



COM UM OLHO NO ENTRETENIMENTO E OUTRO NA POLÍTICA: HISTÓRIA, TEATRO E COTIDIANO POLITIZADO NO ALCAZAR LÍRICO (RIO DE JANEIRO, DÉCADA DE 1860)

Silvia Cristina Martins de SOUZA¹

Resumo: Este artigo explora as relações entre história, teatro e política a partir da análise dos posicionamentos de atores, empresário e audiências do teatro Alcazar Lírico em torno de assuntos tais como a Questão Christie, a Guerra do Paraguai e a compra de alforrias de escravos.

Palavras chave: história; teatro; política; Rio de Janeiro; século XIX.

No dia 13 de fevereiro de 1865, o Jornal do Comércio publicou um poema assinado por um certo L.A.B. e intitulado “Canto do Alcazar Lírico”, do qual reproduzimos alguns versos a seguir:

Vinde,vinde: já do dia
Vence o gás o esplendor;
Busca o lugar marcadinho
O alegre espectador

Eis que rompe a sinfonia;
Já não resta um só lugar.
Formosa vista apresenta
Nosso lírico Alcazar!

Apertado, alargadinho
Em suor, Monsieur de Tal
Fuma seu charuto e sorve
A cerveja nacional.

Bravos! Vivas! Capos! Foras!
Pés bengalas a troar...
Que barulho! Vêm abaixo
Os muros do Alcazar.

Durante a peça um vizinho

¹ Professora de História do Brasil Império e de História da Cultura Afrobrasileira na Universidade Estadual de Londrina (UEL); mestre e doutora pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); pós doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa financiada pelo CNPq com uma Bolsa Produtividade Nível 2.



“Dans le français fort novice”,
Ri-se de tudo e pergunta:
O que foi que ele disse?

Mas que importa? Não precisas
O francês ir estudar
Para apreciar as belas
Belas coisas do Alcazar.
(L.A.B., 1865)

Escrito seis anos após a abertura do Alcazar Lírico, estes versos nos dão conta do sucesso que este teatrinho instalado na rua da Vala nos números 35, 37 e 39 rapidamente alcançou no Rio de Janeiro. Inaugurado em 17 de fevereiro de 1859 pelo empresário francês Monsieur Arnaud, o Alcazar funcionou até fins da década de 1880, tendo trocado de nome várias vezes durante sua existência.²

O Alcazar não foi a primeira casa de espetáculos a apresentar o teatro musicado aos fluminenses. De acordo com Fernando Antônio Mencarelli, o teatro musicado, chegou ao Rio em 1846, quando uma companhia francesa representou

uma série de peças com enorme sucesso, a ponto de interessar a João Caetano transferi-la do Teatro de São Januário para o teatro de São Pedro, onde o grande ator apresentava seu repertório, e de motivá-lo a contratar outra companhia do gênero em Paris, após o seu regresso. Mas foi no Alcazar Lyrique que a opereta triunfou (1996, p. 36).

Coube ao Alcazar, no entanto, apresentar ao Rio de Janeiro alguns dos mais modernos estilos de diversão urbana que agitavam a Europa do século XIX, dentre eles um gênero dramático – a opereta francesa de autores como Offenbach, Siraudin, Meilhac e Clairville, e um tipo de público ao qual se convencionou denominar café cantante ou café concerto.

A opereta é uma ópera popular que teve origem em teatros de feira franceses em meados do século XIX. Ela conta histórias utilizando-se de canções, sempre de uma maneira bem humorada e crítica. A primeira das operetas de sucesso encenadas no Alcazar foi *Orfeu nos Infernos*, de Jacques Offenbach, que estreou em 3 de fevereiro de 1865.

Orfeu nos infernos é a lenda grega recontada de um músico – Orfeu, que sai do

² Entre os anos de 1859 e 1890 este teatro recebeu os seguintes nomes, além de Alcazar Lírico: Alcazar Fluminense, Alcazar Lírico Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Isabel.



Olimpo e desce ao mundo dos mortos para de lá trazer sua consorte – Eurídice, a quem muito amava e com cuja morte não se conformava. Esta lenda serviu como fonte de inspiração para diversas óperas, desde o século XV, assim como para a opereta de Offenbach que foi totalmente inovadora e peculiar. Além de recheada de elementos satíricos que escandalizaram os críticos e escritores franceses da época, na versão offenbachiana Orfeu e Eurídice não eram nem tão apaixonados nem tão fiéis um ao outro como nas versões tradicionais da lenda. Mas ainda que ambos cultivassem amores extraconjugais, eles sempre procuravam manter as aparências de suas atitudes em função da opinião pública. A opereta de Offenbach era, como se pode ver, bastante diferente do que os palcos estavam habituados a apresentar, pois levava o espectador a pensar nas mazelas e no lado frívolo e hipócrita da sua sociedade, o que a revestia de um grande potencial polêmico, tendo sido este um dos componentes que garantiu seu sucesso.

Vinte e dois dias após a estreia de *Orfeu nos Infernos*, o Jornal do Comércio publicaria uma nota intitulada “Alcazar Lírico” que dizia:

Haverá alguém que se preze ter bom gosto que ainda não apreciasse a ópera *Orphée aux Enfers* que tem feito as delícias do Alcazar?

Temos assistido a todas as representações, e cada vez os artistas mais primam no seu desempenho. O *mise-en-scène*, a distribuição dos papeis, as lindas decorações e o delicado pincel do inteligente João Caetano Ribeiro, tudo em doce harmonia forma uma linda coroa para os diretores deste estabelecimento, os Srs. Arnaud e Companhia, que tanto se têm esforçado para levar a empresa a uma altura que só agora pode chegar (...).

O público vá por si mesmo verificar se o que temos dito é ou não é a inteira verdade (...). (ALCAZAR..., 1865)

Espetáculo e cenografia bem cuidados, atores bem ensaiados e preocupados em melhorar seu desempenho, eram estes os pontos positivos que o autor anônimo desta nota procurava destacar do espetáculo que assistira. Os esforços da companhia surtiram o efeito desejado, pois no dia 20 de maio de 1866, *Orfeu nos Infernos* completou sua ducentésima apresentação (num contexto em que nove representações já configurava um sucesso teatral) e a receptividade que alcançou junto ao público levou Joaquim Serra a afirmar que o Alcazar era “o Deus do século e Offenbach o seu profeta” (SERRA, 1886).



Esta febre de Offenbach não esteve, porém, restrita ao Brasil; pelo contrário, ela foi um fenômeno amplo, como indica esta nota publicada no dia 22 de novembro de 1868 na seção “Pontos e Vírgulas” da *Semana Ilustrada*:

Offenbach é a imagem de Guilherme I. Reinava nos Buffos Parisienses, como senhor absoluto; mas lembrou-se de alargar as fronteiras do reino, e hoje pode dizer-se que as possui mais dilatadas que o próprio vencedor de Sadova.

Organizou vários corpos de exército, e no fim de poucos anos, fez as seguintes anexações:

Teatro de Covent-Garden de Londres

Teatro Imperial de Viena

Teatro da Trindade de Lisboa

Teatro do Príncipe Real de Lisboa

Teatro da Fênix Dramática do Rio de Janeiro

E finalmente, o teatro Ginásio desta mesma cidade, que prepara com esplendor a ópera da Grã-Duquesa de Gerolstein (NOTA, 1868).

Na esteira deste sucesso experimentado por Offenbach, as operetas de vários outros dramaturgos e músicos estrangeiros passaram a ser encenadas no Alcazar, assim como outros teatros da capital do império passaram a explorar este gênero teatral, sem contar que começou a tomar corpo uma onda de paródias em português às operetas francesas que teve como marco *Orfeu na Roça*, de Francisco Correa Vasques, que estreou no teatro Fênix Dramática em 1868 (Ver SOUZA, 2006).

A França não foi apenas o berço da opereta, mas também do café cantante, isto é, de um tipo de diversão realizada num pequeno teatro ou numa casa adaptada para espetáculos onde eram apresentados pequenos números de ginástica e mágica, canções e peças teatrais curtas que os espectadores podiam assistir conversando, tomando cerveja e manifestando-se calorosamente através de sonoras palmas ou pateadas.³ Tamanha foi a transformação que o Alcazar promoveu nos hábitos da cidade, ao nela introduzir este tipo de diversão, que Arthur Azevedo diria que ele

iniciou a nossa vida noturna. Antes que nos aparecesse o falecido Arnaud com sua primeira *troupe lyrique* e suas estrelas filantes, ninguém saía de casa à noite; as peças de teatro, quando aguardavam, obtinham um número reduzido de representações e as respectivas empresas davam-se por felizes e satisfeitas. Foi depois do Alcazar que as noites do Rio de Janeiro tomaram o aspecto alegre que ainda conservam e nunca mais perderão

³ Pateadas era o nome dado ao ato bater com os pés ruidosamente no chão do teatro para demonstrar aprovação ou desaprovação ao que estava sendo apresentado em cena.



(AZEVEDO, 1886).⁴

Esta mudança de hábitos não passou despercebida aos olhares mais críticos, tanto que o Alcazar transformou-se no alvo predileto de várias avaliações negativas desde sua inauguração.

Quando se toca neste assunto já se tornou um clichê citar Machado de Assis e Aimée, a *divette* mais famosa do Alcazar. Apresso-me a avisá-lo, caro leitor, que não o aborrecerei com mais uma menção a estes dois personagens! Considero mais produtivo observar que os historiadores já aprenderam a algum tempo que clichês são particularmente instigantes porque consubstanciam reducionismos e generalizações ocultando particularidades que podem ajudar a compreensão de certas questões por outros ângulos, sendo para isto que devemos ficar atentos.

Levando em conta tais observações, poderíamos acrescentar que para os objetivos deste artigo basta apontarmos que Machado de Assis foi um dentre os muitos homens de letras do período que elaboraram críticas negativas ao Alcazar. Visconde de Taunay foi tão veemente nos seus julgamentos àquela casa de espetáculos quanto ele, sobretudo quanto ao elenco de jovens francesas que nele atuavam e faziam as delícias das plateias masculinas. Para Taunay, aquelas atrizes puseram em risco ou foram responsáveis pela destruição de muitas famílias e pela decadência financeira de pacatos e ilustres senhores que com elas se envolviam e, por isto, “para as senhoras de boa roda aquilo [o Alcazar] só era foco de imoralidade e das maiores torpezas” (Apud SOUSA, 1960, p. 224).

Joaquim Manuel de Macedo foi outro que engrossou o coro dos que fizeram campanha contra o Alcazar. Na sua série de folhetins intitulada “Memórias da rua do Ouvidor”,⁵ Macedo construiu uma imagem pouco lisonjeira do Alcazar por ele definido como um teatro de “trocadilhos obscenos, canções e das exhibições das mulheres seminuas [que] corrompeu os costumes e atizou a imoralidade” no Rio de Janeiro (s/d, p. 98). Visto desta perspectiva, aquele teatro estaria longe de ser considerado um “templo” da arte que pudesse contribuir para a formação e o aperfeiçoamento do gosto das plateias como os homens de letras daqueles tempos imaginavam que o teatro deveria ser, pois ele estaria supostamente comprometido com o entretenimento das

⁴ Em 1896, porém, Arthur Azevedo relacionaria a decadência do teatro no Rio à emergência do Alcazar.

⁵ Esta série foi originalmente publicada no Jornal do Comércio e posteriormente compilada e editada sob forma de livro em 1878.



audiências ou com os rendimentos financeiros que dele poderiam ser auferidos, como muitos alegavam.

Este mesmo tom de crítica pode ser localizado no romance *Luneta Mágica*, de autoria do mesmo Joaquim Manuel de Macedo. Nele, o protagonista Simplício, um homem quase cego que só consegue enxergar através de uma luneta mágica que distorce a realidade que o rodeia e só lhe permite enxergar a bondade em tudo e em todos, assim definiria o Alcazar:

Que injustiça fazem ao Alcazar Lírico: vi nele o contrário do que me informavam! Vi nele o ponto de reunião de todas as classes da sociedade, o jubiloso recurso de entretenimento para os homens pobres que não podem pagar outro menos barato, e para as mulheres que degradadas pelo vício são repelidas da boa sociedade; vi nele a mais eloquente escola de moralidade pública pela exposição ampla e quase sem medida do comércio imoral e repugnante das criaturas desgraçadas que tem descido à última abjeção: melhor que as teorizasse os conselhos de um pai austero, falava ali à mocidade o exemplo vivo dos perigos e das torpezas da devassidão. O Alcazar me pareceu enfim uma bela instituição filantrópica e filosófica, a ética de Jó ensinada pelas antíteses, a ostentação da grandeza da virtude pela observação da baixeza do vício. Não pude compreender a razão por que o governo do Brasil ainda não concedeu subvenção ou loterias anuais para auxílio deste admirável teatro lírico francês! (MACEDO, 1869).

Vê-se, assim, que através do personagem Simplício, Macedo reforçava, por contradição, a mesma imagem do Alcazar por ele construída nos folhetins anteriormente citados, como um “exemplo vivo dos perigos e das torpezas da devassidão”.

Estas críticas negativas não foram, contudo, uma unanimidade e é preciso levar-se em conta que não faltou quem visse o Alcazar de forma positiva e por motivos diferenciados. Um destes motivos foi o preço dos bilhetes cobrados por seu empresário. A contar da data de sua inauguração, o Alcazar manteve por cinco anos o preço único de mil réis por entrada, menor do que todos os teatros em funcionamento na Corte durante este mesmo período e inferior aos das entradas mais baratas de alguns circos que nela se apresentaram na mesma ocasião.⁶ Esta estratégia do seu empresário chegou a inspirar elogios, como os que apareceram numa nota intitulada “Preços de bilhetes”, em outubro

⁶ No dia 21 de agosto de 1864, o Jornal do Comércio anunciou os preços do Circo Olímpico: 10\$000 por camarotes; 2\$000 pelas cadeiras; 1\$000 pelas varandas e gerais.



de 1865, no Jornal do Comércio, em que se podia ler: “o Alcazar é realmente o primeiro dos poucos lugares onde, depois dos trabalhos do dia, mediante uma módica retribuição, pode uma pessoa recrear-se agradavelmente. Louvores aos diretores” (PREÇOS..., 1865). E tanto o preço dos bilhetes foi um elemento de peso para o sucesso daquela casa que, em fevereiro de 1868, quando Arnaud resolveu elevar os valores das entradas, alguém assinando com o pseudônimo Viramundo logo se manifestou em tom irritadiço:

Mr. Arnaud eleva os preços do Alcazar!!...Querem embalar o público com a promessa da próxima chegada de artistas novos, porém pode-se afirmar sem receio de faltar à verdade que eles virão só daqui a três ou quatro meses (VIRAMUNDO, 1868).

Como se pode perceber, as justificativas para o aumento dos preços dos bilhetes nem sempre foram aceitas pelas plateias de forma passiva e elas não se negaram a manifestar-se quando acharam que seu direito a uma diversão a preços acessíveis estava sendo desrespeitado.

Houve também quem não visse o Alcazar como um antro de decadência da arte e da moral, fazendo questão de expressar seu ponto de vista publicamente, como ficou registrado numa pequena matéria publicada no dia 17 de novembro de 1863, no Jornal do Comércio, assinada por A.J. Costa que dizia:

Na época em que os teatros se sustentam frouxamente e que não podem ter as suas portas abertas diariamente para recreio do público; na época, digo, em que o público não acha na capital do império um lugar onde por algumas horas de expansão ao espírito, considero o melhor ponto de reunião o muito decente Alcazar Lyrique, que satisfaz perfeitamente o povo, tão difícil de contentar.

Ai a arte dramática é compreendida pelos artistas, o canto nos embriaga o espírito, a dança nos surpreende, e a difícilíssima ginástica nos ilude a vista, fazendo tudo isto diversas emoções no nosso coração, que tem momentos de alegria, surpresa e susto.

Como são inocentes essas horas de distrações tão inocentes e bem preenchidas! O decoro e a moral não sofrem nesse salão, onde há completa liberdade (COSTA, 1863).

Não se deve desconsiderar outro elemento que aponta para uma visão no mínimo ambígua em relação à suposta decadência dos costumes promovida pelo Alcazar: que a reprovação moral das famílias e dos críticos e homens de letras a seus



espetáculos e as imagens de depravação e decadência construídas em relação a ele estiveram muitas vezes na proporção direta do desejo de conhecê-lo e frequentá-lo. Foi Taunay quem nos legou alguns indícios desta atração que o Alcazar exerceu naqueles tempos. Segundo ele,

quando se anunciaram espetáculos extraordinários, destinados à família, foi a concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala (depois Uruguaiana) ficou cheia a transbordar do que havia de melhor e de mais embiocado no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade – e mais que isto – ansiedade de conhecer o que havia de tão encantador e delirante naquelas representações (Apud SOUSA, 1960, p. 224).

Tal foi a repercussão provocada por esta iniciativa que Arnaud chegou a alugar o teatro Lírico Fluminense para a realização destes espetáculos extraordinários, já que o Alcazar não comportava nem oferecia condições apropriadas para acomodar as amplas audiências presentes em tais ocasiões, que chegaram mesmo a contar com a presença de D. Pedro II e da imperatriz Tereza Cristina (NOTA, 1863b). Sobre estas récitas alguém assinando com o pseudônimo Liz escreveu em junho de 1867 num tom bem diferente das críticas anteriormente mencionadas sobre o Alcazar. Para Liz, aquelas ocasiões eram palco de uma “verdadeira reunião de família, onde sem o menor embaraço pode qualquer pai levar a sua filha, é belo e ameno o passar-lhe ali uma dessas noites” (LIZ, 1865).

Ainda sobre o desejo de conhecer o Alcazar, um outro contemporâneo nos legou um registro delicioso, anterior ao de Taunay.⁷ Trata-se da cena cômica intitulada *D. Rosa Assistindo a um Spectacle Extraordinaire avec Mlle. Rissette*, que estreou no teatro Ginásio em junho de 1863, escrita pelo ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques, ele próprio um frequentador assíduo do Alcazar.

Nela a personagem principal – D. Rosa, se aproveita do fato de seu marido ter

⁷ Cenas cômicas eram peças curtas, em ato único, escritas em prosa ou em verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “receita” existiam algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias conhecidas compostas em ritmos bastante populares como polcas, tangos, fados, lundus e cateretês; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágicas ou de “sortes” (como se dizia naquele tempo) e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas, esquinas e botequins da cidade. Em relação a elas apenas mais um dado deve ser acrescentado: o de que elas foram encenadas em palcos e picadeiros, tanto no Brasil quanto na Europa, o que as tornava bastante populares entre diferentes plateias. Para este assunto ver SOUZA, 2010.



sido destacado para a fortaleza de São João para, sem que este soubesse, conhecer aquele por ela denominado “Botequim de Patifarias” (VASQUES, 1863). Sob pretexto de tentar entender o que tanto atraía seu marido naquele teatro, e apesar de “ficar vermelha” só de relatar o que vira (Idem, p. 1), D. Rosa nele permaneceu por duas horas e meia e se surpreendeu com aquele lugar em que se comia, bebia, se cantava, e no qual não havia

diferenças de cores, nem rivalidades pessoais; o vermelho senta-se ao pé do amarelo, o boticário e o médico ao pé do sujeito que vende saúde a duas patacas a libra, o bombeiro ao pé do vendedor de fósforos, o poeta ao pé do milionário, a homeopatia ao pé da alopatia, o barbeiro no meio a homens que usam a barba toda, o dentista ao pé do patusco que anuncia em letras gordas “arrancar não é curar, é destruir”, o pregador de cartazes ao pé do empresário geral dos cartazes pintados, o pedestre e o policial, os fumistas com os tabaquistas e até os pasteleiros e fabricantes de empadas sentam-se muito tranquilos ao pé daquele ratão que de folha a tiracolo lhes brada constantemente aos ouvidos” *Quieri pasteis signori? quieri? quieri? quieri?* (Idem, p. 8 [Grifo no original])

Os espetáculos do Alcazar, dos quais participavam um público bastante heterogêneo, eram protagonizados por atores e atrizes que eram cantores profissionais ou se aventuravam no canto interpretando canções que faziam menção às novidades e acontecimentos do dia a dia de forma bem humorada e crítica (MENCARELLI, 1996).⁸

A nova forma de canto difundida pelo Alcazar – a do cançonetista – estava revestida de peculiaridades. De acordo com Fernando Mencarelli, o (a) cançonetista podia ter a voz menos preparada, pois sua arte “estava associada à sua forma de dizer a canção, de interpretá-la, imprimindo uma marca especial” (2003, p. 188). Esta particularidade, por sua vez, contribuiu sobremaneira para transformar certos atores e atrizes em personagens de sucesso.

Consagradas por intérpretes que se esmeravam em associá-las a seus nomes e *performances*, muitas das canções lançadas no Alcazar foram publicadas sob forma de partituras musicais, vendidas a preços módicos em armazéns de música da cidade⁹ ou seus textos foram publicados em cancioneiros. Publicações acessíveis a todos os bolsos

⁸ Para maiores informações sobre a arquitetura dos cafés cantantes ver LIMA, 2000.

⁹ Os editores de música Buschmann e Guimarães foram uns dos que se especializaram na publicação e venda desde repertório. Ver para este assunto LEME, 2006.



(os seus preços variavam de 1 a 2 mil réis), os cancioneiros dedicavam um grande espaço ao repertório divulgado pelos teatros e cafés cantantes e tem-se conhecimento de que pelo menos os repertórios de três atrizes e cantoras do Alcazar deram origem a cancioneiros: *Recueil des Chansonnettes...Chantées par ele a l'Alcazar Lyrique* (com canções da Mlle. Risette); *Recueil de Chansonnettes de Mlle. Aimée, Étoile Parisienne a l'Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro* (com o repertório Mlle. Aimée) e *Pendant l'Entrance par J. Roux, Artiste Du Théâtre Français, Alcazar Lyrique de Rio de Janeiro* (com o repertório de J. Roux).¹⁰

Se a opereta, o preço dos bilhetes, a arte do cançonetista e a modernização dos costumes foram responsáveis por parte do sucesso do Alcazar, outros elementos não podem ser desprezados neste processo e gostaríamos de chamar atenção para um deles, ainda pouco privilegiado nos estudos sobre este teatro: a íntima relação que o Alcazar estabeleceu com certas questões políticas do seu tempo. Ou, dito com outras palavras, a forma como ele dialogou com um cotidiano politizado da cidade. Será em torno desta questão que este artigo se desenvolverá a partir de agora. Com isto pretendemos contribuir para as análises elaboradas por historiadores sociais da cultura sobre esta casa de espetáculos procurando mostrar que o Alcazar, assim como outros teatros da Corte do século XIX, não pode prescindir de posicionar-se em relação às questões políticas de seu tempo, por mais que tenha optado por um repertório voltado para o entretenimento e o riso das plateias. Negar-se a isto muitas vezes significou defrontar-se com atitudes de resistência do público e da crítica o que, num contexto ainda inicial de massificação da cultura, poderia ser sinônimo de falência de um empreendimento que visava retornos financeiros e do qual uma série de pessoas dependiam. Assim, acreditamos que qualquer possibilidade de avanço nas análises históricas sobre o Alcazar deve questionar uma noção construída por homens de letras e críticos teatrais no Brasil oitocentista, que associou o riso ao absenteísmo político e ao mero entretenimento, separando e hierarquizando produtos culturais e seus consumidores, noção esta que foi reforçada por estudos posteriores impedindo-nos de ter acesso a outras histórias possíveis de serem contadas sobre o Alcazar.

A década de 1860 foi particularmente conturbada e imprimiu marcas profundas na vida política do império brasileiro. Nela assistiu-se ao recrudescimento da campanha pela abolição, ao início da guerra do Paraguai e a uma série de incidentes e impasses

¹⁰ Todos estes três cancioneiros foram editados pela Tipografia Thevenet e Cia. no ano de 1865.



diplomáticos envolvendo o representante inglês na corte brasileira – Willian Christie – no decorrer do período em que ele residiu no Rio de Janeiro.

Os impasses protagonizados por Christie foram responsáveis pelo desencadeamento da conhecida Questão Christie (1862) que os contemporâneos denominaram Questão Anglo Brasileira. Christie reagiu ao incidente da pilhagem de um navio de carga inglês que naufragara no Rio Grande do Sul e à detenção de dois oficiais britânicos bêbados que provocaram desordens nas ruas da capital do império, exigindo indenização pela pilhagem e desculpas formais pela prisão. Como não foi atendido em suas exigências, Christie mandou que fossem apreendidos cinco navios mercantes brasileiros, o que levou ao rompimento das relações entre Brasil e Inglaterra, só reatadas três anos depois (GRAHAM, 1993, p. 144).

Todos estes incidentes tiveram desdobramentos na capital do império, onde as ações de Christie foram interpretadas como ameaça à segurança nacional. E assim como atraíram a atenção dos leitores dos jornais da Corte que noticiaram tais incidentes à exaustão, estes acontecimentos também foram assuntos levados para serem debatidos nos tabladados. No teatro Ginásio Dramático, uma cena cômica intitulada *A Questão Anglo Brasileira Comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil*, de autoria de Francisco Correa Vasques, foi encenada em 28 de janeiro de 1863. Submetida à avaliação do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão oficial de censura teatral da Corte, a peça de Vasques foi elogiada, recebeu licença para ser representada (CENSURA à *A questão...*, 1863)¹¹ e sua estreia serviu como mais um momento de manifestação pública de patriotismo comum na ocasião.

Nesta mesma ocasião, outra peça, também inspirada na Questão Christie, intitulada *La Question Anglo-Bresillienne* e escrita por um francês de nome Louis de Nerciat, foi enviada ao Conservatório pelo Alcazar para obtenção de licença para representação. O pedido de licença foi negado e o censor que a analisou – Carlos José do Rosário – alegou que para o indeferimento do pedido pesou o fato de ele acreditar que “de forma alguma [poder-se-ia] tirar partido [em cena] de situações melindrosas que se não desagradavam com o socorro de motejos” (CENSURA à *La Question...*, 1863).

O caso destas duas peças é sugestivo porque nos permite perceber a existência de uma margem aceitável para o gracejo nos teatros, sobretudo quando o assunto era considerado sério. Não tivemos acesso ao texto de *La Question Anglo-Bresillienne*,

¹¹ Para uma análise desta cena cômica ver MARZANO, 2008.



apenas ao da cena cômica de Vasques, mas numa situação em que a interferência estrangeira em assuntos nacionais era a questão do dia não é desprovido de fundamento sugerir que a peça do Alcazar, escrita por um francês, pode ter sido preterida pelo censor que preferiu se alinhar ao clima de comoção nacional, preterindo as intenções de estrangeiros à época vistos como ameaça à soberania nacional.

Deixando de lado esta hipótese, e levando em conta apenas o parecer de censura de Carlos José do Rosário, pode-se deduzir que o tom das peças era bastante diferente, pois enquanto a de Nerciat fazia “motejos” com “situações melindrosas”, a de Vasques era escrita num tom crítico em relação à Inglaterra, acusada de “inimiga” do Brasil de quem retirava “bons tostões” das algibeiras. Além disto, ela explicitamente incentivava o alistamento dos voluntários da pátria, revestindo-o do papel de prova de patriotismo, e finalizava com uma espécie de apoteose em que era desfraldada a bandeira do império e os seguintes versos eram declamados:

Conheçam se for preciso
Que o combate nos seduz
É tempo já de mostrar
Que há bravos em Santa Cruz

Sempre firmes cortaremos
Dos Bretões qualquer ardil
Não recua, quem defende
Pedro segundo e o Brasil.
(VASQUES, 1863a)¹²

O mesmo clima de patriotismo, presente nestes versos, permeou um outro acontecimento que teve lugar neste período: a guerra do Paraguai. Desde o início do conflito a imprensa brasileira dedicou-lhe grande atenção tanto na coleta quanto na divulgação das informações a leitores ávidos por se inteirar das novidades que chegavam do teatro da guerra. De acordo com Marcelo Balaban,

Diariamente era publicado grande número de informações, com detalhes do andamento dos conflitos. Crônicas inspiradas em acontecimentos da guerra, descrições minuciosas de batalhas, notícias das decisões do governo, correspondências oficiais,

¹² Os corpos de Voluntários da Pátria, criados em 1863, assegurava um soldo como contrapartida aqueles que neles se alistassem. Muitos libertos e escravos (estes últimos substituindo seus senhores nas fileiras do exército) se apresentaram como voluntários. No caso específico dos escravos, a oportunidade era tentadora, pois aquele que se apresentasse para um corpo de voluntários tinha a alforria garantida por lei. Para a guerra do Paraguai ver SALLES, 1990.



além de análises sobre os impactos internos da guerra preencheram as páginas das principais folhas. Também eram disponibilizados pela imprensa desenhos de cenas de batalhas e detalhes de embarcações. Toda sorte de imagens circulava em grande quantidade. Destaque especial para uma das maiores novidades técnicas do tempo: as fotografias, que eram fartamente produzidas e comercializadas, ajudando a compor um acervo visual rico e variado. Tudo isso fez da cobertura da guerra do Paraguai, em vários sentidos, um evento inédito no Brasil da época (2009, p. 222).

Mas não apenas a imprensa divulgou e levou para espaços mais amplos os debates em torno da guerra. Os palcos teatrais e os desfiles carnavalescos foram outros dois instrumentos de divulgação e intervenção política utilizados por diferentes sujeitos naquele contexto com este mesmo objetivo. No dia 2 de março de 1865, por exemplo, o *Jornal do Comércio* noticiou que dentre os folguedos do carnaval do dia 28 de fevereiro daquele ano, o que mais teria prendido a atenção do público fora o desfile em carro aberto dos artistas do Alcazar, precedidos de sua orquestra, trajando os figurinos dos personagens da opereta *Orfeu nos Infernos* e esmolando em benefício das viúvas e órfãos dos soldados brasileiros em campanha no Paraguai. Este ato foi visto pelo autor da nota como um “gesto de gratidão” para o público levando-o a concluir que o dia 28 de fevereiro passaria a figurar, a partir de então, como um dia de glória para a empresa do Alcazar (NOTA, 1865a).

Que a não adesão a tais manifestações poderia ter desdobramentos nas relações entre as audiências com os atores teatrais não nos deixa dúvidas a nota abaixo reproduzida, publicada pela Mlle. Lecerf, atriz alcazarina, no mês seguinte ao da realização do desfile de carnaval anteriormente mencionado. Nesta nota ela pedia

(...) encarecidamente aos senhores acadêmicos que não continuem a patear-me, pois a razão, que para tal alegam não é bem estabelecida, atendida a minha seguinte exposição. Não pude acompanhar minhas colegas pelo carnaval no bem justo e digno ato que praticaram porque não me foi permitido sair com outra vestimenta a não ser aquela com que represento no *Orphèe*, a qual torna-se-ia um pouco indecorosa. Creio ser atendida, tendo em vista as ilustres qualidades da nobre corporação a que me dirijo. (NOTA, 1865c)

Pode-se observar, também, que não faltaram récitas especialmente realizadas por diferentes companhias teatrais para homenagear as vitórias do Brasil sobre o



Paraguai (Ver NOTA, 1865b) ou outras visando contribuir para o recrutamento dos voluntários da pátria ou para a compra de armamentos para suprir as necessidades de um exército montado às pressas para enfrentar o conflito.¹³ O Alcazar também marcou sua presença em várias destas manifestações como ocorreu no dia 05 de março de 1865, quando, associando-se “aos regozijos e às glórias dos brasileiros”, aquela casa festejou a vitória brasileira em Montevideu com saudações e flores durante a récita (Idem).

Mas uma destas ocasiões particularmente chama a atenção, pois remete a problemas criados pelo empresário daquele teatro em torno de uma outra questão delicada naqueles tempos: as alforrias de escravos. Tudo começou quando no dia 12 de março de 1864, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou o programa de uma récita em benefício da compra de uma liberdade, a ser realizada no teatro Ginásio Dramático, para a qual estava prevista a participação da Mlle. Risette, atriz do Alcazar. Esta nota dizia que:

Tendo Mlle. Risette prestado-se a proteger a beneficiada representando neste espetáculo, o diretor do Alcazar com quem ainda vigora o contrato de Mlle Risette entendeu dever obstar que Mlle representasse. A vontade da generosa artista em beneficiar a pobre escrava e seu filhinho é tão veemente que contrariada pelo mesmo diretor do Alcazar, Mlle Risette tomou um camarote para assistir o espetáculo (NOTA, 1864).

A decisão de proibir a participação da atriz no benefício, tomada por Arnaud, foi bastante criticada e um dos que se colocou contrário a ela foi Machado de Assis, que abriu campanha contra o Alcazar na *Semana Ilustrada* dizendo:

No Ginásio houve uma récita em benefício de uma pobre escrava (...).

Mlle. Risette havia prometido cantar nesse benefício (...). Um certo Sr. Arnaud, porém, que dizem ser empresário ou coisa que o valha, do Alcazar, esquecendo-se de que tem enchido as algibeiras à custa dos brasileiros (...) decidiu, como senhor, absoluto, que a simpática artista não cantasse no benefício da pobre brasileira!! Oh! (...).

E haverão ainda brasileiros que frequentam o Alcazar? Quando pretenderão as autoridades acabar com esse foco de

¹³ Ver no *Diário do Rio de Janeiro* de 13 de fevereiro de 1863 o anúncio da impressão da letra de um hino denominado Hino aos Voluntários da Pátria, de autoria de Machado de Assis, cantado pela primeira vez numa récita do teatro Ginásio Dramático, no mês anterior. Informava-se neste anúncio que uma parte do produto da venda seria destinado à compra de armamentos para o exército brasileiro.



desmoralização? (...).

O fato de se representar em francês não se justifica o que por lá se ouve e se vê. Abram os olhos as autoridades e tentem salvar, se ainda é tempo, a muitos do que lá vão (ASSIS, 1864).

Se em 1864, Machado de Assis reagiu desta maneira contra Arnaud e seu teatro, em março de 1865 sua atitude foi outra bem diferente. Nesta ocasião ele diria:

Os meus leitores sabem que eu tinha há muito tempo engasgado Mr. Arnaud por haver negado licença a Mlle. Risetete para cantar em benefício para a liberdade de uma pobre escrava; o fato foi feíssimo e conspirei-me então contra este *monsieur*. Pois, meus senhores, voltei a casaca e hoje sou o primeiro a elogiar e a defender Mlle. Jenny e Mlle. Bernadelli que ficam de agora em diante debaixo da minha pena e do meu lápis (ASSIS, 1865).

A mudança de atitude de Machado devia-se ao fato de Arnaud e vários atores de sua companhia terem se envolvido na preparação de um espetáculo para arrecadar fundos para viúvas e órfãos da guerra do Paraguai, do qual as atrizes Jenny e Bernadelli se negaram a participar. Esta recusa foi criticada por Machado que alertou as duas atrizes dizendo: “fique qualquer delas sabendo que, apesar de bonitas, ninguém as poderá livrar de um pronunciamento qualquer de desgosto da parte de um povo que tantas vezes as tem aplaudido, e talvez lhes matado a fome” (Idem).

Diante disto pode-se dizer que a guerra do Paraguai serviu a demandas privadas do empresário do Alcazar permitindo-lhe usufruir de uma benesse, pois, ao praticar a “ação patriótica” de promover um espetáculo para arrecadar fundos para viúvas e órfãos da guerra, ele procurara (e parecia ter conseguido) dissipar o clima de animosidade por ele próprio criado no ano anterior em torno de si e de sua empresa.

A prática de utilizar-se dos espetáculos em benefício para promover algum ato de filantropia com fins políticos foi muito comum nos meios teatrais do século XIX, mas é sugestivo que o Alcazar os tenha promovido num número significativo entre os anos de 1865 e 1866. Elenco aqui algumas destas ocasiões. No dia 11 de agosto de 1865 a companhia do Mr. Arnaud promoveu uma *soirée* em benefício dos órfãos da Imperial Sociedade Amante da Instrução ((NOTA, 1865d). No dia 30 de agosto daquele mesmo ano, alguém assinando “O católico” noticiou no Jornal do Comércio que a beneficiada do espetáculo daquele dia no Alcazar seria a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Perdões, instalada na Igreja do Castelo e que toda a bilheteria teria como fim cobrir as



despesas de melhoramentos no templo e de remoção da imagem do Bom Jesus para o altar mor (NOTA, 1865e). Em fevereiro de 1866, o Alcazar patrocinou dois benefícios: o primeiro deles foi realizado no Passeio Público, para as obras da matriz da Glória; o segundo, que contou com uma cavalcada de peditório, foi realizado em proveito dos Inválidos da Pátria (NOTA, 1866a e 1866b). E ainda em 1866, no mês de agosto, ele promoveu um benefício para ajudar financeiramente a família do recém falecido cenógrafo João Caetano Ribeiro, um dos responsáveis pelo sucesso de *Orfeu nos Infernos* nos palcos alcazarinos (NOTA, 1866c).

É sugestivo em relação a estes e outros benefícios promovidos pela empresa do Mr. Arnaud ao longo destes anos, justamente quando o Brasil estava envolvido no conflito com o Paraguai, que muitas das notas publicadas nos jornais viessem assinadas por pseudônimos tais como “os brasileiros” ou “um brasileiro”. Como sabemos que os anúncios das récitas e as notas eram pagos, não me parece despropositado sugerir que algumas delas talvez tenham sido escritas e mandadas publicar pelo próprio Arnaud ou por alguém da empresa do Alcazar que, se escondendo atrás de tais pseudônimos, tentava reconstruir para a empresa uma imagem simpática, após os incidentes por ela anteriormente protagonizados, o que seria bastante importante para o bom andamento da empresa e do seu *staff* em tempos de sentimentos patrióticos exacerbados e pouco receptíveis a estrangeiros residentes na capital do império.

Por fim, chama atenção que embora muitas das críticas ao Alcazar se baseassem em argumentos de ordem moral e religiosa, não faltou quem se utilizasse de pseudônimos como “O católico” para aplaudir benefícios como o promovido em favor da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Perdões em agosto de 1865 e que se aproveitasse a oportunidade para conclamar o público a prestigiar “tão pio ato” promovido pelo Alcazar. Desta maneira, ignorando (ou fingindo ignorar) as críticas de cunho moral e religioso feitas àquele teatro, “O católico” convidava a todos a tomarem assento num local por muitas vezes pejorativamente associado a um de foco de imoralidades, de torpezas ou a um “Botequim de Patifarias”! O que este pequeno detalhe sugere, mais uma vez, é a existência de um jogo de interesses no qual era necessário harmonizar diferentes pontos de vista e anseios para atingir objetivos mais amplos. Neste movimento, os argumentos variavam de acordo com as demandas ou vontades, o que nos permite por extensão perceber que os significados atribuídos ao Alcazar estiveram longe de ser unívocos e que eles poderiam significar coisas distintas,



variando de acordo com as possibilidades e interesses de cada um.

Em 1880, o Alcazar foi vendido ao capitão Luis de Carvalho Resende que mandou demolir o prédio instalando em seu lugar uma padaria. Um triste fim para um teatro que vivenciou sua fase áurea nos anos 1860 e que foi capaz de arrebatrar paixões, alimentar sentimentos e atitudes polêmicos, assim como de levar as plateias ao delírio. De um teatro, deve-se acrescentar, que não se furtou a dialogar de maneira intensa com a matéria histórica de seu tempo, embora uma certa memória cristalizada sobre ele, comprando uma disputa da época, insistia em relacioná-lo ao mero divertimento e ao absenteísmo político.

Resumen: Este artículo explora las relaciones entre la historia, el teatro y la política a partir del análisis de las acciones de los actores, de lo empresario e del publico del teatro Alcázar Lírico, en torno a cuestiones tales como la Questão Christie, la guerra del Paraguay y la compra de la manumisión de los esclavos.

Palabras clave: historia; teatro; política; Rio de Janeiro; siglo XIX.

Referências bibliográficas

- ALCAZAR Lírico. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1865.
- ANÚNCIO. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1863.
- ANÚNCIO. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1864.
- ASSIS, Machado. [Sem título]. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1864.
- ASSIS, Machado. [Sem título]. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1865.
- AZEVEDO, Arthur. [Sem título]. *A Vida Moderna*, Rio de Janeiro, n. 3, 24 jul. 1886.
- BALABAN, Marcelo. Voluntários e involuntários: o recrutamento para a Guerra do Paraguai nas imagens da imprensa ilustrada brasileira do século XIX. *Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 221-256, 2009.
- CENSURA à *A Questão Anglo Brasileira Comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil* [1863]. Pareceres da Censura do Conservatório Dramático Brasileiro, Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional.
- CENSURA à *La Question Anglo-Bresillienne* [1863]. Pareceres da Censura do Conservatório Dramático Brasileiro, Setor de Manuscritos, Biblioteca Nacional.
- COSTA, A. J. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1863.
- GRAHAM, Richard. Brasil e Inglaterra. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993. p. 144. Tomo 2, Volume 4.
- L.A.B. Canto do Alcazar Lírico. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1865.



LEME, Monica. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LIZ. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1867.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *A Luneta Mágica* [1869]. Consultado na INTERNET em 25 de abril de 2012. <http://pt.scribd.com/doc/76468332/Joaquim-Manuel-de-Macedo-LUNETTA-MAGICA>

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1829-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/FAPERJ, 2008.

MENCARELLI, Fernando A. *A Cena Aberta: a interpretação de “O Bilontra” no teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

MENCARELLI, Fernando. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

NOTA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1863.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1863.

NOTA. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1864.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1865.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1865.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1865.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1865.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1865.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1866.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1866.

NOTA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1866.

NOTA. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1868. Seção Pontos e Vírgulas.

O CATÓLICO. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1865.

PREÇOS de bilhetes. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 out. 1865.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

SERRA, Joaquim. [Sem título]. *A Vida Moderna*, Rio de Janeiro, n. 3, 24 jul. 1886.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1960.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade*



cultural no Rio de Janeiro Oitocentista: ensaios de história social da cultura. Londrina: EDUEL, 2010.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correa Vasques e o teatro musicado do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 34, p. 225-259, jan/jun. 2006.

VASQUES, Francisco Correa. *A Questão Anglo Brasileira Comentada pelo Sr. Joaquim da Costa Brasil* [1863]. Setor de Obras Raras, Biblioteca Nacional.

VASQUES, Francisco Correa. *D. Rosa Assistindo a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Risette* [1863]. Setor de Obras Raras, Biblioteca Nacional.

VIRAMUNDO. [Sem título]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1868.

Artigo recebido em 26/04/2012

Artigo aceito em 03/09/2012