramáticas amadoras como intelectuais, autores e produtores de textos e espetáculos teatrais, além de atuarem como espectadores ou atores. Essas experiências demonstram, então, o domínio das regras e estilos da cultura letrada por parte dos sócios dos clubes dramáticos amadores, ainda que eles não fossem reconhecidos pelos críticos e jornalistas dos grandes jornais nem por vários historiadores que contaram a história do teatro brasileiro.

A escolha do repertório, no entanto, vai além das razões “conscientes” e práticas, pois se entendemos o fazer e assistir teatro como práticas sociais, o gosto e a identificação com determinada peça e enredo estão relacionados com as experiências, as memórias, as histórias de cada espectador e dos amadores em cena. As discussões acerca do envolvimento emocional de cada espectador com o que ele vê estão cada vez mais amplas e atingindo diferentes áreas do conhecimento, inclusive, a neurociência. O funcionamento e os processos de interação da mente/cérebro e corpo podem colaborar na compreensão das escolhas e do comportamento do espectador de teatro. Assistir a um espetáculo teatral é também reagir, interagir, se emocionar. A polissemia do texto teatral proporciona a cada espectador uma recepção e compreensão sobre o que é dito e visto de maneira individual, porém não desarticulada do seu grupo social e sua própria história. Além do público heterogêneo, das interferências do diretor de cena e do ensaiador, um mesmo texto era representado em tempos e lugares históricos muito diversos e, conseqüentemente, para públicos com diferentes experiências e saberes, multiplicando leituras e interpretações possíveis para um mesmo texto.

A montagem de um espetáculo teatral exigia leituras, ensaios, produção ou locação de cenários, figurinos, mobílias, objetos de cena, tudo que valorizasse a estética visual. No entanto, nem sempre as sociedades amadoras podiam fazer altos investimentos. Naturalmente, os clubes com maior poder aquisitivo e que cobravam as mensalidades mais elevadas conseguiam palcos mais bem montados e bonitos, como foi o caso do Club da Gavea, durante a encenação da peça *Artemis*, no festival amador promovido pelo Centro Artístico, em 1898. Para a produção dessa peça o Club comprou roupas, sapatos e objetos de cena novos, enquanto *O Badejo*, encenada pelo Elite Club – que de forma alguma era “pobre” -, precisou de mobiliário e copos emprestados de um café próximo. Era também comum o uso de telas pintadas como recurso cênico podendo indicar a falta de dinheiro para móveis e outros



materiais em cena. Mesmo o figurino era, em geral, dos próprios amadores! O reaproveitamento de cenários e figurinos era recorrente. Talvez pela ausência de uma pessoa com a função de figurinista, essa preocupação não aparecia nem mesmo nas críticas das peças, já sendo esperado um improviso nesse campo. Ou seja, não eram poucas as dificuldades para se montar uma peça, no entanto, os clubes dramáticos amadores pareciam se esmerar para que seus espetáculos acontecessem, fossem mensais, quinzenais ou quando houvesse recursos, o importante era subir o pano.

A estrutura e duração dos saraus dramáticos amadores incluíam teatro, música e dança e podiam durar quase toda a noite. Com início por volta das 20 horas, acabavam de madrugada e a programação era extensa: uma abertura com uma orquestra, duas ou três peças – que podiam ser curtas com um ato ou muito longas, com até cinco! – e um baile. Por vezes ainda com discursos entre uma e outra apresentação. No entanto, as cortinas dos palcos amadores começam a se fechar nos anos 1920, haja vista a diminuição significativa no número de clubes dramáticos nesse período. Uma das possíveis razões para esse desaparecimento pode ser o aumento das salas de cinema, porém acredito que outros fatores também tenham colaborado para o fim dessa história. Talvez os decretos que reconheceram a SBAT como utilidade pública, criaram o Teatro Normal, subvencionado pelo governo ou a tentativa de regulamentar empresas de teatro e artistas, em 1928. Porém, em relação aos clubes dramáticos amadores, a lei não se modificara.

A compreensão sobre essa história foi em grande parte possível através dos periódicos produzidos pelos próprios clubes amadores além de uma pequena imprensa voltada para os assuntos teatrais, que valorizava os palcos amadores no panorama da cena carioca. Essa produção periodista é significativa tanto em número quanto na sua diversidade, revelando não apenas o lugar que o teatro ocupava na capital, como o reconhecimento da imprensa como espaço de divulgação de peças, formação de públicos e opinião, projeção de artistas, etc., como também de relações pessoais e pedidos e trocas de favores entre empresários e jornalistas. Mais ainda, a produção de jornais pelos clubes dramáticos amadores demonstra a sua compreensão do papel que a imprensa ocupava na divulgação de formas de agir e pensar além dos palcos, mas no próprio cotidiano. O periodismo teatral constitui registro fundamental para a história social da imprensa e do teatro, contribuindo com as opiniões e comentários de sujeitos históricos diversos envolvidos com experiências teatrais, fossem aqueles que escreviam ou que brilhavam nas manchetes.

Através destes jornais foi possível compreender como os amadores compreendiam o fazer teatral e o amadorismo. Alguns grupos entendiam que o teatro tinha uma função pedagógica e podia atuar na produção e divulgação de determinada moral. Esse didatismo teatral podia ser uma “missão” ou uma simples diversão. O palco era também um espaço de luta política ou solidariedade à alguma causa ou pessoa em condições precárias. Quaisquer que fossem as razões que os levavam a associar-se a um clube dramático, ser amador era coisa séria. Longe de ser apenas uma escola para tornar-se ator/atriz profissional, o amadorismo era uma opção que dava a esses artistas maior autonomia na escolha do repertório e nas formas de atuação. As próprias escolas dramáticas dentro das sedes das associações e sua permanência mesmo após a criação de uma escola pelo governo desde 1908, demonstra sua preocupação com a qualidade e a formação de artistas amadores independente do padrão de qualidade determinado pelos grupos profissionais. Pertencer a uma sociedade dramática particular significava muito mais do que simplesmente ser ator.

Os periódicos mantidos pelos clubes dramáticos amadores eram bastante diferentes dos publicados pela grande imprensa. Não apenas na sua estrutura, mas nas suas intenções e formas de atuação e alcance junto ao público. Visto que muitos eram distribuídos gratuitamente nas noites de récitas e saraus dramáticos, o objetivo desse periodismo não era o lucro. No entanto, a periodicidade irregular de vários ou mesmo sua existência efêmera revelam as dificuldades em manter um jornal próprio. Nas suas páginas encontramos os programas das festas, homenagens a grandes atores, biografias de amadores, críticas às peças apresentadas nos próprios clubes ou em outros grêmios onde eram convidados, suas opiniões e inimizades além de poesias, charadas e folhetins criados pelos próprios associados que colaboravam nessas publicações.

Esse periodismo era, na verdade, um espaço alternativo onde os associados tornavam públicas suas opiniões e formas de pensar e, ao mesmo tempo, intervinham na realidade dos leitores que compartilhavam (ou não) de suas ideias. De qualquer forma, os redatores estabeleciam um diálogo e uma intervenção direta junto aos leitores redefinindo posicionamentos. Mais ainda, demonstravam que escrever e publicar um jornal não era um privilégio dos bacharéis e que criar seus próprios veículos de comunicação era uma forma de conquistar e marcar seus espaços na sociedade.

A importância e o alcance dos clubes dramáticos amadores está muito além do que a historiografia reconheceu até agora. Desempenhando papel fundamental nos palcos, mas principalmente, no cotidiano dos associados que dividiam suas experiências e vivências,

compartilhavam expectativas e problemas pessoais, ligados ao trabalho, ao bairro, à política, amadureciam e transformavam modos de pensar e agir. Fazer teatro para os amadores não significava apenas contar uma história por meio de falas, objetos, cenários e uma estética teatral, mas podia ser uma forma de atuar na realidade, de modificá-la, de definir espaços e meios de ação, enfim de construir sua cidadania.

## **FONTES DOCUMENTAIS**

### **PERIÓDICOS**

#### **Rio de Janeiro**

*A Caravana: revista literária e artística.* Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 1908.

*A Epoca.* Rio de Janeiro. Ano I, n. 142, 19 de dezembro de 1912.

*Almanaque d'O Theatro,* Ano 1, 1906.

*Almanack dos theatros.* Rio de Janeiro. 1910

*Almanaque Suburbano.* Sampaio, periódico anual de 1912.

*A Madrugada: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club.* Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 11 de janeiro de 1902.

*A Lyra: Orgam da Arcadia Dramatica Esther de Carvalho.* Rio de Janeiro, Anos I,II e III, 1888 a 1890.

*Amador: orgão do Club Terpsychore.* Rio de Janeiro, Ano IV, n.2, 14 de agosto de 1886.

*A Voz do Trabalhador: órgão da Conferência Operária Brasileira.* Ano 1, n.11, 17 de maio de 1909.

*Cadernos de Teatro.* n.1. Publicação de "O Tablado" sob o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Rio de Janeiro, 1951.

*Folha de S.Paulo,* 25 de setembro de 2011, suplemento Ilustríssima.

*Gazeta da tarde.* Capital Federal, Ano XIX.

*Gazeta Suburbana: folha recreativa, noticiosa e de interesses locais.* Ano II, n.16, 28 de junho de 1884.

*O Amador: periódico litterario do Club Dramatico Gonçalves Leite.* Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 8 de setembro de 1888.

*O Artista: Orgão da Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho.* Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1903.

*O Guarany: orgão do Guarany-Club.* Engenho Novo, Ano I, n.1, 1 de janeiro de 1903.

*O Espectador: periódico theatral litterario e recreativo.* Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1904.

*O Jasmim: orgão do Atheneu Dramatico Esther de Carvalho.* Rio de Janeiro, Ano II, n.7 e 8, 31 de março e 21 de abril de 1888.

*O Paladino: orgão do Club D. Alumnos de Minerva.* Rio de Janeiro, Ano I, n.1 a 4, 28 de maio de 1881 a 10 de setembro de 1881.

*O Theatro*. Rio de Janeiro. Ano I, n. 8, 14/junho/1911.

*O Scenario: periodico do Club Familiar Gymnasio da Juventude*. Rio de Janeiro, Ano 2, n.7, junho de 1882.

*O Scenario: jornal mensal do Gremio Dramatico do Meyer*. Capital Federal, Ano I, n.1, 26 de outubro de 1901.

*O Delormista: órgão consagrado ao theatro fluminense e ao grupo Delormista*. Rio de Janeiro, Ano I, n.1, 31/03/1889.

### **Lisboa**

*A Rajada: revista theatral e litteraria*. Lisboa 1910.

*A Ribalta: semanario dedicado aos amadores dramaticos*. Lisboa, 1893.

*A Ribalta: revista teatral, literária, humorística, crítica e anunciadora*. Lisboa, 1916.

*A Scena*. Lisboa, 1896.

*Almanach dos Theatros*. Lisboa, 1897-1910.

*Brasil-Portugal*. Lisboa, 1899-1900.

*Jornal dos teatros*. Lisboa, 1919.

*O amador dramático: órgão dos palcos particulares*. Lisboa, 1894.

*O electrico: semanario teatral, litterario e humorístico*. Lisboa, 1905.

*O theatro portuguez: semanario ilustrado e independente de critica teatral, tauromachica, litteraria, artística e sport*. Lisboa , 1901-1902.

*O theatro portuguez: semanario ilustrado de critica teatral*. Lisboa, 1903.

*Revista Theatral*, 1895-96.

*O espectador imparcial*, 1868.

*Revista contemporânea de Portugal e Brasil*, 1859-65.

*Telas e Ribaltas*, 1921.

## MEMÓRIAS

AZEVEDO, Arthur. O Theatro, A Notícia, Rio de Janeiro. In: NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro - acompanhados de notícias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros. Lisboa, José Bastos Editor - Antiga Casa Bertrand, 1898.

\_\_\_\_\_. *Coisas de Theatro*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand - José Bastos, 1895.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do Teatro Português*. Coimbra, Minerva, 1994, p.52. Reedição da obra original de 1908.

ABREU, Brício de. *Esses populares tão conhecidos*. Rio de Janeiro, Ed. Raposo Carneiro, 1963.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.

CAETANO, João. *Lições Dramáticas*. Ministério de Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1956.

CHAGAS, Manoel Pinheiro (diretor). *Diccionario Popular, Historico, Geographico, Mythologico, Biographico, Artistico, Bibliografico e Litterario*. Lallemand frères, Typ. Lisboa, 1876.

COSTA, Luiz Feijó da. *Esboço biographico: Manuel Pinheiro Chagas*. Coleção Os Contemporâneos, num.1, Lisboa, Typ. Universal, 1864.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938) Brasília, Conselho Editorial do Senado Federal, 2003.

EFEGÊ, Jota. *O Cabrocha (Meu companheiro de "farras")*. Rio de Janeiro, Casa Leusinger, 1931.

\_\_\_\_\_. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

GARRAIO, Augusto. *Manual do Amador Dramatico: guia pratico da arte de representar*. Lisboa, Arnaldo bordalo, 2ª edição, 1911.

MATTOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo (Reminiscências)*. Bordaux, Imprimeries Gounouilhou, 1916.

MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro (Alguns apontamentos para sua história)*, H.Garnier, Rio de Janeiro, 1904.

NETTO, Coelho. *Palestras da tarde*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1911.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, vol. I (1913-1920), vol. II (1921-1925), vol. III (1925-1930), vol. IV (1931-1935).

PAIXÃO, Mucio da. *O Theatro no Brasil* (obra póstuma). Rio de Janeiro, Brasília Editora, 1917.

RIO, João do. *Questão Teatral*, 30-maio-1909. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o Palco: Página Teatral*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II, Rio de Janeiro, MEC- Instituto Nacional do Livro, 1960.

TIGRE, Manoel Bastos. *Reminiscências. A Alegre Roda da Colombo e Algumas Figuras do Tempo de Antigamente*, Brasília, DF, Thesaurus Editora, 1992.

VICTORINO, Eduardo. *Para ser actor*. Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia, 3ª edição (muito melhorada), São Paulo, 1936.

### **PEÇAS TEATRAIS**

AZEVEDO, Arthur. *O Dote*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Vol.5, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

\_\_\_\_\_ *Badejo*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Vol.5, Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. *A Morgadinha de Valflor*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1924.

\_\_\_\_\_ *Helena*, Porto, Coleção Biblioteca de João E. da Cruz Coutinho, n.43, Livraria de J. E. da Cruz Coutinho, 1882.

GUIMARÃES, J. M. Dias. *O Poder do Ouro*. Coleção Biblioteca Dramatica Popular, n.12, 4ª edição, São Paulo, Livraria Teixeira, ano ?.

JUNIOR, França. *A lotação dos bondes*, p.4. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000148.pdf>

LARANJEIRA, Manuel. *...Amanhã*. Porto, Typ. da Empreza Litteraria e Typographica, 1902.

LIMA, J. G. dos Santos. *Morte de Gallo*. Lisboa, Typographia de G. M. Martins, 1864.

LIMA, Rangel de. *Moços e velhos*. Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia., 1877.

MACHADO, Baptista. *Uma experiência!... 1867?*.

PONTES, José Vieira. *A Filha do Estalajadeiro ou O anjo da morte*. Coleção Biblioteca Dramatica Popular, 6ª edição, São Paulo, Livraria Teixeira, 1950.

Zé Maria. *A senhora está deitada*. Ano?.

### **DOCUMENTOS DA POLÍCIA**

#### **Fundo Junta Comercial do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.**

Ata da Assembleia Geral Extraordinária do Grêmio Dramatico Familiar São João Baptista, 22 de novembro de 1892. Livro 71. Registro 1968.

**Fundo/coleção: IJ6 – série Justiça e Fundo/coleção GIF1 – Arquivo Nacional – (Sociedades, clubes e grupos – 1903-1922).**

#### ***Gremio Dramatico Cardonense:***

Pedido de renovação de licença para funcionamento – 14 de março de 1919. Caixa IJ6-691.

Concessão de licença para funcionamento – 05 de dezembro de 1918. Caixa IJ6-691.

Estatutos – 23 de março de 1918. Caixa IJ6-691.

Pedido para aprovação dos estatutos e licença para funcionamento – 24 de julho de 1918. Caixa IJ6-648.

Estatutos – 23 de maio de 1918. Caixa IJ6-648.

#### ***Sociedade Recreio dos Artistas:***

Pedido de renovação de licença para funcionamento – 09 de janeiro de 1919. Caixa IJ6-693.

Pedido de licença para funcionamento – 23 de janeiro de 1915. Caixa IJ6-564.

Concessão da licença – 12 de fevereiro de 1915. Caixa IJ6-597.

#### ***Club Recreativo Americano:***

Estatutos – 01 de novembro de 1918. Caixa IJ6-693.

#### ***Sociedade Recreativa e Muzical de Villa Santa Thereza:***

Estatutos – 01 de junho de 1919. Caixa IJ6-691.

#### ***Gremio Dramatico Francisco Marzullo:***

Pedido de licença para funcionamento – 28 de abril de 1919. Caixa IJ6-691.



Concessão da licença para funcionamento - 02 de maio de 1918. Caixa IJ6-691.

Pedido de licença para funcionamento – 23 de fevereiro de 1918. Caixa IJ6-648.

***Club Dramatico Xisto-Bahia***

Pedido de licença para poder sair em passeata durante o período do carnaval levando seu estandarte ao Jornal Brazil – fevereiro de 1904. Caixa GIFÍ 6C 135.

***Centro Gallego***

Pedido de licença de funcionamento para o ano de 1903 - julho de 1903. Caixa GIFÍ 6C 135.

Concessão de licença para funcionamento – dezembro de 1911. Caixa GIFÍ 6C 433.

Estatutos – agosto de 1901. Caixa GIFÍ 6C 479.

Concessão de licença para funcionamento – fevereiro de 1913. Caixa GIFÍ 6C 479.

***Sociedade de Beneficência do Centro Gallego***

Pedido de licença para sair com seu estandarte para assistir a um espetáculo no Theatro Recreio Dramático – dezembro de 1915. Caixa IJ6 564.

***Club Dramatico Fluminense***

Pedido de licença para funcionamento e verificação dos estatutos – janeiro de 1904. Caixa GIFÍ 6C 135.

Estatutos - janeiro de 1904. Caixa GIFÍ 6C 135.

***Sociedade Dramatica Particular Furtado Coelho***

Pedido de licença para o funcionamento e autorização – agosto de 1904. Caixa GIFÍ 6C 135.

***Estudantina Furtado Coelho***

Estatutos – dezembro de 1905. Caixa GIFÍ 6C 170.

***Club da Gavea***

Concessão de licença para funcionamento – novembro de 1903. Caixa GIFÍ 6C 135.

***Club Dramatico do Realengo***

Pedido de licença para funcionamento – fevereiro de 1906. Caixa GIFÍ 6C 170.

Concessão da licença para funcionamento – agosto de 1905. Caixa GIFÍ 6C 170.

Concessão de licença para funcionamento - fevereiro de 1912. Caixa GIFÍ 6C 432.

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1913. Caixa GIFÍ 6C 432.

Concessão de licença para funcionamento – maio de 1914. Caixa IJ6 597.

Concessão de licença para funcionamento – julho de 1917. Caixa IJ6 655.

Pedido de licença para funcionamento – abril de 1918. Caixa IJ6 655.

***Hodierno Club Dramatico***

Pedido de licença para funcionamento – fevereiro de 1906. Caixa GIFÍ 6C 170.

***Gremio Dramatico Flor do Cruzeiro***

Pedido de licença para funcionamento – fevereiro de 1906. Caixa GIFÍ 6C 170.

***Club Recreativo Dramatico***

Pedido de licença para funcionamento – setembro de 1907. Caixa GIFÍ 6C 250.

Estatutos – setembro de 1907. Caixa GIFÍ 6C 250.

***Club Dramatico de São Cristóvão***

Concessão de licença para funcionamento – dezembro de 1908. Caixa GIFÍ 6C 251.

Solicitação para revisão da cassação da licença, incluindo vários papéis do clube e os estatutos – dezembro de 1908. Caixa GIFÍ 6C 251.

Pedido de licença para funcionamento e discussão a respeito da cassação anterior da licença do club – de janeiro a julho de 1912. Caixa GIFÍ 6C 367.

***Gremio Dramatico do Meyer***

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1912. Caixa GIFÍ 6C 365.

Concessão da licença – janeiro de 1912. Caixa GIFÍ 6C 365.

***Club Recreativo Fluminense***

Estatutos – maio de 1912. Caixa GIFÍ 6C 367.

***Gremio Amadoras da Flor de S. João***

Estatutos – sem data. Caixa GIFÍ 6C 432.

Pedido de licença para funcionamento – maio de 1913. Caixa IJ6 564.

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1916. Caixa IJ6 595.

***Gremio Dramatico Paz e Amor***

Pedido de licença para funcionamento – setembro de 1913. Caixa GIFÍ 6C 432.

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1914. Caixa GIFÍ 6C 480.

***Sociedade Familiar Dançante e Dramatica Democrata Club***

Pedido de licença para funcionamento – julho de 1913. Caixa GIFÍ 6C 432.

Estatutos – fevereiro de 1913. Caixa GIFÍ 6C 432.

***Centro Catalã do Rio de Janeiro***

Estatutos – outubro de 1912. Caixa GIFÍ 6C 479.

***Sociedade Estudantina Dramatica Luzo-Brasileira***

Estatuto- abril de 1913. Caixa GIFÍ 6C 479.

***Cabaret Club***

Estatutos – outubro de 1912. Caixa GIFI 6C 479.

***Violeta Club***

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1914. Caixa GIFI 6C 479.

Estatutos – janeiro de 1914. Caixa GIFI 6C 479.

***Club Dramatico de Cavalcante***

Pedido de licença para funcionamento – abril de 1922. Caixa GIFI 6C 571.

Concessão da licença para funcionamento - abril de 1922. Caixa GIFI 6C 571.

***Sport Club Theatral***

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1913. Caixa GIFI 6C 571.

***Andarahy Club***

Estatutos – julho de 1915. Caixa IJ6 563 e Caixa IJ6 653.

Pedido de aprovação dos estatutos – julho de 1915. Caixa IJ6 564.

***Club Dramatico Souza Bastos***

Estatutos – dezembro de 1915. Caixa IJ6 563.

***Recreio Dramatico Juventude Portuguesa***

Estatutos – junho de 1915. Caixa IJ6 563 e Caixa IJ6 653.

Pedido de aprovação dos estatutos – agosto de 1915. Caixa IJ6 564.

Pedido de licença para funcionamento – abril de 1916. Caixa IJ6 597.

***Gremio Dançante Dramatico Infantil Flor do Natal***

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1915. Caixa IJ6 564.

***Modesto Club Dramatico***

Pedido de licença para funcionamento – junho de 1915. Caixa IJ6 564.

Pedido de licença para funcionamento – junho de 1916. Caixa IJ6 595.

Concessão da licença para funcionamento – setembro de 1915. Caixa IJ6 595.

Pedido de licença para funcionamento – janeiro de 1918. Caixa IJ6 655.

***Sociedade Dansante e Dramatica Culto a Arte***

Pedido de licença para funcionamento e aprovação dos estatutos – outubro de 1915.  
Caixa IJ6 564.

Estatutos – setembro de 1915. Caixa IJ6 653.

***Club Dramatico João Barbosa***

Pedido de licença para funcionamento – setembro de 1916. Caixa IJ6 595.

Estatutos – setembro de 1916. Caixa IJ6 595.

***Gremio Recreativo de Ramos***

Estatutos – junho de 1914. Caixa IJ6 595.

***Theatro Club***

Pedido de licença para funcionamento – dezembro de 1915. Caixa IJ6 595.

Estatutos - dezembro de 1915. Caixa IJ6 595.

***Inhaumense Club***

Pedido de licença para funcionamento e aprovação dos estatutos – abril de 1916. Caixa IJ6 597.

Estatutos – setembro de 1915. Caixa IJ6 597.

***Gremio Dramatico Taborda***

Pedido de licença para funcionamento – agosto de 1916. Caixa IJ6 597.

Estatutos – maio de 1916. Caixa IJ6 597.

***Club Dramatico Familiar de Jacarepaguá***

Pedido de licença para funcionamento – abril de 1916. Caixa IJ6 597.

Estatutos - abril de 1916. Caixa IJ6 597.

Condições dos Estatutos por que tem que se reger o Club Dramatico Familiar de Jacarépaguá. 8 de abril de 1916. Arquivo Nacional. Caixa IJ6 597.

***Club Recreativo de Jacarepaguá***

Declaração de reconhecimento dos membros da diretoria do clube – abril de 1918. Caixa IJ6 648.

Estatutos – fevereiro de 1918. Caixa IJ6 648.

***Luzitano Club***

Pedido de licença para funcionamento – setembro de 1917. Caixa IJ6 649.

Estatutos – 1917. Caixa IJ6 649.

***Sociedade Dramatica Particular Filhos de Talma***

Pedido de licença para funcionamento e anexo com a qualificação dos membros da diretoria – janeiro de 1918. Caixa IJ6 649.

**Ofício de Títulos e Documentos, 1, Código 66 ESV – Arquivo Nacional**

***Gremio Dramatico e Recreativo do Engenho de Dentro***

Estatutos – maio de 1920.

***Sociedade Dramatica Recreativa do Engenho de Dentro***

Estatutos – novembro de 1913.

## **Coleção de Leis do Império do Brasil**

### ***Sociedade Particular Recreio Dramatico Riachuelense***

Estatutos – decreto n. 6.519, de 13 de março de 1877.

### ***Gremio Dramatico Familiar S. João Baptista***

Estatutos – decreto n. 6.979, de 20 de julho de 1878.

### ***Associação Dramatica Particular Gil Vicente***

Estatutos – decreto n. 4.625, de 7 de novembro de 1870.

### ***Associação Dramatica e Beneficente dos Artistas Portuguezes***

Estatutos – decreto n. 4.713, de 1 de abril de 1871.

Estatutos – decreto n. 6.524, de 13 de março de 1877.

### ***Conservatorio Dramatico***

Decreto n. 4.666, de 4 de janeiro de 1871 – marca suas atribuições e dá outras providências.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. *O “crioulo Dudu”*: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

\_\_\_\_\_ e MARZANO, Andrea Barbosa. *Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República*. In: CARVALHO, José Murilo e NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (orgs.). *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

ALEIXO, O. D. P. *Repositório dos logradouros públicos do Distrito Federal* (com a respectiva jurisdição fiscal, administrativa, policial, imobiliária, do registro civil e eleitoral). Edição financiada pelo montepio dos empregados municipais sendo seu diretor: Sergio Nunes de Magalhães Júnior na administração municipal do prefeito João Carlos Vital, 1952.

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil, 1908 – 1911*. Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio, Rio de Janeiro, 1996.

ARÊAS, Luciana Barbosa. *A redenção dos operários: o primeiro de maio no Rio de Janeiro durante República Velha*. Campinas, Dissertação de Mestrado em História, Unicamp, 1996.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005.

BATALHA, Claudio H. M. *A geografia associativa: associações operárias, protesto e espaço urbano no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: AZEVEDO, Elciene, CANO, Jefferson, CUNHA, Maria Clementina Pereira, CHALHOUN, Sidney (orgs.). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: BATALHA, H. M. Claudio, SILVA, Fernando Teixeira da, FORTES, Alexandre. *Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1996.

BRETAS, Marcos. *O palco proibido*. Entrevista ao historiador por Ana Paula Conde, publicada na revista *Trópico*. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2690,1.shl>

BRILHANTE, Maria João e WERNECK, Maria Helena, “Rotas do Teatro entre Brasil e Portugal: introduzindo um campo de pesquisa”, *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas* n° 21, pp. 67-81, setembro 2012.

CAMARGO, Angélica Ricci. *As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Arte” em tempos de “chirinola”: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Campinas, Dissertação de Mestrado no Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2009.

CEVASCO, Maria E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIARADIA, Filomena. *Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro*. *Revista Folhetim*, n.4, p.47.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

COUTINHO, Julia Alves. *Um projeto de renovação teatral: o Festival do Centro Artístico e o teatro amador em 1898*. Campinas, IEL/Unicamp, Monografia de Conclusão de Curso, 2009.

COSTA, Maria Cristina Castilho; GOMES, Mayra Rodrigues e PAULINO, Roseli Aparecida Fígaro. *A cena paulista - em estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. São Paulo, ECA/USP, Projeto Temático.

CRUZ, Heloísa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História, São Paulo, n.35, p.253-270, dez.2007.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Apresentação. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010.

DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette - mídia, cultura e revolução*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Letícia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade - séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012.

FAR, Alessandra El. *Páginas de Sensação - Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo, Cia das Letras, 2004.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo, Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

\_\_\_\_\_. *História do Teatro Brasileiro*, volume 2: do Modernismo às tendências contemporâneas. 1. ed. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Niterói: Muiraquitã, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Nota sobre Victorino*. Revista Sala Preta, v.3, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

FIGARO, Roseli. Censura ao teatro amador: a intervenção do Estado na produção artística. Plural Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise , v. 1, p. 5-15, 2009.

FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Dissertação de mestrado em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e Cultura Política no Brasil: algumas reflexões”. In: SOHIET, BICALHO & GOUVÊA. *Culturas Políticas*, Rio de Janeiro, Mauad, 2005.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro - temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2004.

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro - de 1901 a 1922)*. Dissertação de mestrado em História pela PUC-SP, 2012.

JUNIOR, Walter de Sousa. *Mixórdia no picadeiro: Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LIMA, Françoise Jocelyne Vanhulle. *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*. Dissertação de Mestrado em Literatura. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Algarve, Faro, 2006.



- LOPES, Milton. *Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922)*, artigo publicado no Núcleo de Pesquisa Marques da Costa.
- MACIEL, Laura Antunes. *Cultura letrada, intelectuais e memórias populares*. In: ENGEL, Magali Gouveia, CORRÊA, Maria Letícia, SANTOS, Ricardo Augusto dos. (orgs) *Os intelectuais e a cidade - séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2012.
- \_\_\_\_\_. *De “o povo não sabe ler” a uma história dos trabalhadores da palavra*. In: MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara aun. (orgs.) *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo, Olho d’água, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O popular na imprensa: linguagens e memórias*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Hucitec/UNESP, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.
- MARZANO, Andrea. *A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX*. In: MARZANO, Andrea e MELO, Victor Andrade de. *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cidade em Cena – o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *“Scenas cômicas” Francisco Corrêa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)*. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005
- MCCONACHIE, Bruce. *Theatre & mind*. Palgrave Macmillan, London, 2012.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas, SP, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999.
- MENDES, Anabela. *Notas para uma sociologia das artes do espetáculo*. In: Maria Helena Serôdio (dir.), *Sinais de Cena* nº17, junho de 2012, Lisboa: APCT/CET, 2012.

MENDONÇA, Leandro Climaco Almeida de Melo. *Nas margens dos trilhos, da cidade e do poder: imprensa suburbana na cidade do Rio de Janeiro, 1880-1940*. In: *Revista Escritas*, vol. 7, 2015.

\_\_\_\_\_. *Nas margens: Experiências de suburbanos com periodismo no Rio de Janeiro, 1880-1920*. Dissertação de mestrado em História. Niterói, 2011.

NEVES, Larissa de Oliveira Neves e LEVIN, Orna Messer. (Orgs.). *O Theatro, crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

OLIVEIRA, Cláudia Sales. *As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX)*. In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (orgs.) *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Do Congo ao Tango: associativismo, lazer e identidades entre os afro-portenhos na segunda metade do século XIX*. In: *Revista Mundos do Trabalho*, vol.3, n.6, julho-dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República*. In: *Revista Tempo*, vol.19, n.35, 2013, p.97-116.

\_\_\_\_\_. *E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)*. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras f(r)estas*, Campinas, SP: Editora Unicamp, Cecult, 2002.

PESTANA, Marco Marques. *Da Zona Sul ao Subúrbio: o mapa da festa. Por uma reconstrução holística do cotidiano dos trabalhadores cariocas, 1900-1920*. *Revista Mundos do Trabalho*, vol.2, n.4, agosto-dezembro de 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, Edusp, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REBELLO, Luiz Francisco. *Fragmentos de uma dramaturgia*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

REIS, Ângela de Castro. *Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil*. Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares do Historiadores: velhos e novos desafios. ANPUH, UFSC, Florianópolis. 2015.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1995 (Coleção Leitura e Crítica).
- SILVA, Charles Roberto. *Teatro e Imprensa no XIX: aspectos do comentário teatral nos jornais da Corte*. VI Reunião Científica da ABRACE, UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- SILVA, Edson Santos. *Gosto do público, desgosto da crítica*. In: *Revista Litteris*, março 2011, n.7.
- SILVA, Mário José da Costa da. Site da Câmara Municipal de Montemor-o-Velho disponível em: [http://www.cm-montemorvelho.pt/figuras\\_ilustres.htm](http://www.cm-montemorvelho.pt/figuras_ilustres.htm)
- SILVA, Orlando. *Manuel Laranjeira, 1877-1912, Vivências e imagens de uma época*. 1992. Fotocomposição e impressão: Gráfica da Vergada, Lda. Em março de 1992; Fotolito e montagem: Gaiagráfica - Artes Gráficas, Lda.; Acabamento: Rainho & Neves, Lda., Sta. M. da Feira; Depósito legal n. 51733/92.
- SIQUEIRA, Uassyr de. *Clubes recreativos: organização para o lazer*. In: AZEVEDO, Elciene, CANO, Jefferson, CUNHA, Maria Clementina Pereira, CHALHOUB, Sidney (orgs.). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009.
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX*. Anais do IV Congresso Internacional de História, 9 a 11 de setembro de 2009, Paraná, Brasil.
- \_\_\_\_\_. *Ao Correr da Pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A História Contada - capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1998.
- SUSSEKIND, Flora, *As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- THOMPSON, E. P. *Folclore, Antropologia e História Social*. In: NEGRO, Antonio Luigi & SILVA, Sergio (orgs.). *As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Intervalo: a lógica histórica*. In: *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1981.

VARGAS, Maria Thereza. *O Teatro Operário na cidade de São Paulo*. São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

WERNECK, Maria Helena e BRILHANTE, Maria João. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.

WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela de Castro (orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica*. Projeto História, São Paulo, n.35, dez. 2007.